

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

CAROLINA GOETTEN DE LIMA

**PAULO LEMINSKI E A PRODUÇÃO POÉTICA PÓS-MODERNA  
COMO RESISTÊNCIA CONTRACULTURAL**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA  
2017

CAROLINA GOETTEN DE LIMA

**PAULO LEMINSKI E A PRODUÇÃO POÉTICA PÓS-MODERNA  
COMO RESISTÊNCIA CONTRACULTURAL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia

Orientador: prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima

CURITIBA  
2017

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**

L732p Lima, Carolina Goetten de  
2017 Paulo Leminski e a produção poética pós-moderna como resistência  
contracultural / Carolina Goetten de Lima.-- Curitiba, PR : 2017.  
125 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do  
Paraná. Programa de  
Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Curitiba, 2017.  
Bibliografia: f. 122-125.

1. Leminski, Paulo, 1944-1989. 2. Contracultura. 3. Imprensa  
alternativa. 4. Poesia - Aspectos sociais. 5. Poesia de protesto. 6.  
Capitalismo e comunicação de massa. 7. Linguagem e línguas -  
Dissertações. I. Lima, Marcelo Fernando de, orient. II. Universidade  
Tecnológica Federal do Paraná - Programa de Pós-Graduação em Estudos  
de Linguagens. III. Título.

CDD: Ed. 23. - 400

**Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba**  
**Bibliotecária: Maria Emília Pecktor de Oliveira - CRB-9/1510**

## TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 12

A Dissertação de Mestrado intitulada *Paulo Leminski e a produção poética pós-moderna como resistência contracultural*, defendida em sessão pública pela candidata **Carolina Goetten de Lima**, no dia 27 de novembro de 2017, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima – presidente – PPGEL/UTFPR

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Marcondes de Barros – UNESPAR

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maurini de Souza – membro avaliador – PPGEL/UTFPR

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 28 de novembro de 2017.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe e meu pai, pelo amor que têm ao conhecimento e pela dedicação em fazê-lo florescer em mim;

Aos meus irmãos, com quem aprendi a partilhar os recursos do mundo e a enxergar que o universo inteiro é uma vibração coletiva;

A todos os professores do PPGEL, especialmente Marcelo, Paula e Maurini, pelas contribuições ao conteúdo desta pesquisa. Ao Marcelo, sobretudo, pela iniciativa de me emprestar seu exemplar de *Ensaio e Anseios Críticos* e por ter me instigado a fazer do Leminski meu objeto de estudo;

À professora Patrícia Marcondes de Barros pela sensibilidade em propor alterações divertidas, capazes de estender minha dedicação a esta pesquisa por mais um mês;

Aos amigos, fonte complementar da plena alegria, principalmente: Marília, pelas afinidades instintivas; Michelle, fortaleza de saberes requintados; Janayna, companheira nos descaminhos; Victoria, tão leve quanto a luz; Daiane, surpresa se revela dentro de toda consciência; Luís Pimenta e Pedro Henrique, por nunca me deixarem esquecer que eu preciso me divertir; Laís Melo, pelo cuidado, carinho e companhia; Juliana, pelo apoio em meus projetos e pelo riso fácil; Helen, que nunca deixou de puxar minhas orelhas; Vivian, serena mutante, caixinha de surpresas; Dalane, matéria e energia de viva convicção; Letícia, guerreira que luta sambando; Ana Claudia, sem acento, com coragem; Juanito Jotapê, meio amigo, inteiro irmão; Tanaka, yogui-curandeiro; Ednubia, Pedro, Franciele, Julia e Daniel, melhor equipe de trabalho disponível na cidade; e Patricia, responsável por, possivelmente, metade, um terço ou milhares dos cliques em minha consciência.

A quem me fez alma e capaz de pensar, seja lá como, quem ou o que seja a fonte da nossa vida.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe a literatura, a poesia e a arte como ferramentas potenciais na luta anticapitalista. De início, apresenta-se a construção social do mundo contemporâneo sob uma perspectiva histórica, que surgiu com a Revolução Industrial. Em seguida, toma corpo o debate artístico e literário. Dentre os artistas que se destacaram no movimento contracultural, dá-se especial atenção ao trabalho do curitibano Paulo Leminski. O objetivo é elencar alternativas para discutir o mundo em que vivemos hoje à luz das contribuições do movimento hippie, das revistas de invenção, da mídia alternativa, da poesia, dos grafites e da cibercultura.

**Palavras-chave:** Contracultura, Paulo Leminski, pós-modernidade, tecnologia

## **ABSTRACT**

This research proposes literature, poetry and art as potential tools in the anticapitalist struggle. At first, it presents the social construction of the contemporary world from a historical perspective, which emerged along with the Industrial Revolution. Then, we begin to discuss the artistic and literary related field. Among the artists who stood out in the counterculture movement, we give special attention to the work of the Curitiba-born Paulo Leminski. The purpose is to list alternatives to discuss the world we live in nowadays, illuminated by contributions of the hippie movement, the New Journalism, the alternative media, poetry, graffiti and cyberculture.

**Palavras-chave:** Counterculture, Paulo Leminski, postmodernity, technology

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>p. 7</b>
<b>CAPÍTULO I – O ÚTIL E O INÚTIL NO DEVIR DO CAPITALISMO</b> .....	<b>p. 10</b>
1.1 PROCESSOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS .....	p. 10
1.1.1 Do avanço capitalista, surge a pós-modernidade .....	p. 19
1.1.2 Noção do tempo na era pós-moderna .....	p. 29
1.2 ESPÍRITO CONTRACULTURAL .....	p. 34
1.2.1 Resistência brasileira .....	p. 38
1.2.2 Contra toda cultura dominante .....	p. 41
1.2.3 Depois do AI-5, o desbunde .....	p. 43
<b>CAPÍTULO II: PRODUÇÕES ALTERNATIVAS</b> .....	<b>p. 54</b>
2.1 ENTRE IDENTIDADES DESCENTRALIZADAS .....	p. 52
2.2 POESIA E ESTRUTURA .....	p. 61
2.2.1 Novos suportes da pós-modernidade .....	p. 67
2.3 IMPRENSA ALTERNATIVA: PELA REAL ABORDAGEM .....	p. 75
2.3.1 Surgem os novos jornalistas .....	p. 81
2.3.2 Nanicas brasileiras - e venenosas .....	p. 84
<b>CAPÍTULO III: INUTENSÍLIOS DE PAULO LEMINSKI</b> .....	<b>p. 93</b>
3.1 NO ESPÍRITO DAS ÉPOCAS .....	p. 95
3.1.1 "Indispensável e inútil" .....	p. 101
3.1.2 Leminskações in-úteis .....	p. 107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>p. 117</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>p. 118</b>

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... p. 120**

## INTRODUÇÃO

O poeta curitibano Paulo Leminski, que centraliza as discussões trazidas a esta pesquisa, propôs o conceito de “inutensílio” aos produtos da criação artística. Para explicá-lo, ele escreveu que decorre do capitalismo, em sua lógica intermitente de compra e venda, essa nossa necessidade de dar um porquê a tudo o que existe. O que não vende não tem valor no modelo de vida que se sobrepõe à própria vida. Dentro disso, os versos são inutilidades – como o são o convívio, o amor ou a graça. Eles existem, apenas, e nos dão prazer, sem nada justificar e sem exigir qualquer justificativa. Sem preço. Nas palavras de Leminski, “fazemos as coisas úteis” - o trabalho, os compromissos, as responsabilidades, a louça na pia, a horta por regar - “para ter acesso a esses dons absolutos e finais”.

Num modelo social como o nosso, cujo proceder se coloca contra a verdadeira vida, escrever poemas é uma prática de rebeldia. Teorizar sobre a poesia, então, é quase revolucionário de tão inútil. Tipo de coisa que nos parece encantadora.

O contato com sua definição de inutilidade é capaz de nos trazer a percepção definitiva de que a vida humana pode caminhar até mais longe. Ou, no mínimo, superar esta existência a que a sociedade nos condiciona, garantindo pontos de partida mais justos às crianças que nascem no mundo todos os dias. Ele integra um depois, um futuro possível para a ideia central.

A poesia, como inutilidade, é uma ferramenta transformadora, um exercício de liberdade, mas que, como toda produção artística, restringe-se a poucos privilegiados (ou desviados) em consequência da configuração social capitalista. Dentro dessa premissa, Leminski compunha poemas que traduziam mensagens complexas em linguagem acessível mesmo numa realidade carente de formação literária. O altíssimo potencial comunicante da poesia pôde e pode contribuir nas revoluções necessárias a uma sociedade mais justa. Sob uma distribuição igualitária do tempo, das tarefas e dos privilégios, a arte ganharia protagonismo. E, com ela, a vida das pessoas, oculta entre as camadas mais subterrâneas do planeta e da consciência.

Ao todo, para formular este trabalho, trabalhamos com 18 livros diretamente relacionados a Leminski, traduzidos por ele ou escritos por ele, cujas ideias sobre a vida se multiplicavam na leitura das referências adicionais às discussões deste trabalho. Também integram nosso referencial teórico alguns documentários que contam a história de sua vida, aulas gravadas e publicadas no Youtube, entrevistas disponíveis na internet; e, sobretudo, suas composições musicais, muitas delas – graças ao potencial do trabalho humano organizado – à confortável distância de alguns cliques no computador. Para compreender como ele se tornou um trovador das dinâmicas da humanidade, também buscamos conhecer mais de suas referências na literatura, especialmente Samuel Beckett e James Joyce.

A metodologia adotada não envolveu uma complexidade de procedimentos científicos, mas o processo elementar de leituras e seleção de trechos pertinentes à proposta deste trabalho. Junto a Leminski, ao longo de um ano, cantamos, pensamos e abrimos novas portas na busca de um sentido para estar aqui. A cada leitura, enquanto a vida mostrava quem realmente era, tudo ao redor escancarava cada vez mais uma realidade de exploração e de excessos materiais. Esquecidos no fundo do cofre, ou ao fim de um longo e exaustivo dia de trabalho, estão os prazeres mais puros da existência: um mergulho no mar, um poema de Drummond, um consolo de mãe, restritos como as férias e curtos como os finais de semana.

Lendo e relendo, uma nova porta aberta revelou um ponto crucial, uma vista sem volta: a do afeto. Ao fim deste mestrado, consolidamos oficialmente uma fundamentação marxista, leninista, leminskalicista, beavorista, feminista e afetista em direção ao que nos parece a verdadeira mudança revolucionária. As pessoas se relacionam sob a forma de classes sociais e só uma renovação desta forma de diálogo, feita expressão de coletividade, solidariedade e companheirismo – no entendimento de quem somos em meio ao Universo e à natureza – é capaz de superar as limitações impostas à nossa existência.

Se inimigo tão grande nos dá ganas de chorar, Itamar Assumpção nos tranquiliza. São muitos os que levam a mensagem da outra vida e Itamar, como Leminski, é um deles. Enquanto encaramos o que precisa ser feito até a vida ser composta, finalmente, de algum trabalho voltado ao bem comum e de muita

inutilidade para o júbilo e para as livres metáforas, dá para apertar o play e cantar junto: “na próxima encarnação eu quero nascer cigarra... replay de formiga, não!”.

Para tentar dar conta de uma tarefa de tamanha magnitude e tentar, como Itamar, Leminski e tantas e tantos, ser porta-voz da contramensagem e de uma contravida, selecionamos alguns focos de discussão dentre todos os possíveis em uma sociedade estratificada como a nossa. Começamos pelo que nos parece o início: a Revolução Industrial, que modificou todos os fragmentos da sociedade e nos levou a novos modos de vida. Aprimorado, desenvolvido e cibernético, o capitalismo chega enfim à pós-modernidade. Desde o primeiro capítulo, nossa fundamentação teórica é essencialmente marxista.

Na nova era, as inovações tecnológicas, a globalização e o sentimento de urgência cotidiana transformaram as configurações materiais da existência e as teorias que discutem o sujeito, até então centralizado no Iluminismo. Em meio à globalização, o ser humano se descentraliza e se envolve num turbilhão incompatível com a vagareza feudal da era precedente. Contextualizar esses processos históricos facilita a compreensão do debate desenvolvido nos tópicos seguintes, quando uma proposta de prática literária e artística que se aproprie das ferramentas disponíveis na contemporaneidade, para potencializar seu discurso, busca tomar corpo.

Este é mais um trabalho indispensável e in-útil. Sua utilidade é existir. Para o mundo capitalista, é um texto que não vale nada; foram dias e dias dedicados a ele, momentos em que se deixou de vender força de trabalho ou de contribuir na implacável engrenagem do sistema. A imersão na poesia e nas tarefas acadêmicas nos propiciou instantes voltados ao simples prazer de existir no mundo.

Que o inútil se prolifere e se multiplique. Esse é um dos pressupostos que podem conduzir a um novo modelo social, mais justo e equilibrado, capaz de assegurar condições materiais que possibilitem a expressão mais pura da subjetividade do indivíduo. Não é possível que a vida humana se restrinja à venda da força de trabalho. Se Leminski pôde enxergar isso, toda mulher e todo homem é capaz de ver também. Ele teve acesso a um antidiscurso e se dedicou a difundi-lo. Foi o que fez a contracultura. É, também, o que tentamos fazer aqui.

## CAPÍTULO I

### O ÚTIL E O INÚTIL NO DEVIR DO CAPITALISMO

*en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas<sup>1</sup>*

Este trabalho pode ser definido pelo conceito que ele centraliza: é um inutensílio, objeto sem valor financeiro nem utilidade ao mundo da venda e da compra. O poeta curitibano Paulo Leminski, em torno do qual se constrói nosso eixo teórico, propôs o conceito de inutensílio para os produtos artísticos e os resultados do livre uso do pensamento. Um poema é uma pausa dentro da pausa na cidade pós-moderna, uma reserva florestal onde ainda é soberana a fotossíntese: indispensável, in-útil.

Antes de trilhar os caminhos percorridos por Leminski, em busca do que procuram nossos mestres<sup>2</sup>, trazemos o contexto da prática poética disponível e viável na realidade. Neste capítulo, descrevemos o cenário que a poesia tem hoje ao redor de si: a sociedade capitalista pós-moderna, uma configuração mais ansiosa e cibernética da mesma velha exploração. Explicar a origem e o funcionamento do modelo que estrutura a existência coletiva é indispensável para explorar a linguagem como atalho de ruptura – o que, enfim, constitui o objetivo central da pesquisa.

#### 1. 1 PROCESSOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS

A era pós-moderna, nome com que teóricos designam a época em que vivemos no presente deste estudo, tem um início bem marcado na história no ser humano. Embora a exploração seja a ênfase que pontua toda a nossa trajetória na

1 Todos os poemas que abrem os capítulos desta pesquisa são autoria de Paulo Leminski

2 Em referência a uma proposição da cultura zen, muito citada por Leminski: “Não siga os passos de seu mestre. Busque o que ele procurava”.

ocupação da Terra, a sociedade capitalista calca pela primeira vez a base da vida cotidiana no trabalho coletivo e organizado. Como premissa, a burguesia centraliza a geração de lucro em detrimento da partilha, da qualidade da vida humana e do uso consciente dos recursos naturais.

O capitalismo, tal como se apresenta hoje, descende da Revolução Industrial. No século XVIII, em toda a Europa, consolidou-se um novo modelo para organizar a civilização, em paralelo à era ocidental Iluminista. Filósofos e economistas passavam a propor cada ser humano como centro de sua própria vida. Aos limites do corpo físico se contrapunha um cérebro ativo, independente e pleno de capacidades.

A burguesia levou a sério o antropocentrismo e organizou a vida social a fim de colher os benefícios da vitalidade humana. A estratégia burguesa de assalariar as atividades produtivas e organizá-las em coletivo, com respaldo no Iluminismo, orientou a construção de um progresso que extrapolava os limites do escravismo feudal. Essa visão, segundo David Harvey (1992), “buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade” (p. 23).

Em coexistência com o Iluminismo – um movimento intelectual que “procurou desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social para libertar os seres humanos de seus grilhões” (HARVEY, 1992, p. 23) – abriu-se caminho para que as classes dominantes reconhecessem seu papel como sujeitos sociais centrais. A estrutura calcada na desigualdade, porém, permaneceu essencialmente o que sempre foi: base contínua ao longo de toda a História. Com exceção da burguesia, única classe a ascender em prestígio depois da Revolução Industrial, a maior parte das camadas populares permaneceu à margem do progresso. Ao mesmo tempo, a falta de acesso popular à filosofia Iluminista e à instrução em geral não deu condições para que a emergente classe trabalhadora contestasse a transição a tempo de revertê-la, ou reivindicasse sua parte no progresso.

O Iluminismo defendia a liberdade intelectual e propunha a razão do indivíduo como motor central de sua existência. Ele surgiu como forma de contraponto à visão do teocentrismo dogmático medieval. Até então, na Europa, as religiões se fartavam numa condição dominante, a pretexto de servir a um Deus que mais parecia subjugado ao pecado dos homens do que transcendente às nossas inconsciências.

Com a Revolução Industrial, o modo de vida predominantemente camponês converteu-se em cidades, vapores e comércios. O turbilhão de mudanças acelerava o ritmo da existência e das relações entre os indivíduos a um nível impensável e implausível na sociedade feudal. Foi quando despertou-se o que Marshall Berman (1986) considera um sentimento de modernidade, ou simplesmente “modernidade” – um conjunto de experiências “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (p. 14) compartilhadas, até hoje, por indivíduos em todo o mundo. À tentativa de se fixar num mundo em mutação, Berman propõe o termo “modernidade”, cuja atmosfera promete “aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor” - mas, num contexto mais sutil, ameaça destruir o que criou. Tal experiência, segundo o autor,

anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (1968, p. 14).

Enquanto o sujeito iluminista dispunha da centralidade sobre o próprio pensamento, o trabalhador do mundo pós-moderno é forçado a retroceder diante da majestade dinheiro. Sem tempo nem espaço para o livre raciocínio, a nova classe se dissolve e descentraliza. Este sentimento se intensifica conforme a Revolução Industrial avança e remodela as relações sociais.

O turbilhão se alimenta continuamente e por muitas fontes (BERMAN, 1986), que redefinem o uso do tempo da existência humana. O autor cita algumas das principais transformações: fábricas organizavam a mão de obra coletiva para impulsionar a força da burguesia emergente, classe social que assumia o poder após a era dos senhores feudais e camponeses; uma transformação de nossa imagem do universo como consequência das descobertas científicas; a industrialização do que se produz, num fluxo de transformar tudo ao redor em processo mercantil, inclusive as relações humanas e os ambientes de diálogo, submetido à luta de classes; a intensa aceleração no ritmo de vida; crescimento

urbano e explosão demográfica, que subordinou milhões de pessoas a uma jornada para garantir ao menos a sobrevivência em meio ao ambiente no qual nasceram ou cresceram; a comunicação de massa, que será melhor discutida alguns capítulos à frente, por sua afinidade com temática deste trabalho; a organização do proletariado, contraponto enquanto classe dentro do próprio modo de vida criado pela burguesia, capaz de desafiar padrões estatais e econômicos; e, “enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão” (BERMAN, 1986, p. 15). São esses processos construtores de um “perpétuo estado de ‘vir-a-ser’” que, na definição de Marshall Berman, “vêm a chamar-se ‘modernização’” (p. 15).

Na primeira fase do capitalismo, em coexistência com o início do sentimento de modernidade, ainda se mantinha o elo que conectava o público moderno aos modos de vida precedentes, de quando “o mundo não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 1986, p. 15). Mas o avanço capitalista logo começa a suprimir a lembrança do passado e fixar as ideias do futuro: a maior parte das pessoas foi submetida a um processo que as desconectou de suas raízes, cultura e relação com a natureza.

As horas e minutos passavam a ser regulados pela mais valia, que aliena o indivíduo da relação consciente com o processo e o produto do seu trabalho. Tudo o que fosse produzido fora do tempo de trabalho ou da lógica do capital seria, conforme Leminski, inútil. Ou in-útil. A partir do século XX, esse processo se “expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos” (BERMAN, 1989, p. 15 e 16). A consequência mais imediata é que a nova era desconectou a humanidade de seu caminho precedente: encontramos, sentencia Berman, (1989), “em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (p. 16).

Considerações e ponderações de Karl Marx (2008) podem fornecer pontos substanciais à compreensão do capitalismo, nesse primeiro estágio, que se desenvolveu ampla e intensamente até os dias atuais. Ele desenvolve um raciocínio que, de início, reconhece a burguesia como uma classe altamente revolucionária,

cujo mérito foi construir um progresso sem precedentes ao empenhar-se na organização do trabalho coletivo.

A burguesia, segundo Marx, “demonstrou o que a atividade humana pode realizar. Construiu maravilhas maiores que as pirâmides egípcias, os aquedutos romanos e as catedrais góticas” (2008, p. 13). Sua atuação, na história da humanidade, foi capaz de conduzir “expedições que tiram o brilho das grandes migrações e das cruzadas” (MARX, 2008, p. 13). A partir da Revolução Industrial desenvolveram-se “forças produtivas mais maciças e colossais que todas as gerações anteriores” (p. 16). Em coletivo, o homem foi capaz de dominar as forças da natureza, de desviar e adaptar leitos dos rios para a navegação, de criar maquinaria e indústria. Dentre os questionamentos provocados por Marx (2008), “que séculos anteriores poderiam imaginar quanta força produtiva se escondia no seio do trabalho social?” (p. 16).

Desde então, transformações decorreram em ritmo implacável de mudança, objetiva e subjetivamente; isso porque a dominação burguesa não se limitou ao ambiente externo ao indivíduo. Adotamos, como parte de nossa fundamentação teórica, o materialismo histórico-dialético: o ser humano se torna quem é conforme o que vê, aprende e vivencia em sua formação cotidiana, e esse ambiente externo também pode ser transformado pelo indivíduo, numa relação dialética entre o psicológico e o social. Além das condições materiais da vida, o capitalismo interferiu nas expressões da subjetividade e das relações interpessoais.

Nos bancos, nas grandes empresas, nas redações de jornal, a existência humana foi reduzida ao valor puramente monetário, que condecorou o capital com o cargo de elemento mais importante da sociedade, ao centro da existência coletiva. Submetidos ao modelo mercantil, com a livre consciência aprisionada ao privilégio de alguém mais rico do que nós, temos no dinheiro uma falsa sensação de liberdade; para Leminski (2012), isso ocorre porque “o capitalismo tem, dentro de si, em sua essência, uma espécie de ‘amorfia’. É sua grande força” (p. 52). O poder de compra institucionaliza “a lei do salve-se-quem-puder e a corrida de ratos em direção ao ouro da Califórnia, a dinâmica capitalista, monstruosamente rápida, libera direções e rumos para os arbítrios do egoísmo individual” (LEMINSKI, 2012, p. 53).

Junto às concepções filosóficas de Michel Foucault, para quem a sociedade moderna é disciplinar e constitui o pan-óptico de uma prisão, Karl Marx aprofundou o sentido da pura “agência humana” defendido pelo Iluminismo, segundo a qual sujeito seria capaz de plena ação por meio do próprio pensamento – o “penso, logo existo” de Descartes. Para Marx, assim como para Freud e intelectuais do pós-modernismo, o indivíduo não constitui uma fonte autônoma de subjetividade. Ele incorpora e expressa, também, as experiências que vivenciou e as ideias que aprendeu com o mundo a seu redor. O que aprendemos, porém, são as relações de compra e venda capitalistas, que destruíram os laços feudais

sem pôr no lugar qualquer outra relação entre os indivíduos que não o interesse nu e cru do pagamento pessoal e insensível “em dinheiro”. Afogou na água fria do cálculo egoísta todo fervor próprio do fanatismo religioso, do entusiasmo cavalheiresco e do sentimentalismo pequeno-burguês. Dissolveu a dignidade pessoal no valor de troca e substituiu as muitas liberdades, conquistadas e decretadas, por uma determinada liberdade, a de comércio. Em uma palavra, no lugar da exploração encoberta por ilusões religiosas e políticas ela colocou uma exploração aberta, desavergonhada, direta e seca. (MARX, 2008, p. 12 e 13).

Depois de reconhecer o papel revolucionário da burguesia, Marx defende que a organização social é capaz de garantir um progresso voltado ao bem comum, em vez de colocá-lo a serviço de uma ou outra classe dominante. Antes disso, porém, o autor descreve que a ideologia capitalista deu início a um panorama de urgência coletiva. A partir da nova premissa de que tudo precisa gerar lucro, com o capital ao centro da vida, o que é produzido se renova continuamente para que seja possível gerar sempre mais dinheiro.

Até a atualidade e desde a era moderna, os multiversos de possibilidades da nossa vida se comprimem e aceleram na permanente busca de inovações que possam ser comercializadas. Como exemplo desta condição, segundo Marx (2008), “basta mencionar as crises comerciais que, repetidas periodicamente e cada vez maiores, ameaçam a sociedade burguesa” (p. 18). Em um momento de crise, grande parte da produção e das forças produtivas que foram criadas é destruída regularmente. Conforme o autor, “nas crises irrompe uma epidemia social que em épocas anteriores seria considerada um contrassenso – a epidemia da

superprodução” (MARX, 2008, p. 18).

Por revolucionar os instrumentos produtivos de modo contínuo, todas as relações sociais envolvidas no modo de vida capitalista sofrem a interferência de sua dinâmica. Enquanto outras classes sociais da História tinham por característica a estabilidade dos meios produtivos – ou, nas palavras de Marx, a “conservação inalterada” como “primeira condição de existência” (p. 13) –, no capitalismo tudo se renova a todo momento. “A transformação contínua da produção, o abalo incessante de todo o sistema social, a insegurança e o movimento permanente distinguem a época burguesa de todas as demais” (MARX, 2008, p. 13). Para Leminski (2012), são colocados bruscamente em xeque os hábitos tradicionais e os objetivos de vida “clássicos”. Eles são substituídos por “gestos cujo destino desconhecemos” (p. 89).

Marcada pelo excesso e pela acumulação, como todas as classes dominantes da história, a sociedade capitalista inaugurou a prática da concorrência. Há, pela primeira vez, “civilização demais, meios de subsistência demais, indústria e comércio demais” (MARX, 2008, p. 18). Simultaneamente, vemos falta, excesso e desequilíbrio.

De início, no contexto da formação das fábricas, a centralização da base social em torno de critérios econômicos desencadeou uma série de transformações no cotidiano da sociedade. Para superar as crises que o próprio capitalismo cria pela dinâmica superprodutiva, a burguesia age, segundo Marx (2008), por dois caminhos: por um deles, alcança essa superação pela “destruição forçada de grande quantidade das forças produtivas; por outro, por meio da conquista de novos mercados e da exploração mais intensa de mercados antigos (p. 19).

O desemprego é uma das consequências mais imediatas da crise, adotado como medida para manter os lucros. Com isso, geram-se crises ainda mais violentas, já que a maior parte das pessoas é submetida a condições mais precárias de trabalho e de vida. Amplia-se a desigualdade social, reduz-se a parcela da população com recursos para consumir o que o próprio capitalismo precisa comercializar para se manter ativo e o ciclo intermitente chega aos indivíduos sob a forma de uma impaciência, de uma angústia típica da modernidade.

Antagônica à classe burguesa, inclusive na linguagem na qual dialoga por se

formarem na mesma sociedade, também se organiza a classe proletária. Trabalhadores seguem a lógica do trabalho no cotidiano das fábricas e agem em coletivo para resistir a quem domina suas vidas porque detém mais posses. Por meio “de associações contra a burguesia, lutam juntos para assegurar o seu trabalho” (MARX, 2008, p. 23), com crescente consciência de classe. O trabalhador reconhece que vende a sua mão de obra por preços de papel; no contato com outros, diferentes na individualidade subjetiva e semelhantes nas expressões objetivas, percebe que troca tempo de sua vida por números impressos que nunca fecham as contas. Nesse momento, em crise, a ideologia escancara sua instabilidade e suas contradições, porque

as forças produtivas de que dispõe não servem mais para promover as relações burguesas de propriedade; ao contrário, elas se tornaram poderosas demais para tais relações, sendo obstruídas por elas; e tão logo superam esses obstáculos, elas desorganizam a sociedade e colocam em risco a existência da propriedade burguesa (MARX, 2008, p. 18).

Sob a ótica do materialismo histórico-dialético, pode-se assinalar que as condições externas ao indivíduo interferem em todas as esferas da sua existência. Como um sentimento coletivo, a expressão da modernidade começa a se integrar aos modos de vida e as pessoas a assimilam ativamente. Quem trabalha e dialoga, construindo relações críticas com seus colegas, passa a compreender mais e mais do que acontece nas entrelinhas do sistema. As classes exploradas, então, organizam sua luta em coletivo, por meio de sindicatos e associações. Como explica Berman (1986), “as imensas unidades de produção, inerentes à indústria moderna, acabam por reunir grande número de trabalhadores, forçando-os a depender uns dos outros e a cooperar em suas tarefas”. Organizados coletivamente para manter a dinâmica da sociedade capitalista, na intrincada cooperação que busca dar conta da moderna divisão de trabalho, podem dessa maneira aprender a agir e a pensar, também em coletivo, novas soluções para a sua condição.

Berman (1986) assinala que o texto de Marx, no Manifesto Comunista, coloca mais questionamentos do que soluções, enquanto o tom literário de seu texto reforça o propósito de “fazer o povo sentir, eis por que suas ideias são expressas através de imagens tão intensas e extravagantes” (p. 17). Essa ânsia de muitos teóricos por

despertar a humanidade do estado de insônia materialista se justifica na dissimulação do conceito de liberdade, aliada do capitalismo: Leminski afirma que o dinheiro é o que define a proporção da soberania do indivíduo. Os rumos da nossa vida se estabelecem conforme as condições financeiras disponíveis; afinal, hoje, o que é “a liberdade de ir para Nova York ou não, de ter um videocassete ou não, de comer carne ou não?” (LEMINSKI, 2012, p. 152).

O interesse marxista se volta ao fato de que a burguesia lançou ao mundo “novas imagens e paradigmas, vividos, da vida boa como a vida de ação. Provaram que é possível, através da ação organizada e concertada, realmente mudar o mundo” (p. 91). A ideia essencial está concentrada nos “processos, os poderes, as expressões de vida humana e energia: homens no trabalho, movendo-se, cultivando, comunicando-se, organizando e reorganizando a natureza e a si mesmos” (BERMAN, 1986, p. 91).

As ideias de Marx não definem o caminho para um modelo de sociedade ideal, mas, prioritariamente, desconstróem o modo de vida capitalista para apontar um formato antagônico e correlato: o anticapitalismo seria um mundo organizado e vivido em comunidade, mas sem distinções de classe. Ao dispor de todos os seres humanos – todos idênticos na condição fisiológica invariável de *Homo sapiens* –, a abundância de bens coletivos e seu desfrute absoluto.

Quando sugere que incorporemos o sentimento de modernidade que se expressa contínua, ilimitada, aberta e incansavelmente, Marx “espera, portanto, cicatrizar as feridas da modernidade através de uma modernidade ainda mais plena e profunda” (BERMAN, 1986, p. 95). Nas palavras de Berman, as questões centrais do marxismo perguntam-se por que, se a vida boa é a vida de ação, “o escopo das atividades humanas deve ser limitado àquelas que dão lucro?”. E, se o homem moderno vê do que é capaz a atividade humana, “por que deveria aceitar passivamente a estrutura da sociedade, tal como se lhe oferece? (1986, p. 91)

Conforme o autor, a segunda realização burguesa mais importante – além das modificações materiais e concretas que executou na sociedade – “foi liberar a capacidade e o esforço humanos para o desenvolvimento: para a mudança permanente, para a perpétua sublevação e renovação de todos os modos de vida

pessoal e social” (BERMAN, 1986, p. 91). Ele enumera as principais transformações decorridas com a Revolução Industrial e a instalação do maquinário capitalista, onde tudo se mostra impregnado de seu contrário: forças industriais e científicas até então inconcebíveis; e “sintomas de decadência que ultrapassam os horrores dos últimos tempos do Império Romano” (p. 18). As máquinas ganham mais valor do que homens; homens, mais valor do que as mulheres.

O maquinado, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material (BERMAN, 1986, p. 18).

Se tudo que era sólido já desmanchava no ar quando as máquinas expeliam seus primeiros vapores, o desenvolvimento capitalista conduziu a sociedade a uma sensação de impermanência ainda mais ansiosa nas décadas seguintes. Leminski (2012) descreve que, “na segunda metade do século XX, o capitalismo avançou em direção a formas superiores, mais complexas, de sua dinâmica interna”.

#### 1.1.1 Do avanço capitalista, surge a pós-modernidade

O modelo do capital assumiu formas que disfarçam suas intenções e paradigmas em meio a uma cultura de “mudançolatria”: um culto fervoroso a tudo o que o seja novo ou, pelo menos, pareça novo” (LEMINSKI, 2012, p. 119). É o que dá origem ao “gesto coletivo chamado ‘moda’, consagração do efêmero, coroação do passageiro, vitória do tempo sobre o ser” (p. 119). Nisso, para Leminski, ao menos em alguns terrenos, saber “ficar parado” ou “deixar tudo como está” (2012, p. 120) é um comportamento de vanguarda capaz nos resgatar à ideia da vida pela vida.

Esse capitalismo será mais plástico, mais maleável, mais ágil, mais capaz de absorver suas próprias contradições e colocá-las a seu serviço. Será distributivista (como a social-democracia), “liberal”, rooseveltiano, flexível

diante das pressões trabalhistas e sindicais, computadorizado enfim. (LEMINSKI, 2012, p. 52)

As modas e a devoção ao efêmero, em “sua velocidade paranoica, estão aí para nos consolar da impossibilidade de uma mudança realmente radical das coisas” (LEMINSKI, 2012, p. 120). Elas podem ser ferramentas estratégicas ao capitalismo para ampliar o alcance de suas ideologias de alienação: não procuram refletir sobre o indivíduo qualquer claridade que o torne capaz de questionar o mundo ao seu redor. São alterações que decorrem na crosta da sociedade e não modificam a essência de como a vida acontece.

Uma das principais transformações da era pós-moderna foi quanto à noção de espaço público. O capitalismo “acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser” (BERMAN, 1986, p. 21). No Brasil, a modernização foi implementada sobretudo durante o período da ditadura militar, quando, a pretexto de um “milagre econômico”, a política autoritária assumiu o poder à força e procedeu com a industrialização também forçada do Brasil, sem qualquer preocupação com adequar o processo ao contexto cultural do país. Foi contra a interferência e a absorção passiva do imperialismo norteamericano que movimentos de resistência, como a contracultura, começaram a se fortalecer na expressão da pós-modernidade brasileira.

Uma questão colocada por Berman é com relação a que espécies de pessoas surgem como fruto desse modelo social em permanente estado de mudança. No capitalismo, classes dominantes controlam nossas vidas a partir de interesses bem definidos – interesses que também determinam as medidas adotadas em momentos de crise e de caos. O sentimento de instabilidade chega ao indivíduo por meio de uma rede capilar de disseminação ideológica, que “contribui” para propagar os “valores” capitalistas. A força dessas ideias se ampara na infraestrutura (modelo operante da produção assalariada propriamente dito) e na superestrutura (instituições, tais como a polícia e o exército, de que o sistema dispõe para assegurar seu domínio), que se interpenetram dialeticamente.

Nesse modelo, centrado no trabalho e no lucro, as possibilidades humanas

que o próprio capitalismo cria são destruídas continuamente. O sistema “estimula, ou melhor, força o autodesenvolvimento de todos, mas as pessoas só podem desenvolver-se de maneira restrita e distorcida” (BERMAN, 1986, p. 93 e 94). Isso porque suas vidas são destinadas a preservar o funcionamento da estrutura social, com pouco ou quase nenhum tempo disponível para as buscas pessoais ou para pensar além do que lhes é oferecido em meio ao turbilhão coletivo. A atmosfera de mudanças, como elemento concreto deste mundo, alcança a todos os que nele vivem.

Berman acredita que uma absorção ativa e reativa das transformações pós-modernas exige que saibamos acolhê-las, buscá-las por iniciativa e, por fim, levá-las adiante. Olhando em frente e assumindo a fluidez da nova era, pode-se transmutar o imediatismo em maturidade e até mesmo aprender “a se deliciar na mobilidade, a se empenhar na renovação, a olhar sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos” (BERMAN, 1986, p. 93).

Embora possível no horizonte revolucionário, a construção da consciência do indivíduo no mundo pós-moderno exige dele a independência de raciocínio – isso se tiver aprendido usá-lo livremente, compreendendo a distribuição desigual de oportunidades. Como a sensação coletiva é de instabilidade, o espírito da época capitalista é de dissolução das coisas no instante imediato em que elas surgem. Tudo o que é sólido, ou seja, que existe por existir, ou porque foi produzido para passar a ser algo no mundo, “é feito para ser desfeito amanhã [...] a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte, [...] sob formas cada vez mais lucrativas” (BERMAN, 1986, p. 96).

É sob um contexto de amplo crescimento e desenvolvimento capitalista que emerge, enfim, o conceito de pós-modernidade. Harvey (1992) avalia que, desde 1972, as práticas culturais, políticas e econômicas passaram a sofrer uma mudança abissal, que “está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço” (p. 8). Para o autor, na organização do capitalismo, existe uma íntima relação entre todos os pontos até agora debatidos – “a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais

flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de ‘compressão do tempo-espaço’” (HARVEY, 1992, p. 8). Essas mudanças mais recentes, no entanto, colocam-se mais como um contexto de “transformações da aparência superficial do que como sinais do surgimento de alguma sociedade pós-capitalista ou mesmo pós-industrial inteiramente nova” (p. 8), sobretudo “quando confrontadas com as regras básicas de acumulação capitalista” (p. 8), já introduzidas à luz do raciocínio desenvolvido por Marx.

A pós-modernidade, portanto, é a representação do capitalismo ultradesenvolvido, mais do que um novo tipo de sociedade. Trata-se de um modo de vida permeado pelas descobertas – na ciência e na tecnologia, por exemplo –, que sob a dinâmica do capital aprofundaram a sensação de espaço e de tempo comprimidos, de aceleração e de urgência da vida humana.

Leminski (2012) assinala que, no decorrer do processo de industrialização, “o capitalismo não irá trair sua verdadeira natureza” (p. 52). Ocorre, para o autor, justamente o contrário. O sistema “conseguirá essa sobrevivência utilizando exatamente sua arma fundamental: a transformação de tudo em mercadoria” (p. 52). Nesse ponto, nem mesmo a arte escapa de se adaptar, visto que “uma única lei suprema rege esse universo: tudo é válido, se puder se transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro, vale dizer, em mais-valia” (LEMINSKI, 2012, p. 53). É aí que a criação artística entra como resistência, e seus produtos, como inutensílios.

Para firmar nossa compreensão sobre a nova era, é importante considerar as proposições de Linda Hutcheon (1991). A autora afirma que, justamente por se tratar mais de um prolongamento do primeiro estágio do capitalismo do que de um novo modelo social, “o pós-modernismo não pode ser utilizado como um sinônimo para o contemporâneo” (p. 20). Ela descreve a incorporação do prefixo “pós” como uma nomenclatura que absorve “aquilo que pretende contestar” (p. 21). Contraditório por essência, o termo atua por dentro do sistema que busca subverter, e por isso não pode ser considerado como um novo paradigma, mas como uma atualização do modelo que já existia.

A sociedade de hoje ganha um novo nome – pós-moderna – para que a teoria possa se aproximar mais intimamente do cenário acirrado de capitalismo global. No

entanto, para a autora, a utilização do termo também “pode servir como marco de luta para o surgimento de algo novo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Assim, em vez disso, ela oferece

um ponto de partida específico, embora polêmico, a partir do qual se possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais. Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político, suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado" (HUTCHEON, 1991, p. 20).

A ideia de sombra do passado explica por que muitos teóricos distinguem o modernismo do pós-modernismo nessa relação paradoxalmente aproximativa. Hutcheon (1991) avalia que “o moderno está inevitavelmente embutido no pós-moderno [...], mas o relacionamento complexo entre eles é de consequência, diferença e dependência” (p. 61). Os dois estágios da sociedade capitalista estão intimamente vinculados porque, na nova etapa, ainda se mantêm as distinções de classe e as formas produtivas colocadas em prática pelo sistema dominante. O termo pós-moderno, para Hutcheon (1991), “significa algo mais do que ‘um hífen cercado por uma contradição’, conforme as memoráveis palavras de Charles Newman. O hífen caracteriza mais do que ‘um passo hesitante; um tênue enxerto; a cauda aparada do híbrido’” (HUTCHEON, 1991, p. 60). Segundo a autora,

assim como o modernismo, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições, mas também que as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características definitórias de todo o fenômeno cultural que classificamos sob essa denominação. (HUTCHEON, 1991, p. 67)

Os estudos pós-modernos desafiam o sistema capitalista sem negá-lo. No entanto, questiona Hutcheon, “o que está sendo desafiado pelo pós-modernismo?”. Na sequência de seu raciocínio, é ela quem responde: “Antes de mais nada, as instituições passaram a ser submetidas a investigação: desde os meios de comunicação até a universidade, desde os museus até os teatros” (p. 60).

Essa tendência cultural é dominante e “se caracteriza pelos resultados da

dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Nesse sentido, a pós-modernidade se constitui pela afirmação das diferenças em vez de se ater à não-identidade. Em meio a todas essas contradições, Hutcheon (1991) busca um conceito para definir o momento histórico:

O pós-modernismo é o processo de fazer o produto; é ausência dentro da presença; é a dispersão que precisa da concentração para ser a dispersão; é o idioleto que quer ser, mas sabe que não pode ser, o código-mestre; é a imanência que nega a transcendência, e no entanto anseia por ela. Em outras palavras, o pós-moderno segue a lógica do "e/e", e não a do "ou/ou" (p. 74).

Importante considerar outra reflexão de Hutcheon (1991), segundo a qual, assim como para Marx, os sistemas e ordens sociais são criações do ser humano, o que configura sua justificação e sua limitação. Esses sistemas “não existem ‘exteriormente’, fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história. Isso não os torna nem um pouco menos necessários ou desejáveis” (HUTCHEON, 1991, p. 74).

Em ensaios produzidos ao longo de sua carreira, Leminski (2012) também propõe conceitos para o “pós-moderno” - adjetivo que, segundo ele, “vem sendo aplicado a certas manifestações artísticas e de comportamento atuais” (p. 88). O termo caracteriza o estágio do capitalismo que traz, em seu cerne, uma fase informático-computadorizada, a qual apanhou desprevenidas as pessoas do mundo. Daí, talvez, o sentimento de inesperado, de surpresa, a sensação de que não conseguimos segurar nada nas mãos; nossos gestos, para o autor, têm destino desconhecido, em substituição aos hábitos tradicionais e objetivos clássicos que atribuíamos à nossa existência.

Os gestos “pós-modernos” correspondem a um mundo: a) totalmente urbano; b) onde prevalece o setor terciário (serviços); c) onde a empresa adquiriu um caráter abstrato, impessoal, “sociedades anônimas”; e d) “last but not least”, onde a indústria e a tecnologia eletrônica adquirem uma importância tão grande na vida das pessoas que se pode dizer, com McLuhan, que o próprio sistema nervoso do homem começa, por fim, a ser exteriorizado, sob a forma de tecnologia. (LEMINSKI, 2012, p. 88).

Para nos aprofundarmos nas problemáticas pós-modernas e refletir sobre o que ela representa na vida prática da sociedade, utilizamos as análises de Stuart Hall (2005) sobre a formação das identidades culturais do nosso momento histórico. Ele utiliza o termo “identidade” para definir aquilo que preenche o espaço entre o mundo interior e o mundo exterior ao indivíduo – algo situado entre o meio objetivo e o subjetivo, que “define” quem a pessoa é. Conforme abordado adiante neste capítulo, a visão preponderante na era pós-moderna sugere que a identidade do sujeito “é formada na interação entre o eu e a sociedade” (HALL, 2005, p. 11). Cada indivíduo possui um “eu real” – sua essência interior – que é “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (p. 11). Trata-se de uma construção dialética que “sutura” o sujeito à estrutura, na metáfora médica escolhida por Hall (2005) para conceituar a identidade. Esta, enfim, pela condição de ser formada e transformada continuamente de acordo com os sistemas que rodeiam o sujeito, torna-se, nas palavras do autor, uma “celebração móvel”. A identidade do indivíduo é o resultado da interação entre seu lado subjetivo e o meio externo que o circunda, dois elementos centrais que contribuem para formar quem ele é.

Essa reflexão prévia sobre o conceito de identidade, reconhecida desde o Iluminismo e descentralizada na atual tendência à dissolução, é importante para avaliar as transformações que se operam no sujeito a partir da era pós-moderna. Definida por Hall (2005) como “sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (p. 14), a pós-modernidade é palco de um desenvolvimento tecnológico e social que extrapola as fronteiras dos países e se unifica num mercado globalizado. Nesse cenário, “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (HALL, 2005, p. 15). Processos coletivos e inconscientes, não inatos, conduzem a aprendizagem do indivíduo desde o instante em que ele nasce. Para Hall, “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (2005, p. 38).

A era pós-moderna, que tem início a partir da década de 70, trouxe consigo

uma mudança substancial nos modos de vida. Como país de terceiro mundo, o Brasil viveu um processo de industrialização tardia, imposta pelas classes dominantes e descolada da identidade nacional – substância que a contracultura brasileira, com respostas de teor artístico, buscou recuperar. Esse contraponto à ditadura militar será levantado mais adiante.

Hoje, em todo o mundo, a união entre os mercados de diferentes países numa espécie de comércio financeiro global, assim como o processo de urbanização, modificaram o senso coletivo de tempo e de espaço. O meio externo assim construído chega ao sujeito sob a forma contraditória como as relações humanas se desenvolvem dentro dele. Essas novas configurações, conforme sintetiza Leminski, tornam impossível prever o homem que nasce a partir delas – no entanto, “alguns sintomas já começam a se tornar visíveis” (2012, p. 89). Um mundo onde só há “modas, não mudanças” (p. 92) constrói uma vivência circular, não mais linear: a humanidade começa a girar em torno da própria história, porque perdeu sua relação com a natureza ou com o sentido de existir no mundo. Esse novo cenário, em que só há cultura e onde a vida acabou, é, para Leminski, “totalmente humano” (p. 92).

A máquina urbana, num espaço compartilhado por milhões de pessoas, não representa para o autor somente uma mudança quantitativa. A condição se amplia e interfere na qualidade da vida em si. Como resultado agente e paciente desse “pesadelo demográfico das grandes cidades”, que atinge todos os hábitos tradicionais, Leminski invoca o conceito de “homo-post-modernus”.

Nesse mundo, conceitos como “liberdade”, “beleza”, “democracia”, “felicidade”, estão sendo forçados a se traduzir em novos conceitos e novas realidades. As coisas não estão mais nos lugares onde deveriam estar, no palácio, no templo, nos dicionários. (LEMINSKI, 2012, p. 89)

O impacto dessa mudança conhecida como “globalização” – além de inovações tecnológicas frequentemente catastróficas para o meio ambiente porque o único fator considerado é o lucro (LEMINSKI, 2012) – é a formação de múltiplas identidades: em contato com um ambiente instável e diante de diferentes culturas, que se interconectam no mercado global e por meio da tecnologia, a identidade se

preenche de mundo externo e se transforma, continuamente.

Tais representações contraditórias atuam simultaneamente de fora para dentro, a partir das condições materiais, e de dentro para fora, partindo da subjetividade. O indivíduo iluminista, como centro de si mesmo, pode hoje se ver descentralizado, mas também pode se libertar de “de seus apoios estáveis nas tradições” (HALL, 2005, p. 25) e perseguir seu centro mais uma vez, absolvido da imobilidade medieval.

Outra consequência da pós-moderna globalização é o que Harvey (1992) chama de supressão do espaço por meio do tempo. As inovações tecnológicas permitiram o contato imediato entre civilizações que até então não dispunham de meios para se comunicar instantaneamente. Segundo Hall, “os lugares permanecem fixos; é neles que temos raízes. Entretanto, o espaço pode ser cruzado num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite” (p. 72).

O desenvolvimento de novas mídias e suportes para a comunicação também são responsáveis pelo intenso processo de aproximação entre culturas globais. Harvey (1992) propõe, dentre outras reflexões, uma análise sobre a televisão de massa. Essa ferramenta, “combinada com a comunicação via satélite, torna possível experimentar uma aceleração das imagens de diferentes espaços quase simultaneamente, colidindo os espaços do mundo numa série de imagens numa tela de televisão” (p. 293). Como efeito, “as imagens de lugares e espaços tornam-se tão abertas para a produção e efêmeras para o uso como quaisquer outras” (HARVEY, 1992, p. 293). O autor descreve esse momento como um “colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade”, que “surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, happenings e imagens de mídia” (p. 91). Sob o suporte dos preceitos e da máquina capitalista, “os produtores culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multimídia (HARVEY, 1992, p. 91).

Aqui, cabe citar integralmente dois parágrafos de texto desenvolvidos por um dos principais teóricos da pós-modernidade, em cuja obra nos identificamos com uma descrição de fôlego sobre algumas das principais mudanças que sentimos no

momento presente.

Nas costas dessa expansão dos negócios e dos serviços financeiros, formou-se toda uma nova cultura yuppie, com seus atavios de pequena nobreza, estreita atenção ao capital simbólico, à moda e ao design e de qualidade de vida urbana.

O outro lado dessa afluência foi a praga da falta de moradia, da perda de poder e do empobrecimento que tomou conta de muitas cidades centrais (HARVEY, 1992, p. 300).

Também o desenvolvimento da internet e o surgimento de dispositivos de mídia pessoais, que nos conectam e interligam a notícias que se desenrolam de modo simultâneo em todas as partes do mundo, constituem um aspecto fundamental do novo cenário globalizado. Por seu protagonismo em meio à vida social pós-moderna, a cibercultura é proposta como alternativa à literatura de resistência e como suporte para a nova poesia nas considerações finais deste trabalho.

Hutcheon (1991) assinala que é costume estabelecer oposições binárias entre pós-modernismo e o modernismo, entre o passado e o presente. Entretanto, essas oposições devem ser questionadas porque o estágio mais recente atua em uma identidade própria e paradoxal. A coluna oposta, de natureza “modernismo versus pós-modernismo’, é uma estrutura que, implicitamente, nega a natureza híbrida, plural e contraditória do empreendimento pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Numa síntese que se fundamenta na linha teórica marxista, pode-se concluir que o trabalho humano organizado é capaz de dar vida a verdadeiras revoluções. Quando agem em coletivo, as pessoas são capazes de pluralizar suas ideias subjetivas, de pensar mais amplamente à luz das diferenças e de tomar decisões para além do eu individual ou da necessidade básica imediata. O capitalismo, no entanto, direcionou o trabalho humano ao único propósito de acumular bens – prática que constrói um sentimento de urgência, de preocupação e de estresse, mas que é descartável à plena e confortável realização da vida no âmbito medular da existência.

Com a atuação coletiva é possível construir outros modelos sociais e verter o potencial humano ao propósito de garantir uma existência livre e justa a todos os indivíduos. Assim como a organização social revolucionou os modos de vida até

então existentes e pôde implementar as relações capitalistas – uma ideologia criada e socialmente aplicada pelos próprios seres sociais – essa mesma capacidade de organização pode, também, desconstruir a sociedade vigente e arquitetar um novo modelo, que alcance a igualdade.

Para chegar até lá, porém, um caminho de desconstrução e de consciência de classe é necessário. Pela dimensão que alcançou ideologia capitalista, esse caminho pode levar gerações; mas diante do seu contínuo desmanche na rotina social, o percurso se torna percorrível. Neste trabalho, discorreremos sobre algumas teorias que peregrinam na contramão da ideologia dominante, construídas a partir das possibilidades que se abrem ao longo do processo de consciência de um indivíduo. Essas teorias navegam no sentido de abrir o leque de ideias sobre a vida, para dentro da crosta, e apontam no horizonte outras maneiras de o ser humano perpassar o ciclo terreno da existência.

### 1.1.2 Noção do tempo na era pós-moderna

Os rápidos processos de mudança surgidos a partir da Revolução Industrial e da pós-modernidade, descritos capítulos anteriores, trouxeram a percepção sobre o modo também acelerado como o ser humano é levado a conduzir a sua vida na nova era. Agora, uma nova introdução ao debate literário se mostra necessária para que possamos discutir a contracultura por dentro de suas raízes. Mais à frente, o papel da literatura assume o debate – e, espera-se, fortalecido pela melhor compreensão da dinâmica dominante ao nosso redor.

Esta reflexão prévia é importante para desenvolver e situar a luta empenhada por toda uma geração de artistas e intelectuais no Brasil, sobretudo por “parte da juventude dos anos 60 e 70 do século passado, das quais resultaram algumas transformações sócio-culturais” (CAPELLARI, 2007, p. 7). A contracultura é definida como a “representação dada a um conjunto de manifestações de repúdio ao *modus vivendi* predominante no Ocidente” (p. 7).

Para isso, inicialmente, é necessário refletir sobre nossa pressa e seus relógios. Desenvolvemos esse raciocínio sob uma linha teórica marxista: construído

social e historicamente, o tempo não pode ser definido como uma “categoria abstrata arbitrária” (FARIA e RAMOS, 2014, p. 49), externa ou alheia a nós, que tenha surgido de forma natural ou espontânea. Estas noções cronometradas “foram historicamente convencionadas para permitir sua dimensionalidade” (FARIA e RAMOS, 2014, p. 50). Para Norbert Elias (1989), “em um mundo sem homens e seres vivos, não haveria tempo e, portanto, tampouco relógios ou calendários” (p. 22).

Localizar o comportamento temporal na sociedade pós-moderna exige que analisemos como tal senso foi criado, e como ele se modificou ao longo dos séculos. Antes de se estabelecer a sociedade industrial, a passagem do dia costumava seguir a sucessão de tarefas, as demandas pontuais e a relação mútua entre elas. Depois, passou a ser medida em intervalos de tempo, como o do cozimento do arroz ou do fritar de um gafanhoto (THOMPSON, 2005). Tal noção, ou “descaso pelo tempo do relógio” (p. 271), restringe-se a comunidades que vivem distantes ou que ainda não foram atingidas pelo modo de produção capitalista. As tarefas diárias de pequenos agricultores e pescadores parecem se desenrolar “pela lógica da necessidade, diante dos olhos do pequeno lavrador” (THOMPSON, 2005, p. 271).

Propomos ainda algumas reflexões a respeito da orientação pelas tarefas, já superada nas sociedades capitalistas. A primeira consideração, emprestada de Thompson (2005), é que, antes da era industrial, “o camponês ou trabalhador parece cuidar do que é uma necessidade” (p. 271). Depois, em uma comunidade na qual é comum orientar-se conforme as tarefas do dia, “parece haver pouca separação entre ‘o trabalho’ e ‘a vida’”. As relações sociais e o trabalho são misturados – o dia de trabalho se prolonga ou se contrai segundo a tarefa” (THOMPSON, 2005, p. 271). Nessa época, quando o indivíduo ainda controla sua vida produtiva, o padrão de trabalho oscila entre ócio e produção, entre intensa atividade e entrega ao descanso. O padrão, diz Thompson, “persiste ainda hoje entre os autônomos – artistas, escritores, pequenos agricultores e talvez até estudantes - e propõe a questão de saber se não é um ritmo ‘natural’ do trabalho humano” (2005, p. 282).

A partir do século XVIII, quando adentramos os primeiros processos de transição do artesanal para a “paisagem familiar do capitalismo industrial

disciplinado” (THOMPSON, 2005, p. 291), começam a surgir também as primeiras manifestações do controle do tempo, como a folha que marcava a entrada e saída dos funcionários nas fábricas, os delatores e as multas por atrasos; ao mesmo tempo, havia um incentivo elogioso aos trabalhadores pontuais. Era, segundo Thompson, o “tempo começando a se transformar em dinheiro, e dinheiro do empregador” (2005, p. 272).

[Essa medição] incorpora uma relação simples. Aqueles que são contratados experienciam uma distinção entre o tempo do empregador e o seu "próprio" tempo. E o empregador deve usar o tempo de sua mão-de-obra e cuidar para que não seja desperdiçado: o que predomina não é a tarefa, mas o valor do tempo quando reduzido a dinheiro. O tempo é agora moeda: ninguém passa o tempo, e sim o gasta (THOMPSON, 2005, p. 272).

Os relógios portáteis passavam a se difundir de maneira generalizada no “exato momento em que a Revolução Industrial requeria maior sincronização do trabalho” (THOMPSON, 2005, p. 279). O tempo assumia então uma perspectiva regulada sob a forma de segundos, minutos e horas precisas para servir ao novo formato de mundo que surgia: trabalhadores a serviço das máquinas nas fábricas, produzindo para garantir o giro do capital e o enriquecimento da burguesia emergente. O impacto foi tão substancial que, com a melhora no padrão de vida, a aquisição de relógios era a primeira mudança incorporada pelos grupos de trabalhadores. Esse pequeno instrumento, capaz de regular os ritmos da nova vida industrial, “era ao mesmo tempo uma das mais urgentes dentre as novas necessidades que o capitalismo industrial exigia para impulsionar o seu avanço” (THOMPSON, 2005, p. 279).

Uma das análises mais célebres de Karl Marx (2004) argumenta que o ser social se distingue de todos os outros seres vivos pela condição do trabalho que é capaz de executar. Ainda que os animais, como a formiga e a abelha, também executem tarefas, o homem desempenha uma forma de trabalho particular porque pode produzir de forma universal, para além da carência física imediata. Por esse motivo, é dotado de atividade vital consciente, da qual o capital se apropria para extrair lucro a partir da exploração das forças de trabalho.

Num dia de 24 horas, o tempo livre do trabalhador também é voltado ao capital em vez de destinar-se a si próprio. O intervalo serve, principalmente, para que ele recupere suas energias e descanse até o dia seguinte, quando deverá retornar ao expediente. Na sociedade capitalista, segundo Marx,

o dia de trabalho compreende todas as 24 horas, descontadas as poucas horas de pausa sem as quais a força de trabalho fica absolutamente impossibilitada de realizar novamente sua tarefa. Fica desde logo claro que o trabalhador durante toda a sua existência nada mais é do que força de trabalho, que todo seu tempo disponível é por natureza e por lei tempo de trabalho, a ser empregado no próprio aumento do capital. Não tem qualquer sentido o tempo para educação, para o desenvolvimento intelectual, para preencher funções sociais, para o convívio social, para o livre exercício das forças físicas e espirituais, para o descanso dominical mesmo nos países santificadores do Domingo. Mas em seu impulso cego, desmedido, em sua voracidade por trabalho excedente, viola o capital os limites extremos, físicos e morais, da jornada de trabalho. Usurpa o tempo que deve pertencer ao crescimento, ao desenvolvimento e à saúde do corpo. Rouba o tempo necessário para se respirar ar puro e absorver a luz do sol [...]. O sono normal necessário para restaurar, renovar e refazer as forças físicas reduz o capitalista a tantas horas de torpor estritamente necessárias para reanimar um organismo absolutamente esgotado. Não é a conservação normal da força de trabalho que determina o limite da jornada de trabalho; ao contrário, é o maior dispêndio possível diário da força de trabalho, por mais prejudicial, violento e doloroso que seja, que determina o limite do tempo de descanso do trabalhador (MARX, 2002, p. 305-306).

Conforme exposto pelos autores citados neste capítulo, a marcação do tempo foi desenvolvida como uma convenção coercitiva a serviço do capital. Medi-lo de maneira precisa consolidou o relógio como um aliado imprescindível ao crescimento dos negócios e das indústrias. Por meio de toda a nova conjuntura – incentivos financeiros aos trabalhadores pontuais, multas e divisão do trabalho – desenvolveram-se outros hábitos em meio à civilização; uma nova disciplina de tempo surgiu e se fixou na rotina da sociedade (THOMPSON, 2005).

O novo formato se impôs de maneira tão incisiva que até mesmo os trabalhadores aprenderam a dialogar com os patrões segundo essa linguagem:

A primeira geração de trabalhadores nas fábricas aprendeu com seus mestres a importância do tempo; a segunda geração formou os seus comitês em prol de menos tempo de trabalho no movimento pela jornada de dez horas; a terceira geração fez greves pelas horas extras ou pelo pagamento de um percentual adicional (1,5%) pelas horas trabalhadas fora do expediente. Eles tinham aceito as categorias de seus empregadores e aprendido a revidar os golpes dentro desses preceitos. Haviam aprendido

muito bem a sua lição, a de que tempo é dinheiro (THOMPSON, 2005, p. 294).

Esta nova conjuntura é o retrato da contemporaneidade e nos leva a conviver com um permanente sentimento de urgência. O desenvolvimento econômico que conduziu à globalização fez surgir as sociedades pós-modernas. Na contemporaneidade, observa-se um fenômeno inédito de rapidez, interconexão e transformações, permeado pelas novas tecnologias.

Os relógios e a marcação do tempo se combinaram de tal forma à sociedade capitalista que nos sentimos sempre atrasados e com pressa. O ócio traz a sensação de desperdício de algo sem forma definida, mas inestimável. Segundo Norbert Elias (1989), o tempo, na forma de relógios, exerce uma coerção de fora para dentro cujo propósito é, sobretudo, “suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos” (p. 22). Trata-se de uma “pressão relativamente discreta, comedida, uniforme e desprovida de violência, mas que nem por isso se faz menos onipresente, e à qual é impossível escapar” (ELIAS, 1989, p. 22).

Enxergar essa realidade e como ela se construiu é imprescindível para a compreensão do tempo na forma como ele é vivido socialmente. Elias aponta que essa convenção, “na prática das sociedades humanas, reduz-se a um mecanismo de regulação cuja força coercitiva percebemos quando chegamos atrasados a um encontro importante” (ELIAS, 1989, p. 29). Carregados do sentimento de urgência e de ultraproductividade, que servem à manutenção ativa do sistema que gera lucros, nós nos inserimos como que automaticamente na mística do trabalho.

Essa mística é definida por Leminski (1986) como um processo ligado intimamente à repressão sexual, temática que será retomada nos tópicos seguintes, pela afinidade com as bandeiras da contracultura. A imposição e a alienação do trabalho constituem uma prática que se coloca “contra o corpo, uma mística de tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material” (p. 477). Interligando conceitos, Leminski situa a repressividade sexual como uma das opressões que restringem a livre manifestação artística:

Ela começa na exaltação da sublimidade do trabalho. E termina na repressão da vida sensorial, do lúdico, do erótico. “Não me inveje, trabalhe como eu”, “Aqui se trabalha”, “O trabalho dignifica o homem”, “Pelo trabalho, se vai ao céu”. Mil bocas proclamam, em altos brados, a santidade, a excelência, a maravilha do trabalho. E trabalho, aqui, é o trabalho tal como foi canonizado pela Revolução Industrial e pela burguesia fabril do século XIX. Um trabalho policiado por relógios implacáveis, que cobram em minutos. Aliás, foi a Revolução Industrial quem inventou o tempo calculado por máquinas e escravizou os homens a esse tempo maquinal, que, desde então, tiraniza a vida de todos os que trabalham, sob o poder de dois ponteiros de relógio. Esse trabalho repressor dos instintos mais básicos expressa-se, por exemplo, no insulto mais típico entre nós: o de 'vagabundo'. Nenhuma monstruosidade se compara à de ser um vagabundo, isto é, alguém refratário às delícias da ordem e da disciplina necessárias para o trabalho (LEMINSKI, 1986, p. 77).

Para o autor, assim como para o movimento contracultural que será discutido a seguir, reprimir o prazer subjetivo conduz ao bloqueio da criação artística e da plena existência. Isso se reflete em inúmeros problemas de ordem social da nossa era: o excesso de trabalho nos impede de viver livremente, de deleitar-nos com a existência, de conceder tempo a instintos artísticos interiores ou de existir no presente. Nossa atuação no mundo se torna mecânica, automática, preocupada com a acumulação de posses para assegurar o dia de amanhã. Uma das maneiras de fugir à lógica é questioná-la, propondo e propagando outras formas possíveis de vida – tema que aqui é trabalhado sob a ótica da contracultura.

## 1.2 ESPÍRITO CONTRACULTURAL

Para além das transformações materiais, decorridas na noção social do tempo e do espaço, a ideologia dominante da pós-modernidade também trouxe consigo “mudanças comportamentais que ocorriam muitas vezes no seio da classe média urbana, sobretudo na esfera dos afetos” (CAPELLARI, 2007, p. 3). Com a globalização, a industrialização massiva e a cibercultura, “a população das mais variadas regiões do planeta tornou-se permeável, via cinema, rádio e televisão, à produção cultural do Primeiro Mundo” (p. 3).

Os novos tempos, marcados pela prosperidade econômica sobretudo nos Estados Unidos, nos anos 50, traziam promessas de estabilidade e segurança

(BARROS, 2007). Assim sendo, “para a manutenção efetiva do sistema, criaram-se formas cada vez mais sutis de dominação da massa” (p. 10), como o investimento em canais de comunicação hegemônicos. A globalização crescente, ao mesmo tempo, trouxe à juventude brasileira o contato com referências que vinham na contramão do consumismo, como o movimento hippie, nos Estados Unidos. A diferença essencial em relação ao Brasil, e à América Latina, era que “a modernização globalmente em curso não representou para a maioria da população senão a continuidade da exclusão e da miséria (CAPELLARI, 2007, p. 5).

Os jovens em atividade propunham romper com a cultura hegemônica e com a ideologia dominante e, “a esse fenômeno, a imprensa norte-americana dos anos 60 denominou ‘contracultura’” (CAPELLARI, 2007, p. 5). O autor enumera as manifestações mais visíveis do movimento:

- 1) A desvalorização do racionalismo, e em seus desdobramentos temos as rebeliões, nas universidades, contra o sistema de ensino, e a construção de novos paradigmas, ou visões de mundo, baseadas em correntes culturais subterrâneas do Ocidente, em filosofias e religiões orientais e em certas vertentes da psicanálise e do marxismo;
- 2) A recusa ao *american way of life*, expressa em um estilo de vida descompromissado e errante, sendo característico o dos hippies;
- 3) O pacifismo (ainda que houvesse, em algumas de suas vertentes, a dos Black Panthers, por exemplo, a opção pela luta armada), dirigido principalmente contra ações imperialistas das grandes potências; e
- 4) O hedonismo, caracterizado pela valorização do corpo e das emoções, sendo as suas principais manifestações a “revolução sexual” e o culto às drogas psicotrópicas, normalmente relacionadas a um de seus principais veículos de disseminação, a música rock (CAPELLARI, 2007, p. 7).

Tipicamente jovem, o movimento da contracultura reuniu uma aspiração em comum: a busca por liberdade frente às opressões capitalistas cotidianas e à sociedade de consumo, que aprisiona os seres humanos, reprime seus instintos e domestica suas vontades. Trata-se, sobretudo, de “uma nova forma de pensamento contestador, baseada na recusa à ordem hierárquica e às instituições burocráticas” (CAPELLARI, 2007, p. 23). O autor assinala que a geração assumia um novo estilo

de vida, “combinando o repúdio aos bens de consumo, à carreira profissional, à família nuclear e aos interesses do Estado e inaugurando uma nova utopia” (p. 27).

Os hippies, protagonistas na defesa desse novo comportamento, defendiam a criação da “denominada ‘sociedade alternativa’, uma sociedade na qual nada seria proibido e onde cada ser humano poderia realizar todas as potencialidades de sua existência” (CAPELLARI, 2007, p. 28). Viver sob o reinado do capital, cuja instituição determina até hoje infindáveis aspectos da existência humana (como o horário de acordar, de se alimentar, o tempo para o “descanso” e até mesmo as preferências e opiniões), caracterizava para a juventude uma perda de tempo – sagrado, único e irrecuperável – da vida individual e coletiva.

O estilo propagado pelos hippies contestava o *american way of life* que desencadeara a Guerra do Vietnã. Esses grupos rejeitavam “os apelos da sociedade de consumo e deveres impostos pelo modelo industrial, como o trabalho, o casamento, o serviço militar”. (CAPELLARI, 2007, p. 15). Também no Brasil, movimentos artísticos, intelectuais e culturais propunham “uma nova era de descobertas espirituais, de viagem para além dos muros que estreitam os horizontes da percepção” (p. 15). Para a contracultura, tão ou mais essencial quanto a garantia das condições materiais, era a livre manifestação do espírito, o “deslocamento no interior do próprio ser, de abertura das portas da percepção” (CAPELLARI, 2007, p. 15).

Na emergência do movimento de oposição, os jovens recorriam a toda ferramenta capaz de abstrair o indivíduo de sua realidade externa e opressora. Calcado na subjetividade, o ideal hippie propunha viver o mundo sob a ótica do lado de dentro, numa clara e explícita negação do que pudesse corromper a liberdade individual. Leminski (1986) relata que nem mesmo as drogas escaparam à seleção alternativa que separava, em categorias antagônicas, as substâncias aderentes ao sistema das que nos libertavam de suas imposições repressoras.

Em oposição ao álcool e à cocaína, definidas pelo escritor Ernest Hemingway e ratificadas por Leminski como drogas do “homem de ação”, os jovens dos anos 60 buscavam os efeitos trazidos pela maconha e pelo LSD. Nos Ensaios, ele conta que “Timothy Leary (num rapto lírico, ou melhor, learyco), declarou, nos anos 1960, que

o ácido lisérgico era a forma que Deus tinha escolhido para aparecer nos Estados Unidos nos anos 1960” (LEMINSKI, 2012, p. 67). Na sociedade de consumismo impetuoso do primeiro mundo, a contracultura optava pela simplicidade linear do tempo presente. O autor curitibano enfatiza que “o movimento hippie dos anos 60 repeliu e recusou o álcool, a droga dos ‘caretas’, dos enquadrados no sistema, dos homens-máquina produtores de mais valia” (LEMINSKI, 2012, p. 39).

A maconha e o LSD dão a tônica dos anos 60, sua recusa do “modus vivendi” careta, sua busca de uma vida mais colorida, mais perto da natureza, mais concreta, menos abstrata, mais poética e artística, menos burocrática e administrativa. Sobretudo, as drogas rainhas dos anos 60 são drogas produtoras de estados afins ao sonho. Portanto, drogas utópicas, proponentes de mundos alternativos, contramundos de antimatéria. Seus efeitos são viagens, fuga de um mundo indesejado, busca de novas origens, ao Éden, a Xangrilá (LEMINSKI, 2012, p. 37).

Luiz Carlos Maciel (1996) descreveu em livro os processos contraculturais especificamente ocorridos no Brasil e que questionaram o modo de vida capitalista imperante. Ao acompanhar de perto o trabalho de artistas como Glauber Rocha, Caetano Veloso e José Celso, concentrou a essência da contracultura brasileira no título *Geração em Transe*, no qual revive a história com que conviveu lado a lado (e, parece-nos, também por dentro) nos anos 60 e 70.

Maciel explica na obra o sentimento que permeava a geração: a crença de que a arte teria “uma função transformadora da sociedade. Acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem” (1996, p. 73). Um dos pilares do debate contracultural era a busca pelo prazer: prioritária, a emancipação sexual seria um pré-requisito indispensável à libertação dos indivíduos. O orgasmo, para a linha teórica da contracultura, “capacita o indivíduo a se tornar um ser íntegro, ou seja, revolucionário” (MACIEL, 1996, p. 146). Enquanto o homem comum é caracterizado pela impotência orgasmática, o bom orgasmo tem, dentro desse marco de ideias, um caráter revolucionário “porque o verdadeiro prazer é libertário e não admite a opressão individual” (idem).

Embora o capitalismo tenha alcançado extensão global, as especificidades culturais construíram diferentes facetas da contracultura, sobretudo nos países subdesenvolvidos. A resistência, no Brasil, coincidiu com o momento político de

opressão, durante a ditadura militar. Por esse motivo, os desafios enfrentados pela juventude brasileira envolviam uma gama mais ampla de fatores e de dificuldades, como a censura e a repressão a qualquer forma de contradiscurso.

### 1.2.1 Resistência brasileira

No Brasil, a juventude enfrentou um cenário diverso em comparação com a geração hippie dos Estados Unidos. Aqui, a ditadura impôs outros desafios, como o silenciamento das vozes e do livre manifestar-se, numa condição ainda mais severa colocada à população. Isso porque “a repressão desencadeada pelo regime contou com um aparato legal e policial-militar que procurava suprimir quaisquer formas de oposição, através da violência institucionalizada” (CAPELLARI, 2007, p. 8). Enquanto nos EUA havia certa tolerância com as passeatas dos jovens, “no Brasil toda e qualquer forma de manifestação crítica ao governo tornou-se proibida, sobretudo a partir do AI-5, de 1968, que jogou na clandestinidade a oposição ao regime” (CAPELLARI, 2007, p. 9).

A manifestação contracultural brasileira enfrentou as leis impostas pela ditadura, que escancarou a repressão, num cenário diverso das opressões silenciosas instituídas pelo sistema capitalista norteamericano ou europeu. Assim, nossa juventude não pôde “contar com um dos elementos que a distinguiram nos EUA e na Europa: as grandes manifestações coletivas de repúdio ao sistema” (CAPELLARI, 2007, p. 9). Mesmo assim, a produção brasileira dos anos 60 e 70 – época em que tanto a ditadura quanto a contracultura, como numa existência correlata, atingiram seu auge – floresceu e gerou frutos como a Tropicália, o Cinema Novo e o teatro de vanguarda. Esses movimentos artísticos foram fundamentais para possibilitar o debate, no Brasil, sobre a forma como vivíamos nossa existência, questionando o padrão de vida imposto pelo mercado internacional e pela linha política militar.

Maciel (1996) assinala que, antes mesmo do golpe que nos conduziu à ditadura, jovens, artistas e intelectuais já discutiam sobre ações revolucionárias, sobre a repressão e sobre as ideologias socialmente dominantes. Segundo o autor,

a contracultura brasileira confrontava não apenas a ideologia do regime (a nível nacional) e a visão política de direita, capitalista (a nível mundial), mas também as organizações de esquerda, segundo as quais o enfoque na subjetividade não seria capaz de gerar efetivas transformações – ao menos, não tanto quanto a unidade política.

A disputa era de ordem ideológica: para a esquerda revolucionária, somente a população organizada em coletivo, enquanto classe trabalhadora, poderia intervir de modo determinante na realidade. Essa prática do senso comunitário, numa solidariedade mais “cole(a)tiva”, não era o ponto forte dos nossos artistas. Dunn (2005) propõe que, entre as lideranças da contracultura, “o antiautoritarismo não assumiu a forma da conscientização coletiva que caracterizou os movimentos de protesto dos anos 60. Por esse motivo, os observadores criticavam o fenômeno como uma forma de escapismo não politizado” (p. 202).

Na opinião de Maciel (1996), porém, o movimento artístico propunha uma revolução “mais abrangente, porque buscava um questionamento existencial, além das considerações econômicas, sociais e políticas: visava ao ser todo em face da vida e do mundo” (p. 200). A contracultura se propunha a demonstrar a importância da revolução nos costumes, para além da mudança nas condições materiais.

A esquerda, por sua vez, embora fortalecesse o valor da militância coletiva e tenha sido decisiva no processo de abertura democrática, que encerrou a ditadura, demonstrava pouco interesse pelo incentivo à arte e ao debate de cunho espiritual. Dunn (2009) avalia que “a esquerda tradicional no Brasil, representada principalmente pelo Partido Comunista, não dedicava muita atenção a questões de desigualdade social e sexual, concentrando os esforços na resistência antiimperialista e na luta de classes” (p. 182). Para Marcelo Ridenti (2000), a Tropicália – uma das vertentes contraculturais que se manifestou no âmbito da música brasileira – foi o movimento que melhor abraçou a emergente modernização. Seus representantes atuavam na “na construção de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados” (p. 269). Segundo o autor,

no plano das escolhas políticas individuais, a maioria dos tropicalistas era crítica da ditadura militar, bem como dos grupos de esquerda, preferindo apostar em posições políticas alternativas, um misto de contracultura, anarquia e deboche, tendo no máximo simpatias em relação a grupos de esquerda que lhes pareciam, a distância, afinados com a contestação tropicalista (RIDENTI, 2000, p. 282)

Na visão da Tropicália, a esquerda apresentava o que se chamou de “antiimperialismo visceral” (RIDENTI, 2000), negando qualquer vantagem do progresso modernizador ou a possibilidade de absorção crítica do novo cenário. O cantor Caetano Veloso declarou que, por sua vez, “a Tropicália promovia um ‘nacionalismo agressivo’ em oposição ao ‘nacionalismo defensivo’ da esquerda antiimperialista” (DUNN, p. 95). Ambas as propostas ideológicas se interpenetram e se complementam, mas na prática, cada grupo agiu por conta própria. Faltou coletividade pragmática à contracultura, assim como, parece-nos, faltou dimensão espiritual, de expansão da consciência, à luta de nossos partidos de esquerda.

É importante destacar o papel social atribuído à juventude nas transformações necessárias ao mundo. Maciel (1996) aponta que a visão do jovem tem o papel “de gerar antídotos contra os venenos propiciados pela visão madura e seus apegos característicos” (p. 273). Ao defender que a vida se renova “através da insensatez”, Maciel acredita que “é preciso ficar maluco, um pouco maluco pelo menos, para não ficar doente” (p. 273).

Sob a defesa de que expandir a consciência é o processo que dá início a qualquer postura realmente revolucionária, Maciel e a juventude contracultural brasileira acreditavam na transformação e na libertação interior como requisitos imprescindíveis “para fazer desmoronar, a nível coletivo, o pretense mundo objetivo, ou seja, a realidade habitual” (1996, p. 274). Apesar das frequentes críticas que recebiam “por não ser ‘politizados’, os tropicalistas inspiraram vários movimentos sociais e culturais que começavam a pipocar para questionar o autoritarismo no Brasil” (DUNN, 2009, p. 215).

Calar a juventude e a projeção das vozes populares também são mecanismos de que o sistema dispõe para garantir a estabilidade dos processos sociais vigentes. Contra isso, portanto, a contracultura brasileira se ergueu e construiu outras vozes,

outros discursos e novas roupagens para a produção artística, assumindo aspectos da cultura brasileira para expressar quem somos de fato.

### 1.2.2 Contra toda cultura dominante

Antes da necessária exposição do que efetivamente foi produzido no Brasil durante o apogeu da nossa contracultura, cabe reforçar uma reflexão de Leminski (2012) a respeito da supremacia do capital. O poeta, anarquista de atitudes muito mais do que de verbos, optou por não seguir uma filiação partidária, preferindo dedicar-se à compreensão da linha teórica marxista. Ele expressa sua afinidade com Marx quando aponta o que o dinheiro significa em nossa forma de vida: uma pretensa liberdade – a liberdade do poder de compra. Isso quer dizer que quem detém condições econômicas também possui livre acesso a viagens, ao lazer, à alimentação de qualidade. Neste mundo, o que deveria ser direito de todos os *Homo sapiens* torna-se regalia exclusiva das classes favorecidas. A liberdade, assim, está condicionada ao poder econômico do indivíduo em vez de existir como um direito natural.

A ditadura, para Leminski, reforçou essa visão de mundo e fez com que a geração saída dos anos 70 encontrasse “um deserto diante de si” (2012, p. 152). Naquela época reforçou-se, por meio da mídia, da política e das ideologias dominantes, “o ensino tecnocraticamente orientado, desarmado criticamente, desvalorizando as ciências sociais, críticas, por definição, em favor das ciências ditas exatas” (p. 152). Essa prioridade criaria “mão-de-obra farta para as necessidades do nosso capitalismo de segunda mão, estúpido, não criativo” (LEMINSKI, 2012, p. 152).

Tal cenário gera até hoje impactos em nossa produção cultural. Preocupados com a fonte de renda, a maior parte das pessoas precisa trabalhar para garantir o sustento e, quem sabe – se a loteria meritocrática acordar de bom humor – a qualidade de vida. Isso, para Leminski, afeta diretamente a criação literária, artística e intelectual como um todo, porque os indivíduos têm outras preocupações: o

problema financeiro, a necessidade de manter o sistema ativo, de que as máquinas sigam funcionando e o lucro seja o resultado de tudo o que se produz.

O projeto colocado em prática pela ditadura, definido por Leminski como “reacionário e obscurantista”, bloqueou o sonho de um Brasil moderno, mais justo e mais emocionante de viver” (1986, p. 107). Ele diz que, a partir de então,

desaparece qualquer idealismo. Ninguém mais pode se dar ao luxo de escrever, pintar, filmar, fotografar, a não ser que seja para dar lucros imediatos. Não há mais lugar para a produção “for the fun of it”, a livre criação de formas novas, antimercadológicas, contraditórias ao gosto médio. É a sub-ditadura da lista de “best-sellers” e o paraíso da “hit-parade” (LEMINSKI, 1986, p. 108).

Ainda assim, o movimento iniciado pela contracultura expressa o poder revolucionário que reside em algum canto nem sempre explorado da alma humana. Na música, no teatro, no cinema e até mesmo na imprensa, o trabalho de artistas e intelectuais nos permitiu focalizar as especificidades da cultura brasileira e questionar os padrões impostos pela globalização e industrialização. Ao mesmo tempo em que a aldeia global se expandia e reforçava preceitos capitalistas ao redor de todo o mundo, também permitia o contato com ideias antagônicas às do mercado, como no caso do movimento hippie.

Em “Geração em Transe”, Luiz Carlos Maciel (1996) relata sua história em contato com três artistas brasileiros – o cinema de Glauber Rocha, a música de Caetano Veloso e o teatro de José Celso. Esses três artistas, junto a muitos outros que atuaram entre os anos de 60 e 70, representam o corpo brasileiro do ideal contracultural.

A partir de Glauber Rocha, cuja máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” foi capaz de demonstrar que o cinema não precisa estar sujeito ao poder imperante do capital nem depender de orçamentos milionários, nossa produção audiovisual viveu profundas transformações. Segundo Maciel (1996), havia em quase todos os artistas reunidos na época “o romantismo da luta; a ingenuidade juvenil; o desejo de ser herói” (p. 85). Ele aponta que a geração era marcada pela necessidade de transformação e disputa pelo poder – aspectos presentes em,

“principalmente, Glauber Rocha, que, depois de Deus e o Diabo, passou a se dedicar especificamente a esse tema: o poder político” (MACIEL, 1996, p. 85).

Com o filme, percebi que Glauber realizara mais do que seu sonho de fazer cinema. Queríamos mudar o mundo e ele mostrava que isso poderia ser feito, já que ele transformava o cinema a nossos olhos. Artística e social, estética e política, Glauber parecia dizer que a revolução era uma só. Humanizar a sociedade envolvia a criação de uma nova arte. Criar uma nova arte só tinha sentido com a humanização da sociedade. Como a política, o cinema era para ser, em si mesmo, uma forma de ação (MACIEL, 1996, p. 91).

Como diretor, Glauber Rocha criou o chamado “cinema novo”, que rompia com os formatos tradicionais de roteiro, montagem e edição. Adepto da espontaneidade, ensaiava cenas para depois modificar tudo no momento da filmagem. O objetivo era, segundo Maciel, desconstruir ideias edificadas e então reconstruí-las, trazendo vida e momento ao cinema.

Também no teatro o Brasil viu em José Celso a aplicação de valores que surgiam na arte da encenação em escala internacional. Entre experiências diferentes das praticadas até ali, o diretor propunha uma nova forma de fazer teatral. Para explicá-la, Maciel (1996) recorre às ideias de um dramaturgo nascido nos Estados Unidos, Edward Albee,

que dizia preferir que um carro atropelasse um espectador saindo de algum teatro da Broadway, para que enfim algo acontecesse com a vida daquela pessoa. Porque ele, ao observá-la saindo do teatro, via que ela não havia percebido nada, não experimentara nenhuma mudança, nenhuma transformação... Contra o teatro inócuo, o teatro participante, no sentido mais amplo – era o que desejávamos (MACIEL, 1996, p. 148).

A questão principal para os artistas envolvidos no teatro, porém, era como efetivar essa transformação, desenvolvendo de fato uma linguagem nova. Em qualquer escola, o ensino repassado era o dos saberes tradicionais – a arte de vanguarda é lição que se aprende na prática. O teatro da contracultura era uma negação da linguagem dominante, sem receita pronta ou fórmula pré-definida. Isso porque, “ao contrário da afirmação, a negação pode ser qualquer coisa – e, dentro dessa infinidade de possibilidades que ela pode ser, surgiu o teatro de José Celso” (MACIEL, 1996, p. 148). As transformações propostas pelo diretor, para quem “se

colocar individualmente (ou loucamente) era uma forma de desrepressão” (MACIEL, 1996, p. 171), trouxeram elementos contraculturais ao teatro.

Ao convidar para vir ao Brasil o grupo *off Broadway Living Theater*, que contestava o “teatrão da Broadway” e “dedicado a espetáculos não-realistas” (p. 179), José Celso pôde estabelecer contato com o que se fazia de novo em teatro afora do Brasil, e colocar em prática as ideias no país. A ideia essencial do Living Theater “propunha exatamente a libertação da repressão através da busca do prazer no momento presente. Nenhum pensamento no futuro; o paraíso é agora” (MACIEL, 1996, p. 180). Os espetáculos do grupo defendiam a vivência ativa do teatro como ferramenta transformadora, estimulava a intervenção espontânea e a abordagem de temas como a liberdade de ir e vir e a proibição às drogas. No Brasil, a experiência posterior canalizada no Teatro Oficina, até hoje dirigido por José Celso, permitiu ampliar e aprofundar nossa produção cênica. A instituição foi, inclusive, palco de lançamento da Tropicália, importante manifesto da cultura brasileira.

Em paralelo às inovações promulgadas por José Celso e Glauber Rocha, a Tropicália trouxe à música brasileira uma roupagem nacional e popular. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, a banda Os Mutantes e outros nomes de nossa vibrante musicalidade fizeram de 1967 um período decisivo para a cultura do país: um ano antes de os militares promulgarem o Ato Institucional número 5, “que proibiu a oposição política, expurgou e fechou temporariamente o Congresso, suspendeu o habeas corpus, submeteu a imprensa à censura e pôs fim aos movimentos de protesto” (DUNN, 2009, p. 18), Caetano cantava Alegria, Alegria no Festival da Record. Estava lançada a Tropicália, que resistiria à ditadura até a emissão do AI-5, em 1968.

Enfrentando o cerco autoritário, chegando inclusive a exilar-se em Londres ao lado de Gil, Caetano Veloso resistiu às censuras e trouxe a seu trabalho as marcas da identidade brasileira. A busca se concentrava em “superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundindo-a ao que houvesse de mais avançado industrialmente” (RIDENTI, 2000, p. 294).

Suas produções marcam, para Maciel, junto aos demais nomes do movimento, a descoberta do “país concreto e suas ‘coisas’, as coisas nossas: as cores que usava, as músicas que cantava, as roupas que vestia... assumiu-se (ou descobriu-se enfim) a feição material, sensorial, empírica ou, numa palavra, real, da nação brasileira” (1996, p. 194). O nome escolhido para o movimento aludia à fama brasileira de país tropical, usada como pretexto para a exploração histórica dos nossos recursos enquanto o povo deveria se contentar cegamente com as belezas naturais da nação.

Como o nome sugere, o movimento fazia referência ao clima tropical do Brasil que, ao longo da história, tem sido exaltado por gerar uma exuberante abundância, ou deplorado por impedir o desenvolvimento econômico na linha das sociedades de climas temperados. Os tropicalistas propositadamente evocavam imagens estereotipadas do Brasil como um paraíso tropical só para subvertê-las com referências incisivas à violência política e à miséria social (DUNN, 2009, p. 19).

A Tropicália trazia à tona problematizações existenciais, contrapondo ou complementando o enfoque social, político e econômico da esquerda brasileira. Entre canções que demonstravam a potência cultural do povo brasileiro, rompeu com o que havia de tradicional em Música Popular Brasileira e permitiu uma abertura da visão de mundo até então imperante no país. Dunn (2009) avalia que “os tropicalistas contribuíram decisivamente para o desgaste das barreiras entre a música erudita, para um público restrito de patronos da elite, e a música popular, para o público geral” (p. 19).

Enquanto defendiam que acolhêssemos o momento de progresso tecnológico, em vez de simplesmente negá-lo, os tropicalistas também propunham uma reflexão crítica interna, simultânea ao período de inovações. O propósito era garantir uma inserção orgânica da modernidade na cultura brasileira, em vez de importar automaticamente as referências do imperialismo norteamericano. Outro objetivo era livrar o país da condição de importador cultural, e produzir criações artísticas nacionais de qualidade – a “poesia de exportação”, reivindicada por Oswald de Andrade desde a Semana de Arte Moderna (DUNN, 2009).

Como paradigma principal, a Tropicália elegia o mestiço: trabalhava-se com a ideia de um Brasil híbrido, tanto no âmbito cultural como no racial, para resgatar a identidade brasileira numa perspectiva unificada. Ridenti (2000) define essa “revolta do espírito” como um movimento, ao mesmo tempo, de passado e de futuro, que incorporava a nostalgia da nossa brasilidade a um projeto modernizador, para garantir ao país uma linha evolutiva que valorizasse as raízes nacionais.

Nas canções, os tropicalistas destacavam as culturas afrobrasileiras, indígenas e temas musicais do Nordeste do país. Outro tema preponderante era a orientação pessoal e a autodescoberta guiadas pelas culturas do Oriente. O próprio Leminski, com seus haicais e sua paixão por judô, zen e Bashô, representava uma juventude contracultural fortemente “atraída por religiões e filosofias orientais” (DUNN, 2009, p. 201). Mas o momento de esperança e efervescência durou pouco: com o AI-5, um ano depois do lançamento de Alegria, Alegria, a ditadura dava início aos cinco anos mais duros e opressores em todo o período do governo militar.

### 1.2.3 Depois do AI-5, o desbunde

A principal consequência das políticas ditatoriais no meio artístico foi a transição da Tropicália para o desbunde – nome dado à nova inclinação contracultural diante do acirramento do cerco político, ao longo da década de 70. A vida cultural brasileira seguia o rumo de seus passos iniciais, mas demonstrava menos interesse “pelo protesto político convencional e mais pela articulação de novas identidades pessoais e coletivas” (DUNN, 2009, p. 215).

O desbunde de Gil e Caetano ainda se posicionava “no cruzamento dos fenômenos da contracultura da classe média, como [...] os emergentes movimentos afro-diaspóricos envolvendo o soul, o reggae e a nova música negra do carnaval da Bahia” (DUNN, 2009, p. 215). No entanto, o exílio dos cantores e o cenário de forte repressão conduziram a contracultura a novos fenômenos, que pouco a pouco participaram da iniciativa da sociedade civil organizada para garantir o retorno ao governo democrático. Naquele momento, os movimentos sociais foram particularmente fundamentais, “incluindo o ativismo popular dos trabalhadores, que

levou à fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), o movimento afro-brasileiro (MNU), o movimento gay (SOMOS) e várias organizações feministas” (DUNN, 2009, p. 215).

Maciel (1996) considera que, atualmente, as manifestações da contracultura já foram “domadas, assimiladas e distorcidas pelo sistema”, e “substituídas por um feitiço abstrato e bastante ridículo que é o jovem tal como é definido pelas agências de publicidade” (p. 274). As principais consequências da ditadura podem hoje ser sentidas no contexto político e social brasileiro, onde a mídia se organiza num oligopólio a serviço da elite, a desigualdade social permanece acirrada, a educação e a formação artístico-intelectual não têm qualquer prioridade. Segundo Ridenti (2000), a abertura democrática foi conduzida de forma “lenta, gradual e segura [...], garantindo a continuidade do poder político e econômico para as classes dominantes” (p. 250) e frustrando o ensaio geral da socialização da cultura.

Também se evidencia, a partir dos anos 70, o “esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente” (RIDENTI, 2000, p. 332). A criação da Embratel, em 1965, e do Ministério das Comunicações, em 1967, estimularam a criação das grandes redes de TV, em especial a Rede Globo – tema que ganha mais profundidade no próximo capítulo.

O atual modelo alienante trabalha com manobras mistificadoras quase que diariamente e se utiliza de estratégias como a mídia e a eficiência empresarial para calar gritos de revolta. Uma breve retrospectiva histórica, desde o princípio dos anos 70, com o governo de Médici, até os tempos atuais, evidencia que ali começou a crescer e se consolidar a indústria cultural no Brasil. A partir de então, num processo que ainda não terminou, “o governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional” (RIDENTI, 2000, p. 323).. A necessidade de se adaptar à indústria da arte e “a mistura de romantismo e realismo dos movimentos culturais revolucionários dos anos 60 banalizavam-se, por exemplo, nas telenovelas” (idem).

É conveniente, nesse ponto, destacar as contribuições de Leminski (2012) sobre as consequências, no âmbito da poesia, da repressão, policiamento, castração, industrialização da arte e desincentivo à iniciativa. A partir dos anos 70, sob o impacto da sociedade de consumo, construiu-se um poeta “diretamente influenciado pela publicidade e pelos grandes meios de massa e sua linguagem sintética e despersonalizada, TV, pôster, cartaz, letra de música, palavra na camiseta, o impacto da sociedade de consumo” (p. 60). Ele caracteriza essa produção como de “baixa definição’, televisiva, descartável, do pronto impacto e mínimo oco” – num processo definido pelo autor como um “boom da poesia fácil”.

Nunca se viu tanta gente poetando.

Ou nunca se viu tanta gente mostrando, já que fazer poesia é vício secreto próprio da adolescência, nas classes alfabetizadas.

Quem, aos 17 anos, não tinha um caderno com seus pensamentos mais recônditos e preciosos, o incomunicável caderno de autoconfidências e dos impulsos inconfessáveis?

Não duvido que é aí que a literatura começa.

Mas não é aí que ela acaba. (LEMINSKI, 2012, p. 64)

Mesmo assim, o “samurai” (como Leminski é também conhecido) é otimista: avalia que, “devagarinho”, a poética brasileira está voltando “a ser o que a poesia sempre foi, a constituição de objetos claramente estruturados, regidos por uma lei interna de construção e arquitetura, a arte aplicada ao fluxo verbal” (2012, p. 65). Só que, para isso acontecer, é preciso haver mais e mais classes alfabetizadas; democratizar o acesso ao milagre transformador que mora dentro de um poema. Leminski diz que é lendo que a gente descobre “não apenas um mundo mas também uma literatura, um universo feito de palavras, frases perfeitas, enredos inesquecíveis, [...] ‘performances verbais’ tão vivas quanto a própria vida, e que sobrevivem à própria morte do autor” (2012, p. 64 e 65).

Numa realidade em que o capitalismo se utiliza de todas as ferramentas disponíveis para manter a resignação frente à ideologia dominante, cabe às próximas gerações o eterno papel revolucionário de ampliar a consciência coletiva. Dentre os artistas que se sobressaíram ao dar sequência ao movimento iniciado

pela contracultura, as produções de Leminski têm especial destaque. Seu modo de enxergar a vida expressa que ainda é possível alcançar a mudança perseguida pela geração que sobreviveu à ditadura no Brasil.

Além da poesia e da literatura, também foi amplo o seu trabalho no âmbito musical. Defensor convicto da música como o “destino natural de todo ser humano” (LEMINSKI, 2015, p. 56) e que “começa desde a fala”, ele a situa no ponto da abstração máxima, da “manifestação mais alta de todas as artes” (p. 56). Para ele, numa sociedade verdadeiramente livre, que operasse com justiça na distribuição das tarefas e do tempo dedicado ao trabalho coletivo, todos os seres humanos seriam, naturalmente, músicos. A vibração da musicalidade se expressaria de modo orgânico, como a fala ou o gesto, em todos nós.

Em sua produção musical, que reúne parcerias com nomes célebres da cultura brasileira, como Gilberto Gil, Moraes Moreira e Arnaldo Antunes, destacamos a importância da canção Verdura. Foi gravada por Caetano Veloso no disco *Outras Palavras*, de 1991, cuja letra é transcrita a seguir:

De repente  
 Me lembro do verde  
 Da cor verde  
 A mais verde que existe  
 A cor mais alegre  
 A cor mais triste  
 O verde que vestes  
 O verde que vestiste  
 O dia em que te vi  
 O dia em que me viste

De repente  
 Vendi meus filhos  
 A uma família americana  
 Eles têm carro  
 Eles têm grana  
 Eles têm casa  
 A grama é bacana  
 Só assim eles podem voltar  
 E pegar um sol em Copacabana (LEMINSKI, 2015, p. 284).

A canção é simbólica porque simplifica a crítica à interferência dos Estados Unidos em nossa cultura, e coloca a informação num plano linguístico mais acessível. Leminski dá voz à saudade de um pai ou uma mãe que “vendeu” seus

filhos para os Estados Unidos na tentativa de lhes garantir uma condição de vida melhor. Essa “venda” também pode ser interpretada como uma metáfora que se repete todos os dias, quando levamos nossos filhos aos shoppings centers ou ligamos a televisão. Ou, ainda, pode ser referir à falta de condições financeiras de uma família que não tem como garantir aos filhos os requisitos de felicidade estipulados pelo capitalismo, como carros, casas e gramas bacanas.

Na coletânea *Songbook* (2015), o músico José Miguel Wisnik avalia Verdura como a reunião de “duas situações virtuais mas realistas, glosando o privilégio da riqueza das sensações, de um lado, e as agruras da pobreza e da dependência, de outro” (p. 42). Ele destaca o lugar da canção na música popular, “campo fértil para as relações improváveis entre o mais sofisticado e o mais elementar”, trazendo soluções simples que dispõem “de um frescor e de uma força criativa genuína” (WISNIK; LEMINSKI, 2015, p. 41). Em Verdura, temos verdes colorísticos e realidade como “rendição obrigada ao valor mais baixo da economia do império norteamericano” (2015, p. 42). Na segunda parte da letra,

a “grama bacana” é o único vestígio do festival de verdes da primeira parte, e do qual a saída é a volta por cima que devolve a prole a Copacabana. Não há nexos causal e linear entre as duas partes. Que ele fique frouxo, aberto, é uma das forças originais dessa mininarrativa. (WISNIK; LEMINSKI, 2014, p. 42)

Leminski demonstra seu afeto ao músico baiano com o ensaio “O que é que Caetano tem”, que começa assim: “Caetano é um signo. Cae é apenas um si” (2012, p. 136). E que, depois de um monólogo de frases curtas e intensas, bem ao estilo Caetano de ser, assim termina: “Onde é que Caetano quer chegar? Perguntem a ele. É bem perto. É quase logo ali. Caetano não nasceu em Santamargo, feito dizem. Caetano nasce em cada lugar onde canta. Dicen que la distancia es el ouvido. Pero yo no consigo essa razón” (p. 138).

Antes, porém, que tragamos mais exemplos do trabalho simbólico deixado por Leminski, outro debate é oportuno à assimilação potência da ideologia capitalista e suas reais dimensões: a reflexão sobre os antiinstrumentos de que dispomos na

vida social. Dentre estes, escolhemos dar prioridade à poesia e à mídia no país, debate que ganha corpo no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### PRODUÇÕES ALTERNATIVAS

*dia  
dai-me  
a sabedoria de caetano  
nunca ler jornais  
a loucura de glauber  
ter sempre uma cabeça cortada a mais  
a fúria de décio  
nunca fazer versinhos normais*

No contexto da pós-modernidade brasileira, diante das tensões que recaem sobre a consciência coletiva pelos traumas históricos que as classes dominantes – nacionais e internacionais – impuseram sobre nosso povo, é necessário rediscutir processos capazes de interferir nessa realidade. A contracultura, cuja juta se enfraqueceu na inescapável opção pelo desbunde, e as esquerdas, distantes da arte e dos halos, embora próximas da ideia fundamental de aglutinar as classes numa atuação organizada, coletiva e de interesse comum, não representam hoje a configuração de uma estratégia suficientemente revolucionária. Isso não quer dizer, porém, que chegou a hora de desistir.

Equilibrando-nos numa topologia otimista, defendemos que considerar as novas tecnologias como aliadas pode ajudar a ampliar o leque de ferramentas e plataformas de que o sujeito dispõe para se comunicar. Uma destas, presente por onde quer que se olhe, é o muro das grandes cidades na aldeia global: embora criminalizada pelos higienistas do capitalismo conservador, a presença de pixos e grafites expressam um grito popular que não já depende de um aceite das grandes editoras ou de um espaço na imprensa para ser publicizado.

A internet também se consolida como um meio acessível a um grupo de pessoas e traz consigo um espaço inédito para a publicação e a divulgação de conteúdos. Novas linguagens se tornam ferramentas possíveis à expressão de sentidos, ideias, angústias e visões de indivíduos que carregam um mundo capitalista dentro de si e já não vivem na aldeia feudal, mas na aldeia global,

tecnológica, urbana – hoje, a cidade abriga a maior parte da população do planeta. A poesia, como matéria viva, pode se apropriar das ferramentas ao seu redor para construir e ressignificar a sua prática. Papel e caneta talvez já não deem conta de expressar o grito de um indivíduo multidimensional. Nossa proposta é que, talvez, o muro possa ajudar nisso.

São os novos caminhos para a comunicação, especialmente para a literatura, poesia e a imprensa, que este capítulo tem a intenção de descrever.

## 2.1 ENTRE IDENTIDADES DESCENTRALIZADAS

Para iniciar a discussão, retomamos a metodologia de começar o debate do princípio: mais uma vez, a era iluminista e seu conceito de identidade é um ponto de partida para discutir os espaços descentralizados do mundo pós-moderno. Toda a nova circunstância altera uma visão remanescente do Iluminismo, segundo a qual o indivíduo seria um ser pleno de raciocínio em si mesmo. Atualmente deslocado e descentrado, o sujeito se vê diante de múltiplas identidades e distante da sua noção particular de pensar e existir por responsabilidade própria, “instaurando formações sociais que não podem mais ser chamadas de modernas, mas pós-modernas” (SANTAELLA, 2003, p. 125).

É importante destacar que esta descentralização é também conveniente ao capitalismo, como um dispositivo de poder. Com as consciências individuais diluídas na ideologia dominante, é mais fácil manipular os indivíduos por meio de ferramentas da superestrutura e de entretenimento das massas, como as mídias hegemônicas. Como se reconhece no meio social, o indivíduo absorve o que acontece externamente e se vê privado da habilidade e da potencialidade da autocrítica, das discussões internas sobre o que vê e aprende, da re-flexão e da reação. É desse estado “re-signado”, ou seja, que reflete passivamente os signos absorvidos, que se origina o senso comum – ao contrário de uma ideia *ressignificada*. O tema, porém, será debatido adiante.

No mundo globalizado, a emergência da cultura digital e de sistemas de comunicação complexos trouxe consigo profundas transformações na forma como

se pensa o sujeito e as leituras sobre a sociedade (SANTAELLA, 2003). Hall (2005) explica a concepção iluminista como uma idealização “da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, p. 11). Esse sujeito detinha a própria identidade como um núcleo fixo a partir do momento em que nascesse, permanecendo esta a mesma, essencialmente, ao longo de sua existência. No contexto da pós-modernidade, porém, em meio às rápidas transformações sociais, “a posição do sujeito não está nunca suturada ou fechada, mas permanece instável, excessiva, múltipla” (SANTAELLA, 2003 p. 127). Enquanto o Iluminismo desconsiderava o potencial da aprendizagem e da transformação, concebendo o cérebro como dotado de uma racionalidade já pronta e acabada, o pós-modernismo mantém essas potencialidades distantes do indivíduo. A autora acrescenta:

Desde a configuração cartesiana do sujeito, depois disseminada no Iluminismo, desde a inscrição dessa configuração nas instituições da democracia representativa, na economia capitalista, na organização social burocrática e na educação secular, ela se tornou a fundação cultural do Ocidente. Partindo do ponto privilegiado de uma consciência interior, no esquecimento ou naturalização da linguagem, o indivíduo concebido como sujeito é fixado em oposições binárias: autonomia / heteronomia, racionalidade / irracionalidade, liberdade / determinismo (SANTAELLA, 2003, p. 127).

Esse binarismo coloca o sujeito diante da dualidade da vida e escancara o inescapável não-ser que vive dentro de seu próprio ser. Mas o declínio das velhas identidades e a fragmentação do sujeito em aspectos múltiplos, em consequência da globalização e da cibercultura, não deve ser visto como um fator desencorajador. Para Hall (2005), há aspectos positivos nesse deslocamento, que “desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações” (p. 17). Ao reconhecer o cérebro humano como um órgão complexo, ativo e reativo, abre-se espaço à ideia de “produção de novos sujeitos e o que ele chama de ‘recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação’” (p. 17).

Por ser capaz de descentralizar-se, o indivíduo também é capaz de se recentralizar. Lemiski (2012) acredita que a chave para esse processo de

reconstrução ideológica e liberdade de pensamento é a arte: ela é capaz de restabelecer o equilíbrio entre as dualidades. O autor evoca João Gilberto para exemplificar o potencial dos produtos artísticos na fixação das coisas instáveis: “O primeiro nome que ocorre [...], o Gilberto, igualmente igual a si mesmo, ao longo das décadas, perseguindo sempre o mesmo som, o mesmo som dentro do som, o mesmo som dentro do mesmo som”.

Esses novos processos sociais da cultura informacional acarretam no mundo contemporâneo uma série de transformações, dentre as quais se destaca uma “reconfiguração da linguagem, constituindo os sujeitos culturais fora do padrão do indivíduo racional e autônomo que caracterizou a cultura impressa” (SANTAELLA, 2003, p. 125). Com isso, surgem novos suportes, novas tecnologias, novas formas de pensar a sociedade que se acomodam melhor ao cenário da pós-modernidade do que correntes teóricas anteriores. A cultura eletrônica, segundo Santaella, “privilegia teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas que enfatizam o papel da linguagem no processo de constituição dos sujeitos” (2003, p. 125). Formulações teóricas que desconsiderem as transformações e não enfatizem a tecnologia da comunicação como linguagem “deixam de enxergar as novas questões colocadas pela cultura digital, avaliando esta dentro dos antigos paradigmas que foram gerados para teorizar sobre a cultura impressa” (2003, p. 125).

A instabilidade pós-moderna questiona, portanto, antigas visões fixas e estáveis sobre o sujeito, bem como os conceitos sobre a formação de sua identidade e toda a estrutura social na qual as comunicações e interações se desenrolam. Refletir sobre este outro mundo que irrompe a partir do ciberespaço, da globalização e das novas condições do sujeito cultural nos permite localizar novos formatos de produção artística que surgem na pós-modernidade e que sejam capazes de acompanhar essa nova era. Para Santaella (2003), os artistas têm um papel fundamental no processo de adaptação e ressignificação coletiva: são eles que, quando surgem novos suportes tecnológicos, “exploração das possibilidades que se abrem para a criação” (p. 326).

A partir do reconhecimento da “celebração móvel” (Hall, 2005) em que se transforma continuamente a identidade, é possível melhor compreender a

representação e a interpelação recíproca que se opera entre sujeito e sistemas culturais que o rodeiam. Berman (1986) destaca que, “para Lyotard, a principal força de produção pós-moderna é o conhecimento, que se articula com as transformações tecnológicas” (p. 5). Nesse sentido, “para os pós-moderno, há um intenso trabalho de combinação e recombinação entre os elementos da comunicação” (BERMAN, 1986, p. 5).

Esses elementos recombinaados e transformados possibilitam à literatura, à poesia e aos textos informativos em geral a inserção em novos suportes, formas de produção e desafios, cuja análise é essencial para a compreensão do lugar da palavra-signo na pós-modernidade.

Para reforçar o papel dos grafites e da internet num processo revolucionário, propomos um debate sobre a cibercultura e a arquitetura na pós-modernidade. Inicialmente, um breve apontamento sobre as transformações trazidas pela emergência das mídias digitais nos possibilita associá-las à criação poética na era digital. A revolução eletrônica trouxe consigo meios e dispositivos técnicos capazes de acelerar e multiplicar as comunicações humanas. Dessa maneira, tornam-se plataformas de produção de conteúdo, das quais a arte pode (e aqui se destaca a linguagem literária) se apropriar para produzir novos textos e variedades de expressão. O projeto tecnocrático moderno separou a ciência da cultura, e a cibercultura as reúne novamente; dessa forma, para Rüdiger (2011), a tecnologia se torna uma emanção da cultura.

O autor assinala que a cibercultura se caracteriza por uma “atitude de apropriação criativa (vitalista, hedonista, presenteísta) das novas tecnologias” (p. 187). Situa-la exige um intenso esforço teórico, numa época em que o sujeito se vê diante de novas noções de tempo, de espaço e até mesmo da própria identidade.

As novas mídias impactam nossa visão de mundo, no sentido amplo, que abarca uma infinidade de macro e microaspectos. Lemos (2015) avalia que, assim como os impressos modificaram o universo de relações construídas na cultura oral, a cibercultura transforma e ressignifica a imprensa de Gutenberg, definida como uma “media do individualismo e do racionalismo” (2015, p. 68). São novas formas de tribalização emergidas com a cultura eletrônica.

A cultura do impresso, que vinga do século XV até fins do século XX, separou a visualidade (a leitura silenciosa) da oralidade (a leitura em voz alta), como a separação do texto da música. [...] O impresso é a tecnologia de individualismo que se lê (só), em silêncio, para si.

[...]

Os computadores em rede parecem ir na direção oposta àquela da cultura do impresso, estando mais próximos do tribalismo anterior à escrita e à imprensa (LEMOS, 2015, p. 78).

Esse cenário de amplas redes de comunicação e suportes multimídia carrega novas possibilidades para a produção literária. Em “O futuro da literatura”, Hayles avalia que “a textualidade impressa e a eletrônica se interpenetram profundamente” (2009, p. 193). No entanto, pode-se indicar que a insegurança quanto aos novos meios é em grande parte sustentada pelo mercado literário. O ciberespaço é um ambiente que possibilita a ascensão da cultura marginal e força o deslocamento desta em direção ao centro (NEVES, 2009), compartilhando de um espaço antes restrito aos critérios definidos pela alta cultura. Ocorre uma “sutil quebra do binarismo cultura canônica / cultura marginal, devido a [...] uma possível harmonia em meio virtual, onde não há imposição, nem verdades absolutas, mas negociação” (NEVES, 2009, p. 83).

As nossas atitudes mentais se transformam na pós-modernidade, os sentidos se tornam integrados, o paradigma mecânico se desloca para o orgânico e a noção de mundo alcança o caráter de uma aldeia global (LEMOS, 2015). Enquanto a imprensa de Gutenberg trouxe “a exarcebação de uma só sensação (a visão para a escrita e a imprensa), os novos *media* estariam favorecendo a taticidade, o retorno à oralidade e à simultaneidade” (LEMOS, 2015, p. 68). A junção do ciberespaço com a sociedade contemporânea levam à superação do individualismo praticado desde a cultura do impresso, que “cede, pouco a pouco, lugar à conectividade e à retribalização da sociedade” (LEMOS, 2015, p. 68).

Outro debate relevante às considerações finais deste trabalho, que também propõe as paredes e muros como suportes para a nova poesia, são os princípios arquitetônicos e as construções do espaço urbano dentro do contexto da cidade.

Em “Estética da comunicação”, Martino (2007) analisa que a sociedade

moldou a cidade pós-moderna conforme sua imagem. A arquitetura reflete a ideologia imperante, que “está presente no cotidiano dos indivíduos como uma forma mediadora da ação e da compreensão” (MARTINO, 2007, p. 162). Sendo o espaço construído uma paisagem simbólica, é também “a primeira evidência visual da identidade da cidade e de suas organizações, carregada de símbolos implícitos de poder tanto mais fortes quanto menos visíveis forem” (MARTINO, 2007, p. 162).

Transformar a estética do espaço urbano é uma forma de questionar a ideologia capitalista, que por meio da arquitetura reflete o poder imperante. Segundo Martino, é “exatamente por ser a parte mais visível e reconhecível das estruturas de poder que a arquitetura empresarial é ao mesmo tempo utilizada e despercebida” (2007, p. 165).

A arquitetura do prédio reflete e amplia o progresso da instituição, escrevendo nas linhas do concreto armado os princípios e objetivos da empresa e do modo capitalista - da mesma maneira que a catedral gótica era constituída de acordo com os mesmos princípios da elaboração da Sumas (textos da época). As empresas estruturam-se sobre um duplo sistema de poder, incorporado pelos colaboradores e reconhecido pelos concorrentes (MARTINO, 2007, p. 165).

Assim como a doutrina capitalista é organizada para garantir a manutenção de seu poder, a cidade também busca a organização. Instituições chamadas por Martino de “as catedrais do capitalismo” (2007) demonstram por meio de sua construção o “nível de escolaridade e mesmo das pretensões futuras que devem ser mostradas aos adversários” (MARTINO, 2007, p. 168). Toda a estrutura erguida na cidade está a serviço do capital, de modo a indicar uma suposta ordem em meio ao caos dos processos pós-modernos.

David Harvey (1992) analisa que o projeto urbano e a aparência das cidades são organizados de modo a formar “base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma gama de possíveis sensações e práticas sociais” (p. 69). Eles se conduzem por meio formas arquitetônicas especializadas, que variam conforme a realidade local. Porém, carregam consigo também a vitalidade da vida urbana; o sujeito pós-moderno pode encontrar no próprio meio em que vive novas formas de exprimir a estética da diversidade.

Inversamente, a arquitetura e o projeto urbano têm sido foco de um considerável debate polêmico sobre as maneiras pelas quais os juízos estéticos podem ou devem ser incorporados a uma forma espacialmente fixada e com que efeitos na vida diária. Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes (1975-92) insiste, "a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem", então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana (HARVEY, 1992, p. 69 e 70).

Dessa forma, se, como aponta Harvey, "a arquitetura é uma forma de comunicação e a cidade, um discurso" (1992, p. 95), intervir no espaço urbano é uma das maneiras de que dispõe o sujeito social para expressar a sua voz. O aspecto desconstrutivista da arquitetura, por exemplo, que propõe a forma dos edifícios e do ambiente urbano como ferramentas de discurso não-tradicionais, ou de antidiscurso, denota uma tentativa de refletir o desgoverno e a desorganização do sistema em âmbito econômico, político e moral.

A arquitetura desconstrutivista promove a confusão e a ruptura com a forma tradicional como percebemos o espaço na cidade. Dentro dessa leitura, a "fragmentação, o caos, a desordem, mesmo dentro de uma ordem aparente, permanecem como temas centrais (HARVEY, 1992, p. 95). Essa forma contemporânea de dispor e pensar os espaços urbanos públicos e privados, rompendo com a linearidade e os formatos lógicos, racionais e planos da estética tradicional, pode ser observada no trabalho de artistas como Frank Gehry, Peter Eisenman e Daniel Libeskind.

Há na cidade pós-moderna elementos, evidências e expressão de aspectos fragmentados, "todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos". Para Harvey (1992), há nessa busca "muita coisa em comum com práticas e pensamentos de muitos outros campos, como a arte, a literatura, a teoria social, a psicologia e a filosofia" (p. 96).

Assim como o capitalismo se apropria do espaço público para expressar suas ideias, o sujeito também pode interagir com a paisagem urbana de modo a construir uma expressão do seu discurso, seja em contraponto à ideologia dominante, seja a manifestação de sua voz em qualquer aspecto político, cultural ou social que deseje exteriorizar. Na célebre obra "O corcunda de Notre Dame", Victor Hugo (2013) relata

que, muito antes dos processos industriais pós-modernos conduzidos pela burguesia emergente, “a arquitetura foi a principal expressão do homem em seus diversos estágios de desenvolvimento, tanto no plano da força quanto no da inteligência” (p. 213). Esse passado das estruturas construídas no meio social enquanto forma de expressão revela seu potencial como termos significantes, diluído nos livros a partir da imprensa de Gutenberg, e demonstra que as ferramentas da linguagem perpassam processos de transformação conforme a configuração social conduzida ao seu redor.

As tradições haviam gerado símbolos, sob os quais elas desapareciam como o tronco de árvore sob a folhagem. Todos esses símbolos, nos quais a humanidade tinha fé, crescia, se multiplicavam, se entrecruzavam, se complicavam cada vez mais. Os primeiros monumentos já não bastavam para contê-los. Eles trasvazavam por todo lado, e com dificuldade exprimia-se ainda a tradição primitiva: simples, nua e jazente ao chão, como eles próprios. O símbolo precisou se expandir no edifício. A arquitetura então se desenvolveu com o pensamento humano, tornou-se gigante de mil cabeças e mil braços, fixando sob forma eterna, visível, palpável, todo esse simbolismo flutuante (HUGO, 2013, p. 214).

Portanto, não faz sentido reduzir a expressão da linguagem aos “meios tradicionais” se, antes mesmo da impressão em massa, a tradição era outra: fazia-se arte, poesia, pintura e registro nas paredes das construções. A arte é viva e mutante; até a vigência e popularização dos livros, as palavras se articulavam em meio das pedras, com combinações entre sílabas de granito. Hugo (2013) descreve que a ideia-mãe penetrava a forma dos edifícios e combinava-se a ela para compor as mensagens e o todo das criações. Sendo assim, “durante os seis mil anos iniciais do mundo, [...] a arquitetura foi a grande forma de escrita do gênero humano” (HUGO, 2013, p. 215).

A escrita nas construções era uma forma de reter o pensamento difuso e preservá-lo, papel que depois foi atribuído, quase essencialmente, aos livros impressos. Na época, “uma imensa quantidade de catedrais cobriu a Europa” (HUGO, 2013, p. 217), fazendo convergir sobre elas todas as forças intelectuais e materiais da sociedade. “Dessa maneira”, escreve Hugo, “a pretexto de construir igrejas para Deus, a arte se desenvolveu em magníficas proporções” (2013, p. 217). A grande obra reuniu poetas, arquitetos, mestres e artistas que se canalizavam no

edifício para compor suas produções. O autor sentencia que, com as descobertas e revoluções do século XV, especialmente com a massificação da imprensa, “o livro mata o edifício” (p. 219):

[...] a arquitetura foi, até o século XV, o registro principal da humanidade, sem que nesse intervalo aparecesse no mundo um só pensamento mais complicado que não se tornasse edifício. Ou seja, toda ideia popular, assim como toda lei religiosa, teve seus monumentos e o gênero humano, enfim, nada pensou de importante que não fosse escrito na pedra. E por quê? Porque todo pensamento, tanto religioso quanto filosófico, quer se perpetuar, porque a ideia que influenciou uma geração quer influenciar outras e deixar sua marca. E que imortalidade precária a do manuscrito! Um edifício é um livro bem mais sólido, durável e resistente! Para destruir a palavra escrita, bastam uma tocha e um turco. Para demolir a palavra construída, é preciso uma revolução social, uma revolução terrestre (HUGO, 2013, p. 218),.

A partir da análise de Victor Hugo, é possível avaliar mais profundamente os processos sociais e artísticos que decorrem por entre as paredes arquitetônicas. Sua reflexão permite ressituar a arquitetura no âmbito pós-moderno, que o autor não teve a oportunidade de vivenciar. O livro não matou o edifício porque a arte é ferramenta ativa, versátil, que se apropria dos novos contextos e se renova constantemente. Hoje, novas linguagens ressurgem nas paredes – não mais das igrejas, mas dos grandes centros urbanos e industriais. E, também, na internet, sob o suporte da emergente cibercultura.

## 2.2 POESIA E ESTRUTURA

Um primeiro debate que se coloca importante diante das novas configurações da palavra escrita é seu valor formal. Dar forma a um texto é fazer dele um signo artístico, que se distende em aura quando quebra a formalidade da linguagem e rompe com o padrão estabelecido no processo de escrever. É pôr nele a nossa aura, fluida, elástica e expansível, e fazê-lo refleti-la. Escrever um poema de fibra e halo é como cozinhar com amor: é possível preparar nosso almoço com apatia, lendo as instruções, e comê-lo, e se alimentar dele, e repor nutrientes de maneira funcional. Mas o sentimento põe ao prato algo intraduzível, que se expressa na inovação e nos toques pessoais às receitas prontas, e que se acessa, ao comer,

mastigar e engolir, pelas vias sutis.

Para adentrar o espaço formal do poema, escolhemos discutir a transformação operada a partir dos princípios da poesia concreta. Esse tipo de produção tem por princípio extrapolar o padrão do verso como unidade rítmico-formal, estruturando o texto no espaço do suporte em que ele é inserido. Para compreender esse movimento nas vanguardas literárias, torna-se importante avaliar a obra de Stéphane de Mallarmé, poeta francês que a partir da segunda metade do século XIX promoveu uma renovação nas formas tradicionais de conceber o texto poético. Sua influência é notória em parte substancial das iniciativas experimentais que decorreram na literatura a partir de então.

Mallarmé dedicou-se a fazer da poesia aquilo a que ela mesma se propõe: a busca por expressar a linguagem humana e tudo que subsiste dentro de nós, mas que não se acomoda vivendo ali. A raiz do movimento revolucionário que ele empreendeu na poesia reside no entendimento de que o suporte em que é inserido e a construção estrutural do poema também contribuem para enriquecer o material verbal: a forma complementa os recursos artísticos significantes do texto poético. Augusto de Campos ressalta que, apesar de sua importância, Mallarmé “é, precisamente, o ponto extremo da conscientização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo de tormentas e/ou esperança da poesia” (CAMPOS, 2002, P. 25).

Dessa forma, para avaliar as novas possibilidades da poesia na era pós-moderna, parte-se do entendimento de que “o conhecimento efetivo do-que-foi-feito é a melhor maneira de nos prepararmos para fazer e entender o-que-não-foi-feito e o-que-se-pode-fazer-de-novo em poesia” (CAMPOS, 2002, p. 29). O ciberespaço e a reconfiguração da vida urbana trazem novas problematizações, novos cenários e novos suportes para a arte, e a poesia concreta tem nisso um papel fundador: Mallarmé foi um dos primeiros poetas a conceber o espaço do poema como unidade significativa junto ao conteúdo e à forma fixa dos versos. Segundo Haroldo de Campos (2003), em entrevista ao programa de televisão Diálogos Impertinentes, o trabalho do concretista “já é a abertura da pós-modernidade”. Diz o autor:

Moderno era Baudelaire. [...] A revolução Baudelairiana se passou no

espaço da forma fixa, do soneto, [...], dentro da moldura do verso clássico, no nível da semântica, das construções alegóricas perturbadoras. Quem realmente fez com que esta forma fixa explodisse e portanto rompeu com essa modernidade cujo ápice está em Baudelaire e passou para uma fase de pós-modernidade foi Mallarmé, com o Um Lance de Dados, em que o poema é espacializado, é disposto no espaço da página como uma partitura, é rompida a métrica do verso [...]. Toda a forma visual do poema, além de o tema ser a luta do homem com o acaso, traz também uma revolução na física do poema, com estudos tipográficos [...]. É com Mallarmé que dialogam as correntes posteriores (CAMPOS, 2003).

Stéphane de Mallarmé constrói por meio de sua obra uma crítica da tradição poética e propõe um novo modo de enxergar a literatura, em que tanto as palavras quanto sua disposição no espaço que as circunda são conteúdos poéticos. Augusto de Campos (2002) destaca que “ninguém celebra e personifica mais que ele a dignidade, a nobreza, a divindade da Poesia; ninguém faz tanto da poesia um instrumento, um meio e uma justificação de existir” (p. 25). Compreender suas ideias e sua produção permite avaliar como a literatura pode se inserir na realidade pós-moderna e os novos suportes que surgem com ela.

Em sua recusa de viver num mundo pronto, que rejeita os escapes volúveis de sua individualidade pessoal, Mallarmé constrói “novas maneiras de ser das palavras e das coisas” (CAMPOS, 2002, p. 25). Para isso, segundo Campos (2002), ele se dedica a três tarefas: reviver a poesia por dentro de um processo de seleção, “deixando cair os membros mortos e reproduzindo os realmente vivos”, ou seja, buscar na essência do poema o que pode cair e o que precisa ficar, porque integra a alma de um produto poético; criar harmonias que conjugam palavras e coisas, de modo orgânico, recriando e renovando padrões. Essas harmonias seriam, de modo simultâneo, a sede por beleza e a corrente que a propaga pelo mundo, e “remédios-fortificantes-operações-plásticas para a língua em que são escritos e para a própria linguagem humana”. Por fim, a terceira tarefa: “lançar os fundamentos do *rien ou presque un art*” (CAMPOS, 2002, p. 25).

O ápice desse processo evolutivo é verificável no poema concreto *Un Coup de Dés* (Lance de Dados), de Mallarmé, em que se desenrola um processo de desconstrução do fazer poético tradicional. Buscando alcançar o céu e construindo no espaço da página um reflexo desta meta impossível, o poeta expressa os

primeiros sinais da crise de comunicabilidade pós-moderna, em que a vida é instável e simultânea. Nesse cenário, a linguagem pode se apropriar de todas as ferramentas possíveis e disponíveis para tentar atingir a mais plena expressão. Aqui, a escolha pelo termo “tentar” reflete ideias do próprio Mallarmé: a comunicação absoluta é uma busca que pode sempre crescer e se ampliar, mas jamais atingir, nesta vida de inumeráveis ocultos, o propósito de uma verdade definitiva.

Paulo Leminski (1986) analisa que, em *Lance de Dados*, “o céu estrelado é a metáfora extrema da página” (p. 52). Essa metáfora, porém, reconhece a si mesma como difusa, como um momento fugaz, como uma busca inalcançável. Ao trazer o céu ao suporte palpável da página, Mallarmé evidencia de modo plural (entre as palavras e estrutura) o “espaço que vai entre o desejo e o objeto de desejo. Entre o relativo e o absoluto. Entre o mundo físico e o mundo totalmente humano do signo, isto é, da cultura” (LEMINSKI, 1986, p. 53). É uma expressão da distância, da aspiração pelas estrelas (metáfora da ânsia pós-moderna em busca de um algo concreto) e da esperança no impossível.

“Un Coup de Dês” é a “constellation” com a qual Mallarmé tentou abolir o acaso, instaurando o lance-de-dados-poemas como um absoluto, acima de todas as contingências, substância-objeto puro, imune a acidentes, no sentido filosófico e no sentido viário. Toda a obra de arte é homenagem ao trabalho, a atividade humana por excelência, que tira o ser (o artefato) do nada (a matéria-prima) e funda o signo. Este tem uma direção, gera tensão, é projeto de transcendência. De ir além. Isso é a cultura humana, co-realidade, além da realidade material dada (LEMINSKI, 2012, p. 77).

Trazer o céu à página numa disposição formal, para além de seu conteúdo, é uma forma de construir um ideograma de sua representação, que não precisa nem pode se limitar às palavras. O céu traz consigo a carga do infinito: no papel, em Mallarmé, é visualmente espaçado em intervalos em branco, que simbolizam o vazio, e ícones da linguagem, em referência às estrelas, planetas, asteroides, constelações. Os elementos concretos se tornam presente nos versos e frases do poema, cujos vértices são representados por tipografias de tamanhos diferentes e uma série de transições técnicas entre letras e palavras, enquanto as buscas e ausências se infiltram em meio aos espaços em branco.

Leminski (2012) assinala que em Mallarmé “a parte reflete o total. Esses

vazios celestiais convêm ao motivo do desejo: separação e apartamento do desejado e do desejante, distância, projetos & obstáculos” (p. 78). É a expressão material da busca pós-moderna por elementos palpáveis em meio à desordem, que se manifesta entre as ferramentas da linguagem poética. Para Campos (2003), poeta francês abre – ou entreabre – uma nova era para a poesia enquanto, ao mesmo tempo, encerra um capítulo, por meio da denúncia das limitações de nossa linguagem discursiva. A partir desse campo inédito de relações e possibilidades para a palavra como instrumento, o Mallarmé sugere “a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema” (p. 26).

Essa atitude de greve perante a sociedade, além da composição poética revolucionária e desconstrutivista, situa a importância da poesia concreta na adoção de outras posturas diante da ditadura do meio impresso. Há uma “recusa do poeta em prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem ‘contratual’, imposta” (CAMPOS, 2003, p. 27), de modo que os meios viciados são postos de lado e substituídos por novas tentativas, numa quebra dos formatos vigentes até então. É importante destacar, porém, a ponte que os artistas contraculturais construíram junto ao movimento da poesia concreta no Brasil: embora extrapolar o conteúdo e construir elaborações formais inspirasse as letras das canções tropicalistas, observadores “a consideravam formalista demais e impermeável às ‘exigências nacionais’ de países subdesenvolvidos como o Brasil” (DUNN, 2009, p. 50). Isso pode significar que as ideias concretistas, embora válidas enquanto marco teórico e provocação pela ousadia, não foram capazes de se traduzir em raciocínios acessíveis à maior parte da população.

Mesmo assim, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil adotavam implicitamente tendências defendidas e articuladas pelos poetas concretos, depois de conhecê-las, mas em busca de uma tradução menos restrita, mais capilarizada. Christopher Dunn (2009) observa que a convergência de afinidades pode ser observada em algumas canções, nas quais “os baianos adotaram estratégias da poesia concreta, como a sintaxe não discursiva, uma montagem poética e a ‘verbivocovisualidade’ (simultaneidade de significação verbal, vocal e visual)” (p. 92). O autor ressalta a expressão “tropicaliança”, empregada por Augusto de Campos,

para definir uma “comunidade de interesses’ que defendia a experimentação e a invenção artísticas” (DUNN, 2009, p. 92).

A relação entre a música baiana de Caetano, Gil, Moraes Moreira e outros artistas com a vanguarda poética dos concretistas em São Paulo se deu no que Leminski chamou de “pororoca” - um encontro entre poesia concreta e Tropicália, São Paulo e Bahia, capricho e relaxo, na década de 60, em alusão ao encontro de rios de correntes opostas.

Ainda na década de 60, veio unir-se ao "capricho" de Leminski – sua erudição precoce de quase-benedictino, a disciplina da arte marcial, a poesia concreta etc. - uma outra diretriz fundamental à sua obra: a do "relaxo", representada pela contracultura, pelo hippismo, pela tropicália, que então surgia, extravasando as raias da cultura popular, para influenciar de algum modo toda a "identidade cultural" brasileira. (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 260)

No Brasil, o Movimento Concretista foi encabeçado por nomes como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Décio Pignatari, Mário Faustino, Ferreira Gullar, Afonso Ávila, o próprio Leminski, dentre outros. Alguns deles, como José Paulo Paes, democratizaram a poesia concreta com produções de significação popular e acessível (ver anexos, figura 1). No entanto, o corpo teórico concretista, que aprofunda o pensar sobre a literatura – pensar que, por si só, é restrito às elites intelectuais – limitou-se a estimular a imaginação dos poetas, muito mais que dos leitores. É importante salientar a rigidez do concretismo, perspicaz em oferecer novas possibilidades e saídas para poesia a quem já entendia da ciência das palavras, mas demasiado hermética para ser absorvida ou mesmo aproveitada pela sabedoria popular.

Internacionalmente, houve, a partir de Mallarmé e na vanguarda de James Joyce, Ezra Pound e Edward Estlin Cummings, uma consciência dos problemas de estrutura residentes no fazer poético tradicional. Para corresponder às transformações da pós-modernidade, marcada pelo excesso, a poesia precisou buscar um sentido verdadeiro de sua funcionalidade e transbordar de significações com todas as ferramentas possíveis. É nesse contexto que surge uma série de quebras de paradigmas, tais como:

Livre direção das linhas (oblíquas, verticais, etc), substituição da pontuação pelos sinais matemáticos e musicais. (...) E será possível, talvez, discernir na “imaginação sem fios”, nas “palavras em liberdade”, na drástica condenação dos adjetivos dos futuristas algo assim como o pressentimento olfativo de uma renovação poética que eles próprios não chegariam a realizar, mas que neles encontraria um estágio bem mais concreto e definido do que em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo (CAMPOS, 2003, p. 181).

A vanguarda concretista leva ao entendimento de que a poesia é matéria viva, assim como os processos sociais. Fazer dela um meio fixo com regras de construção definidas previamente significaria submetê-la a um nível estático, que não corresponde nem acompanha as mudanças que se operam na sociedade, ou por dentro do próprio sujeito. Campos (2002) propõe a “organofoma” como uma definição desse novo conceito de forma, além de estratégias diferentes para a composição, que mesclasse arquétipos e estruturas. Dentro disso, “noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA” (p. 186).

A partir dessas concepções transformadas por meio da poesia concreta é possível ressituar o lugar da literatura na era pós-moderna e os novos formatos que renovam a produção poética, de modo a acompanhar o ritmo de mudanças e transformações surgidas na atualidade, o que será discutido a seguir.

### 2.2.1 Novos suportes da pós-modernidade

Diante de todo o novo cenário emergente no ciberespaço, na reconfiguração do sujeito e nas novas formas de habitar um mundo já pós-moderno, a arte – num estágio agora crepuscular – cede espaço a novas formas de criação, marcadas por “misturas, passagens, hibridizações entre artes e entre imagens” (SANTAELLA, 2004, p. 137). A quebra de paradigmas literários operada pelo movimento da poesia concreta nos conduz a discussões mais orgânicas sobre o papel do suporte literário na complementação de significados. Esse suporte pode ser representado pela própria ferramenta do computador, tablet ou smartphone como plataforma produtora de conteúdo em poemas visuais: as novas mídias e os muros da cidade são como

os papéis em branco do ambiente urbano e pós-moderno.

A prática da publicidade contemporânea também deriva das inovações iniciadas por Mallarmé e pelo movimento concretista. A tendência de unir a significação das palavras à disposição material e formal de imagens nos anúncios, por exemplo, representa a busca por novos meios e formatos de expressão, que ampliem o dizer das palavras. O texto “Uma profecia de Walter Benjamin” (2002), que integra o volume Mallarmé e que foi traduzido em português por Haroldo de Campos e Flávio Kothe, destaca a atualidade da descoberta do poeta francês: através de seu trabalho intensamente dedicado às novas formas de significação, em busca do núcleo semântico-formal da linguagem, Mallarmé influenciou também outras áreas do conhecimento. A publicidade incorporou-se da pesquisa mallarmaica, que decorreu “em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica” (BENJAMIN, 2002, p. 205).

Paulo Leminski, que também trabalhou com propaganda em alguns momentos de sua carreira como escritor, notou essa afinidade em seu cotidiano de trabalho. Em carta ao amigo e poeta Régis Bovincino, relata entre versos:

a propaganda meu meio de vida  
me dá algumas satisfações  
afinal  
todo *layoutman* é um pouco poeta concreto  
e aliás é fantástico como os homens de arte das agências  
entendem um trabalho concreto na hora  
enquanto os literati dizem:  
- o que é isso? O que quer dizer? Isso não é poesia.  
Só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas  
tudo menos escritores  
dos quais acabei por ter grande horror (LEMINSKI e BOVINCINO, 1999, p. 34)

Até que a insurgência da era pós-moderna levantasse o debate sobre a importância das novas teorias, a visão sobre o indivíduo herdada do Iluminismo “derivou muito de suas bases da prática da leitura da página impressa” (SANTELLA, 2004, p. 126). Essa cultura dominante, caracterizada pela “materialidade espacial da impressão, a disposição linear das sentenças, a estabilidade das letras no papel, o espaçamento ordenado, sistemático das letras no fundo branco” (idem, p. 126), viu-

se transformada em meio às novas práticas e aponta para a necessidade de rediscutir a literatura e reinseri-la nos processos da contemporaneidade.

Manter a visão antiga sobre a supremacia do livro impresso significa impedir o avanço dos estudos literários, que em meio aos novos diálogos passam a englobar a concepção emergente sobre e do sujeito. Diálogos que possam, também, quebrar a máquina capitalista por melhor compreendê-la, por se apropriar das estruturas que ela mesma criou ao longo de seu desenvolvimento. E que, por fim, sejam capazes de devolver a identidade pessoal ao indivíduo, que o particulariza nas tarefas da vida em coletivo.

Conforme explica Santaella, no mundo estável da letra sobre o papel, o autor é visto como uma autoridade. A cultura impressa<sup>3</sup> deriva da visão iluminista de que o sujeito seria um ser fixo ao longo de toda a sua vida – e, além disso, estabelece uma dominação impositiva e sintética sobre a descentralidade pós-moderna. Trata-se de uma suposta individualização trazida de fora, no meio social, para dentro das pessoas, que encontra paralelos “na democracia representativa com sua presunção de auto-interesse individual, na burocracia com sua racionalidade instrumental, na fábrica com seu sistema taylorista, no sistema educacional com seus exames e notas individuais (2004, p.126).

O ambiente que emerge transforma de modo significativo as antigas formas de produção e de consumo literário. Marcada pelo hibridismo, a arte pós-moderna incorpora linguagens e meios, “compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (SANTAELLA, 2004, p. 135). Esse fenômeno se deve, para Santaella (2004), à mistura de “materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal,

3 Sobre o tema, reflete Augusto de Campos: a escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo dos séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivania, até finalmente acabar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adestramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo (2002, p. 205).

industrial-mecânica e teleinformática (p. 135). Por esse motivo, não faz mais sentido falar em literatura impressa como formato vigente e dominante para a produção de conteúdos literários.

Como reflete Leminski, “se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar, deitada em berço esplêndido sobre formas já conquistadas. Sobre clichês. Sobre automatismos” (1999, p. 177). Se há para a literatura uma tarefa, Leminski destaca a de “renovar ou revolucionar o como do dizer. E, com isso, ampliar o repertório geral do que dizer. Formas novas, qualquer malandro percebe, geram conteúdos novos” (1999, p. 177).

Dentre as transformações sofridas e decorridas através dos processos literários destaca-se a conquista da tridimensionalidade. Objetos e materiais adquirem significado, tornando-se signos quando carregam consigo uma representação, aspecto que permite ao autor e ao indivíduo explorar diferentes suportes na construção de seu texto, conforme os meios próprios de cada período da História da humanidade. Na parte final deste trabalho, o papel da arquitetura como informação será aprofundado com as contribuições de Victor Hugo.

Santaella (2004) coloca que, na pós-modernidade, uma modalidade de hibridização “é aquela que se processa através das intervenções propositadas do artista no ambiente que o circunda, especialmente o das galerias, museus e mesmo no ambiente urbano”. Ao se apropriar do meio em que vive com gestos imaginários-conceituais, e ao transfigurar tudo o que “a galáxia semiosférica coloca à disposição do artista” (p. 145), ele se mescla ao ambiente e constrói mensagens carregadas de organicidade.

Estando a arquitetura pós-moderna, conforme trazemos nas considerações finais, sujeita a novas estratégias e embasada na percepção da forma como aspecto significativo, o espaço urbano também surge como ferramenta de intervenção artística. São, para Santaella (2004), “paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do leitor para o mundo em que vive” (p. 5).

Essas paisagens contribuem e estimulam o artista a “assumir sua posição urbana, saindo do espaço do atelier, abandonando o cavalete e o sonho da natureza

em estado puro para colher flagrantes de rua e da vida mundana”, cumprindo com o desafio “de enfrentar a resistência ainda bruta dos materiais e meios do seu próprio tempo, para encontrar a linguagem que lhes é própria, reinventando as linguagens da arte” (SANTAELLA, 2004, p. 153).

A hibridização traz consigo a possibilidade de explorar novos territórios, ferramentas distintas, apropriar-se dos dispositivos tecnológicos e ressignificar a sensorialidade e a sensibilidade na criação artística. Conforme Santaella (2004), expandem-se e multiplicam-se os meios disponíveis para a produção, o que amplia “sobremaneira a semiodiversidade (a diversidade semiótica) das artes” (p. 162).

Uma das novas formas de fazer poesia na atualidade é, para Paulo Leminski, a construção textual que decorre na própria cidade, “afim aos graffitis de muros e paredes. Para haver graffitis, *precisa* haver muros e paredes. Quem vai grafitar uma vaca, ou uma árvore à beira do riacho?” (1986, p. 41), questiona o autor, com o objetivo de enfatizar que a poesia expressa nos muros é uma manifestação essencialmente urbana. Em outra citação, publicada em artigo do poeta Tarso M. de Melo sobre Leminski, o curitibano propõe que, “à medida que se amplia o repertório de recursos, a poesia verbal se enriquece” (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999).

A arte poética disposta nos muros é capaz de promover uma construção artística multissignificante, no ponto em que carrega as palavras como material essencial da literatura e as integra ao panorama visual da cidade, como um grito popular e urbano tipicamente pós-moderno. Na região central de uma metrópole, um grafite informa a todos que passam: “desculpe o atraso, fiquei preso num poema”. Além das palavras como termos de significação própria e particular, a frase grafitada na parede entra em contraste com a pressa dos grandes centros urbanos. Enquanto a fugacidade vai e vem, entre as buzinas dos carros e a urgência das aglomerações, a frase é uma pausa dentro da pausa, que questiona – de maneira visceral, valendo-se da própria cidade como parte da mensagem – por que se corre tanto.

Leminski (2012) considera o grafite uma manifestação literária alternativa ou marginal, capaz de “levar a poesia até as pessoas, fazer a ligação direta poesia-vida” (p. 62). Essa intervenção no cenário urbano é uma forma democrática de escrita poética, que desloca e descentraliza o mito do autor, chegando ao povo

“através da originalidade dos seus modos de distribuição e consumo (o poster, o grafitti, a camiseta, o ‘happening’, a venda de mão em mão, a presença em qualquer lugar, além da página e do livro na livraria)” (LEMINSKI, 2012, p. 62).

O autor enfatiza que a literatura tradicional, construída nos veículos historicamente vigentes, não foi capaz de sair de si mesma. É por isso que são mantidas invioláveis pelo capitalismo: ao restringir as plataformas de comunicação, o sistema mantém o controle das mensagens que lhe interessa transmitir ou incentivar. A poesia alternativa, no entanto, conseguiu extrapolar a criação literária. Enquanto a primeira foi sempre vertical, a segunda conquistou a horizontalidade:

Conseguiu porque inovou no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema. Conseguiu porque a garotada que a fez assumiu plenamente os modos de ser da sociedade de consumo, o mundo da publicidade da comunicação, dos grandes meios de massa.

Mas conseguiu sobretudo porque se colocou no nível dessa massa, urbana, consumerística, homogeneizada em seus gostos e hábitos pela sociedade industrial (LEMINSKI, 2012, p. 63).

Essa característica horizontal e popular da poesia foi capaz de trazer ao público uma nova linguagem, com mensagens perturbadoras e desorganizadoras (LEMINSKI, 2012). Conhecida também como “poesia marginal”, são versos que se apropriam da estética urbana e do caráter industrial da cidade. Os poemas nos grafites trazem a estética da novidade. A expressão democrática de um muro em branco permite superar dificuldades como as “de edição e uma certa repugnância dos meios universitários, coisa que, aliás, sempre caracterizaram a poesia, enquanto antidiscurso, contrafala e descomunicação” (p. 47). Diante da resistência em ser reconhecida como fazer poético, o autor adverte que “poesia não é [só] literatura”, mas também “vivências urbanas, registros diretos, colagens, desmistificações, sacrilégios, incorporação de recursos das linguagens industriais e eletrônicas” (LEMINSKI, 2012, p. 69).

A pós-modernidade carrega a emergência de novos significados e a literatura não escapa às transformações, nem pode se manter fixa e estável como outrora. Sendo a arte uma técnica de ordem estética, e a poesia uma forma de expressão do autor-sujeito, há novos desafios para a produção poética no contexto pós-moderno.

Assim como o indivíduo se descentraliza e assume um papel múltiplo na busca por recuperar sua identidade, as manifestações artísticas produzidas por ele acompanham essa tendência. A internet e os muros são espaços de podemos nos apropriar para transmitir uma mensagem, sem demandar a tutela dos espaços de poder literário tipicamente capitalistas, como as grandes editoras ou os veículos da imprensa. Assim munido, podemos dizer o que quisermos – inclusive repudiar o modo de vida dominante. Poucos espaços lineares incorporam essa garantia; é preciso agir também por fora deles.

Para Leminski, quando um poeta de invenção decide agir, ele constrói novos processos que frustram expectativas e aberturas, “ciente de que mexer profundamente com os homens é mexer com os próprios fundamentos materiais em que se dá a comunicação” (2012, p. 96). O discurso “realista” vigente, porém, na maioria das vezes alcança “apenas a atualização de formas e recursos, herdados passiva e a-criticamente” (idem). A invenção se trata, para ele, de uma indústria de base, que trabalha com a matéria-prima da própria infraestrutura sógnica.

Leminski (2012) também destaca que a “mera transmissão de conteúdos através de formas convencionais (conto, verso, tela) tem papel quantitativo, moralizante, distributivo” (p. 97). O discurso tradicional é “carne e unha, estruturalmente, com a ordem imperante. E sonha fazer com ele aquilo de que ele não é capaz: agir” (idem).

É na ideia de ação efetiva no espaço e nas transformações iniciadas com o movimento da poesia concreta que a literatura deve enxergar os novos suportes como potenciais ferramentas para ampliar o seu dizer. O muro enquanto arquitetura carrega a estética das novas sociedades e a poesia pode se apropriar dele enquanto meio semiótico carregado de significados, trazendo a emergência de versos curtos e impactantes, marcando o indivíduo que passa por ele como um tiro, rápido e penetrante. Renegar essa poesia ou ignorá-la é supor que há modelos prontos para a literatura – compreensão que o Lance de Dados de Mallarmé já propunha desconstruir. Assim como os versos podem ocupar uma página e trazer conteúdo na estrutura, um poema expresso nos muros existe com ele em relação de complemento semiótico. Leminski explica, em videoaula disponível na plataforma

Youtube, que o grafite é uma manifestação pública. Como fenômeno poético, ele “aparece no momento em que, em meados dos anos 60, falava-se em poesia marginal ou poesia alternativa, da qual o grafite é uma das manifestações” (LEMINSKI, 198?).

Como exemplo desse papel surge a experiência do grafite na ditadura militar brasileira, ferramenta usada como protesto em meio à ampla censura, como uma “força que vem do fundo das pessoas e adquire a consistência de um grito. O grafite está para o texto assim como o grito está para a voz” (LEMINSKI, 198?). O autor também comenta na videoaula a relação entre a arquitetura de paredes e o pan-óptico de Foucault, segundo o qual estamos presos na dinâmica da cidade e somos permanentemente vigiados. Nesse contexto de enclausuramento urbano, “a cidade moderna como tal sendo o primeiro e o macro protótipo da prisão”, o grafite entra como um grito de protesto. Para o autor, trata-se de uma “experiência expressional violenta” (LEMINSKI, 198?).

Chegar na parede de alguém que gastou 500 mil cruzeiros para pintar a parede com um belíssimo branco e escrever "buceta". Isso significa o que? em primeiro lugar, significa a danificação da propriedade alheia. [...] Existe um caráter criminoso implícito no ato da grafitação, e isso fez com que uma juventude que estava sufocada, estrangulada durante anos e anos de repente começasse a se expressar pelo grafite.

[...]

Eu desenvolvi uma verdadeira neurose com a parede branca. Eu não suporto, acho um desperdício. Uma ideia pode estar gritando ali (LEMINSKI, 198?).

As multirrepresentações artísticas da pós-modernidade abrem caminho para uma “morte da arte”, que, por sua vez, conduz a novas concepções. Conforme assinala Santaella (2004), o grito de morte simboliza, na verdade, “um grito de emancipação que culminou em uma tremenda liberação para a arte do século XX” (p. 317). Segundo a autora, esse novo processo, longe de destruir a arte, “abriu as comportas, de um lado, para as artes construtivistas, de outro lado, para revoluções radicais da arte em novas práticas e condições performativas” (idem).

Junto à desintegração dos conceitos vigentes até a era pós-moderna, que reverbera e ecoa no interior dos novos processos artísticos, surge um novo mundo,

marcado pelo pluralismo e “pela falta de uma unidade estilística que pudesse ser erigida como modelo” (SANTAELLA, 2004, p. 322). Trata-se, para a autora, de um “período de desordem informacional, de entropia estética, de paroxismo de estilos e, ao mesmo tempo, de perfeita liberdade e pluralismo de intenções e realizações” (SANTAELLA, 2004, p. 322).

Reconhecer o clamor poético que ecoa nos grafites significa, portanto, quebrar a ordem que rege o mundo artístico, conveniente e estratégica à manutenção do capitalismo, e apropriar-se do momento social em que vivemos: a pós-modernidade, um período de negação, em que o novo quer e deve ultrapassar todos os modelos que não mais o representem. É o advento de “um novo paradigma tecnológico e maquínico [...] para as artes” (SANTAELLA, 2004, p. 317), em que se abrem caminhos para a inovação e para a criação artística.

Como propõe Leminski (2012), não há um modelo pronto para a roda em nenhum lugar da natureza. Por que, então, submeter a poesia às normas de um modelo social criado pelo ser humano? A criação é a gênese de tudo o que é novo; enquanto os muros, os monumentos e as rodovias forram a cidade pós-moderna com a sua ideologia, o grafite a preenche e a questiona com o grito popular.

### 2.3 IMPRENSA ALTERNATIVA: PELA REAL ABORDAGEM

Além da poesia, a imprensa alternativa tem singular importância na construção da contrainformação, do contradiscurso e de uma contracultura social. A mídia é descrita por teóricos como um instrumento potencializador dos discursos e ideologias que sustentam ordem vigente, o que leva críticos dessa mesma ordem a criar jornais e revistas alternativos para propor outras óticas a respeito do mundo em que vivemos, sob novas linguagens, mais coletivas e flexíveis. A própria contracultura deu vida a uma série de publicações com esse caráter. No entanto, antes de dar atenção ao antidiscurso jornalístico, é importante situar historicamente o discurso; esse desvio na rota do trabalho permitirá uma melhor compreensão sobre como a mídia, no Brasil, se consolidou no sentido de fortalecer o modo de vida capitalista e o poder das classes dominantes.

A história tem início no século XV, com a Revolução da Imprensa. A partir da difusão global da prensa móvel, as impressões em massa deram abertura a um fenômeno que favoreceu o crescimento das instituições burocráticas (POE, 2001). Naquela época, quando surgia também o mercantilismo, a burocracia e a literatura religiosa, o contexto histórico permitiu a evolução da cultura impressa, “pois cada um destes novos desenvolvimentos estimulou o aprendizado das letras e a adoção da impressão” (POE, 2001, p. 81).

Embora a massificação das impressões tenha contribuído para popularizar os documentos e democratizar as escrituras – um processo de alfabetização surgiu para garantir o funcionamento de escritórios burocratas, leis, regulamentos e diretrizes, bem como dos contratos necessários aos trâmites do capitalismo mercantilista emergente – o surgimento de novos jornais e informativos também foi importante para assegurar a vigência das relações de poder (POE, 2001). A alfabetização em massa ainda levou um longo tempo para se consolidar, mas todo esse processo contribuiu com o surgimento do jornalismo como o conhecemos hoje: “um instrumento de reprodução dos conceitos, das ideias, da ética, enfim, da ideologia dominante” (GENRO FILHO, 1996).

Na busca pelo entendimento dos papéis que o jornalismo desempenha na era atual, do capitalismo pós-moderno, é importante construir uma teoria em torno dessa prática. Para Adelmo Genro Filho (1996), esse “é um terreno absolutamente virgem, inexplorado, porque até agora não há uma concepção teórica satisfatória a respeito do Jornalismo, especificamente” (p. 1). No entanto, o autor parte de alguns elementos concretos da produção jornalística para definir um caminho rumo à teoria.

Antes de elencar as características e funções do jornalismo na sociedade capitalista, cabe apropriar-se da definição de Flavio Bortolozzi Junior (2008), que define o poder da imprensa como um meio de controle social informal, ou seja, que exerce influência indireta para a construção de estereótipos. A mídia existe em paralelo ao controle social formal – este, por sua vez, constitui “a criminalização propriamente dita, instrumentalizada no sistema penal” (BORTOLOZZI JUNIOR, 2008, p. 65). Nesse sentido, os textos informativos atuam dentro de modelos e linhas editoriais que reforçam comportamentos e ideologias do sistema dominante

para garantir a sua continuidade.

Este processo é plenamente identificável no caso dos conflitos agrários no Brasil. Comumente a grande mídia relaciona a imagem do MST à desordem, utilizando-se de diversos métodos de mensagens subliminares, claramente atribuindo aos seus integrantes estereótipos de “subversivos”, de ‘invasores’, transformando este determinado grupo social em um grupo ameaçador à ordem social. Neste sentido, a grande mídia constrói a imagem de um movimento bárbaro, desordeiro, violento, ilegítimo e, conseqüentemente, ilegal. Assim, com a construção de uma ideia de insegurança social, bem como com a construção de um grupo social ‘perigoso’ a mídia realiza seu papel no controle social informal (BORTOLOZZI JUNIOR, 2006, p. 66).

No caso de servir a uma sociedade sem classes e sem qualquer forma de dominação do homem pelo homem, o jornalismo atuaria sob um papel informativo e formativo, contribuindo com a vigência e a assimilação dos preceitos da coletividade. Portanto, não se pode, segundo Adelmo Genro Filho (1996), restringir o jornalismo à tarefa de reforçar a ordem burguesa – embora sua necessidade tenha surgido nessas condições, gerada a partir desse sistema único. Isso porque “antes da existência desse sistema tínhamos um conhecimento genérico e universal sobre o mundo, mas [...] baseado no singular sobre a realidade imediata” (GENRO FILHO, 1996, p. 8).

A ferramenta surgiu com o propósito de garantir as trocas e o intercâmbio de informações, necessários para acompanhar os processos capitalistas globalizantes. Ele se colocou como uma forma de assegurar a relação direta entre as pessoas que já não vivem em pequenas aldeias, mas num mundo universal, numa aldeia global e – a como comprovam as descobertas científicas, e já atestavam sabedorias milenares – na totalidade do universo.

Era preciso que o mundo se tornasse único, interligado e dinâmico, para que surgisse a necessidade de que as pessoas se relacionassem com este mundo, de alguma forma semelhante à maneira como elas se relacionam pessoalmente com seus acontecimentos do dia a dia.

[...]

Era necessário que surgisse o Jornalismo. E essa necessidade veio acompanhada, também, de uma base material. Em parte, ela gerou essa base material. E essa base material é a indústria. Se não houvesse o desenvolvimento da indústria, que é a base da própria universalização da

humanidade, de desenvolvimento capitalista, não haveria a possibilidade do Jornalismo, que inicialmente surgiu como jornal, na metade do século passado. Os jornais com características mais ou menos modernas começam a surgir na metade do século passado. Mas, hoje, o Jornalismo não é mais apenas aquilo que é comunicado através dos jornais. No meu entendimento, e agora nós vamos aprofundando o conceito de Jornalismo: o Jornalismo é uma forma de conhecimento baseado no singular, com base na indústria (GENRO FILHO, 1996, p. 8 e 9).

A singularidade é um conceito proposto por Hegel e captado por Genro Filho (1995) para descrever e propor uma teoria mais sólida da prática jornalística. O autor afirma que, ao contrário da ciência, que tem base na universalização, o jornalismo “é uma forma de conhecimento que se cristaliza no oposto da universalidade, que é uma singularidade” (p. 7). As notícias abordam fatos únicos, especificidades e episódios que se destacam na particularidade – instituições e grupos culturais comuns a vários indivíduos – e na universalidade – o espírito do tempo, o “zetgeist” coletivo – da vida social em um determinado momento histórico.

Para descrever essas ocorrências singulares, algumas técnicas foram criadas e incorporadas ao texto jornalístico; dentre elas, o lead e as pirâmides invertida, normal e mista, que surgiram a partir da segunda metade do século XX (GENRO FILHO, 1987). Essas características permitiriam uniformizar os primeiros parágrafos e conceder uma ordem simétrica e racional à notícia, que assim seria capaz de construir uma abordagem objetiva dos episódios.

O lead constitui uma técnica de fracionar a informação; é a forma adotada pela maioria dos veículos para organizar as notícias. O repórter deve, no texto, elencar as informações de modo que o primeiro parágrafo responda a cinco perguntas principais sobre o fato noticiado: quem, o quê, quando, onde, como e por quê. A teoria da pirâmide invertida propõe que a notícia flua do assunto “mais importante” para o “menos importante” (GENRO FILHO, 1987). O jornalismo, portanto, constrói-se segundo regras de redação.

Clóvis de Barros Filho (1995) aponta que, associadas, essas duas técnicas “permitiam ao leitor inteirar-se dos fatos com menor custo e facilitavam a redação das manchetes e agilizavam ajustes editoriais, pois mesmo sem conhecer o texto cortavam-se os últimos parágrafos com o menor prejuízo possível para a

informação” (p. 24). Ainda segundo o autor, lead e pirâmide invertida representam uma tentativa de garantir o distanciamento do repórter e combater a expressão de sua subjetividade. Isso acontece por meio do estímulo à redação impessoal, com “ausência de qualificativos, a atribuição das informações às fontes, a comprovação das afirmações, a apresentação de discursos conflitantes e o uso de aspas” (BARROS FILHO, 1995, p. 24)

Adelmo Genro Filho (1996) conceitua a pirâmide invertida como “a representação gráfica de que o mais importante na notícia vem primeiro e, numa ordem decrescente de importância, vem o resto dos complementos da notícia” (p. 12). Ao topo, no lead, está a máxima singularidade – os aspectos que diferenciam aquele fenômeno dentre os demais. Depois, com o desenvolvimento da notícia, caminha-se para “uma localização desse fato num determinado terreno particular. Vou situar dentro de determinada conjuntura as condições em que o fato aconteceu e vou chegar a uma base, a uma base particular dessa formulação” (GENRO FILHO, 1996, p. 13). Nesse sentido, a notícia é construída em torno da “singularidade, ou seja, do específico para uma certa generalização capaz de situar o fato no tempo e na história” (p. 13).

Dentro do texto, propõe o autor, onde está o universal – ou seja, os aspectos comuns ao coletivo social de uma determinada época? Genro Filho (1996) responde que o universal não está ali, no conteúdo propriamente dito, mas nos princípios e pressupostos mais gerais, contido nas entrelinhas da produção e da recepção. “O universal vai ser, na verdade, uma continuidade pontilhada dessa pirâmide, porque ele vai ser subjacente. Vai estar subjacente à apreensão que foi feita” (p. 13).

Trata-se, portanto, da criação de um material objetivo a partir de informações singulares e específicas. No entanto, a própria noção de objetividade, confundida estrategicamente, é questionada por autores. Mesmo com a normatização do jornalismo e a criação de técnicas e regras para buscar um distanciamento entre o repórter e o tema abordado, muitos apontam a imparcialidade como um mito.

Há uma diferença essencial entre objetividade (distanciamento) e imparcialidade (ser “neutro”). Adelmo Genro Filho analisa que os fatos são constituídos de material objetivo – e um jornalismo comprometido com as lutas

sociais, que aborde os fatos sob o ponto de vista da classe trabalhadora, deve também buscar a objetividade do texto, sem menosprezar o leitor nem lhe oferecer respostas prontas, respeitando sua inteligência – mas tanto a construção quanto a percepção desse material são aspectos inevitavelmente subjetivos, com os quais o autor se envolve só de existir no mundo. Portanto, num conteúdo informativo, não existe imparcialidade.

O horário em que uma situação ocorreu, o número de envolvidos e o local, por exemplo, são dados objetivos, porém qualquer reescrita, qualquer forma de repassar ou comunicar essas informações está atrelada à subjetividade do indivíduo. O conteúdo sofre modificações conforme as visões de mundo do repórter ou da linha editorial do veículo em que ele atua. A aplicação das técnicas redacionais e a insistência em se afastar da realidade é uma tentativa de suprimir a participação social do jornalista, bem como de construir um texto objetivo que sirva aos interesses gerais da classe burguesa. Tomando a imparcialidade como um mito e, portanto, impraticável na realidade, toda e qualquer reconstrução de fatos e assuntos está sujeita a alterações ideológicas e julgamentos impessoais do autor e, sobretudo, da linha editorial do veículo, já que o repórter segue as cosmovisões sociais e determinações políticas da corporação para a qual trabalha.

Releituras da realidade nunca serão uma reprodução fiel, exata, puramente livre de interpretações, porque o próprio fato objetivo carrega em si a dualidade. Todo objeto é múltiplo, é uma esfera de faces escorregadias; todo objeto são vários objetos. Um olhar que neles estaciona os submete à projeção subjetiva do observador. Se há aspectos da informação que podem ser objetivos, como o número de mortos em um conflito entre manifestantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e a polícia, por exemplo, quem se propuser a noticiar o episódio – seja por fotografia, material audiovisual, textos, desenhos ou qualquer representação simbólica – o fará conforme as visões de mundo que apreende, ou que precisa seguir pela condição de empregado. A composição dos dados, a maneira de distribuir as informações pelo texto, a seleção das fontes e suas declarações são condicionadas pela subjetividade. Ainda que um texto dê voz a todos os envolvidos e busque se colocar como imparcial, argumentando sob diversos pontos de vida, a

linha editorial do veículo está presente nas entrelinhas. Os conteúdos abordam fatos duais, múltiplos, octaédricos, repletos de parcialidade.

Isso ocorre porque o jornalista ou autor da matéria não é um indivíduo externo à sociedade; ele existe dentro dela, é ser social e participante ativo do meio, portanto não há possibilidade de garantir uma perspectiva distanciada. Mais que isso, a empresa que o contrata tem sua linha editorial, que o repórter precisa seguir para manter o seu emprego e garantir a sobrevivência.

Particular nas entrelinhas, pela condição de retratar situações e reforçar ideologias comuns e coletivas; singular na relação direta com fenômenos únicos, ultraespecíficos. Objetivo no aspecto geral de seu conteúdo e das construções sociais que expressa, subjetivo na construção desse conteúdo. Essa é a definição de jornalismo proposta por Adelmo Genro Filho (1996), para quem a teoria jornalística ainda é um espaço em aberto.

### 2.3.1 Surgem os novos jornalistas

Para comprovar que a imparcialidade é uma premissa impossível e, sobretudo, para desafiar a imprensa conservadora, surge na década de 60 uma corrente inovadora no jornalismo norteamericano. Batizada de *New Journalism* – Novo Jornalismo, na tradução em português –, seus defensores buscavam formas de narrativa que fugissem da abordagem tradicional da imprensa. Os Estados Unidos e outros países explodiam em manifestações culturais e efervescência social, já apresentadas no capítulo anterior, e o Novo Jornalismo propunha uma nova maneira de abordar e noticiar esses fatos. Para essa nova geração de escritores, as regras de redação tradicionais do jornalismo não se aplicavam – e, mais que isso, não poderiam ser aplicadas à realidade.

Num processo simultâneo ao surgimento da contracultura nos Estados Unidos, apostava-se num jornalismo capaz de dar conta da realidade que se apresentava: “rachaduras profundas estavam rompendo o tecido social, o mundo estava fora de ordem”(WEINGARGER, 2010, p. 15). Os novos jornalistas surgiram “para nos contar histórias sobre nós mesmos de maneiras que nós não poderíamos contar, histórias

sobre como a vida estava sendo vivida nos anos 1960 e 1970 e o que aquilo tudo significava (idem).

Marc Weingarter (2010) define, em estudos sobre a corrente, que um ponto em comum reunia essa geração: eles reconheceram que as ferramentas tradicionais do jornalismo eram “inadequadas para descrever as tremendas mudanças culturais e sociais daquela era” (p. 15). O mundo eclodia, fervilhava, transmutava, e os Novos Jornalistas não se restringiam ao lead ou à pirâmide invertida para retratá-lo. Propunham, em vez disso, uma provocação: “Guerra, assassinato, rock drogas, hippies, yippies, Nixon. Como um repórter tradicional restrito aos fatos poderia dar uma ordem clara e simétrica a tamanho caos?” (WEINGARTER, 2010, p. 15).

Para dar conta de relatar episódios tão excessivos, no seio de todo o movimento contracultural que surgia nos Estados Unidos, os novos jornalistas trabalhavam com técnicas de reportagem mais refinadas. Em vez de pontuar acontecimentos em meio a um vácuo informativo, situavam os fatos e os contextualizavam histórica e socialmente para permitir uma compreensão mais profunda dessas ocorrências.

A regra número um do que ficou conhecido como Novo Jornalismo é que as regras não se aplicavam. Todos os líderes do movimento haviam sido educados pelos métodos tradicionais de apurar fatos, mas todos perceberam que o jornalismo podia fazer mais do que simplesmente relatar objetivamente os acontecimentos. Mais importante: eles perceberam que podiam fazer mais. Convencidos de que o potencial do jornalismo americano ainda não havia sido completamente explorado, eles começaram a pensar como romancistas. (WEINGARTER, 2010, p. 16)

Para defender a importância de uma nova linguagem no âmbito das notícias, Leminski (2012) chega ao conceito de “jornonaturalismo”. Este define um discurso que “representa o triunfo da razão branca e burguesa” (p. 101), em que a forma seria menos importante do que o conteúdo porque este deve seguir uma construção “natural”, revelando o conteúdo de maneira mais imediata e prevenindo “distrações”. Com isso, cria-se um discurso automatizado, que decorre de uma razão prática: o caráter de NEGÓCIO do jornalismo (grifo do autor), que prioriza a “rapidez de redação, num veículo/mercadoria de edição diária” (LEMINSKI, 2012, p. 101).

A despreocupação com a forma e a linguagem genérica influencia diretamente

a informação global contida nos discursos proferidos. No monólogo monolinguístico midiático, “o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, DE UM CERTO MUNDO, suas relações e hierarquias” (LEMINSKI, 2012, p. 102). Tais padrões reforçam a ideologia vigente e refletem “uma estabilidade relativa à visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço” (p.102). Dentro da perspectiva de “neutralidade” ou “objetividade” do jornalismo, camufla-se o subjetivo inevitável sob o argumento de que, supostamente, retrata-se as coisas tais como são – com isso, exclui-se justamente a multiplicidade de cada fato e de cada objeto, e os fatores dialéticos que os compõem. É por isso que, para Leminski (2012), a criação de formas novas tem potencial revolucionário: ela expressa “o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo”. Na ousadia das nanicas e “contra a ‘neutralidade’ do discurso naturalista branco, levantam-se os discursos reprimidos das culturas oprimidas” (p. 102).

A liberdade de formas seria também capaz de trazer a produção artística para mais perto do horizonte popular. O estímulo e a valorização de expressões particulares aos diferentes povos, etnias e parentescos culturais é critério imprescindível a qualquer luta que almeje alguma revolução. Uma sociedade que dê impulso aos regionalismos e que absorva as variações linguísticas pode reverter o quadro social de opressão e repressão, trazendo pluralidade ao fazer artístico e à forma, técnica e estética, na qual se moldam essas criações. A atitude vigente e convencional “não enxerga a realidade no experimento em prosa. Assim como não percebe sentimento no experimento poético. Pois identifica a expressividade com os signos convencionais do expressivo” (LEMINSKI, 2012, p. 103). Ao desvendar os conteúdos das mídias de massa, encontramos, submersa em subsolos, mais uma vez a revelação de que quase tudo ao redor reproduz a ideologia capitalista.

Como já discutimos neste capítulo, o fato de que as teorias do jornalismo ainda constituam um espaço em disputa e pouco explorado abriu caminho para uma série de produções diferenciadas em meio à prática padrão, sustentada pela sociedade capitalista. É importante ressaltar que a maioria das produções da chamada “imprensa alternativa” à mídia hegemônica, sobretudo no Brasil, foram publicadas no

suporte dos jornais e das revistas, espaços mais acessíveis do que a televisão ou o rádio. Com a ferramenta textual, também foi possível empreender transformações na linguagem jornalística padrão, que passou a ampliar seu leque de possibilidades para, assim, também expandir sua mensagem.

### 2.3.2 Nanicas brasileiras – e venenosas

Assim como o Brasil inspirou-se e adaptou, nacionalmente, o movimento internacional da contracultura, também testou-se a tendência de inovar em temas e formatos na abordagem da vida real. Entre os anos 60 e 70, uma série de revistas e jornais eclodiram em caráter alternativo à grande imprensa. A concentração da mídia hegemônica no Brasil expressa a íntima relação entre os veículos noticiosos e os espaços de poder no país: pela abordagem limitada às visões dos poucos grupos que controlam o setor da comunicação, a forma como esses grupos enxergam as questões sociais acaba por ser a única – ou, no mínimo, a principal – perspectiva que alcança o espectador.

A ausência de uma legislação proibitiva da propriedade cruzada, o desrespeito à Constituição e às tímidas legislações reguladoras, o respaldo da ditadura militar, as relações promíscuas com o Estado e a própria lógica monopolista do capitalismo, entre outros fatores, explicam a brutal concentração da mídia. Na década passada, nove famílias controlavam o setor: Marinho (Globo), Abravanel (SBT), Saad (Bandeirantes), Bloch (Manchete), Civita (Abril), Mesquita (Estado), Frias (Folha), Levy (Gazeta) e Nascimento e Silva (Jornal do Brasil). Hoje são apenas cinco, já que as famílias Bloch, Levy e Nascimento faliram e o clã Mesquita atravessa uma grave crise financeira (BORGES, 2009, p. 58 e 59).

Conforme enfatizado por Altamiro Borges (2009), os grandes meios de comunicação são, no Brasil, propriedades privadas a serviço da elite, que não têm interesse na modificação do que assegura a estabilidade do seu poder político, social e econômico. Para garantir a perpetuação das estruturas dominantes, mesmo se o regime chegasse ao fim, a ditadura militar deu grande atenção ao incentivo, ao fortalecimento e à construção de uma hegemonia na imprensa, a serviço das elites. Assim, durante a ditadura, “as autoridades militares incentivavam o setor privado a

desenvolver a indústria das comunicações, mas a submetia ao controle do Estado” (DUNN, 2009, p. 65). Foi uma época de investimentos significativos por parte do governo em tecnologias de mídia de massa.

O resultado desse processo, também abordado no primeiro capítulo, trouxe a expansão das mídias brasileiras, especialmente do rádio e da televisão. A estratégia, numa iniciativa mais ampla, buscava “atingir a ‘integração nacional’ e o controle ideológico sobre a sociedade civil” (DUNN, 2009, p. 65). Foi nessa época e com esse objetivo que surgiu a TV Globo; até o final da década de 60, a emissora “tinha se tornado a maior estação de televisão do Brasil e a primeira a montar uma rede nacional” (idem).

Eram esses ciclos de monopólio da grande mídia que a imprensa alternativa vinha para romper, no suporte dos impressos. Paulo Leminski foi, dentre muitos poetas e jornalistas, um dos que promoveram a ampla difusão desses anticonteúdos, publicados no que ele chamou de “revistas de invenção”. Sobre estas, o autor reflete:

Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtivista de uma *Pólem*, *Muda* ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Polo Cultural/Inventiva*, de Curitiba? A fúria pornô de um *Jornal Dobrabil*? E toda uma revoada de publicações (*Flor do Mal*, *Gandaia*, *Quac*, *Arjuna*), onde a melhor poesia dos anos 1970 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada (LEMINSKI, 2012, p. 293).

Além de produzir ensaios teóricos que discutem esse processo, Leminski também deu corpo editorial a uma série de revistas em Curitiba. As publicações traziam, sobretudo, poemas de vanguarda e inovavam no projeto gráfico em comparação aos produtos da mídia tradicional. Naquela época, o que Leminski (2012) define como um “boom poético” gerou uma série de livretos, folhetos, grafittis, livros, vagas, ondas, gravetos (sic) – e principalmente poesias, índice “de uma insatisfação com a(s) linguagem(ns) vigentes e seus limites” (LEMINSKI, 2012, p. 294).

A insatisfação coletiva, não apenas diante das limitações textuais da mídia tradicional, mas também do cenário de repressão e censura da ditadura militar, fez

com que, segundo Leminski, jorrassem as revistas “nânicas na Idade das Trevas, sob a sombra do AI-5” (2012, p. 295). Foi a partir da ditadura que as ideologias aderentes ao capitalismo começaram a ser impostas de maneira mais estratégica às classes dominantes. Como resposta, um jornalismo alternativo, mais pobre e precário, “aquém dos padrões empresariais da banana-maçã (ou ouro) da imprensa vigente” (LEMINSKI, 2012, p. 295), começou a se fortalecer e foi muito além da mídia hegemônica no que diz respeito à “independência de opiniões, contato com as bases, contundência crítica e originalidade criativa” (p. 295).

Barros (2015) situa a imprensa alternativa contracultural como uma nova maneira de expressar a resistência, “não apenas nos novos discursos, parafraseando Macluhan, nas ‘mensagens’, mas também através da percepção do ‘meio’ como comunicador de formas e linguagens experimentais” (p. 139). Segundo a autora, esses produtos da antinotícia surgiram a partir da preocupação

de veicular, discutir e confrontar textos estritamente ligados aos dados da emergência contracultural com a realidade política e social brasileira. Surgiram, em grande parte das publicações, devido ao momento de asfixia vivido com a repressão, referências ao misticismo, apresentado como uma saída a ser experimentada. Eram textos que falavam do apocalipse, dos discos voadores, do surgimento dos seres mutantes, das magias, das cabalas e astrologias, das alquimias e dos desígnios divinos. O misticismo, com todo o seu universo de opções, funcionava como um alucinógeno para essa minoria da classe média que, no contexto da ditadura política e ideológica, como numa crença messiânica, passava a enxergar “reinos” fora da História. Iniciava-se, segundo astrólogos, a Era de Aquarius, correspondente ao desejo de parte da geração por um renascimento do mundo. (BARROS, 2015, p. 144)

A subjetividade era livremente exercida em publicações de caráter efêmero, às vezes com uma, duas ou três edições em interlocução com a fugacidade pós-moderna. A revista Qorpo estranh, por exemplo, “foi editada em São Paulo, sob a direção de Julio Plaza e Régis Bovincino, com dois números em 1976 e um em 1982” (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 174).

Na tentativa de explicar o sucesso dessas publicações, Leminski as compara às migalhas de dinheiro que chegavam ao povo na era de um suposto “milagre econômico”, que só beneficiava poucas mesas brasileiras: pequenos jornais e revistas se espalhavam e proliferavam como as migalhas da fartura seletiva. Sua

linguagem subversiva “casou, de véu e grinalda, com a era das nanicas jornalísticas (Pasquim, Movimento, Coojornal, Em Tempo, Versus, Repórter), e crítico-humorísticas (Ovelha Negra, Raposa, Risco, Pato Macho)”, soluções que ele considera como “alternativas-quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conformado e autossatisfeito” (LEMINSKI, 2012, p. 295).

Essas nanicas, de caráter diversificado, representavam a busca de poetas mais jovens pela criação de “novos processos e novas formas de dizer, dizendo coisas novas” (LEMINSKI, 2012, p. 296). As revistas de invenção, como coletâneas de memória, tornaram-se verdadeiras antologias da produção poética de vanguarda.

A adesão à circunstância era uma escolha não apenas literária ou obrigatória, mas sobretudo política. Assumindo o espírito da geração, de improviso frente ao transitório, as nanicas absorveram o contexto inescapável das condições materiais e elegeram o provisório como o único caráter permanente. Tudo o mais se reinventaria. Os poetas da contracultura tinham na renovação permanente do mundo a própria receita de antídoto, de fuga e de expansão: tudo o que existe pode não existir. Ao dar corpo a uma negação do que a grande imprensa representava (mas que, ao menos, mostrava o potencial da linguagem para difundir ideologias), o uso da informação ganhou uma polaridade mais transformadora, elevada ao âmbito da consciência.

Leminski (2012) assinala que a escolha da revista como veículo de suporte para a imprensa alternativa definia uma posição “estético-filosófica; a eleição do provisório, a arte e a vida do horizonte do provável, a renúncia e o repúdio do eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse” (p. 296). Intermediárias entre o livro e o jornal, as revistas demonstravam que talvez não houvesse “mais tempo para a glória. Só para o sucesso”.

As “nanicas de produção” variavam em repertório de informação plástico-visual, gráfico-técnico, algumas delas sendo “meros suportes-excipientes de poemas, impressos corriqueiramente, sem a consciência da plasticidade do texto-página”. Outras, “de certa forma, herdaram o apuro industrial e o elevado repertório gráfico-visual das revistas da Poesia Concreta paulista nos anos 1950-60” (LEMINSKI, 2012, p. 296). Entre as diversas diagramações (ver anexos, figura 2) e suportes

materiais disponíveis, os poetas da contracultura viam na revolução da linguagem uma maneira de revolucionar também os modos de vida. Na opinião de Leminski (2012), “as revistas são a obra-prima da poesia brasileira, na década que acabou de passar. Mas não para. Porque na vida dos signos superiores, gratuitos, o que passa, fica. E só fica o que passou, forte” (p. 295).

Para Luiz Carlos Maciel (1996), as nanicas eram “a base mais enérgica e eficiente do movimento da contracultura” (p. 248). Naquela época, uma profusão de tabloides, revistas, jornais e impressos originais, que “enxergavam a realidade com outros olhos” (p. 248), diferenciavam-se dos conteúdos da mídia hegemônica. As revistas alternativas mesclaram influências da contracultura hippie e do New Journalism com a realidade cultural brasileira, incorporando as múltiplas identidades do nosso povo e nas condições de produção e impressão disponíveis.

Embora essas nanicas não praticassem propriamente o jornalismo literário e optassem pela veiculação de conteúdos poéticos, mais do que narrativas sobre histórias verídicas, a crítica dos dois movimentos ao conceito de “notícia” é semelhante. Enquanto os Novos Jornalistas propunham um Novo Jornalismo para dar conta de relatar a efervescência da pós-modernidade, em recusa ao texto informativo padrão, Leminski e os colegas das revistas de vanguarda defendiam a função poética de questionar os formatos padrão da linguagem, escrevendo e reescrevendo a realidade com contornos sempre novos. Isso significa, segundo o autor, “alargar as fronteiras do expressável”.

O trecho abaixo, que integra o artigo “O veneno das revistas de invenção”, esclarece a ideia de Leminski (2012) a respeito das diferenças entre conteúdos literários/poéticos e as notícias de jornal. Pela precisão e clareza com que o autor as descreve, optamos por transcrever o trecho em vez de adaptá-lo à narrativa acadêmica.

Um poema – um dia, respondi a um repórter que queria saber – é o contrário de uma notícia de jornal.

Uma notícia diz coisas previsíveis e, portanto, possíveis: Irã Sequestra Corpo Diplomático dos Estados Unidos. URSS Invade o Afeganistão. Direita Vence Eleições em El Salvador. Recrudescer a Luta no Oriente Médio.

Já a poesia fala de coisas que ninguém previa, impossíveis, nada: Tinha uma pedra no meio do caminho (Drummond).

Quem diria que um súbito obstáculo iria sustar a marcha do bardo? “A Carne é Triste e eu Li Todos os Livros” (Mallarmé). Ninguém poderia imaginar que a carne e os livros poderiam sair juntos na mesma notícia. Querem mais uma não-notícia? “Tu pisavas nos astros distraída” (Orestes Barbosa). Ora, vamos e venhamos, mas essa da nega pisar em cima da notícia é dose. E distraída, ainda por cima! (p. 294).

Ao visualizar a imprensa como espaço em disputa, que pode atuar e incidir socialmente sob múltiplos alcances, colegas emissários da linguagem subversiva davam corpo e vida a publicações poéticas com o objetivo de “dizer o que não se diz. E só assim aumentar o campo dos prováveis do dizer. Para bem de todos, da poesia à prosa. Subversivamente” (LEMINSKI, 2012, p. 295). O autor defende que os conteúdos publicados nas nanicas são os recados que mais se aproximaram dessa intenção de se expandir.

Foi, portanto, com o propósito de desautomatizar, produzindo estranhamentos, que os textos das nanicas infestaram de criatividade o discurso absoluto das mídias hegemônicas. Leminski (2012) elenca as características dessa produção:

Violação. Ruptura. Contravenção. INFRATURA.  
A poesia diz “eu acuso”. E denuncia a estrutura.  
A estrutura do Poder, emblematizada na “normalidade” da linguagem.

Só a obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e colaboradora, é verdadeiramente democrática. (p. 104 e 105)

Luiz Carlos Maciel (1996), um dos fundadores d’O Pasquim – importante publicação alternativa que circulou durante a ditadura militar brasileira – descreve em *Geração em Transe* o espírito desses impressos. Segundo o autor, o objetivo era “colocar pra fora tudo, questionar, fazer entrevistas anticonvencionais, e por aí afora, sem censuras internas, pois das externas o país já estava cheio” (p. 247).

As revistas alternativas tornaram possível a livre expressão de ideias em meio ao cenário de censura generalizada. Discutiam-se temas como sexo, drogas, política e comportamento. De acordo com Barros (2007), “entre 1964 e 1980, nasceram e

morreram 150 periódicos alternativos, e tinham todos, como traço comum, a oposição ao regime militar” (p. 59). Ligadas ao surgimento de uma nova consciência da juventude, traziam como foco o cunho político e/ou existencial, conforme o que cada uma acreditava ser capaz de conduzir a outro modelo de sociedade. Parte delas tinha cunho essencialmente artístico e conquistou uma divulgação significativa. Eram fruto do vínculo entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos, empenhados em divulgar os fatos e notícias da contrainformação.

Na época, escritores e jornalistas em todo o Brasil mantinham contato e compartilhavam suas novidades, conforme Leminski relata em mais uma das cartas enviadas ao amigo e também poeta Régis Bovincino:

martins teve aqui  
batemos queimamos numa boa  
tem tado com waly (a quem dei inventiva)

diz q waly acha meio quadradas meio caretas nossas revistas  
as revistas sul (qorpo estranh? Greve?)  
eu disse: nós achamos as revistas dele  
muito porraloucas dodivanas e piradinhas  
como você vê (prosegui eu a martins)  
é um problema de perspectiva regional  
envolvendo complexa problemática  
de diferenças e discrepâncias psicosóciopneumáticas! (BOVINCINO e  
LEMINSKI, 1999, p. 81).

No trecho em destaque, “Waly” refere-se ao poeta baiano Waly Salomão e “Martins” ao paulista Martins Fontes, também protagonistas no processo de construção da imprensa alternativa. Em notas anexas ao livro de correspondências, o também poeta Tarso de Melo chama atenção para a quantidade de publicações citadas por Leminski nas cartas que enviou a Bovincino. Dentre elas, a Qorpo Estranho, o jornal Ta-ta-ta, o Pólo-Inventiva e a revista Muda, de que ele participava, direta ou indiretamente, demonstram a atenção que dedicava às nanicas em seu trabalho como escritor.

A estreia de Leminski no âmbito das publicações alternativas deu-se, segundo Carlos Ávila (também em texto anexo ao livro de cartas), na edição número 4 da revista Invenção, lançada em dezembro de 2014. A capa trazia a identificação como uma “revista de arte de vanguarda” que nomeava Décio Pignatari como diretor

responsável.

A revista apresentava o poeta curitibano assim: "Paulo Leminski, jovem poeta paranaense (vinte anos) que se revelou na 'Semana Nacional da Poesia de Vanguarda' de Belo Horizonte, combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor. Leminski dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página Vanguarda (Correio do Paraná)". Invenção publicava cinco poemas de Leminski. (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 239).

O próprio Leminski leva às cartas um relato sobre a experiência na edição dessas revistas, que cabe transcrever na busca pela compreensão sobre o que significava, para os artistas da contracultura, dar vida a publicações capazes de questionar e propor novos caminhos em meio aos padrões do mundo corrente.

Minha experiência com jornalismo cultural  
ou contracultural  
me libertou de um monte de vícios letrados

gosto de me sentir na corrente sanguínea  
do mercado e dos meios de massa  
talvez seja um prazer de escreva  
não sei  
que nem a propalada nostalgia do intelectual pela ação

trabalhar nos meios de massa  
é a coisa mais parecida com ação que já vi (BOVINCINO e LEMINSKI,  
1999, p. 47).

A imprensa alternativa deu voz e força às pautas da contracultura. Por esse motivo, representam mais uma maneira de questionar, desconstruir e resistir aos padrões sociais ao difundir novos pontos de vista. As pequenas e as grandes nanicas se impuseram, nesta pesquisa, com a mesma força de quando se mantiveram ativas: marcaram presença naquela época e são referência, até hoje, na desconstrução da ideologia capitalista. Como este trabalho busca resgatar toda linguagem que possa ser efetiva na luta contra o império do capital, a inserção deste capítulo demonstra, mais uma vez, que é possível colocar a linguagem a serviço da existência coletiva ao fazê-la atuar como conteúdo informativo. Iniciativas dessa

natureza, se incentivadas e multiplicadas, são formas de resistência contracultural e de resgate de valores desvalorizados pelo capitalismo, como a cooperação, o senso de coletividade e a livre existência.

## CAPÍTULO III

### INUTENSÍLIOS DE PAULO LEMINSKI

*incenso fosse música*

*isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos leva além*

Até aqui, discutimos o contexto social capitalista e sua configuração pós-moderna, que a mídia hegemônica reforça, o poema requebra, o muro integra e a contracultura, sob a roupagem das antíteses, buscou redesintegrar. Agora chegou o momento mais vagabundo (com a concessão leminskiana interplanária de delírios autorais sobre o conceito) de toda a pesquisa: fazer a pausa dentro da pausa se demorar. Mas não se pode propor um debate como esse, que dê conta de avaliar a importância e o papel da poesia nesta vida que levamos, sem mais uma proposta de contextualização. Mauro Iasi, nosso mentor nesse campo de ideias, fala sobre a dissolução do indivíduo – nós, que lemos ou que escrevemos ou que fomos apartados de tantas portas de sabedoria – numa sociedade que adoeceu.

Percorremos esse objetivo com lamparinas sob as aparências, lá onde a eletricidade ainda não chegou. Ensinados que somos a aceitar o estado das coisas, toda contramão exige a sutileza de encontrar o fundo de verdade oculto entre os contos de fadas. Nessa busca, iluminam-nos autores que dedicaram o tempo de toda uma vida a desvendar o conhecimento; por sorte, ou por amor, podemos contar com os livros nesse caminho do coração. Depois de trilhá-lo, será possível trazer mais clareza ao papel da palavra na desconstrução de comportamentos que chegam já prontos até nós, em caixotes despachados por um sistema que trabalha 24 horas por dia para saciar sua cobiça.

Essa proposta de reflexão prévia é quase integralmente fundamentada nas discussões trazidas por Mauro Luís Iasi (2007) em “Ensaio sobre consciência e emancipação”. Iasi se apropria do marco teórico marxista para descrever o processo material, histórico e dialético que conduz à tomada de consciência, descrito por ele

como um movimento que “se torna”, e não como algo “que é”, fixa ou determinadamente (p. 12 e 13). Somos quem somos como um resultado misto da nossa subjetividade e das condições materiais do meio à nossa volta – estas reunindo as situações, vivências e acontecimentos que cruzaram o caminho de cada um de nós, em coletivo, em particular e em dialética.

A construção da personalidade humana no mundo da vida é um processo emaranhado, que, sem qualquer linearidade, “amadurece por fases distintas que se superam, através de formas que se rompem, gerando novas, que já indicam elementos de seus futuros impasses e superações” \*(IASI, 2007, p. 13). Segundo o autor, trata-se de um processo, simultaneamente, múltiplo e uno.

Cada indivíduo vive sua própria superação particular, transita de certas concepções de mundo até outras, vive subjetivamente a trama de relações que compõe a base material de sua concepção de mundo. Como então podemos falar em “processo” como um todo? Acreditamos que a partir da diversidade de manifestações particulares podemos encontrar, nitidamente, uma linha universal quando falamos em consciência de classe (2007, p. 13).

A consciência de classe, conforme definida por Iasi, não se opõe à consciência individual, mas unifica em si um todo que sintetiza vivências e pensamentos comuns aos indivíduos que nascem e crescem na sociedade capitalista. Sob esse raciocínio, Iasi analisa que “toda pessoa tem alguma representação mental da vida e de seus atos” (2007, p. 13). Isso a que o autor intitula “representação mental” é construído pelos vários espaços que circundam o sujeito e começa a partir do meio mais imediato – em geral, a família. Ele relaciona essa representação mental a uma ideia de Gramsci, para quem todos os seres humanos são filósofos. Incorporamos observações do meio externo por meio da subjetividade, ao mesmo tempo em que somos capazes de pensar e produzir linguagens a partir delas.

A conexão da subjetividade com o que está fora de nós (condições objetivas, concretas, materiais) é o que constrói o todo da nossa consciência. Dessa forma, ela pode ser definida como “o processo de representação mental (subjetiva) de uma realidade concreta e externa (objetiva), formada neste momento, através de seu vínculo de inserção imediata (percepção)” (IASI, 2007, p. 14). O autor condensa a ideia nessa definição: é uma “realidade externa que se interioriza” (p. 14).

Pela relação dialética entre subjetividade e objetividade, o meio externo é também determinante na consciência do indivíduo – e pode assumir uma preponderância nociva se o contexto externo não favorece ou estimula o pensamento crítico. O autor assinala que essa questão é complexa, porque a “representação não é um simples reflexo da materialidade externa que se busca representar na mente, mas, antes, a captação de um concreto aparente, limitado, uma parte do todo e do movimento de sua edificação” (p. 14). É aí que entra uma explicação gramsciana para o conceito de senso comum: um estado de alienação coletiva vivido pela maior parte da classe trabalhadora no mundo capitalista.

Quando a todo momento o indivíduo é colocado diante de um padrão heterossexual, por exemplo, ele – ao menos de início – absorve esse discurso como o único possível. Esse padrão é reforçado e se replica no dia a dia social, de mitoses a meioses que reproduzem o estado de “ordem” construído sobre nós. Porque esses grupos precisam contar com a própria força de vontade para desconstruir ideias enraizadas – e mesmo entre suas lideranças a tomada de consciência é um processo que colocará sempre novos desafios –, o antidiscurso enfrenta o mundo para se difundir. Pelo senso comum e também pelo desgaste das nossas relações, que se perderam da natureza coletiva na corrida pela sobrevivência, a homofobia ganha a força de juízo predominante. Longe que estamos da verdadeira vida, minorias que proponham qualquer desvio ao padrão vigente e que possam pôr em risco a “estabilidade” do sistema precisam lutar pelo direito de existir. Socialmente hegemônica, a homofobia passa a ser mais aceita do que a essência elementar de amor ao próximo, indiscernível nas tantas camadas de ego humano.

Em nossa consciência, segundo Iasi (2007), a noção do eu tem início após a fase “pré-objetal”. Até então, as ações de uma criança “são ainda determinadas mais pelo universo pulsional e orgânico do que social” (IASI, 2007, p. 15). Conforme ela cresce, começa a assimilar o mundo a partir da diferença: “Somente a partir da descoberta da existência de algo externo é que passa a fazer sentido a noção do ‘eu’. Dadas estas condições, podemos falar de uma relação” (IASI, 2007, p. 15 e 16).

As informações que chegam aos mais jovens pela vivência imediata, normalmente mediatizadas pela família nos primeiros passos da vida, fazem com que se capte, de início, um aspecto limitado da realidade, restrito ao que se conhece

ou ao que se vê. Conforme explica Iasi, “o novo indivíduo ao ser inserido no conjunto das relações sociais, que tem uma história que antecede a do indivíduo e vai além dela, capta, assim, um momento abstraído do movimento” (p. 14). Nessa primeira forma de consciência, a alienação se expressa de maneira subjetiva, enraizada nas relações de afeto. Sobre essa base, na qual a identificação e os modelos apreendidos criam um fundo psicológico, a ideologia agirá “e se servirá de duas características fundamentais para exercer a dominação que, agindo de fora para dentro, encontra nos indivíduos um suporte para que se estabeleça subjetivamente (IASI, 2007, p. 20).

Pode-se pensar que a família é a principal responsável pela “boa” ou pela “má” educação das crianças – o senso comum costuma reproduzir esse tipo de raciocínio. No entanto, a instituição familiar, tal como os conteúdos da mídia, já citada neste trabalho, “é por sua vez determinada por essas relações [capitalistas], na verdade as mediatiza. Aquilo que determina é determinado” (IASI, 2007, p. 26). Os pais, irmãos ou responsáveis por acompanhar os primeiros estágios da formação de uma pessoa são apenas parte da realidade que ela acessa, e também são indivíduos que se inserem e, de modo geral, reproduzem o modo de vida capitalista. Enquanto isso, a cada passo de seu crescimento, a criança entra em contato com a escola, ou pode frequentar celebrações religiosas de uma ou outra instituição e conhece novos amigos que, cada um a seu modo, também tiveram acesso a diferentes dispositivos de reprodução ideológica capitalista. Nesse processo,

outras informações chegam ao indivíduo, não pela vivência imediata, chegam já sistematizadas na forma de pensamento elaborado, na forma de conhecimento, que busca compreender ou justificar a natureza das relações determinantes em cada época. Tais manifestações da consciência só agirão na formação da concepção de mundo do indivíduo algum tempo depois e, como tentaremos argumentar, sob uma base já sólida para que sejam aceitas como válidas (IASI, 2007, p. 15).

O autor assinala que, numa sociedade de classes, quem detém os meios de produção – no caso, a burguesia – tende a deter “os meios para universalizar sua visão de mundo e suas justificativas ideológicas a respeito das relações sociais de produção que garantem sua dominação econômica” (IASI, 2007, p. 21). Isso não se expressa apenas nos meios de difusão ideológica, como a escola ou a mídia, “mas também e fundamentalmente pela correspondência que encontra nas relações

concretas assumidas pelos indivíduos e classes” (p. 21).

Esses pensamentos que se repetem e se reproduzem em sucessivas mitoses e meioses sociais, porém, não são simples ideias. São ideias de dominação. Elas preservam o poder e conservam padrões sociais, reprimindo ou até impedindo manifestações críticas que nos tornem capazes de reconhecer nosso lugar na sociedade e insurgir contra a vida que nos foi permitido viver. Como se baseiam na propriedade privada capitalista e no modelo assalariado da força de trabalho, as relações determinantes “geram as condições para que a atividade humana aliene em vez de humanizar” (IASI, 2007, p. 21).

Em nossa formação como seres humanos, as representações que temos da múltipla-dual-octaédrica realidade são o resultado de um processo dialético: a personalidade tende sempre a “amoldar-se a algum tipo de forma, e quando isso ocorre de maneira não crítica, acaba por ser composta de maneira bizarra” (p. 25), trazendo à consciência elementos e princípios dos homens mais primitivos até instituições da mais elevada filosofia. Quando se absorve o mundo ao redor de maneira passiva, porque faltam ferramentas que estimulem o pensamento crítico, o meio externo tende a assumir mais força na composição de quem o indivíduo é e de como ele se expressa. Disso resulta um cenário de alienação coletiva, que revela pontos em comum entre sujeitos de uma mesma classe – as ideias de dominação se difundem e passam a soar como verdades universais. O senso comum é o resultado desse contato com aspectos limitados da realidade, que trazem uma “visão acrítica, distorcida, sem um inventário” (p. 25). Ele reflete a própria estrutura da vida social.

Entretanto, inclusive pelas potencialidades do âmbito subjetivo, há outros caminhos possíveis. Quando acessa provocações críticas, ou o atalho das leituras, ou vivências capazes de questionar o que aprendeu como verdadeiro e absoluto ao longo de toda sua vida, o indivíduo pode apreender um recorte mais amplo de si e do mundo em meio à História, à natureza e à sociedade. Assim como a família e as relações afetivas reproduzem certos padrões de comportamento, elas podem, sob um solo educativo e formativo mais fértil, ser um caminho de luz que conduza a percepções fundamentadas no pensamento crítico. Segundo Iasi (2007), “o ser humano é modelo do ser humano. Nossa concepção de mundo e de nós mesmos, nós o formamos a partir do outro” (p. 24).

Para consolidar e reforçar suas ideias, Iasi cita uma reflexão do poeta chileno Pablo Neruda: “quem descobre o quem sou descobrirá o quem é” (p. 24). Sob esta ótica, as relações afetivas têm um poder de desconstrução intergaláctico, capaz de mostrar mensagens que nos resgatem da alienação e nos reconduzam ao nosso lugar no mundo: poeira microscópica quando comparada às dimensões incalculáveis do espaço sideral, mas viva, lúdica, artística, altamente dialógica e filosófica, parte componente das vibrações do infinito. O ser humano é uma composição de matéria e energia, que se alimenta, também, de sentimento. É o que faz o artista, quando “toma a vida tal como a encontra, colorindo sua atitude em relação a ela com uma espécie de lirismo” (TROTSKI, 2007, p. 72): reconstrói o mundo a partir do que vê, sente e pensa. Quando incorpora a materialidade a seu pulsar subjetivo, devolve ao mundo, em forma de arte, uma percepção ressignificada.

Por via das criações nas quais comunicamos nossas ideias, expressamos sentidos que, pela relação de diálogo entre o interior e o mundo em que vivemos, não são mais do que representações lúdicas, alteradas, deformadas, da mesma representação do real que as condições materiais da vida nos permitiram acessar. Trotski (2007) escreveu que “ninguém pode ir além de si próprio. Mesmo os delírios de um louco nada contêm além daquilo que ele recebeu antes do mundo exterior” (p. 142). Não alcançamos uma série de planos, enigmas, galáxias ou expressões divinas, e mesmo a palavra encerra as infinitudes do pensamento e do universo num conceito legível à nossa necessidade de comunicar.

A arte, portanto, comunica aquilo que o artista vê à sua volta. É, por esse motivo, conteúdo de significação acessível a todos que compartilham desta mesma materialidade. Para Trotski (2007), “mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, ele simplesmente transforma a experiência de sua vida em fantasmagorias, até e inclusive a conta não paga de seu aluguel”. Por mais que fantasie suas criações, o artista “não dispõe de outro material além daquele que lhe fornece o mundo de três dimensões e o mundo mais estrito da sociedade de classes” (p. 142)

Em Trotski, lemos um aprofundamento do debate proposto por Mauro Iasi e uma vereda artística da dialética marxista. Ele também se dedica a esmiuçar as relações humanas e as transcende ao focalizar o papel da arte nessa intercomunicação.

Assim, o que serve de ponte entre uma alma e outra não é o particular, mas o comum. É só por intermédio do comum que o particular é conhecido. As condições mais profundas e mais duráveis, que modelam a alma do homem, as condições sociais de educação, existência, trabalho e associação, determinam o que há de comum entre o poeta e o leitor. As condições sociais na história da sociedade humana são, antes de tudo, as condições de dependência de classe. Daí porque um critério de classe se mostra tão fecundo em todos os domínios da ideologia, inclusive – e em particular – o da arte: esta exprime com frequência as aspirações sociais mais profundas e mais ocultas. (TROTSKI, 2007, p. 66)

A poesia exprime afeto, sentimento, subjetividade, materialidade, dialética, mundo concreto, e quando dá conta disso tudo, ainda nos transfere a uma espécie de estado de flutuação. Trotski (2007) propôs que um sinal incontestável da obra de arte é quando se sente que as contradições se resolveram – como se, naquele instante contemplativo, o mundo retornasse temporalmente ao estado de pureza e simplicidade das nossas origens. Atada ao que vemos e conhecemos, a poesia que nasce nesta sociedade expressa, também, o capitalismo – e pode dar voz a angústias que são coletivas, macrodifundindo a identificação. Impressa em papel, feita livro, publicada na internet, grafitada pelos muros da cidade, ela se espalha como sementes de um novo mundo possível, de frustrações e inquietações inerentes a todos os que encaram este formato de vida. Composto na dialética matéria-energia, na objetividade-subjetividade de seu autor, o poema é lido pelo sujeito, que o absorve, identifica-se, reinterpreta e transmite as novas ideias. Subjetiva e objetivamente.

A teóloga Haidi Drebes (2005) chama esse potencial de “fruição” da obra de arte. Quando olha um produto artístico – o olho sendo visto não somente como um órgão fisiológico, “mas como uma dimensão simbólica de comunicação entre o sujeito e o objeto, entre o interior e o exterior da pessoa, entre a sua construção reflexiva e a realidade externa” (p. 15), o espectador vê sentidos, lembranças e memórias despertarem dentro de si.

Aos processos que decorrem desse olhar, curioso, interrogativo, investigativo e contemplativo, que envolve o corpo inteiro, Drebes denomina fruição: um olhar não meramente passivo, mas que “evoca aspectos do conteúdo que constituem o fruidor” (p. 15). Estabelece-se, assim, uma relação entre o espectador e a obra de arte, no ponto em que a obra conserva a dimensão espiritual de seu autor e a

transporta até quem a observa com profundidade. Para a autora, “a fruição de uma obra de arte, o deixar-se 'tocar' por ela, permitindo que sejam evocadas memórias e provocadas reflexões, é perceber e viver a espiritualidade” (p. 16). Segundo ela,

a aproximação a uma obra de arte pode significar um simples observar, um rápido olhar sem profundidade. Entretanto, quando a aproximação de uma obra de arte acontece no nível de maior profundidade ocorre o que denomino de encontro. No encontro, a obra pode provocar e evocar em nós reações de ressignificação, pois suscita reflexões existenciais e interpretativas. Isto significa que ela pode proporcionar uma ação viva e dinâmica de análise reflexiva. (DREBES, 2005, p. 17)

É por isso que a desconstrução não é um sonho desértico, tampouco utopia. Carnalmente material, ela já se manifestou em muitos seres luminosos que já passaram pelo mundo levando consigo a mensagem da transformação. A sensibilização materializada na arte nos segue desde que ainda tentávamos descobrir maneiras de afiar uma pedra. Quando alguém contempla o pensamento de outra pessoa e o apreende em sua subjetividade, em sua própria dialética, torna-se capaz de transformar a si e a seu discurso. Estas vozes ressignificadas também chegam aos outros que conhece, e sobretudo aos que ama, por meio do afeto inerente a essas relações.

Nesse contato em coletivo e uns com os outros, fixo e cardinal, a poesia é uma versão massificável do abraço, da identificação e do diálogo. Ela é capaz de “transformar as pessoas por meio da experiência sensorial” (DUNN, 2009, p.107). O espírito que traz de seu autor acessa as camadas situadas embaixo da superfície, na esfera do sentimento. Leminski (2012) reflete sobre esse caráter político da palavra, capaz de expressar sempre um posicionamento: ele diz que a literatura e, sobretudo, a poesia, foi a arte que resistiu com mais vigor à comercialização capitalista.

É nos versos que “a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva” (LEMINSKI, 2012, p. 45). O autor os compara a outras manifestações artísticas, que se valem de matérias-primas distintas, como a cor ou o gesto. “Significamente, as artes são feitas com ícones (cores, sons, melodias, ritmos, movimentos corporais). A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que o poeta, alquimista, tenta transformar em ícones)” (LEMINSKI, 2012, p. 45). Para ele, a palavra não é reflexo, mas gesto fundador; diferente de outras formas de

comunicação, sua linguagem expressa as condições da sociedade ao seu redor. E, ao mesmo tempo, sendo gesto fundador, é capaz de comunicar sua antítese, servindo-se do mesmo vocabulário que atende à reprodução do ideário capitalista.

Uma palavra, toda palavra pertence a um idioma particular, historicamente determinado no espaço e no tempo, o mais pesado lastro coletivo que o homem pode carregar. Falar basco na Espanha ou gaélico na Irlanda é um gesto, em si, político (as nações deveriam coincidir com o espaço de uma língua ou dialeto).

Cada palavra tem sua história, sua biografia, sua etimologia.

Seu uso deflagra uma constelação de subsignificados e sentidos que, em cada idioma em particular, tem certo desenho próprio e intransferível.

A palavra é, essencialmente, política. Portanto, ética. (LEMINSKI, 2012, p. 46)

Mikhail Bakhtin (2012) aprofunda tal reflexão em “Marxismo e filosofia da linguagem”. Ele define a palavra como o fenômeno ideológico em seu mais alto grau. “A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível da relação social” (BAKHTIN, 2012, p. 36). Feita signo – para além do vocábulo em si, neutro e isolado, que pode assumir diferentes papéis em distintos contextos – passa a significar o mundo à sua volta. Expressando significado, assume sua potência política capaz de desconstruir e reconstruir conceitos.

### 3.1 NO ESPÍRITO DAS ÉPOCAS

Além da expressão enquanto linguagem, por meio do signo, e de sua função estética, outro papel inerente à literatura é expressar o espírito das épocas da História. Ao compor abordagens sobre o mundo ao redor, as correntes literárias também acumulam registros sobre os fatos, contextos e comportamentos em diferentes momentos sociais. Para Trotski (2007), “é ridículo, absurdo e mesmo estúpido, no mais alto grau, pretender que a arte permaneça indiferente às convulsões da época atual” (p. 35). A linguagem, enquanto expressão do pensamento – e este, por se vincular também às condições materiais – registra o

sentimento coletivo que permeia um determinado momento histórico.

Os homens preparam os acontecimentos, realizam-nos, sofrem os efeitos e se modificam sob o impacto das suas reações. A arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos. Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima. Se a natureza, o amor ou a amizade não se vinculassem ao espírito social de uma época, a poesia lírica há muito teria perecido. Uma profunda mudança na história – isto é, uma redistribuição das classes na sociedade – quebra a individualidade, situa a percepção dos temas fundamentais da poesia lírica sob um novo ângulo e, assim, salva a arte da eterna repetição. (TROTSKI, 2007, p. 35 e 36).

Um exemplo dessas entrelinhas carregadas de memória é trazido por Leminski (2013) na coletânea “Vida”, que reúne biografias de quatro personagens históricos – Cruz e Souza, Bashô, Trotski e Jesus Cristo. Neste exemplo, o autor resgata o desenvolvimento do capitalismo no século XIX, cuja materialidade provocava nos escritores da época um sentimento de “spleen” (“baço”, em inglês). Este é caracterizado por uma “indisposição, indefinível sentimento de tédio diante da vida, explicável à luz da medicina de Hipócrates, que atribuía o mau humor a uma função do baço” (LEMINSKI, 2013, p. 24). A sensação era de melancolia coletiva em meio à urgência e ao acelerado modo de vida capitalista, expresso em angústia e tédio existencial no meio artístico.

No fundo, o spleen não era mais do que o subproduto do ócio das classes dominantes, que dispunham de todo o seu tempo, para não ter nada que fazer, no compacto tempo útil da civilização industrial que, então, começava. Restos desse spleen se espalham sobre a náusea de Sartre e a noia do cineasta Antonioni.

[...]

A inutilidade social e produtiva das classes dominantes encontrou sua tradução na in-utilidade do trabalho dos artistas: Proust e outros, que morreram de spleen. (LEMINSKI, 2013, p. 24)

O spleen marcou a escola literária do romantismo e influenciou correntes como o existencialismo de Sartre, o simbolismo de Baudelaire, o ultrarromantismo de Álvares de Azevedo. No século passado, diz Leminski, ter spleen era uma moda.

O sentimento exemplifica esse teor infra e extraliterário da própria literatura: nas entrelinhas mais sutis de uma antologia ou romance, a produção coletiva reproduz o contexto vivido pelos autores de uma determinada época. No caso de

Troski (2007), em *Literatura e Revolução*, o cenário era completamente distinto em relação a qualquer modelo social jamais visto na história da humanidade: ele propôs um pensar sobre o texto literário a partir da ótica pós-revolucionária. Na Rússia que despontava depois da Revolução de Outubro, imersa no trabalho coletivo de remodelar a civilização, suplantar as desigualdades materiais e sanar as necessidades básicas com a organização coletiva e o foco no bem comum, o futuro prometia o rouxinol da poesia ao pôr do sol das turbulências: cumpridas as tarefas que dariam corpo à nova sociedade sem divisão de classes, haveria tempo para que os indivíduos se dedicassem à arte e ao pensamento.

Isso, porém, logo retornou ao patamar de um sonho distante. Hoje, no estágio acirrado do capitalismo pós-moderno e derrotada inclusive a tentativa de socializar a economia na Rússia, a conjuntura é a que foi discutida no primeiro capítulo deste trabalho. O sentimento coletivo é de urgência, de instabilidade, de competição, de cada-um-por-si-e-o-lucro-pelos-burgueses. Em nosso contexto, no espírito de nossa época, encaixam-se os conceitos que Leminski reúne no termo “inutensílio”.

### 3.1.1 "Indispensável e in-útil"

Analisado com olhos que não os do capital, o espírito de nossa época revela-se intimamente relacionado a uma ditadura da utilidade, ou ao que Leminski (2012) define como “lucrocentrismo”. Para garantir o ritmo incessante de compras e vendas que asseguram a manutenção da ordem econômica, “a burguesia criou um universo em que todo gesto tem que ser útil. [...] O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro” (LEMINSKI, 2012, p. 85).

Esse princípio de plena e absoluta utilidade corrompe a nossa existência em todos os seus setores e nos faz acreditar que a própria vida precisa dar dinheiro. Mas vida, ressalva Leminski, “é o dom dos deuses, para ser saboreada intensamente até que [...] o vazamento da usina nuclear nos separe deste pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza” (2012, p. 85).

Depois de conceituar a ditadura da utilidade no universo capitalista, o autor começa a construir seu contraponto: as coisas inúteis, ou in-úteis, que ele define

como “a própria finalidade da vida.” (p. 86). Há, nesse nosso mundo, uma profusão inutensílios:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativa.

Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. As únicas coisas grandes e boas que, pode nos dar esta passagem pela crosta deste terceiro planeta depois do Sol (alguém conhece coisa além? Cartas à redação). Fazemos coisas úteis para ter acesso a estes bens absolutos e finais.. A luta dos trabalhadores por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a esses bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro. (LEMINSKI, 2012, p. 86).

A livre criação é também reivindicada pelos defensores da “arte pela arte”. É claro que o músico, o poeta, o bailarino, reproduzem as técnicas que aprenderam em um determinado contexto social – e as ideias a que, individualmente, cada um deles teve acesso em sua formação como indivíduo. Mas artistas vieram na contramão, encontrar não se sabe o quê, produzindo antioisias e inutensílios na busca incessante por um sentido que, nesta vida tão curta, nunca alcançaremos por completo. Persegui-lo, porém, é o que colore, ilumina e faz vibrar os nossos passos;

Em *Ensaio e Anseios Crípticos* (2012), Leminski propõe a seguinte provocação: “O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo. [...] Só buscar o sentido faz, realmente, sentido. Tirando isso, não tem sentido” (p. 13). Mulheres e homens estão vivos para buscar, perseguir e transbordar, mas o modelo vigente nos limita à luta pela sobrevivência. Se mesmo o alimento é um direito negado, ou a educação, ou um abrigo que resguarde a solidez do nosso corpo, a poesia e a arte habitam o território das raridades porque se alimentam de sentimento. Sem saber que a vida é a busca, entre os limites de uma existência voltada ao consumo, pessoas de cérebro e de sangue chegam ao fim de seus dias sem conhecer solo tão fértil. Podemos ir mais além e, antes disso, é preciso ser justo. O capitalismo cria todo tipo de parafernália para acumular dinheiro, só não se preocupa em fazer justiça.

Para Leminski, na entrega ao poetar, o princípio da arte inútil, da arte livre, ganha corpo material e as formas concretas de um poema, que nasce sempre dentro dos instantes de ócio e rebeldia. Como um “não objeto feito de antimatéria” e

“cheia da sua própria importância”, sem uma função social definida, a arte “conta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o”. (LEMINSKI, 12, p. 41). O autor reflete sobre as condições materiais do mundo ao redor e elabora mais um modo de dizer que a essência do nosso existir foi contaminada pela ganância, pelos cérebros muito mal utilizados e pela alienação: vivemos, escreve, “num mundo contra a vida. A verdadeira vida, que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal” (LEMINSKI, 2012, p. 86).

Em paralelo à corrida pelo lucro, como num paradoxo irreprimível, surge a poesia, filha da resistência, neta da Verdade, descendente ancestral de uma das virtudes mais simples, mais cruas desta nossa passagem terrena: a ociosa contemplação do mundo e do interior de nós mesmos. É o registro de um límpido filosofar, que não pede um por quê, nem diz para quê.

A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial centrada no trabalho servo-mecânico, dos EUA à URSS, compra por salário o potencial erótico das pessoas, em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis.

A função da poesia é a função do prazer na vida humana. (LEMINSKI, 2012, p. 86)

Feita signo, a palavra se engrandece em potência comunicante. Ela se torna capaz de informar e de abrir portas de ideias até então invisíveis. Leminski (2012) acredita, porém, que a poesia tem um “lucro”: quando verdadeira, é capaz de fazer surgir “novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade” (p. 87). A entrega aos versos, na sinceridade da busca, é por si só um ato de resistência que contrapõe, por suas profundezas, as limitações e os ecos ociosos da sociedade de consumo.

Já abordamos anteriormente o caráter político da palavra que comunica. No entanto, Leminski (2012) assinala que essa característica não deve ser confundida com o que se faz nas Assembleias Legislativas, prefeituras, estados ou Estados. Na poesia, existe uma “política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a própria vida” (p. 86). Mesmo que não se refira

explicitamente aos assuntos da sociedade, ela constrói um caminho que segue contra a corrente de patrões e empregados, de abundâncias e misérias, das relações áridas e competitivas que se desenrolam em torno da troca “salário X mão de obra”. Seu salário não tem valor comercial: ela só nos pede tempo.

Antes de dar exemplos destes inutilidades na vanguarda da resistência, é importante assinalar uma reflexão de Leminski que justifica o motivo pelo qual a poesia não é valorizada no mercado financeiro. Como a poesia expressa o puro valor da palavra, ela “é sempre considerada mercadoria difícil. ‘Poesia não vende’ é um dos mandamentos do Decálogo mínimo de qualquer editor sensato. Pois não vende mesmo”. E não vende porque seu destino “é ser outra coisa, além ou aquém da mercadoria e do mercado” (LEMINSKI, 2012, p. 46). Isso ocorre porque a criação literária não segue a lógica do mundo mercantil (deve ser raro a contratação de poetas para prestar serviços a uma empresa e explorar sua mais valia). Ela é fruto dos deleites do ócio, é a expressão da liberdade humana, que o capitalismo compra para depois nos vender opções bem menos interessantes.

Por carregar em si mesma um gesto político, a poesia é, para o autor, “a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria, tentações a que tantas artes sucumbiram prazerosamente” (LEMINSKI, 2012, P. 46). Enquanto o mercado já se apropriou de manifestações artísticas como o cinema e a música, investindo nas superproduções com mais conteúdo do que forma, mais entretenimento do que flutuação, a poesia mantém vivo o papel da arte de ser a “antítese social da sociedade” (LEMINSKI, 2012, p. 49).

No contexto em que vivemos, ou “neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos um pavor instintivo de todas as coisas intransitivas” (LEMINSKI, 2012, p. 132). Qualquer aspecto do cotidiano que exista só por existir, que tenha uma finalidade em si mesmo e desdenhe o giro das finanças, convive com a pressão dos porquês, com a força social do lucro. Nem mesmo o amor escapou à necessidade de justificativa e o modelo social encaminha as manifestações desse sentimento a um padrão coletivo de relacionamentos amorosos. Amar para amar foi substituído por “amar para casar”, “amar para namorar”, “amar para ter a pessoa ao nosso lado ou fazer alguma coisa a partir disso, e rápido”. O autor diz que isso acontece porque, “no universo da mercadoria, tudo tem que ter um preço. Tudo tem

que dar lucro. O porquê é o lucro, no plano intelectual das coisas” (p. 132). Nisso tudo, a poesia tem o papel fundamental de contraexistir sendo apenas o que é, sem qualquer necessidade de complemento ou justificativa.

Mesmo assim, o poeta ainda é ser imerso nas ideias que acessou. É impossível alcançar a plena liberdade em um mundo que forma construções mesmo na mente do mais genial dentre os artistas. Por esse motivo, “entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser ‘livre’” (LEMINSKI, 2012, p. 54). Mas há revoluções possíveis, que nos encaram do horizonte e aguardam impassíveis a nossa chegada. A estática resignação nunca levou ninguém mais longe do que à porta da fábrica para bater ponto, ou ao shopping mais próximo para comprar todas as novidades da moda.

A arte, por sua vez, é capaz de nos levar até o fundo mais fundo de nós mesmos, em pausas dentro das pausas que se demoram numa dimensão onde relógios não funcionam. Nesse passeio, voltamos renovados à materialidade, prontos para ressignificar as mensagens do capitalismo. Afinal, os mercados vendem de tudo, menos liberdade – o bem mais raro e precioso nesta nossa forma de viver. Ou, como escreveu Leminski, “a liberdade é ouro. Tem que ser garimpada. É substância radioativa de ínfima duração”. E alerta, em seguida: “Vamos nos apressar. O mercado ou o Estado têm poderes para transformá-la logo em seu contrário” (p. 54).

### 3.1.2 Leminskações in-úteis

Antes de exemplificar o potencial de ressignificação dos inutensílios por meio do trabalho literário de Leminski, ainda nos deteremos brevemente num conceito importante ao debate proposto a seguir. Esse conceito se chama “passar a Mensagem”, que ganha uma inicial maiúscula porque, nesse caso, o substantivo identifica um termo específico. A Mensagem a que nos referimos aqui é um substantivo próprio, de conteúdo particular e específico entre a generalidade das notícias comuns.

Quando Jorge Ben Jor canta, nas faixas do disco “A tábua de esmeralda”, sobre a gravata florida que vê no pescoço de um homem, ele ocupa seu tempo com

a indiferença aos capitais de giro e bolsas de valores e anuncia a vinda de algo inestimável: “um relatório de harmonia de coisas belas”, “um jardim suspenso dependurado no pescoço”, “um homem simpático e feliz”. O adereço e o fato em si são de uma inutilidade sem tamanho, digna do registro poético. Nesses versos, como em outros, Jorge Ben passa a Mensagem, a que anuncia a outra vida, onde dias são mais simples, os amores mais sinceros e as gravatas mais floridas.

Num segundo registro, o cantor Rodrigo Amarante interpreta *Errare Humanum Est*, também de Jorge Ben Jor. Em um vídeo disponível na internet, antes de cantar, ele esclarece a interpretação equivocada da expressão latina, trazida ao português no ditado “errar é humano”. “Quando alguém faz uma 'merda' ou uma coisa errada, dizem: ‘errar é humano!’. Mas esse errar vem de errante, não de cometer um erro. Vem de querer descobrir, de sonhar, vislumbrar. Sonhar é humano. Esse é que é o lance”. Mais uma vez, o artista transmite a Mensagem: viver, na essência, é perseguir. De passo em passo, “erramos” rumo a um futuro desconhecido, a um infinito de saberes inalcançáveis, a tudo aquilo que não se conhece, na tentativa de se descobrir o que a vida é.

Nosso último exemplo é reforçado pela carga feminista. Mulheres-farol, como Maria Bethania, Simone de Beauvoir e Frida Kahlo também são ou foram porta-vozes da Mensagem, embora com acesso sempre mais difícil ao reconhecimento do público pela hegemonia do patriarcado. Em “Bubuia”, a cantora Céu deixa um recado: “Subo o rio no contrafluxo, à margem da loucura / na fé que a vida após a morte continua / eu vou, na bubuia eu vou”. Na trilha na contramão, Céu avança flutuando. E crava a Mensagem no peito de quem a escuta, lembrando que a vida, a verdadeira vida, está virada ao avesso. Para revertê-la, só resta nadar no contrafluxo das correntezas – e é nossa escolha fazer disso fardo ou samba.

A Mensagem pode ser formulada a partir de inúmeras composições e se reescreve continuamente em novos diálogos e criações artísticas. Dispomos de um vocabulário com 356 mil verbetes, só na língua portuguesa, e de quase sete mil idiomas. Isso sem falar nos dialetos. Ou no amarelo da cadeira do Van Gogh, na Salma Hayek chorando de raiva sob a pele da Frida. Ou nas 7,2 bilhões de pessoas do mundo, munidas de gargantas, de dialéticas distintas e da subjetividade que as particulariza entre os comportamentos de classe. Há, por fim, uma variedade de

formas e de conteúdos possíveis – perguntas e assuntos próprios a cada conversa ou encontro com alguém, um novo ponto de vista num poema, o riso de mistérios numa nova Monalisa. As Mensagens transitam por todos os quadrantes e escombros por onde se instala o capitalismo, abordando cinco, quatro, uma, duas, várias ou mesmo o aspecto global de suas nuances no cotidiano. Ou, ainda, nenhuma. Pode-se escolher propagar em Mensagens as ausências do sistema, a falta que nos faz um pouco de verdade.

A sociedade capitalista, estratificada e disseminada em sua ideologia, reproduz-se – conforme demonstrou Iasi (2007) – em seus mais variados meios, diálogos e dispositivos, do macro ao micro, e se ramifica num assédio de questões que aceitamos como normativas. A Mensagem pode abordar um detalhe, como a pedra no meio do caminho ou o empurra-empurra de um ônibus lotado; ou abranger um recorte mais amplo, como a desigualdade na América Latina que tematiza a letra de Pa'l Norte, da banda Calle 13. Passar a Mensagem significa comunicar uma ideia capaz de abrir mais luz na trilha da desconstrução pessoal e coletiva.

Enquanto não reunimos forças e consciências coletivas suficientes para a tomada do estado burguês – que efetivamente seria capaz de garantir uma base mais justa para a socialização da liberdade – a tomada de consciência ocorre por dentro do capitalismo, nuclear e antagônico a ele. Assim, de passo a passo, de controverso a anticonversa, o sujeito acumula elementos e pontos de vista diferentes sobre uma ideia que enraizava em suas projeções. Até que, de tão iluminado num determinado assunto ou ângulo da realidade, ele tem um novo “clique”. Pode-se afirmar que, num clique, ele incorpora uma percepção mais consciente, que desconstrói a anterior, e avança no domínio sobre o próprio ser.

Passar a Mensagem é o que faz o autor curitibano Paulo Leminski na maior parte dos seus escritos. Além de produzir inutilidades, in-úteis por si só, Leminski propagou ideias denunciam este modo de vida ou anunciam um diferente. Uma de suas virtudes como escritor foi a capacidade e a habilidade de reunir, num mesmo poema, temas complexos e linguagem popular, facilitando a assimilação de questões existenciais de grande profundidade – e, com isso, contribuindo na transformação da consciência coletiva.

Uma das conclusões desta pesquisa é que Leminski democratizou o acesso à

poesia. Em carta a Régis Bovincino, ele confessa ter “um horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário. O resultado deve ser raro, os ingredientes têm que ser simples” (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 194).

Além de poeta, Leminski foi judoca faixa preta, professor de redação em pré-vestibulares de Curitiba, biógrafo, tradutor, crítico literário, músico, intelectual e romancista de textos caóticos, que vinham para quebrar a rotina do realismo. A parceria com a banda Blindagem, conhecida na capital do Paraná por suas raízes locais, rendeu letras como “sou legal, eu sei – agora só falta convencer a lei!”. Foi por meio desse arranjo iniciado em sua terra natal que Leminski conquistou o respeito e a amizade de compositores notórios como Itamar Assumpção, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Sua intimidade com as palavras se revelava em versos escritos mesmo no improvisado dos guardanapos de papel. Certa madrugada, em março de 1971, chegou de uma noite boêmia à casa em que morava com a poeta Alice Ruiz e os filhos Miguel, Áurea e Estrela. Encheu-se de alegria ao ver a luz acesa e abriu a porta cantarolando a canção Luzes, na qual comemora: “essa noite, essa noite vai ter sol”. Em notas anexas às cartas, Bovincino (1999) destaca uma característica importante da poesia leminskiana: a “constante tentativa de exposição de ideias. Concisão. Expor ideias com poucas palavras. Haicai. Zen mas militante” (BOVINCINO e LEMINSKI, p. 224).

Erudito em sua formação literária, Leminski soube compartilhar e traduzir tudo o que aprendeu nas expressões e linguagens próprias ao público que lhe interessava: o povo, a quem só é oferecido um limitado leque de escolhas, selecionadas pela indústria cultural e sob o critério do que vende melhor. Ele situa a importância da poesia alternativa, a que foi produzida sob outras ideias que não as do cânone: ela conseguiu sair da literatura, da “arte da elite num país de analfabetos e idiotas” (2012, p. 62). E foi capaz disso porque

inovou no plano pragmático, no plano da distribuição, do consumo real do poema. Conseguiu porque a garotada que a fez assumiu plenamente os modos de ser da sociedade de consumo, o mundo da publicidade da comunicação, dos grandes meios de massa.

Mas conseguiu sobretudo porque se colocou no nível dessa massa, urbana, consumarística, homogeneizada em seus gostos e hábitos pela sociedade industrial. Uma massa conformista ideologicamente, mais chegada ao

desfrute de bens do que às agruras da crítica e da contestação, mais para Pantagruel do que para Quixote.

A poesia alternativa conseguiu o que a poesia participante apenas pretendeu, porque ficou no plano do seu público, sem pretender trazer a ele uma "mensagem" nova, perturbadora, desorganizadora. (LEMINSKI, 2012, p. 63 e 64).

Em vez de tentar “participar” da vida do povo, alheio ou externo a ele, Leminski foi capaz de se colocar no mesmo plano dos saberes populares pela linguagem que adota em seus poemas. Em *Caprichos e Relaxos* – coletânea cujo título revela a postura do próprio Leminski, algo entre caprichoso e relaxado, erudito e popular – traz o seguinte poema:

quatro dias sem te ver  
e não mudaste nada

falta açúcar na limonada

me perdi da minha namorada

nadei nadei e não dei em nada

sempre o mesmo poeta de bosta  
perdendo tempo com a humanidade (LEMINSKI, 2013, p. 51).

O recurso expresso no verso “nadei nadei e não dei em nada”, além das aliterações e ressonâncias fonéticas, produz o que Carlos Ávila chama de uma “descompressão” no rigor da linguagem herdada da poesia concreta” (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 243). Leminski nos provoca a refletir sobre o estado de angústia coletiva, de tentar “ganhar” a vida nesta sociedade que nos conduz para longe de nós mesmos, mais perto das lojas e liquidações que de nosso próprio ser.

Em outro poema - “O Velho Leon e Natália em Coyoacán” - recorre mais uma vez às metáforas inteligíveis sobre temas históricos, com alto teor de complexidade:

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia  
o céu vai estar limpo e o sol brilhando  
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia  
apenas você nua e eu como nasci  
eu dormindo e você sonhando

não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia  
silêncio nós dois murmúrios azuis  
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia  
 nada como um dia indo atrás de outro vindo  
 você e eu sonhando e dormindo. (LEMINSKI, 2013, p. 67)

Este poema faz alusão direta a Trotski e à Revolução de Outubro, explícita na referência à cidade russa e bolchevique de Petrogrado. No título, alude ao velho Leon – primeiro nome de Trotski – e sua companheira, Natália. Foi em Coyoacán, no México, que eles encontraram abrigo depois de serem deportados da União Soviética por Stálin (LEMINSKI, 2013). Numa sociedade como a nossa, que busca repelir e refutar todo contradiscurso, homenagear um intelectual marxista e revolucionário bolchevique é um ato de in-útil rebeldia.

Um terceiro poema que se vale à discussão deste capítulo é o que transcrevemos a seguir, também de Caprichos e Relaxos. Sem título, escreve-nos assim:

apagar-me  
 diluir-me  
 desmanchar-me  
 até que depois  
 de mim  
 de nós  
 de tudo  
 não reste mais  
 que o charme (LEMINSKI, 2013, p. 84).

Num lirismo quase subterrâneo, Leminski aponta “para a desagregação do homem, com o passar do tempo, e para a transitoriedade da poesia” (BOVINCINO e LEMINSKI, 1999, p. 213). Ainda que essa ideia não alcance de todo o leitor comum, está acessível, no poema, a ideia de se apagar tudo o que as influências externas fizeram de nós até chegarmos à essência de nós mesmos. Ou qualquer outra interpretação que valha ao tradutor-intérprete-leitor um momento de ócio contemplativo: todo inutensílio, qualquer que seja sua natureza, é proveitoso à desconstrução.

O poeta Régis Bovincino (1999), crítico literário, avalia as ideias contidas no poema em questão:

Leminski é experimental, em formas e conteúdos. O poema “apagar-me”, acima transcrito, talvez seja um dos melhores do volume. A palavra francesa *charme*, derivada do latim, significa “fórmula encantatória”, ou

também “poema”, “verso”. Ao rimá-la com desmanchar-me, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando. (p. 213)

A produção de Leminski alcançou também a prosa, os ensaios, traduções, biografias, as letras e melodias da música. Num texto publicado em “Ensaio e Anseios Crípticos”, intitulado “O último show de rock: quem chora?”, ele fortalece a ideologia da contracultura e reflete sobre quem sofreria as consequências se o rock se acabasse, por tudo o que o movimento representa à juventude. Embora a vertente tenha suscitado polêmicas entre a geração contracultural, que criticava a importação acrítica da música norteamericana, muitas produções locais adaptaram a influência e a fortaleceram com elementos da cultura nacional. De qualquer forma, o rock constitui uma ferramenta de expressão artística que integrou substancialmente nosso acervo de contraculturas.

À pergunta do título – quem chora, se o rock acabar? – o próprio Leminski se dispõe a responder. Elenca as respostas, uma após a outra: “choram os que no Brasil viveram em país estrangeiro”; “choram todos os que viveram uma vida que não era sua”; “chora toda esta geração que não conseguiu ser na medida de suas fantasias”; e, por fim, “choram todos os que dançam” (LEMINSKI, 2012, p. 56, 57 e 58). A cada sentença, deixa a Mensagem: esta vida não está no rumo certo. O rock, que se compreende como uma metáfora a toda arte anticapitalista, ainda faz rir a quem não desistiu de dançar.

Outros exemplos da contraprodução de Leminski estão em dois de seus romances, que nada têm de tradicionais. Sobre “Agora é que são elas”, o próprio autor declarou que se trata de uma obra sobre a impossibilidade de escrever um romance (VAZ, 2001). Quando a literatura já explorou e desgastou esse gênero literário, pouco sobra de novo aos escritores de nossa geração.

A protagonista, Norma, não ganha esse nome por acaso. Ela representa os padrões na história das escolas literárias, que comprimem as livres ideias do narrador e o fluxo independente de qualquer obrigação. O trecho abaixo – de teor metalinguístico e bastante inverossímil, num misto entre o real e o ficcional, como outros que integram o livro – pode esclarecer a ideia:

Nunca te ocorreu não merecer tudo aquilo que você tem, ou tudo aquilo que você *tem* que suportar? Então, não conhece o melhor da vida. Norma Propp

não era assim, exatamente. Não que fosse nenhuma maravilha. Ao contrário. Era sólida [...], uma coisa sem mistério, escorregadia como os esquemas do pai.

Dele, herdou algumas coisas. A precisão com que atingia teu olho na primeira porrada. O absoluto desprezo pela opinião alheia. A mania de coçar a orelha quando pensava. Da mãe, veio tudo mais. A simplicidade camponesa. A virada imprevisível. A certeza de estar *sempre* com a razão. (LEMINSKI, 1984, p. 38)

Em “Agora é que são elas”, Leminski (1984) se dedica à denúncia da tradição literária, que normatiza textos e linguagens num padrão realista. Um narrador confuso se vê diante de quebras e rupturas da linearidade, tal como será o futuro quando estivermos livres da dominação entre as classes sociais.

Por sua vez, o romance “Guerra dentro da gente”, voltado ao público infanto-juvenil, também dá conta de propor outros caminhos aos leitores mais jovens e contribui na formação de novas ideias no imaginário desse público. O trecho abaixo, extraído de um diálogo entre os personagens “velho” e “garoto”, simplifica a ideia de poesia e de ser poeta aos pequenos literatos.

- Se os poetas são gente tão má, por que é que não acabam logo com eles?

- As pessoas têm medo. Eles são mágicos, feiticeiros. Dizem que ouvem vozes no vento, no barulho do mar e entendem os gritos dos bichos. Alguns carregam um pequeno demônio dentro de uma garrafinha. São muito espertos. Fazem o que querem com as palavras. Nunca acredite no que eles falam. Sempre dizem o contrário do que sentem.

- Eles não trabalham?

- Só pensam em festas, viagens, palácios bonitos.

- As pessoas dão tudo para eles em troca de suas palavras bonitas. Comida, casa, roupa, cavalos. (LEMINSKI, 1995, p. 32)

Enquanto o mundo capitalista valoriza quem “trabalha”, no sentido produtivo e assalariado do termo, Leminski mostra às crianças que fazer poesia é andar na contramão. A arte nos leva a outras preocupações, a beleza nos detalhes da vida. Um poeta não precisa de abundância, mas de momentos sublimes. Pelo papel que desempenha na sociedade, pode receber o reconhecimento por fazer algo que, em geral, ninguém mais faz: contemplar o mundo e expressar o que se vê em versos de entrega à liberdade.

Para o autor, a poesia deste mundo enfrenta severos desafios, mas é uma ferramenta de luta que ganha vida só de acontecer: “As várias prosas do cotidiano e

do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar” (LEMINSKI, 2012, p. 87). Acontecendo, porém, traz consigo o “radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar lucro e ter um por quê. Pra que por quê?” (p. 87).

Em todo o seu trabalho, Leminski disseminou a Mensagem de uma existência diferente desta que nos explora. Defendeu a poesia como um exercício de liberdade entre as polícias do sistema social. Escrever versos, ele insistiu, é permitir-se um momento de ócio e de prazer quando tudo o mais gira em torno do lucro. Liberto e obstinado, foi tentando ser exatamente aquilo que era, e de tentar chegou além de si: alcançou todos nós e às nossas angústias de viver vidas que não são nossas, mas que servem aos patrões e poderosos, que se gastam nos trânsitos, nos ônibus, no chão das fábricas, no salário que sequer dá conta de alcançar o fim do mês. Até mesmo a exatidão da matemática, ciência das perfeições, contato primeiro do raciocínio com a beleza impecável do mundo, hoje serve para engrandecer as elites.

Leminski escreveu ensaios e artigos de jornal, lançou revistas que iam na contramão dos discursos da grande mídia, produziu romances caóticos para quebrar a rotina do realismo e buscou encontrar a própria voz no planeta da linguagem padronizada, apática, mecânica. Tudo para comunicar a mensagem de uma vida em que todos os seres humanos do planeta nasçam em condições justas. Então, bem alimentados e protegidos, podem desenvolver seus talentos artísticos, explorar as potencialidades do cérebro e buscar a própria identidade no mundo da vida.

Trotsky (2007) assinala, porém, que a tomada dos meios de produção – embora ponto de partida imprescindível de uma sociedade igualitária – não é garantia de se alcançar a plenitude da arte. Cumprida a tarefa primordial de redistribuir os bens naturais com justiça e igualdade entre os seres humanos, ainda haverá um longo caminho de trabalho, transformação e desconstrução.

Que se tenha ao menos, porém, um pouco de imaginação histórica para compreender que mais de uma geração virá e desaparecerá entre a pobreza econômica e cultural dos dias de hoje e o momento em que a arte se fundirá com a vida, isto é, quando a vida se enriquecerá em proporções tais que se moldará inteiramente na arte. (TROTSKI, 2007, p. 114)

Hoje, porém, numa era em que o capitalismo inviabiliza “quaisquer atividades grupais que pudessem embasar socialmente uma arte subversiva, numa era de

ocupação quase completa do espaço cultural pela lógica mercantil” (RIDENTI, p. 350), lutamos contra o enfraquecimento da arte política. Para ser autêntica, a criação cultural depende “da vida coletiva autêntica, da vitalidade do grupo social ‘orgânico’, qualquer que seja sua forma”. A invenção linguística e a produção estética têm sua fonte na vida grupal, mas o capitalismo sistematicamente dissolve “o tecido de todo grupo social coeso, sem exceção, inclusive a sua própria classe dominante”. O inimigo é extenso, colossal, monstruoso, mas não é sobrenatural: é feito de carne e osso, é tão classe quanto são classe os trabalhadores.

Enquanto uma nova era não chega, a Mensagem se mantém a postos para ser transmitida sempre que alguém lhe der corpo na linguagem. Até lá, porém, Leminski tratou de deixar consolos que nos afagam sempre que se lê: “Moinho de versos / movido a vento / em noites de boemia. / Vai vir o dia / quando tudo que eu diga / seja poesia”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa parte das condições materiais da vida para discutir a importância de pôr mais alma em nossos dias, em busca de um novo alcance, cujo cume extrapola os limites do dinheiro. Ser o que se é, e diluir os interesses pessoais no universo da coletividade, é o que constitui a essência da vida humana, que o modelo capitalista enterrou no fundo de seus cofres.

Para resgatar o que sempre foi nosso, é preciso, de início e prioritariamente, reverter a base material num processo revolucionário e coletivo. Depois de redistribuídos os meios de produção e os recursos naturais para atender ao bem comum, haverá o tempo da eternidade para um trabalho verdadeiramente profundo de atenção à consciência humana. Em meio a tudo isso, a arte deve estar sempre no topo das estratégias.

Defendemos que a diversidade de expressões literárias é ferramenta conveniente a qualquer processo revolucionário, pelo seu poder de transmissão de Mensagens e suas contribuições ao urgente desconstruir ideológico. A arte, em harmonia com a atuação militante promovida pelas esquerdas, alcança a dimensão global da vida na Terra. Ela é capaz de promover processos revolucionários mais profundos, que envolvem também a transformação da consciência, e não apenas da materialidade. Juntas, literatura, arte e tomada do Estado burguês constituem, para nós, a teoria completa das transformações necessárias a um mundo mais justo.

## ANEXOS

Figura 1: Poema concreto de José Paulo Paes

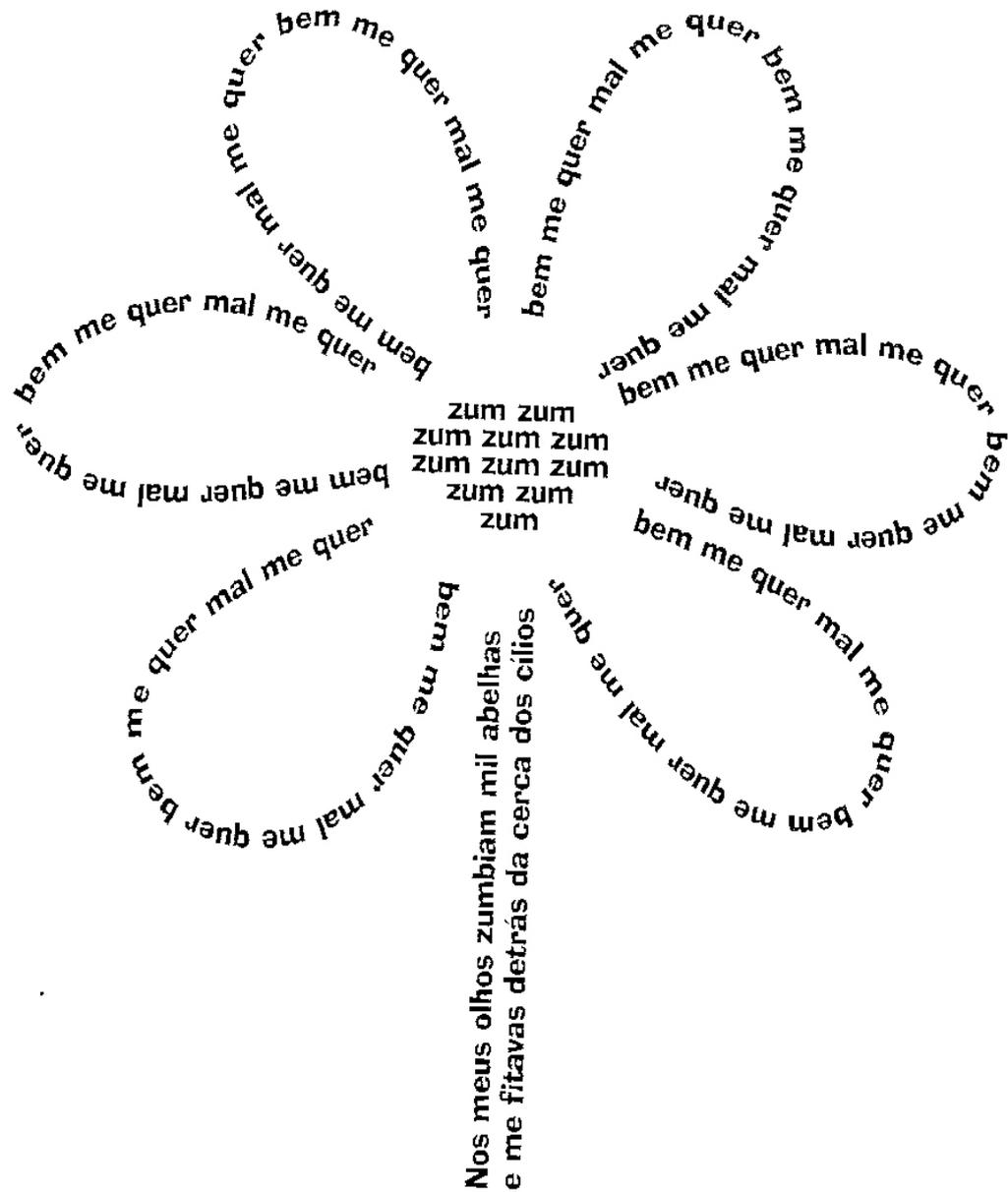


Figura 2: Capa da revista Navilouca



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2012.

BARROS, Patrícia Marcondes de. "Provocações brasileiras": a imprensa contracultural made in Brazil. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Universidade Estadual de São Paulo, Assis. 2007.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A produção, difusão e recepção da imprensa contracultural no Brasil (1968-1974). In: Revista de Estudos da Comunicação, 16(40). Curitiba, 2015.

BARROS FILHO, Clóvis de. Ética na comunicação - da informação ao receptor. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

BENJAMIN, Walter. A profecia de Walter Benjamin. In: Mallarmé. Tradução por Haroldo de Campos e Flávio Kothe. Editora perspectiva: São Paulo, 2002.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Altamiro. A ditadura da mídia. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

BORTOLOZZI JR, Flávio. A criminalização dos movimentos sociais como obstáculo à consolidação dos direitos fundamentais. Dissertação (Mestrado em Direito). Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Mallarmé. Editora perspectiva: São Paulo, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Diálogos Impertinentes. São Paulo: TV PUC SP, 1005. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8ksByprno>, acesso em 12/02/2017.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DREBES, HAIDI. A expressão da espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich. Tese (Doutorado em Teologia) - Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 2005.

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. Manifesto do partido comunista. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

FARIA, J. H. & RAMOS, C. Tempo dedicado ao trabalho e tempo livre: os processos sócio-históricos de construção do tempo de trabalho. In: RAM, Rev. Adm. Mackenzie, 15(4). São Paulo, 2014.

GENRO FILHO, Adelmo. O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GENRO FILHO, Adelmo. Jornalismo já tem sua teoria. In: Revista da Fenaj, Porto Alegre, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAYLES, Katherine. Literatura eletrônica. Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

HUGO, Victor. O corcunda de Notre Dame. Zahar: Rio de Janeiro, 2013.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

IASI, Mauro Luis. Ensaio sobre consciência e emancipação. Expressão Popular: São Paulo, 2007.

LEMINSKI, Paulo. Agora é que são elas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. Ensaio e anseios críticos. Criar Edições: Curitiba, 1986.

LEMINSKI, Paulo. Ensaio e anseios críticos. Editora da Unicamp: São Paulo, 2012.

LEMINSKI, Paulo; BOVINCINO, Régis. Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMINSKI, Paulo. Guerra dentro da gente. São Paulo: Scipione, 1994.

LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafitti. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk&t=295s>, acesso em 12/02/2017.

LEMINSKI, Paulo. Songbook. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEMINSKI, Paulo. Toda poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACIEL, Luiz Carlos. Geração em Transe. Editora Nova Fronteira: São Paulo, 1996.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

POE, T. Marshall. A History of Communicaton: Media and society from the Evolution of Speech to the Inernet. Cambridge, 2001.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: do CPC à era TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

THOMPSON, Edward Palmer. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial: costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TROTSKI, Leon. Literatura e Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VAZ, Toninho. O bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WEINGARTER, Marc. A turma que não escrevia direito: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução do Novo Jornalismo. Rio de Janeiro: Record, 2010.