

## Táticas de resistência na cultura artística brasileira

Lucio Agra\*

sessão 3.8 – José, para onde? Intelectuais ativistas e política brasileira, 1945-2010

O desejo de compreender o contemporâneo – ou ao menos justificar sua existência – usando instrumentos de leitura e análise que se posicionassem no lado de fora das costumeiras explicações sociológicas e políticas, isto foi o que impulsionou uma pesquisa iniciada há vários anos atrás e que ainda prossegue. Venho de uma prática de pensamento deslocada de sua necessária articulação com a vida, como todos nós, criados sob a lógica do pensamento ocidental. No meu caso de luta contra essa herança, primeiro tratava-se de compreender como compreender. Naturalmente fui impulsionado pelo caminho que pode facilmente ser trilhado na mediocridade, o das explicações históricas. Entretanto esse caminho foi atalhado por duas obras, a de Benjamin e a de Foucault, esse último que só mais recentemente começo a assimilar, o que provocou um saudável desvio de rota e o interesse mencionado no início deste parágrafo.

Foi assim que, a certa altura, durante meu doutorado, decidi não mais me render à exaustiva pesquisa historiográfica que produzira um calhamaço no Mestrado, só com muita generosidade suscetível de ser considerado uma dissertação. Decidi que precisava abandonar o conforto dos documentos e tentar entender o que se passava à minha volta.

A consequência desse ato só poderia ter viés político: gerado no *baby boom*, adolescente sob o rigor mais implacável da ditadura, ingressando na Universidade nos “albores” da redemocratização, inúmeras vezes eleitor de um candidato que não vencia, me vi, como aliás estou certo que muitos de meus contemporâneos se viram, personagem de projetos que sempre se desenhavam mas jamais se cumpriam.

O desejo, como disse, de entender o contemporâneo não pôde ser satisfeito sem que o passado imediato – aquele que impusera severas mudanças de curso em projetos belos – fosse desvendado. Foi dessa forma que, ainda usando elementos históricos da arte do início do século vinte, além de analogias heurísticas, busquei aproximar-me da primeira metade dos anos 70 no Brasil, no território das artes, no ensejo de buscar uma explicação para o que não se explicaria por esses termos, pois já se desenhava outra e diversa realidade, a nossa que nesse momento estamos a enfrentar.

Ainda assim e mesmo passados quase quinze anos do começo dessa investigação (que resultou, entre outras coisas, numa tese de doutorado em 98, ora publicada em livro, com 12 anos de atraso) ainda penso que precisamos nos aproximar de alguns aspectos negligenciados do painel de eventos daquele momento na nossa história para que possamos obter um referencial ativador do que possa constituir nossa diferença, desse modo nos dando subsídios (a nós e aos que não sendo daqui buscam nos entender) para a posição relativa que teremos de ter diante dos fenômenos planetários do agora.

Quero com essa última frase dizer que procuro pensar em diferenças não só a partir de uma “filosofia da diferença” cujos representantes, sobejamente conhecidos, acabarei por citar adiante. Mas também em função da manipulação desta idéia que faz N.G. Canclini em livro relativamente recente (CANCLINI, 2009) e que me interessa sobretudo por crer– e disto, por ora, tenho convicção – que nossa situação política depende em grande medida do entendimento do que nos constitui como diferença.

---

\* Lucio Agra - Natural de Recife, PE, cresceu em Petropolis, Rio de Janeiro, e há mais de 10 anos radicou-se em São Paulo. Doutor em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, onde até hoje trabalha, como Professor do Departamento de Linguagens do Corpo. Colaborou com Renato Cohen (1956-2003) desde 1997 tanto artisticamente quanto como membro da equipe de professores de performance da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Como performer, desenvolveu pesquisa em torno aos trabalhos de Kurt Schwitters (1887-1948), apresentando sua "Ursonate" em 2000, 01, 02, 03, 07 e 08. Desenvolveu, em paralelo, um "mix" de performance, *sound poetry* e improviso musical livre com os grupos (demo)lição (Paris, Montevideo e São Paulo, 2007/08) e Orquestra Descarrego. Autor de *Selva Bamba* (poemas, 1994), *História da Arte do séc. XX - Idéias e Movimentos* (ensaio, 2006) e *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas* (ensaio, Perspectiva, 2010). Prepara novo livro sobre a performance no contemporâneo

Movido, como dizia, por um já mencionado desejo de “compreensão” – movido também, por um interesse na época que por meados dos anos 90 meus alunos traziam intensamente – fui à luta de entender o momento do que por vezes foi chamado de “contracultura”. *Underground*, *udigrudi* (na expressão negativizada fruto da polêmica que opôs Glauber Rocha e os novos cineastas da época). Para entender isso precisei também entender o momento imediatamente anterior, a mecânica da máquina dos festivais, as ambivalências e diferenças entre o que se concebe como contracultura e o que se entendeu por isso fora do Brasil. A circunstância específica do país, a forma de chegada e disseminação das informações que às vezes privilegia alguns dados acessórios e deixa de lado outros que deveriam ser essenciais. Como exemplo desse tipo de situação gostaria de mencionar dois casos, o de Ivan Cardoso e de Rubens Luchetti.

O primeiro inicia sua carreira de cineasta no começo dos 70, de forma semelhante a alguns outros realizadores, particularmente norte-americanos. Filmando em Super 8, Ivan cedo percebe a situação periférica e precária do que se produz aqui mas ao mesmo tempo fascina-se por um imaginário em grande parte produzido na contraface “maldita” de Hollywood: filmes de baixo orçamento, tidos normalmente como “picaretagens” – o caso mais famoso ainda é o de Ed Wood – levam-no a explorar um filão impossível no Brasil, o do terror, seguindo a trilha que fora aberta por José Mojica Marins. Enquanto naquele havia uma crença patente no partido estético escolhido, em Ivan isto já se convertia em ato paródico que dialogava com a situação de completo fechamento do país, sob inclemente censura. O super 8, feito clandestinamente, poderia oferecer a chance de pelo menos manter algum senso crítico em meio ao unânime consenso oficial, segundo o qual não havia sequer ditadura e este era um “país que vai pra frente”.

No caso de Rubens Luchetti, para usar o conceito de “cultura das bordas”, proposto por Jerusa P. Ferreira em livro que chega, finalmente, às livrarias (ed. Ateliê, 2010), trata-se de um artista que está, ao mesmo tempo, transitando em vários circuitos e criando zonas de atrito entre, por exemplo, a história em quadrinhos e os livros místicos populares e a produção de filmes como os do próprio Ivan de quem foi roteirista, tanto quanto fora de Mojica. Também neste caso os papéis se confundem, as referências se misturam, a ponto de ser impossível precisar se o que Luchetti produz é *cult* ou é *trash*, ou ambos. Em alguns momentos Luchetti parece personificar um escritor (dentre os seus inúmeros heterônimos) nascido na Europa enquanto em outros pode assumir o discurso de um preto velho ou de uma cartomante.

A partir de situações vertiginosas como essas era, em seguida, necessário entender como as coisas de prestígio de uma cultura dita elevada tinha recepção no Brasil. Como era entendido o universo de uma “cultura pop” quando aqui já dispúnhamos de uma noção de cultura popular mas, ao mesmo tempo, não da indústria cultural (ou ao menos não da mesma forma) que motivara essa denominação nos Estados Unidos da América do Norte. Como era possível que compreendêssemos, já nos inícios dos anos 60 e ainda mal acordados do sonho modernista/desenvolvimentista a emergência da estética *pop* crítica, metacrítica daquilo que se chamava *mass culture* se estávamos, ao mesmo tempo e ainda, deglutindo tal idéia, junto com Adorno, junto com a reação ao produto industrializado, junto com o susto com a possível revolução latina como a que acabara de acontecer em Cuba e parecia poder se espalhar por todo o continente central e do sul?

Somente uma visão que pudesse abarcar tantos e diversos discursos simultaneamente e, ainda que com contradições e paradoxos, os fizesse precariamente harmônicos entre si, poderia ajudar a visualizar esse campo de contrários. Entre alguns autores, fui achar isto em Décio Pignatari, num livro-coletânea de artigos publicados entre meados dos anos 60 e inícios dos 70, intitulado *Contracomunicação* (PIGNATARI, 1971). Compilando textos publicados em jornais hoje lendários como o *Correio da Manhã*, o livro revela, simultaneamente, a vontade clara de alguém que quer configurar seu lugar na cultura em paralelo à posição desfrutada por um McLuhan mas, ao mesmo tempo, atento ao que emerge como singularidade nossa: a bossa nova, o tropicalismo, a canção de protesto, a nova objetividade, as contradições de Brasília, da Universidade, o discurso cifrado quando se trata da censura. Títulos como “O que acontece quando o happening acontece” misturam-se a crônicas de futebol, depoimentos, trechos de aforismos, falas de Caetano Veloso coletadas em um debate-confronto com os estudantes engajados da época, um roteiro de fotonovela

e outros ainda com títulos como “Teoria da Guerrilha Artística” ou “Código e repertório”.

Tentando aproximar a Teoria da Informação e a Semiótica da reivindicação de um saber insubmisso à lógica “do sistema” (como era costume dizer na época), o autor faz, por exemplo, no último título citado, um giro de raciocínio que chama a atenção para o problema das diferenças nas sociedades não-letradas, o que aproxima-se bastante do que certa antropologia irá desenvolver. Mas ao mesmo tempo perde-se em considerações banais, revelando o lado cronista rápido que o jornal exige.

Em “Teoria da Guerrilha artística” decreta o fim das vanguardas muito antes das discussões pós modernistas (o texto é de 1967, mesmo ano de *Esta noite encarnarei o teu cadáver* de José Mojica Marins (comentado por mim em outra mesa, no congresso da Brasa de New Orleans) e de *Terra em transe* de Glauber Rocha). Assim se exprime a respeito:

“Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. Ao contrário, hoje ela se volta contra o sistema: é antiartística. Vale dizer, configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente.” (PIGNATARI, 1971: 160)

Se é vanguarda permanente é, por um lado, experimentação permanente, radicalidade permanente, e por outro vanguarda inexistente, pois está excluída, por princípio, a idéia de prioridade que antecipa.

Mais adiante aponta outro aspecto que vem sendo discutido hoje quando a questão das tecnologias da informação envolve o grande problema de quem tem direito às escolhas:

“Os conhecimentos já codificados nutrem o impulso por meio da *information retrieval* e a recuperação da informação depende dos dados armazenados, da escolha que deles se faz e, principalmente, dos projetos ou critérios de operação. Estes dois últimos aspectos envolvem atos decisórios, que são atos criativos, hoje sistematicamente estudados pela Heurística, ou Teoria da Decisão e da Descoberta. A ampliação do repertório, pois, não depende apenas do número de dados armazenados, mas da capacidade de decisão e invenção sobre a sua seleção e operação. Ou seja, da sua capacidade de linguagem.” (PIGNATARI, 1971:162).

O propósito era, principalmente, fazer com que todos os fenômenos da vida pudessem ser compreendidos sob a visão da transmissão e recepção de informações. Esse é o lado do problema que pode e deve ser revisto, é o que se passa hoje nas críticas de um Barbero ou Canclini. Mas o que mais me interessa é atentar para a recuperação, a partir de N. Wiener obviamente, dessa idéia de escolha. Contemporaneamente é essa questão uma das mais fundamentais quando somos atapetados pela avalanche de dados que escolhe, por nós, o que deve ou não ser visto, o nosso nível de manipulabilidade das interfaces que operam em nossos computadores ou celulares, a carga de propaganda que oblitera a nossa visão de que papel os mercados latinos, por exemplo, tem como destino final de tecnologias descontinuadas.

De qualquer modo, sob revisão contemporânea, a leitura pelo viés das teorias da comunicação pode propiciar a possibilidade de descobrir o espaço *inter*, como o quer Canclini que, em suas críticas, observa:

“...colocar-se na posição dos despossuídos (de integração, de recursos ou de conexões) ainda não é saber quem somos. Imaginar que se podia prescindir desse problema foi, ao longo do século XX, o ponto cego de muitos campesinistas, proletaristas, etnicistas ou indianistas, de feministas que suprimiam a questão da alteridade, de subalternistas e quase todos aqueles que acreditavam resolver o enigma da identidade afirmando com fervor o lugar da diferença e da desigualdade. (...) As teorias comunicacionais nos lembram que a conexão e a desconexão com os outros são parte de nossa constituição como sujeitos

individuais e coletivos. Portanto, o espaço *inter* é decisivo.” (CANCLINI, 2009:31)

Essa perspectiva apóia-se numa diferença entre “multiculturalidade” e “interculturalidade”. Explica ainda o autor:

“De um mundo *multicultural* – justaposição de etnias ou grupos de uma cidade-nação – passamos a um outro, intercultural e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflitos e empréstimos recíprocos” (CANCLINI, 2009:17)

A atitude pode ser exemplificada no próprio momento pré-contra-cultura no Brasil. No investimento que o CPC faz para tentar aproximar os universos da estudantada e da cultura popular (esta que não era a cultura pop dos americanos do norte) procura-se o exercício na forma de criação do cordel ou a associação entre artistas de extração social mais elevada (embora todos bem pobres naquele momento) e outros que estavam ancorados na situação mais subalterna.

Esse modelo contrasta violentamente com atitudes como as de Wally Salomão, preso por porte de drogas e atirado numa carceragem com criminosos comuns, o que produz um diário dos conflitos que decorrem dessa situação, da negociação de repertórios inconciliáveis (“jovem poeta romântico” X bandidagem barra pesada). Ou ainda se dá o caso de artistas que embora situados socialmente nas bordas da cultura, conseguem produzir trabalhos que chamam a atenção dos “mais antenados”. Como se sabe, o nome “cinema marginal” não deriva somente de Rogério Sganzerla mas também de Ozualdo Candeias.

Acho também que está claro que não estou fazendo uma articulação automática das noções propostas por Canclini com estes momentos históricos, antes sugiro essa reflexão para pensarmos nas diferentes atitudes que configuram os momentos.

A tática de resitência construída a partir do fechamento cabal da censura e o recrudescimento da ditadura tem sido comentada nos termos costumeiros: linguagem cifrada, produção clandestina, exílio etc.

Gostaria, entretanto, para tentar tornar mais clara minha argumentação aqui, citar um exemplo, o da revista *Navilouca*, curiosa reprogramação de idéias que tomava, antes de mais nada, como seu mote a questão levantada pela obra de Michel Foucault, *História da Loucura*, em seu primeiro capítulo, dedicado à nau dos insensatos, *stultifera navis* ou, na proposta de Torquato Neto e Wally Salomão, *Navilouca*. Espécie de empreendimento utópico em vários sentidos (pela dificuldade da publicação, pelos inevitáveis embates com a censura, pelas idiossincrasias de seus editores e pela tentativa de juntar artistas que antes não militavam exatamente na mesma “seara”) *Navilouca* transitou dois anos até sua aparição final (de 72 a 74) e sua concepção inicia-se no ano posterior ao aparecimento de *Contracomunicação* (primeira edição de 71, Perspectiva).

*Contracomunicação* é definido por seu autor como “coat of many colors (...) trenchcoat” em referência a Herbert Read (PIGNATARI, 1971:7). O livro funciona como passagem/passaporte para a *stultifera navis*. Citado na coluna que Torquato Neto mantinha no *Última hora* do Rio (coluna com nome que já repetia Décio, “Geléia Geral”) ao se percorrer o livro encontram-se inúmeras referências/modelo para *Navilouca*. A cada passo se reafirma o discurso de uma épica fragmentária.

Já no seu início, sob uma foto de um quadrinho de “Super-Homem” vem o trecho: “Toda a linguagem se inaugura, se re-forma e/ou reafirma em *epos*. A palavra falada: as sagas da tribo. A pitografia: Altamira. A escrita: os poemas épicos. A música: ritual dos mortos, épica do além.”

E, mais adiante: “Televisão: homem na lua, primeiro *epos* da aldeia global. Depois

vem a sátira, essa forma de metalinguagem. (...) Os processos intersemióticos” (PIGNATARI, 1971:13). Assim como *Me segura...* de Wally Salomão, poderia ser visto como um épico da “descida do poeta aos infernos”, reproposição de um arqui-texto poético, *Navilouca* amplia essa dimensão em todas as direções.

Todos os códigos passam a co-responder uns aos outros. O “ritual dos mortos, épica do além” surge na presença de Zé do Caixão na revista, em uma foto muitas vezes reproduzida sobre a qual se lê “Carícia Fatal”. Zé, com suas unhas (cena de *Essa noite encarnarei o teu cadáver*) ameaça o rosto da vítima. Abaixo se lê o seu discurso da abertura do filme anterior (*À meia-noite levarei tua alma*): “Teme o que desconhece e enfrenta o que conhece. Por que teme o que conhece e enfrenta o que desconhece? Sua mente confusa não sabe o que procura. Porque o que procura confunde sua mente. E nasce o terror”. O terror é uma indagação informacional. “Informação não é uma ‘coisa’, mas uma relação estatística entre o que se conhece e o que não se conhece, entre o previsível e o imprevisível” (PIGNATARI, 1971:47).

Os fragmentos se unem em uma lógica prevista dentro de um universo caótico: “A colagem é a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe de massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral. (...) Não há mais tempo para textos, só para títulos. (...) Só a NOVA BARBÁRIE abre a sensibilidade aos contatos vivos.” (PIGNATARI, 1971:27) Pignatari define o que chama de “nova barbárie” (evidentemente sob influxo de Oswald de Andrade) em consonância com a noção de “guerrilha artística”, mencionada anteriormente aqui. O conceito central de Pignatari, já antes aplicado à associação dos artistas de vanguarda com os tropicalistas, é a idéia de “produssumo”. “NOVA BARBÁRIE: campo aberto para os novos modelos da batalha informacional (...) O artista é um *designer* da linguagem, ainda que marginalizado – e especialmente. É a guerrilha artística.” (PIGNATARI, 1971:28)

A presença dos designers (Óscar Ramos e Luciano Figueiredo) parece cumprir a promessa de Pignatari. Artistas entre o produto e o processo, entre a “chuva de brotos” da chanchada com Zé Trindade ou a explosão barroca de uma cena de *Nem Sansão nem Dalila*, clássico desse gênero com Wilson Grey e os esquemas geométricos de Torquato Neto, Augusto de Campos, o próprio Décio Pignatari.

*Navilouca* comporta-se da mesma forma que *Contracomunicação* (ambos títulos valise): reúne trechos de jornal, entrevistas, fotos, linguagem de “HQ”, assim como o livro de Décio Pignatari vai do depoimento, passando pelo ensaio acadêmico, até a crônica de futebol, do roteiro de uma fotonovela a um programa de uma recém-proposta Faculdade de Comunicação.

Por outro lado, a insistência nas duas personagens-símbolo (Oswald e Sousândrade) tem a ver com, por um lado, o momento tropicalista e por outro o momento que em meu livro chamei de “monstrutivista”. Sousândrade, encarnador do *epos* (narrativa, dimensão oral) e da saga do herói (marginal) é a efígie perfeita que já se erguera no disco de Caetano Veloso (*Araçá Azul*, 1972) através do “verso misterioso (“Gil engendra em Gil rouxinol”). A obra de Caetano, ao seu modo, também coaduna-se com o esforço da *Navilouca* (ele também está presente entre os insensatos).

O modelo é oferecido pelo próprio Décio: “Depois de Sousândrade, *revolução clandestina*, tivemos em nossa literatura a revolução manifesta (depois diluída e abafada) de Oswald de Andrade.” (PIGNATARI, 1971:151, grifo meu). Trata-se do “artifício” metalingüístico - dado presente desde sempre no ritual da colagem/montagem - : “...quando Belmondo, em *Pierrot le Fou* (...), dá uma piscadela para a platéia...” (PIGNATARI, 1971:245). Todo comentário é sempre, e antes de mais nada, meta-comentário. Em *Navilouca* assim como em *Me segura...* se está sempre no terreno daquilo que Wally Salomão chamará de “na esfera da produção de si mesmo”: autor/não-autor/múltiplos autores; texto/não-texto/múltiplos textos.

O projeto é semiótico pois se baseia nessa leitura, nesse recorte semiótico derivado de Pignatari. Mas a contaminação desse modelo é nítida nos textos. No espaço onde escreve Hélio Oiticica vê-se: “como LIVRO descascado sem páginas ou capas - como objetarte reduzido a fio-espessura d’ espaço - nem um nem outro: apenas fresta onde palavra escrita e imagem roçam o signo: signo-ambigüidade giletinosa: de que lado corta o fio? semiótica per-vertida banhada em ketchup” (NETO/SAILORMOON, 1974)

A “semiótica banhada em ketchup” encena essa “nova barbárie” de que falava Décio. Novos românticos cultuam “um passado situado no futuro” (Caetano Veloso) e dele tiraram os ícones de uma colagem monstruosa: Stephen Berg diante da “Casa Vodum - artigos de umbanda”, “presuntos” a granel (várias fotos de gente morta estirada em “quebradas” dos morros), Duda Machado diante de uma “Sinuca”, os irmãos Campos e Décio glosando sua própria foto da época do auge da ortodoxia concreta, Wally encenando o seu personagem - recorte de uma notícia de jornal - um homem que vivia há 32 anos só bebendo gasolina, fotos de um jogador de futebol em gesto obsceno, fotos de rapazes de revistas pornográficas, luxo e lixo.

É preciso que o texto termine, que eu pare e este texto é aquilo que o próprio Wally na sua parte da *Navilouca* nomeou como “planteamento de cuestiones”. Sendo assim, prefiro dar a voz ao próprio (infelizmente não podemos tê-lo mais em presença) para que, em fala registrada num simpósio promovido pelo Itaú cultural, contrapondo-se criticamente a uma leitura demasiadamente “entusiástica” dos 70, enuncie, a respeito da *Navilouca*:

“A vaziez cultural como sinal dos anos 70, eu acho que é falar pouco da vaziez. Falar muito negativamente da vaziez é o modo redondo com que certa sociologia encara o mundo, mas o modo com que eu trabalho o mundo parte da ambigüidade, parte exatamente da vaziez (...) Eu não vejo na produção dos anos 70, se ela for idilizada, se ela for tomada como ponto de chegada, como apogeu, como ponto terminal, é muito rastaqüera é incrivelmente pobre. Sempre tomei o que estava produzindo naquele momento como os primeiros passos (...) Não posso idilizar a produção dos anos 70, não posso nem creditar tal impacto de reentrar na moda. Reentrar na moda é uma forma decaída de ela se instalar no mundo, porque suas exigências eram que os delírios e o mundo pudessem se casar, era essa a vontade e a pulsão mais profunda nos melhores, no melhor dela, no ponto mais alto dela. (...) Na *Navilouca* nós não tivemos o menor pudor, nem tinha porquê, nem tinha por que escolher o empobrecimento em vez do enriquecimento conceitual, cultural. (...) Quer dizer, você não simplificar as coisas, não abandonar um lastro qualquer que há, usar aquele lastro de forma inesperada, inusitada, fora dos eixos, mas não jogar carga ao mar.” (SALOMÃO, 2006: 77 a 87).

### **Referências bibliográficas**

CANCLINI, Nestor G. *Diferentes, desiguais e desconectados* Rio, Ed. UFRJ, 2009. tradução de Luís Sérgio Henriques.

NETO, T., SAILORMOON, W. (orgs.) *Navilouca* Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1974.

PIGNATARI, Décio *Contracomunicação* SP, Perspectiva, 1971.

SALOMÃO, Wally “Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença” in SEVCENKO, N. *et alii Anos 70: trajetórias* SP, Iluminuras/Itaú Cultural, 2006.