
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ANTÍDOTO PARA O PRESENTE, UTOPIA PARA O FUTURO: A CONCEPÇÃO DE CULTURA DO JORNAL POLO CULTURAL

Camila Hespanhol Peruchi¹ (CNPq/UFG)

RESUMO: Este artigo explora o jornal curitibano *Polo Cultural*, idealizado pelo poeta e jornalista Reynaldo Jardim, em circulação entre março e dezembro de 1978 e, atualmente, disponível no acervo da Biblioteca Pública do Paraná. Selecionamos um suplemento produzido fora dos grandes centros, menos amplamente conhecido e investigado, privilegiando, porém, que comportasse debates teóricos sobre a visão de cultura e de literatura então emergentes. A hipótese defendida é a de que a configuração do *Polo Cultural*, caracterizado por uma concepção ampla de cultura nacional e pela tentativa de defini-la por meio do estreitamento de laços com a comunidade leitora, é fruto de um contexto histórico específico: se, por um lado, a iminência da redemocratização possibilitava a formação de um horizonte utópico que permitia imaginar um novo tipo de sociedade; por outro, ela também impunha uma luta contra a massificação e contra a institucionalização da arte. Simultaneamente, examinamos também como a poesia publicada no *Polo Cultural* respondeu aos ideais do jornal e, conseqüentemente, aos desafios de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Polo Cultural*; concepção de cultura; poesia brasileira; ditadura.

ANTIDOTE FOR THE PRESENT, UTOPIA FOR THE FUTURE: THE CULTURAL CONCEPTION OF THE NEWSPAPER POLO CULTURAL

ABSTRACT: This article examines *Polo Cultural*, a publication originating in Curitiba and conceived by the poet and journalist Reynaldo Jardim. Active from March to December 1978, *Polo Cultural* is currently accessible within the collection of the Public Library of Paraná. Our focus lies on a periodical emerging from a less prominent locale, yet one that delved into theoretical discussions concerning evolving perspectives on culture and literature. Our hypothesis posits that the structure of *Polo Cultural*, characterized by its comprehensive understanding of national culture and its efforts to foster stronger connections with the reading community, is a product of its distinct historical context. As the impending redemocratization provided a utopian horizon for the emergence of a new societal paradigm, it also necessitated resistance against the massification and institutionalization of art. Furthermore, we investigate how the poetry featured in *Polo Cultural* aligns with the newspaper's ideals and addresses the challenges of its time. By analyzing the thematic and stylistic elements of the poetry

¹ camila.peruchi@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5374-6381>



within the publication, we gain insight into its role in reflecting and responding to the socio-political milieu of the period.

KEYWORDS: *Polo Cultural*; conception of culture; Brazilian poetry; dictatorship

Recebido em 15 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

I.

Em janeiro de 1977, o suplemento cultural *Anexo*, do *Diário do Paraná*, apresentava, em linhas assimétricas e levemente circulares, uma abertura-provocação, a seguir transcrita e disponível na Figura 1:

Se Curitiba já fosse um
POLO CULTURAL
seria um desespero
este Anexo
não ser especial
como foi anunciado.
Mas como Curitiba
ainda não é um
POLO CULTURAL
o Anexo sobre
como fazer de Curitiba

um POLO CULTURAL
ficou para domingo
próximo.
Assim todo mundo
que disse “se fosse
para a próxima semana
daria tempo de preparar
texto, desenho ou anún-
cio”
vai ter que
arranjar outra desculpa.



Figura 1: Capa do *Anexo*, suplemento cultural do *Diário do Paraná*, 30 de janeiro de 1977. (Jardim: 1977: 1)

Desafiando a forma-poema – seja em sua diagramação côncava, seja em seu conteúdo-recado – e ironizando a própria tentativa (por ora frustrada) da cidade se tornar um polo cultural, o Anexo enfatizava a falta de compromisso dos convidados. Com tom cômico e provocativo, recusava-se também a criar qualquer expectativa de que ele ocorreria no futuro, mas o pessimismo, assim anunciado, convertia-se por si só em um reforço do convite. Com esse gesto peculiar, porém, o Anexo fazia algo mais: chamava a atenção para o esforço que demandava uma produção coletiva que, fora dos grandes centros e sob a égide da ditadura e da industrialização, tentava se valer da liberdade de expressão e extrair a sua utilidade simbólica de sua inutilidade material. O propósito, ao ser reiteradamente afirmado em caixa alta, o que aproxima a abertura de um anúncio, tornava-se claro: transformar a capital paranaense em um centro aglutinador de cultura, “reinventando” mais uma vez a “província” (Sanches Neto 1998: 87-105). A provocação é mais consequente do que aparenta, de modo que não seria exagero extrapolá-la: ela parece sugerir que a dificuldade de reunir um grupo de pessoas dispostas a criar e a divulgar arte era análoga ao empenho exigido, naquele momento, para se articular interesses coletivos mais amplos. O Anexo indica, assim, ainda que lateralmente, um dos desejos dos jornais culturais e das revistas literárias: oferecer uma imagem de um novo tipo de sociedade. A despeito da audácia e da dificuldade que esse gesto implicava, os periódicos e revistas existiram. Trabalhando sob o signo da imediatez, almejando uma intervenção na esfera pública e a própria criação de um público ao se insurgirem contra o *status quo* das formas e do pensamento dominantes, eles funcionaram também como uma espécie de “termômetro” literário e social, capaz de indicar o estado ou andamento dessas esferas.

Do ponto de vista literário, as revistas forneceram diretrizes para uma nova criação artística e, com isso, frequentemente se tornaram *loci* privilegiados para a publicação inédita de textos radicais, fomentando debates e embates sobre cultura, tradição e inovação. O objetivo, não poucas vezes, consistia também em abrir espaço para novos escritores e textos experimentais, lançando mão da autonomia para divulgar produções que dificilmente seriam acolhidas no mercado editorial ou nos veículos então disponíveis. É esse precisamente o sentido da frase de Paul Valéry em sua conferência “Primeira lição do curso de poética” ministrada no Collège de France: há “obras que são como que criadas por seu público (cuja expectativa atendem, sendo assim quase determinadas pelo conhecimento desta) e [há] obras que, pelo contrário, *tendem a criar seu público*” (2018: 17). Esse papel de abrigar uma criação artística que não se conforma imediatamente aos padrões de circulação, tão estranho aos tempos atuais, coube às revistas. Já do ponto de vista social, elas, com frequência, incorporaram textos sólidos capazes de apresentar um diagnóstico de seu tempo, constatando um estado da crítica e da arte. Com isso, caracterizaram também a própria sociedade na qual desejavam intervir.

Talvez tenha sido justamente para exercer ambas as funções (literária e social) de maneira mais enfática, que o próprio criador do Anexo, o jornalista e também poeta experimental Reynaldo Jardim, tenha feito com que sua publicação transitasse da condição de anexo, mero adendo ligado ao jornal *Diário do Paraná*, para o protagonismo de um “polo”. Data de 15 de março de 1978, a primeira publicação do *Polo Cultural*,

sob responsabilidade do Escritório de Promoção da Cultura Paranaense e editoração de Marilú Silveira. Aproveitando o momento de relativa efervescência e expansão pelo qual passava o jornalismo literário no estado (que recentemente vivenciara não só a criação do suplemento *Anexo*, mas também do *Almanaque*, do jornal *Estado do Paraná*). criava-se, enfim, um jornal exclusivamente voltado para a área da cultura.

O *Polo Cultural* caracterizava-se, portanto, pelo seu enfoque não exclusivamente literário. Interessava-se, assim, por apresentar uma concepção ampla de cultura nacional e para isso contribuía o seu aspecto gráfico que, ao tornar inseparáveis gravuras/ilustrações e textos, fazia do seu próprio material um trabalho de arte em si mesmo. Os dois primeiros números (de 15 de março e 30 de março de 1978) nos interessarão mais de perto por seu caráter inaugural. Ambos lançam as bases do empreendimento e dão a ver como a filosofia, a arquitetura, as artes plásticas, o teatro, a música e a literatura eram objetos de divulgação e discussão a partir de uma perspectiva a um só tempo problematizadora e propositiva, possível e fomentada por um contexto histórico específico. Tal a força desse ímpeto abrangente que, mais tarde, o *Polo Cultural* lançaria, alternadamente, volumes temáticos especializados: “Artes” (espetáculos), “Grafia” (fotojornalismo), “Espaço” (arquitetura, urbanismo e ecologia) e “Inventiva” (textos, experimentos e vanguarda).

Resta saber a que “espírito do tempo” essa concepção de cultura – simultaneamente totalizante, crítica, definidora e propositiva – respondia. A palavra “polo”, parte do título do periódico, sintetiza o anseio por constituir um lugar comum de interação entre diferentes áreas. Não por acaso, trata-se de um vocabulário técnico, emprestado do mais comumente empregado “polo industrial”, o que revela que a postura aglutinadora respondia também a um impulso de modernidade e de construção da cidade. A título de exemplificação dessa postura, vale mencionar que esses dois primeiros volumes apresentavam os trabalhos do cartazista, escultor e ilustrador Newton Cavalcanti e de Franklin Cascaes (ceramista, antropólogo, desenhista, pesquisador da cultura açoriana e folclorista cujas ilustrações representam em chave surrealista as narrativas orais de Florianópolis, condensando a tradição mítica de uma região cujo isolamento implicava a existência de um mundo mágico) (Araújo 1978: 2). Trabalhos de cartunistas como Solda, apresentações teatrais (como “Árvore de mamulengos”, do grupo Ribalta), lançamentos de livros (como *Teatro Moderno*, de Anatol Rosenfeld), crítica de cinema (como a de Almir Feijó Junior sobre “Jesus de Nazaré”, de Franco Zeffirelli) e shows (como o de bandas que não tiveram a sorte de integrar o circuito fonográfico que se consolidou após os festivais e são hoje praticamente desconhecidas, como “Recordando o Vale das maçãs” e “Zona Franca”), discos recém-lançados (como “Espelho Cristalino” de Alceu Valença e “Secos & Molhados”) são outros exemplos dessa ânsia totalizante do suplemento. Abaixo, seguem-se as capas do primeiro e do segundo volume do *Polo Cultural* nas Figuras 2 e 3. O aspecto gráfico, os trechos do livro do filósofo Roberto Gomes dispostos em forma de poema e a ilustração-poema de Solda sugerem (embora não explicitem) o desejo do jornal de romper os limites entre arte e informação. De certo modo, as capas já são uma antecipação do conteúdo diverso e tão pouco estratificado que inauguram:



Figura 2: Polo Cultural, nº 1, 15 de março de 1978.



Figura 3: Polo Cultural, nº 2, 30 de março de 1978.

Só à primeira vista, no entanto, que a diversidade de artistas e de áreas de atuação pode parecer falta de coerência ou resultado de uma escolha realizada mais ou menos ao acaso. Os textos teóricos (mas também poéticos, como veremos adiante), possuem um denominador comum: 1) constatarem um estado de coisas – e, conseqüentemente, contra ele se insurgem e 2) ensaiam uma tentativa de se aproximar do público, seja por meio de argumentos que reivindicam uma nova perspectiva de abordagem, seja por meio de novas formalizações estéticas.

O caso paradigmático do ato de *constatar para contestar* é o texto de abertura de Roberto Gomes, extraído do seu então recém-lançado livro *Crítica da Razão Tupiniquim* (1977), cujo excerto está presente na capa do volume 1. A obra fornece um panorama filosófico brasileiro, tributando a sua especificidade à posição histórica que o país ocupou enquanto colônia no processo da colonização. Embora portador de um desenvolvimento histórico e social diferente dos países europeus, o país foi receptor do caldo filosófico produzido pelo velho mundo. A situação – hoje já uma velha conhecida do pensamento social brasileiro – fez, segundo Gomes, com que nossos intelectuais tomassem por objeto de reflexão problemáticas não originais, sem relação direta com o seu tempo-espço. O excerto do livro publicado no *Polo Cultural* se centra, não coincidentemente, num dos sintomas dessa condição fundadora para a arte: o predomínio da seriedade justamente quando um traço constitutivo do humor brasileiro é sua capacidade de “desestruturar a pomposidade”, desarmando as “tentativas de empostação” (Gomes 1978: 3). Por um lado, o texto convocava a nossa capacidade de transformar a aparente desvantagem em vantagem, isto é, a posição “deslocada” e diversa em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas conseqüências o que, no centro do sistema, não se desvela com a particularida-

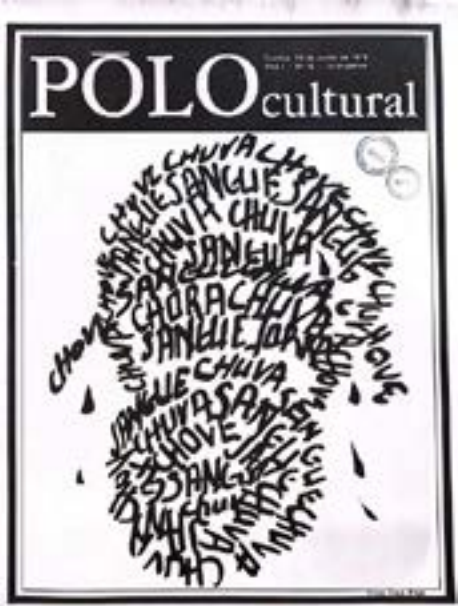

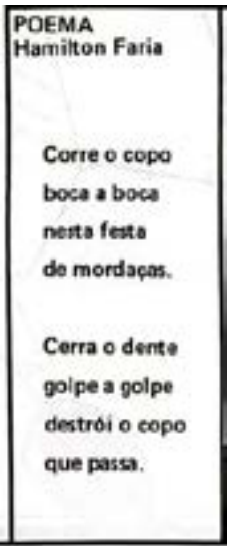

de que o faz em sua periferia; daí a afirmação que figura logo na capa do primeiro volume: “o que constrói uma verdade é a sua perspectiva” (Cf. Figura 2). Por outro lado, o texto também apostava nessa postura como uma possibilidade de aproximação com o público.

Questionando as condições de um juízo filosófico brasileiro em um país tropical cujo epítome da intelectualidade se condensa paradoxalmente no terno – “a filosofia, de terno e gravata, pensa”? –, Gomes não só reivindica o avesso da seriedade, mas, mais do que isso, a vê também como a inimiga da arte. Segundo ele, há duas formas por meio das quais o homem sério mina o artista: “censurando-o ou promovendo-o a uma espécie de ornamento social [...] é assim que o homem sério exorciza aquilo que teme”. Dois tempos históricos estão condensados nessa afirmação: a “censura” é uma clara referência à ditadura, que ainda dificultava a organização política e condições de vida verdadeiramente coletivas. Nesse contexto, “a agremiação em pequenos círculos representou o sucedâneo da participação pública” (Bosi 2021: 364) e, assim, também a antecipou. A efemeridade, a pequena circulação, a independência em relação à grande imprensa e o relativo afastamento dos grandes centros contribuíram para que o *Polo Cultural* fosse também lugar de resistência, evidenciando laços estreitos entre preocupações políticas e estéticas. O último volume, 32 (de 14 de dezembro de 1978), na edição temática *Inventiva*, editada por Paulo Leminski, continha no cabeçalho de uma das páginas um desenho da partitura da “Marcha Fúnebre”, de Chopin (com cifrões substituindo as notas), posicionado logo acima de um gráfico contendo a quantidade de mortos e desaparecidos entre 1966 e 1975, como se percebe na Figura 4.



Figura 4: Marcha fúnebre (da sonata op. 35) de Chopin – artista: Diko Kremer; A escalada, mortes e desaparecimentos, retirado da edição de 4/10/78 da *Isto É*; “onde past 1. pastm 2”, de Sebastião Nunes; Hacia Ikônico, de José Hilário Rettamozo; “Atitude”, de Petrauskas. *Polo Cultural / Inventiva*, n.32, 14 de dezembro de 1978.

Outras edições apresentaram ainda os seguintes poemas:

A – “Chuva”, de Edgar Braga	B – “Fragmento de um canto ritual” – Duda Machado
	
C – “Poema”, de Hamilton Faria.	D – “exílio”, de Duda Machado
	
<p>Figura 5:</p> <p>(A) <i>Polo Cultural</i>, nº 13, 15 de junho de 1978.</p> <p>(C) <i>Polo Cultural / Inventiva</i>, nº17, 13 de julho de 1978.</p>	<p>(B) <i>Polo Cultural / Arte</i>, nº 14, 22 de junho de 1978.</p> <p>(D) <i>Polo Cultural / Inventiva</i>, nº21, 10 de julho de 1978.</p>

Como se percebe na Figura 5, tanto “Chuva”, de Edgar Braga (Figura 5.A), quanto “fragmento de um canto ritual”, de Duda Machado (Figura 5.B), têm em comum o

fato de serem poemas visuais, mas guardam diferenças entre si. O primeiro reforça – pela imagem que cria – o conteúdo que vincula: a gota, formada pela disposição das palavras e pela tipografia, remete explicitamente ao sangue, à lágrima (há também um “chora” levemente camuflado no centro do poema) e à chuva, tematizados; nesse caso, portanto, a imagem se identifica com o objeto designado. Ao recusar uma presença tantas vezes estruturante da poesia, a primeira pessoa do eu-lírico, Braga também apaga a noção de sujeito, fazendo sobressair a força do próprio material. Já o texto de Duda Machado (Figura 5.B) acrescenta mais um sentido as duas ideias textualmente expressas: ao formar a imagem de uma ampulheta, o texto parece sugerir que dormir e acordar são uma questão de tempo (isso, claro, se o “adormeço” for tomado em sentido literal e se as palavras – tanto “adormeço” quanto “acordarei” – apesar de graficamente separadas, forem unidas). Se tomadas separadamente, a expressão se torna “A dor meço” (i.e. medir a dor) e o verbo “acordar”, conjugado, no futuro, ganha sentido figurado e passa a se referir também ao gesto de despertar, não do sono, mas para uma situação real, o que gera uma espécie de lucidez que incide sobre a vida concreta. Nesse caso, “Acorda rei” subitamente se torna um verbo imperativo junto ao vocativo de autoridade. O poema não recusa nenhuma dessas possibilidades, antes as aciona de forma simultânea, dando ao leitor o ensejo de se tornar poeta também, escolhendo o sentido. Ao invocarem relações diversas entre texto e imagem, os poemas chegam a um mesmo resultado: libertam o significado da restrição contextual “para aplainá-lo na superfície movente da página”, como constata Bosi (2021: 22) a respeito da poesia concretista, sugerindo que, nesses casos, a melhor solução seria “olhar-ler” (Bosi 2021: 23). O impulso se adequa à forma mental contemporânea, que engloba cartazes, slogans e manchetes e, ao fazê-lo, busca uma reintegração da poesia e da vida. Essa adequação também está presente em “Atitude”, de Petrauskas (Cf. Figura 4). Ao unir imagem e palavra, a peça flerta com um discurso típico da propaganda (ao empregar o vocativo e o modo verbal imperativo), mas o subverte através da ambiguidade e da consequente bem-humorada crítica social, possível pelo tensionamento entre texto e imagem: “Meu amigo, se você está se sentindo deprimido, comprimido, reprimido ou suprimido: tome uma atitude [pura ou com gelo, atende a seu apelo]”. É significativo, também, que o faça ao lado de uma ilustração de um homem sendo massacrado pelo peso de uma televisão. O procedimento estrutural é em tudo afim à proposta de Leminski (1978: 6) feita no segundo volume do *Polo Cultural*, cuja capa, não por acaso, traz os versos que tematizam a morte em vida (Cf. Figura 3): a linguagem literária deve se abrir para os novos códigos, libertando-se da concepção jornalística que a faz morrer no dia seguinte, como o jornal. Opondo-se ao ainda dominante aspecto documental da literatura, e, portanto, à mesmice, seria possível criar margens maiores de interpretação e de dúvidas.

Os poemas de Edgar Braga (Figura 5.A) e Duda Machado (Figura 5.B) apresentam, ainda, outra semelhança: lidos fora do contexto ditatorial, supondo-se, por exemplo, o desconhecimento da data de publicação, nada indicaria, a princípio, que se trata de poemas *sobre a ditadura*. No entanto, uma vez nesse contexto, eles subitamente parecem tematizá-la, referindo-se e criticando a sociedade na qual se inserem. Com isso, se tornam representativos de uma tendência geral da poesia desse período que,

muitas vezes, precisa recorrer à ambiguidade ou “cravar uma fresta na linguagem”, como diz o poema presente na Figura 5.D: a ditadura, não raras vezes, atua como uma força gravitacional, que puxa as palavras para si; eis como “sangue”, “choro”, a expressão derivada “medir a dor” e “acordar”, vistas por esse ângulo, parecem uma referência inequívoca ao regime. Esse curioso fato dá a ver como a ditadura é um elemento extrínseco ao objeto literário, mas que, repentinamente, pode se tornar intrínseco a ele. Situação diferente ocorre no “Poema” (Figura 5.C), de Hamilton Faria, e “Exílio” (Figura 5.D), também de Duda Machado. Esses textos, ao contrário dos anteriores, parecem se referir mais explicitamente ao contexto ditatorial e, nessa condição, são reveladores de um novo estágio que permitia, inclusive, esse grau de referência explícita e crítica. Justamente por isso, porém, essa nova fase passava a exigir um novo tipo de cuidado e, com isso, voltamos para o argumento de Roberto Gomes sobre os modos de exorcizar o artista: não só censurando-o, mas também alçando-o à condição de “ornamento social”. Nessa expressão reside o segundo tempo histórico que afirmamos estar contido na sua asserção: ela aponta para o futuro, sinalizando o risco de institucionalização da arte no momento mesmo da redemocratização, que se desenhava no horizonte. A ditadura, afinal, passava também por um relativo afrouxamento, que o próprio Geisel empreendeu e denominou como um “programa de distensão política, lenta e gradual”. Era essa nova conjuntura que permitia o tipo de denúncia que vimos acima, impensável dez anos atrás. A eleição de Jimmy Carter nos Estados Unidos, em 1977, e sua política de afastamento das ditaduras e de defesa dos direitos humanos arrefeciam a relação entre os países (Gaspari 2004: 364), o que inibia a força econômica do regime ditatorial. Em junho de 78, a censura prévia aos jornais “Movimento”, “O São Paulo” e “Tribuna da Imprensa” seria revogada e, em agosto, uma emenda constitucional revogaria também o AI-5, substituindo-o por salvaguardas constitucionais. A Lei de Segurança Nacional foi abrandada e as penas de morte e de prisão perpétua foram abolidas. Esse momento específico de, digamos, finalização ainda não finalizada ou “começo do fim”, convidava ao exercício utópico, à imaginação do futuro. Era esse contexto que estimulava a elaboração de um plano para a cultura, que o *Polo Cultural* efetivamente leva a cabo. Se, aos poucos, se tornava permitido voltar a decidir os rumos do país e, mais especificamente, os da cultura, era preciso que a decisão fosse acertada e coletiva, daí a recusa da institucionalização, que bem poderia ser um efeito da democracia que se aproximava: afinal, se a atividade cultural passa de “perigosa” a “importante”, é natural que adquira uma regulamentação jurídica formal que sempre corre o risco de permitir que ela exista e que seja fomentada, mas cuidadosamente impedida de se relacionar organicamente com a vida da população.

Não é coincidência, portanto, que, já no primeiro volume do *Polo Cultural*, haja uma divulgação (Karam 1978) da exposição “Artshow”, realizada entre 23 de setembro e 1 de outubro, na Galeria Júlio Moreira, no Teatro Universitário de Curitiba. A Mostra reunia fotografia, painel interior e projeção cultural. Seu slogan era enfático: “a arte deve sair do zoológico cultural em que está estabelecida. Deve literalmente descer as ruas”. Apresentava, com isso, uma concepção actancial de arte – afinada com o posicionamento ideológico do jornal – segundo a qual ela deveria confundir-se

com a ação e misturar-se às pessoas, sob pena de permanecer fadada à excentricidade, ao isolamento e à passividade dos espectadores, como deixa clara a imagem do “zoológico cultural”. É também contra a institucionalização – que não raras vezes se converte em sinônimo de neutralização – que fala Leminski quando descreve as revistas como “alternativas Quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conformado e autossatisfeito” (2011: 202).

Mas o momento histórico não se caracterizava apenas pela euforia diante da imanência da liberdade de expressão e da abertura democrática, que permitia a formação de um horizonte utópico convidativo à veiculação de uma ideia e de um projeto de cultura para a sociedade. O final dos anos 70 significou também o início da penetração da indústria cultural no Brasil. Após o golpe militar de 1964, as ações governamentais no âmbito da cultura passaram a se relacionar intimamente com a implementação de um projeto político-ideológico de caráter autoritário, nacionalista, desenvolvimentista e anticomunista. Assim, elas se voltaram não apenas para a censura de obras e artistas considerados opositores ao regime militar e/ou nocivos para a consolidação de uma cultura “verdadeiramente” nacional, mas também para a construção de uma política cultural própria, tanto por meio da criação de órgãos governamentais destinados para esse fim – como o Conselho Federal de Cultura (1966) e a Fundação Nacional da Arte (1975) –, quanto através do investimento em infraestrutura em telecomunicações. Essas ações, ao se coadunarem com o plano de modernização e com as políticas de integração e segurança nacional, favoreceram a consolidação da indústria cultural no Brasil. Somava-se a isso a popularização da televisão e sua inevitável imposição da forma-propaganda. De certo modo, todos esses fatores preparavam o caminho para o processo que se consolidaria mais tarde: a transição do Estado como agente modernizador para o mercado (Coelho 2005: 44).

Não é estranho, portanto, que justamente nessa conjuntura, as revistas também tenham sentido a necessidade de delimitar o que era cultura em sentido forte. Em “Amassa a massa”, publicado no segundo número do *Polo Cultural*, Antonio Strano Vieira diferencia arte de mercadoria: “a autenticidade seria aquela que, apesar de tudo, consegue subsistir além das limitações impostas pela massificação” (1978: 7). A citação sugere que não basta existir ao lado da massificação, mas também resistir a um conjunto de valores dela advindos com a intenção de interferir diretamente na cultura e na existência, impondo-lhes limites e deformando-as. Nesse contexto, é preciso também não sucumbir aos seus desígnios, evitando ser por ela incorporada. Interessado nessa questão, o texto se volta em seguida para a propaganda e sua pretensão de criar falsos desejos para vender. É precisamente porque é uma promessa, que a propaganda permite que o sistema de produção de mercadorias extraia lucro da discrepância entre a vida real e a imaginária. A crença no que ela pode oferecer, por mais ingênua que seja, contém em si a aspiração por algo melhor do que a mera existência tal como se apresenta. No entanto, como essa promessa é falsa, ela inevitavelmente cria vazios. Vieira concebe assim a grande encruzilhada da modernidade, que ainda é a nossa: a impossibilidade de realizar os novos desejos e aparentes necessidades cria frustrações, gerando um “vácuo emocional”, mas “artificial” como a própria necessidade que o criou: porém, “as emoções sempre são verdadeiras, mes-

mo se suas causas são mentirosas”. O mal, no entanto, é ainda maior quando existe a satisfação dos novos desejos: “nesse caso, a satisfação será artificial, e o vazio será verdadeiro”. Vieira ainda estava longe de vivenciar o grau que esse mecanismo que ele identifica e contra o qual advoga atingiria em meados do século XXI, mas já existe em seu pensamento um prenúncio bem formulado do atual estado de coisas. No centro de sua argumentação reside, portanto, análise de conjuntura, uma concepção de sujeito moderno como um ser com vontades (agora numerosas e artificiais), e o desejo de interferência nesse quadro via conscientização, alinhado com a postura mais ampla da revista.

Assim, ao mesmo tempo em que o *Polo Cultural* divulgava novas tendências da expressão, também denunciava modos de viver, convertendo-se em um veículo de formação integral, revelador do desejo de criação de uma nova consciência. Evidentemente, os textos apresentados não esgotam a diversidade de pensamentos que o jornal congregou ao longo de seus trinta e dois volumes, nem sempre passíveis de unificação ou convergência em suas especificidades. Isso não impede, porém, que eles sejam tomados como representativos de argumentos e motivações que se repetirão nos próximos números, dando conta, portanto, de representar o posicionamento ideológico do jornal. O caráter inaugural, além disso, faz deles pano de fundo para textos futuros que ainda que não enunciem explicitamente esses mesmos pressupostos, deles não obstante lançam mão. Nesse sentido, o percurso aqui traçado permite chegar à seguinte conclusão: a especificidade do *Polo Cultural* consiste tanto 1) na apresentação de uma concepção ampla de cultura nacional, que inclui a sua delimitação e 2) na resistência à institucionalização e à massificação, ambos justificando o gesto de aproximar a cultura das massas, tarefa urgente em um momento em que a censura e a repressão haviam reduzido ainda mais o público que se interessava pelas artes no Brasil (Santiago 1982: 55). Essa configuração própria é fruto desse contexto específico que, por um lado, possibilitava a formação de um horizonte utópico e, por outro, impunha uma luta contra os “efeitos colaterais” da iminente redemocratização. Ao primeiro, o *Polo Cultural* respondeu com um plano para a cultura, ao segundo, com a delimitação do que era, de fato, cultura brasileira.

II.

Tendo delimitado o contexto mais amplo de surgimento do *Polo Cultural*, a que respondia o seu impulso totalizante e definidor de cultura, e tendo demonstrado como a poesia nele publicada afinava-se com o projeto do jornal de *constatar e contestar* a sociedade de seu tempo, cabe, agora, nos deter em como a poesia atendeu formalmente ao anseio de se aproximar do público, despindo-se de uma faceta mais sisuda. Vejamos, então, como ela respondia ao avesso da “seriedade” – para retomar o termo de Gomes (1978) – por meio da primeira poesia publicada no volume 1 do *Polo Cultural*, de autoria de Alice Ruiz, como se vê na Figura 6.



Figura 6: *Polo Cultural*, nº 1, 15 de março de 1978.

A essência do poema é a brincadeira metalinguística: seu núcleo irradiador de significação é o duplo-sentido da maior parte das palavras que reúne. O seu centro é, portanto, a polissemia de “polida”, “lascada”, “grilo” e “sacada”, cujos sentidos transitam ora da materialidade concreta, ora para a subjetividade do eu-lírico que as anuncia. No primeiro caso, as palavras podem ser tomadas em seu sentido literal; uma interpretação, aliás, estimulada pela ilustração que acompanha o poema: “polido” é sinônimo de “alisado”, “lustroso” e remete à superfície material de algum objeto; “lascado” torna-se o seu oposto, isto é, “rachado”, “fendido”, “trincado”; “grilo” é um inseto da família dos gafanhotos conhecido pelo “canto” estridente; e “sacada” é a parte da construção que avança em relação ao nível das paredes de um edifício. Todavia, no segundo contexto, – que é propriamente o do poema, dada a marca textual da primeira pessoa do singular – as palavras ganham sentido figurado. “Polida” e “lascada” tornam-se, respectivamente, adjetivos qualificadores do sujeito e de sua vida, remetendo para a postura “correta”, “esmerada” e para uma vida “atrilhada”, “difícil”, caracterizada por uma série de problemas. Como é próprio do verso limar as conjunções com vistas a criar conexões imprevistas, o elemento adversativo não está posto, mas a associação é criada: *apesar da* educação, a vida não tem sido fácil; como se não estivesse retribuindo a polidez. É justamente porque essas palavras são antônimas quando tomadas no sentido literal, que essa relação de adversidade no sentido figurado pode ser estabelecida. Agora, “grilo” se torna “preocupação” e “sacada”, um momento inesperado de entendimento ou de extrema clareza, lampejo. Essas palavras se tornam, assim, manifestações da linguagem informal (ainda mais enfática com o “pinta” no sentido de “surgir”), da gíria urbana e jovem, no interior mesmo do poema, apontando para certo despojamento até então inaudito da linguagem.

O procedimento adquire ressonância de ordens mais gerais no que concerne à história do desenvolvimento das formas poéticas: por muito tempo, a poesia, enquanto *locus* privilegiado da expressão subjetiva, esteve ligada a manifestações dos sentimentos sublimes; a sua configuração versificada, oposta ao prosaísmo e à objetividade da prosa, reservava à especificidade da sua linguagem uma relação imediata com a beleza e também com a erudição. Ao centrar-se na função poética do discurso, preocupando-se mais com a forma da mensagem do que com o seu conteúdo, a poesia valorizava o texto em sua elaboração, não raro complexa. Aos poucos e em dife-

rentes momentos, porém, a poesia absorveu aquilo que, antes, não era considerado “digno” de fazer parte dela: a poesia marginal, por exemplo, não só retomou aspectos conquistados pelo modernismo, mas postos relativamente entre parênteses pela poesia imediatamente posterior – como a formulação potencialmente prosaica, a linguagem cotidiana, o poema-piada e o agressivo –, mas também exacerbou a incorporação do abjeto ou de uma materialidade irreduzível ao simbolismo. Com esse poema de Alice Ruiz, portanto, estamos diante de uma manifestação desse movimento mais amplo que envolve a retomada de traços do movimento modernista (conferindo-lhes evidentemente matizes próprios) e que culmina na expansão do horizonte de representação e na modificação formal da poesia. Contudo, o gesto fundamental do poema – que denominamos de “brincadeira metalinguística” – faz, ainda, algo mais: retira o poema da inscrição exclusivamente pessoalizada e incide sobre o conteúdo, fazendo com que ele não seja tanto sobre o sujeito, mas sobre a linguagem mesma. Apesar de uma primeira pessoa gramatical evidentemente marcada, a polissemia e o acionamento de uma linguagem capaz de abalar a “pomposidade” típica da poesia incidem sobre o conteúdo e sobre o tom: o leitor não consegue levar tão a sério o lamento do eu-lírico; o efeito não é uma profunda identificação, posto que não é a lamúria que prevalece, mas o despojamento ao se lamentar, o que gera um riso (não predominantemente cômico, mas, sem dúvidas, levemente insinuado).

Essa reconfiguração da forma poética ao mesmo tempo em que indicava o desejo de que a poesia ocupasse cada vez mais espaços, espalhando-se, sinalizava também a necessidade de criar uma recepção especializada e progressista, disposta a incorporar as novas manifestações como dignas de crítica séria. É esse também um dos sentidos do texto de Leminski (1978: 6), publicado no segundo volume: depois de fornecer um retrato da arte local, o poeta sinalizava a ausência de debates e a prevalência de uma crítica reacionária e conservadora, em tudo oposta à militância e à profundidade das críticas de Haroldo de Campos e Mário Faustino, exceções na área. Nas palavras de Leminski, tudo isso “impedia tanto o novo discurso, quanto o discurso novo sobre o novo discurso”. O panorama aqui traçado pelo autor dá mostras do propósito da revista de preencher ambas as lacunas, convertendo-se não só em centro irradiador da arte, mas também em um lugar de debate sobre a arte.

Visto retrospectivamente, isto é, a partir da perspectiva do presente, o *Polo Cultural* torna-se revelador de um tempo histórico cuja especificidade consiste não apenas nos fatos que elencamos: trata-se também de uma época em que a cultura ainda era concebida como instrumento capaz de estabelecer laços fortes e explícitos com a comunidade, proporcionando o que podemos chamar de uma educação da sensibilidade e da consciência. O impulso é em tudo avesso aos tempos que correm, em que o debate sobre cultura parece ter desertado o espaço público. Sem a mediação que, durante o século XX, os suplementos exerceram entre literatura e público, a discussão tende a permanecer restrita ao espaço institucional da universidade. Primeiramente, os poucos periódicos que restaram se especializaram: política, sociologia e literatura ocupam espaços separados e os campos raramente interagem entre si, como um sintoma tanto da formação super especializada, quanto da ideia de nicho de leitores. Jornais regulares incluem uma ou outra página de resenhas que tendem a

permanecer pouco desenvolvidas diante das limitações de formato, mas a publicação de poemas nesses veículos ainda permanece rara quando não completamente inexistente. Se a poesia, por sua própria especificidade formal, resistiu à incorporação da necessidade de circular como princípio constitutivo (Durão 2017: 53-60) – como fizeram as sagas em prosa, por exemplo – a sua circulação via leitura permaneceu dependente do livro. Mas a desaparecimento dos suplementos corresponde, hoje, à dificuldade das editoras – impossibilitadas de conciliar preço de produção e interesse do público (o que torna as tiragens cada vez menores e os livros cada vez mais caros) – e ao fechamento das pequenas livrarias, que não conseguem acompanhar a velocidade de publicações e lidar com a concorrência dos *e-commerce* (Lanza 2004: 91-2). Em contraste com esse estado de coisas, o impulso libertário e coletivo, a existência de um horizonte utópico, o desejo de ocupar espaços (que não se confunde com o desejo de vender) e a vontade de intervir na esfera pública por meio de uma concepção ampla de cultura podem ser imensamente comoventes de se observar. O entusiasmo otimista de encontrar materiais que refletem um tempo tão ostensivamente distinto do presente não pode dissipar o *pathos* específico, mas generalizado, que inevitavelmente paira quando se termina de consultá-los. Nesse caso, a literalidade se converte também em metáfora: trata-se de uma época cuja vivacidade parece estar, de fato, enterrada em caixas empoeiradas.

OBRAS CITADAS

ARAÚJO, Adalice. O mito vivo da ilha. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 2, 30 mar 1978.

BOSI, Viviane. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRAGA, Edgar. Chuva. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 13, p. 1, 15 jun 1978.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. Antônio Risério et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2005. 39-46.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Circulação e princípio constitutivo. José Luís Jobim, org. *A circulação literária e cultural*. Frankfurt: Peter Lang, 2017. 53-70.

FARIA, Hamilton. Poema. *Polo Cultural / Inventiva*, Curitiba, ano 1, n. 17, p. 6, 13 jul 1978.

GASPARI, Elio. O sacerdote e o feiticeiro: a ditadura encurralada. *Coleção Ditadura*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2004. 363-394.

GOMES, Roberto. Tupiniquim. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 3, 15 mar 1978.

JARDIM, Reynaldo. Capa. Ilustração de Solda. *Diário do Paraná: Anexo*, Curitiba, ano XXII, n. 6.503, p. 1, 30 jan 1977.

KARAM, Elizabeth. Art show: companya expiral. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 4, 15 mar 1978.

LANZA, Furio. Roteiro básico para uma vida sem livros. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, Cotia, ano 4, n. 7, p. 90-93, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. A inteligência provinciana. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 6, 30 mar 1978.

LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MACHADO, Duda. Fragmento de um canto ritual. *Polo Cultural / Arte*, Curitiba, ano 1, n. 14, p. 8, 22 jun 1978.

MACHADO, Duda. exílio. *Polo Cultural / Inventiva*, Curitiba, ano 1, n. 21, p. 4, 10 jul 1978.

SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

VALERY, Paul. *Lições de Poética*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2012.

VIEIRA, Antonio Strano. Amassa a massa. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 7, 30 mar 1978.