

MARGINÁLIA E RESISTÊNCIA EM *NAVILOUCA*

Luan Queiroz¹

RESUMO: Desarticulando o argumento de autores como Zuenir Ventura de que, durante o período pós-1968, a produção artístico-cultural brasileira esteve marcada por um “vazio cultural”, analiso, neste artigo, a revista *Navilouca* (1974), organizada por Torquato Neto e Waly Salomão, dois dos nomes mais importantes da cena marginal brasileira nos anos 1970. A revista, um dos principais produtos da marginália brasileira, contou com a participação de artistas e intelectuais de diferentes linguagens e gerações. Discuto, ao longo do texto, a presença do Concretismo em *Navilouca*; as proposições marginais elaboradas na (e a partir da) revista; e, também, como a publicação instala uma poética da resistência, assumindo, inclusive, em sua forma, uma estética típica dos movimentos de guerrilha.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura marginal; Contracultura; Anos 70; Waly Salomão; Torquato Neto.

RESUMEN: Desarticulando el argumento de autores como Zuenir Ventura de que, durante el período post-1968, la producción artístico-cultural brasileña estuvo marcada por un “vacío cultural”, analizo, en este artículo, la revista *Navilouca* (1974), organizada por Torquato Neto y Waly Salomão, dos de los nombres más importantes de la escena cultural brasileña en los años 1970. La revista, uno de los principales productos del arte marginal brasileño, contó con la participación de artistas e intelectuales de diferentes lenguajes y generaciones. Discuto, a lo largo del texto, la presencia del Concretismo en *Navilouca*; las proposiciones marginales elaboradas en la (y a partir de la) revista; y, también, como la publicación instala una poética de la resistencia, asumiendo, incluso, en su forma, una estética típica de los movimientos de guerrilla.

PALABRAS-CLAVE: Cultura marginal; Contracultura; Años 70; Waly Salomão; Torquato Neto.

Em entrevista recente para o projeto Itaú Cultural², Heloísa Buarque de Hollanda comenta sobre a produção artística brasileira da década de 1960, apontando a importância do período para as gerações seguintes, e classificando o momento como a nossa época de ouro no campo das artes. Ainda que a afirmação seja um tanto exagerada, como reconhece a própria pesquisadora, é difícil não admitir a potência e os efeitos dessa verdadeira revolução cultural e estética que tomou conta do Brasil nos anos 1960, em meio a um cenário, paradoxalmente, submetido a uma ditadura militar.

Na década de 1960, afinal, é que se presencia o surgimento da Tropicália e do Cinema Novo; assim como o aparecimento do Centro Popular de Cultura (CPC) e de outros movimentos artísticos preocupados com a luta social. É o período de afirmação da canção popular, a era dos

¹ Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa FAPESB. Contato: luanqsilva@gmail.com.

² Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda para o Itaú Cultural:

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/anos-de-chumbo/?content_link=15>. Acesso em 20 maio. 2019.

grandes festivais de música, o momento de fundação do Teatro Oficina, e do consequente desenvolvimento de uma estética dramática de vanguarda. Estabelecem-se, no período, novas linguagens artísticas, as mais diversificadas, novas correntes críticas de pensamento, novos e diferentes estilos e provocações. Desenvolve-se, no Brasil, como afirma Antonio Risério (1995, p.13), “uma personalidade cultural criativa” que simplesmente não podia ser ignorada.

Esse clima de intensa efervescência cultural, porém, será abalado a partir de 1968 com a promulgação do Ato Institucional nº 5, um dos principais dispositivos utilizados pela ditadura militar brasileira para ampliar a repressão do Estado. Nas palavras de Celso Favaretto (2017, p.183):

Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas últimas décadas, foi em grande parte inviabilizado; a vigorosa atividade que tensionava as relações entre experimentalismo e política, vanguarda e participação, foi interrompida com o recrudescimento da censura, com as prisões e o exílio, forçado ou não, de muitos artistas.

Dentro desse contexto de aperto da censura e sistemática exclusão do discurso político direto (HOLLANDA, 1980, p.92), com o aumento da perseguição aos artistas e intelectuais, haverá, para autores como Zuenir Ventura, uma queda vertiginosa nas possibilidades e na riqueza da produção artística posterior à implantação do AI-5. Se comparada ao campo fértil e diverso dos anos 1960, a década de 1970 estaria marcada, de acordo com Ventura, por um imenso “vazio cultural”³.

Mas, de fato, é possível pensar o campo artístico brasileiro dos anos 1970 somente nesses termos? Autores como Celso Favaretto (2017) dizem que não. Para ele, longe de um suposto vazio, a produção artístico-cultural dos anos 1970 “instaurou um processo extensivo de invenção, que incluía a reelaboração das experiências anteriores, à margem da política oficial de cultura e da indústria cultural” (FAVARETTO, 2017, p.184).

³ A ideia de “vazio cultural” aparece pela primeira vez em 1971, em um artigo que Zuenir Ventura escreve para a revista *Visão*. O texto, prontamente, ganha uma reação violenta de uma parcela do público leitor, o que obriga Ventura a escrever um novo artigo, em 1973, no qual adapta o conceito para um “vazio cheio”. Para mais informações sobre os artigos de Zuenir Ventura e sobre a repercussão desses textos, ler: BARBOSA, Cairo de Souza. A revista *Argumento* (Brasil, 1973- 1974) e o vazio cheio intelectual brasileiro. *Epígrafe*, São Paulo, v.4, nº 4, p.9-23, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/111911>>. Acesso em 20 maio.2019.

Assim como Favaretto (2017), Frederico Coelho (2010) também rejeita a caracterização atribuída por Zuenir Ventura ao período. Analisando o campo cultural brasileiro das décadas de 1960 e 1970, e focalizando, especialmente, na discussão sobre a cultura marginal, o autor conclui que o período pós-1968, marcado pelo enfraquecimento de grandes movimentos da década anterior, como o Tropicalismo, é a era de “formação de verdadeiras frentes de combate visando a uma disputa pela hegemonia estética e discursiva da produção cultural em jogo” (COELHO, 2010, p.200).

Disputa que tem como um de seus principais agentes um coletivo de artistas e intelectuais mobilizadores de “uma atitude avessa às ortodoxias” (HOLLANDA, 1980, p.95), e preocupados em construir uma “nova sensibilidade artística” (FAVARETTO, 2017, p.183) que se afastasse tanto de proposições já oferecidas pela década de 1960, quanto de uma cultura bastante mercantilista que se fortalecia nos anos 1970.

Trata-se de um movimento amplo e heterogêneo, ainda que por um longo período, como revela Coelho (2010), a crítica tenha se empenhado em homogeneizar esse conjunto de artistas a partir do rótulo de “marginal”, que reuniria em si, classificações das mais diversas, como “alternativo”, “desbundado” ou “maldito”, sem haver uma preocupação séria em diferenciar essas categorias e apresentar as especificidades de cada uma delas.

Tomo aqui a classificação de “marginal” como identificador desse coletivo formado por nomes como Hélio Oiticica, Torquato Neto e Waly Salomão, assumindo que esse lugar de marginalidade não representa, necessariamente, um afastamento dos espaços oficiais de cultura - ocupado, aliás, por muitos dos artistas marginais, como comprovam as colunas de Torquato Neto no *Última Hora* e o trabalho de Oiticica em Nova York após receber uma bolsa Guggenheim (COELHO, 2010, p.227).

O marginal seria, no contexto cultural do Brasil dos anos 1970, um posicionamento consciente e ativo, dotado de uma intencionalidade estratégica (COELHO, 2010, p.200). Contrariando, portanto, o argumento conservador de que o campo artístico e intelectual da década de 1970 estaria caracterizado pelo vazio cultural e pela alienação, a produção marginal, para além do estigma passivo carregado pelo grupo, se estabeleceria como “uma posição atuante e orgânica em uma relação dinâmica de poder” (COELHO, 2010, p.203).

A partir dessas considerações, é que analiso, neste artigo, a revista *Navilouca*, publicada em edição única, em 1974, e organizada por dois dos nomes mais importantes da cena marginal brasileira da década de 1970: Torquato Neto e Waly Salomão. Pensada como “uma reunião de fragmentos e contraposições de discursos de diferentes linguagens artísticas” (LAGE, 2010, p.75), *Navilouca* é a experiência radical e a que melhor representa o projeto estético da marginalia brasileira. Ao longo do artigo, justifico essa afirmação. Reflito também sobre como a revista faz parte de, ao mesmo tempo em que instala, uma poética da resistência, localizada em outro lugar da militância política que não mais a realizada durante os anos 1960.

A revista *Navilouca*

Se a publicação de *Navilouca* só acontece em 1974, o projeto de elaboração da revista aparece no imaginário de Torquato Neto já em 1971. Em correspondência trocada entre o poeta e Hélio Oiticica, que nesse momento vivia nos Estados Unidos, é possível apreender, por exemplo, que muito antes da publicação de *Navilouca*, Torquato e Waly Salomão (ou Waly Sailormoon, como assinava o poeta) esperavam lançar uma revista mensal, cujo nome seria *Soma* (ALVES, 2014, p.33). Diante das dificuldades em levar adiante o projeto, Torquato investe na participação no jornal alternativo *Presença*, e meses depois começa a idealizar, junto com Waly, o que seria, posteriormente, a *Navilouca*.

Em carta enviada a Oiticica, em junho de 1971, e presente numa coleção organizada por Paulo Roberto Pires, Torquato afirma:

[...] A *Navilouca* (você já sabe) é uma revista em número único, primeiro e único, como o rei momo. A ideia é essa. Se pintar outra, pintará com outro nome, outra transação, outra coisa bem diferente. Espécie de antologia, almanaque, revista indefinida, qualquer coisa assim [...] (PIRES, 2004, p.211 apud ALVES, 2014, p.34)

Essa ideia de uma “revista indefinida”, de difícil classificação se manifesta já na escolha dos artistas que terão seus textos publicados na edição. Afirmando o trânsito entre diferentes linguagens e gerações, *Navilouca* contará com a participação dos concretistas, mas também com nomes da Tropicália, e com artistas novos, ligados à vanguarda marginal que se estabelecia na

época. Paralelamente, Torquato e Waly propõem uma experiência estética na qual está incluída a poesia, mas também a arquitetura, o cinema, a fotografia, as artes visuais e as artes plásticas.

Essa valorização da mistura surge já na capa da revista (Figura 1), na qual é possível visualizar uma montagem, espécie de mosaico, em que aparecem expostos os retratos de cada uma das 17 figuras que participam da publicação. São elas: Lygia Clark, Luiz Otávio Pimentel, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Waly Salomão, Rogério Duarte, Torquato Neto, Ivan Cardoso e as “Ivanps”, Oscar Ramos, Luciano Figueiredo, Augusto de Campos, Chacal, Décio Pignatari, Caetano Veloso e Haroldo de Campos.

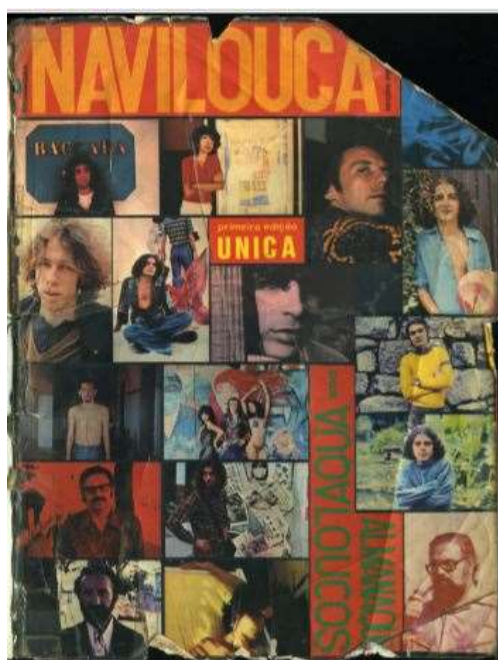


Figura 1. Capa da revista *Navilouca*.

Diante da diversidade de temas, artistas e linguagens mobilizados na composição de *Navilouca*, selecionei, para este trabalho, o comentário sobre alguns núcleos de composição da revista. São eles: a participação, no projeto, dos artistas concretistas; as proposições marginais de Waly Salomão e Torquato Neto, e, por fim, uma discussão sobre as formas de resistência e de luta política forjadas no interior da publicação.

A persistência do Concretismo

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda⁴, os concretistas participam da publicação de *Navilouca*, acima de tudo, como avalistas e patrocinadores do movimento marginal. Eles, que já se encontravam, nesse momento, em uma nova fase de sua produção poética, utilizam o espaço da revista como lugar de revisão do próprio Concretismo, como nos mostra o poema “Soneterapia”, de Augusto de Campos, que abre a revista: “o concretismo é frio e desumano/ dizem todos (tirando uma fatia)/ e enquanto nós entramos pelo cano/ os humanos entregam a poesia”, diz a segunda estrofe do poema.

Paralelamente, Augusto, assim como Haroldo em “Sousândrade: rascunho para uma urna”, também presente na edição, parece repensar os marcos de certa historiografia literária, que omite ou reduz a potência de determinados artistas (como o próprio Sousândrade ou Pedro Kilkerry), formadores, como sabemos, do paideuma nacional da poesia concreta. Augusto e Haroldo se mostram preocupados, também, em afirmar um posicionamento positivo em relação aos artistas mais jovens, responsáveis pela produção de uma arte de vanguarda, nem sempre reconhecida quando lançada: “drummond perdeu a pedra: é drummundano/ joão cabral entrou pra academia/ custou mas descobriram que caetano/ era o poeta (como eu já dizia)”, afirma o eu-lírico de “Soneterapia”.

Navilouca também abre a possibilidade para que os concretistas proponham invenções formais que se afirmariam, posteriormente, como basilares para a continuidade do movimento. É nesta perspectiva que Augusto se lança aos quadrinhos (Figura 2); e replica, no espaço da revista, o famoso “viva à vaia”, homenagem à vaia histórica recebida por Caetano Veloso durante o 3º Festival da Canção, em 1968. Para a *Navilouca*, inclusive, Ivan Duarte registrou uma fotografia de Caetano segurando uma tela na qual o poema de Augusto aparece desenhado.

⁴ As declarações se encontram em entrevista concedida pela pesquisadora, em novembro de 1985, a Suzana Tavares Veloso, em publicação de título “Treze anos depois, artistas e poetas voltam à *Navilouca*”. Disponível em: <<http://caetanoendetalle.blogspot.com/2016/06/1974-revista-navilouca.html>>. Acesso em: 20 maio. 2019.



Figura 2. Quadrinho de Augusto de Campos presente na revista.

Haroldo, por sua vez, expõe trechos de poemas que remetem ao seu projeto *Galáxias*, no qual, de acordo com Alaim e Hoisel (2016, p.79), há um “diálogo procedimental entre música e literatura”. A obra estaria estruturada a partir de um formante básico (o oximoro), disseminado ao longo da travessia galáctica, enformando uma engrenagem descentrada (ALAIM; HOISEL, 2016, p.79). Zona de experimentação também presente no trabalho de Décio Pignatari, interessado aqui em romper a leitura automatizada, elaborando em “Pháneron, I”, um texto que joga com as nossas expectativas do que seria o tradicional espaçamento entre as palavras, e que obriga o leitor a, lentamente, ir estabelecendo significados a partir do contato com uma teia textual na qual as informações nunca estão facilmente dadas.

A produção marginal em *Navilouca*

Em resenha publicada, em 1972, para duas importantes obras do movimento marginal, *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos (Ramirão) e *Me segura q’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, Silviano Santiago define o projeto do grupo nos seguintes termos: “nenhum desejo de sistematização, nenhuma busca de estilo, a não ser a sistematização do novo, do inesperado da surpresa, da falta de estilo” (SANTIAGO, 2000, p.132). Para o crítico, a geração de Torquato e

Waly se caracterizaria pela desconfiança na Palavra e na ordem imposta, na ordem imposta pela Palavra (SANTIAGO, 2000, p.130).

De maneira geral, essas questões aparecem como provocações em vários textos presentes em *Navilouca*, sendo, em certo sentido, esquematizadas no suposto manifesto “Planteamiento de cuestiones”, de Waly Salomão. Espécie de proposição de leitura para as obras de Waly (e as do movimento marginal, como um todo), “Planteamiento de cuestiones” se instala ele mesmo como um texto-experimento, no qual o labor teórico e as tentativas de indicar os procedimentos de aproximação aos trabalhos do grupo se mesclam a uma linguagem que é, também, literária. Em outras palavras, o próprio manifesto parece querer assumir em sua forma as proposições artísticas indicadas por ele.

Já no primeiro dos quinze tópicos de “Planteamiento de cuestiones”, por exemplo, Waly se lança a um gesto rupturista: “Queu não estou disposto a ficar exposto a cabecinhas ávidas quadradas ávidas em reduzir tudo todo esforço grandioso como se fosse a expressão de ressentimentos por não se conformar aos padrões culturais” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16), afirma o poeta, em um texto sem vírgulas, atravessado pela oralidade e pela coloquialidade, marcado pela repetição, e estruturado a partir de uma disposição gráfica na qual é possível, inclusive, encadear palavras, como o “queu” (que + eu).

Para logo depois concluir: “Meu texto não é só para ser visto numa ordem emocional [...] – deve ser visto numa ordem menos impressiva, menos passiva, mais criadora – como experimentação de novas estruturas, novas formas de armação, como modo de composição não-naturalista” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16).

Gesto condizente com o que afirma Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p.96), ao dizer que, para os artistas marginais, “as linguagens do sistema, as ‘formas sérias do conhecimento’ e especialmente ‘a forma séria do conhecimento por excelência’ que é a ciência são rejeitadas”. Concomitantemente, se opera uma quebra de modelos, com a elaboração de textos que tentam localizar-se fora de uma ordem hegemônica, marcados, como afirma Silviano Santiago (2000), por outras categorias de análise que não mais as que triunfaram durante a década de 1960:

Seria preciso começar a pensar as manifestações artísticas de nossa época não tanto em termos de leitura mas em termos de curtição (novas regras de apreensão do objeto artístico). Uma desloca a outra e inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético (SANTIAGO, 2000, p.131).

Trata-se, antes de tudo, de uma poética que passa pelo corpo, um texto que é ele mesmo, também, performance corporal. “Estraçalhar as neuras pelas vontades do corpo/ Corpo que vibre/ Transformar o corpo sofrido em corpo alegre”, vai dizer o eu-lírico de Jorge Salomão, em poema presente em *Navilouca*. Mas é, também, o corpo do prazer, estilizado nas fotografias de Ivan Duarte (Figura 3); ou nos registros de Luiz Otávio Pimentel.



Figura 3: Fotografia de Ivan Duarte.

Regime que captura o que afirma Waly Salomão ao final do primeiro tópico de seu “Planteamiento de cuestiones”: esse compromisso marginal com o “alargamento não-ficcional da escritura” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16; grifo da autora), esse exercício de corte na divisão entre arte e vida, que, para Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p.101; grifo da autora), “é a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*”.

Caráter este intensificado pela segunda proposição de Waly: a defesa do que o poeta chama de “construção em progresso”. “Relação culposa do produtor com o produto – medo do mundo exterior – lassidez uterina – temor do olho do outro, etc. etc... Auto inquisições – escrever e rasgar – piras de papel virando cinzas – castrações – trash psíquico, etc, etc. Já sou pela

CONSTRUÇÃO EM PROGRESSO” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16). Ou, como diria Torquato Neto sobre o objeto artístico: “mal iniciado, mas iniciado”.

O elogio ao inacabado, a uma arte que se sabe (e se pretende) provisória e não-conclusiva é parte das aspirações de *Navilouca*, do projeto estético de Waly (como se evidencia no próprio formato de “Planteamiento de cuestiones”, esse texto-fragmento), e, também, como nos alerta Patrícia Lage (2010) da própria trajetória de Torquato Neto.

De acordo com a pesquisadora,

sobretudo no caso de Torquato Neto, que jamais teve em vida algum livro publicado com conteúdo que representasse sua obra poética, mesmo porque esta nunca foi sua aparente preocupação, a *Navilouca* representou o único projeto gráfico e poético de sua autoria, e mesmo assim, publicada quase dois anos depois de seu suicídio (LAGE, 2010, p.79).

Nessa perspectiva, a própria existência da revista (e de outras publicações alternativas similares) ganha uma importância ainda maior para a circulação e legitimação dos artistas marginais, como o foi com o próprio Torquato. Tal como afirma Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p.102) sobre a década de 1970, “ainda que sem caráter programático, a atuação cultural dos jovens poetas passa a se fazer, preponderantemente, pela associação em grupos que se constituem para a produção de coleções, antologias, revistas etc.”.

Não é por acaso, portanto, que Waly pontue o seguinte em “Planteamiento de cuestiones”: “forço a barra pras minhas produções saírem, no maior estoicismo, porque tenho bem forte uma utopia revolucionária de que um produto lançado pra fora puxa outro, puxa outro permitindo uma continuidade produtiva (Graças a Deus)” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16).

Navilouca, então, essa “*Stultifera Navis*, em referência à nau que recolhia os loucos e desgarrados na Idade Média e os levava para fora do convívio social” (LAGE, 2010, p.74), faria parte desse esforço coletivo de possibilitar a descoberta e a consolidação de artistas que estivessem produzindo fora de uma estética hegemônica. Sem esperar a autorização dos veículos oficiais, cabia aos próprios marginais elaborar o seu espaço autorizado. Ou, como comenta Frederico Coelho (2010, p.218):

Cinema, imprensa e poesia marginais eram partes orgânicas de um processo criativo que, mesmo que não fosse coletivo em todos os momentos, tinha suas bases em uma ampla rede de ação conjunta: cada produtor utilizava seu espaço

para circular os trabalhos marginais realizados em outras áreas, em um constante processo de autolegitimação.

Compromisso que se manifesta no cuidado de Torquato e Waly com a composição da revista, desde a escolha dos temas e artistas, até a organização gráfica de *Navilouca*, responsável por transformar a publicação, belíssima e gigante, quase em um artigo de luxo. A assertiva fica evidente em trecho de carta enviada por Torquato a Hélio Oiticica, em 07 de junho de 1972:

Deixei a *Navilouca* andando, agora entregue a Waly e Luciano [Figueiredo] + Oscar [Ramos]: estou esperando notícia deles e acho que, se tudo correr como deixei encaminhado, a revista estará pronta pra ser distribuída aí pelo início de julho. Mas acho que somente em agosto ela sai mesmo, porque julho tem férias e a dispersão é total. Não seria um bom momento: *Navilouca*, acredite será qualquer coisa de definitivamente forte e rigoroso. Como te falei na outra carta: um escândalo, dadas as condições existentes. E tem dado muito trabalho, como é natural, por isso mesmo está demorando tanto. Mas vai sair a tempo, saia quando sair, você não calcula como tramar uma revista (com Waly) tem me deixado aceso: quando ela pintar você vai compreender direitinho por quê (PIRES, 2004, p.211 apud ALVES, 2014, p.36)

Infelizmente, Torquato não pôde presenciar o lançamento da revista, já que o poeta se suicidou em 09 de novembro de 1972, quase dois anos antes da publicação de *Navilouca*. De qualquer forma, mesmo após a morte de Torquato, o seu projeto permanecia vivo. O ímpeto de renovação e a grandiosa estética da revista, afinal, já a colocavam, de acordo com Frederico Coelho (2010, p.287), como o exemplar mais ousado da imprensa marginal da época no que diz respeito aos quesitos gráficos e ao conteúdo publicado.

A relevância da revista ainda se encontra no fato de que *Navilouca* foi o “último trabalho do grupo a assumir um compromisso estético coletivo em torno das representações da marginalidade social brasileira e do banditismo em geral, poética iniciada ainda em 1968” (COELHO, 2010, p.287).

Navilouca também é espaço de definição de filiações e famílias afetivas. Em “Planteamiento de cuestiones”, Waly Salomão reforça seu gesto de ruptura, se dizendo ausente de pais, ausente de pais culturais (NETO; SALOMÃO, 1974, p.16). Para além da impossibilidade do gesto, talvez seja produtivo discutir aqui sobre a persistência do Concretismo na poesia marginal, ou, melhor dizendo, de que maneira o trabalho dos poetas concretistas ainda aparece evocado em algumas produções marginais. A começar pelas do próprio Waly Salomão.

Em Waly, o arroubo concretista se une a uma estética pop, explicada, de acordo com Silvano Santiago (2000, p.139), pela “reavaliação da cultura de massa” promovida pelo grupo marginal. Assim, os poemas concretos se unem a uma linguagem da publicidade, aparecendo ao lado de propagandas turísticas e referências a marcas internacionais.

O Concretismo, em Waly, se soma ao que chamo de cotidiano do texto. Ele irrompe no parágrafo, quebra a sequência linear do que parece um tratado teórico, desestabilizando a nossa leitura automatizada do objeto. Suposto manifesto, “Planteamiento de cuestiones”, nesse sentido, é, também, parte disso.

Já em Torquato, de acordo com Patrícia Lage (2010), o Concretismo aparece, frequentemente, relacionado à temas metalinguísticos e a uma reflexão sobre o próprio fazer poético, como comprova “o poeta mãe das artes” (Figura 4), presente em *Navilouca*.



Figura 4. "Poema mãe das artes", de Torquato Neto.

Nas palavras de Lage (2010), a presença do Concretismo em *Navilouca*, em especial nos trabalhos de Torquato Neto, se adequa à visão composicional da revista, cujo projeto está sustentado pela ideia de “todas as artes acontecendo ao mesmo tempo e no mesmo espaço e simplificadas pela poesia” (LAGE, 2010, p.84).

Valoriza-se, portanto, a construção de uma interface entre a palavra verbal e a palavra visual, que não é apenas a proposição de uma mistura entre linguagens artísticas diferentes, e sim a formação de um *continuum* que abre múltiplas possibilidades de leitura e que desloca as próprias expectativas do que seriam as características da palavra poética. Como afirma Waly no último tópico de “Planteamiento de cuestiones”: “não são textos corridos a que agreguei meros elementos de ilustração ou elementos gráficos (fotos, cartões postais, o crescendo de onde a onda ondeou até voe para as praias do norte, Caligrama de Apollinaire, desenhos, etc), mas foram compostos como um passo à frente; como compositio” (NETO; SALOMÃO, 1974, p.17).

Poéticas da resistência em *Navilouca*

Diante da multiplicidade de formas e da riqueza estética de *Navilouca*, soa até absurdo o comentário de Zuenir Ventura, recuperado na introdução deste artigo, de que os anos 1970, no Brasil, estariam marcados por um “vazio cultural”. Como afirma Frederico Coelho, na década pós-promulgação do AI-5, “a mistura entre avanços do cinema e o crescimento da imprensa marginal criava um clima de debate que, mesmo nos anos mais pesados do regime militar, nos permite a rejeição do termo “vazio cultural” de Zuenir Ventura para se definir essa época” (COELHO, 2010, p.243).

Mais do que isso, no entanto, interessa, neste artigo, já como considerações finais, defender que *Navilouca* constrói ela mesma uma poética da resistência, sendo, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, “a expressão gráfica da guerrilha”. Se, de acordo com Antonio Risério (1995, p.16), os canais de luta política da década de 1970 se bifurcam em dois segmentos, a guerrilha (rural e cidadina) e o movimento contracultural, *Navilouca* se instala em uma posição de intersecção entre esses dois fenômenos de resistência política, assumindo-se como parte do projeto marginal, mas utilizando-se, na forma, de estratégias típicas da luta armada.

Estratégias já expostas e discutidas na análise que elaborei para “Planteamiento de cuestiones”, texto de Waly Salomão no qual algumas das principais proposições da marginalia brasileira aparecem esquematizadas. No interior do projeto dessa “espécie de grande comunidade criativa” (COELHO, 2010, p.288), que são os artistas marginais, técnicas como a valorização e utilização do fragmento, do recorte e da comunicação produziram, também, para Heloísa

Buarque de Hollanda o efeito do ataque-surpresa e a violência da linguagem, tão presentes na estética da guerrilha.

Argumento, penso, que se instala nessa tentativa de apresentar a relevância social e cultural de produções que, como alerta Frederico Coelho (2010), permaneceram, por um longo período, no limbo do interesse acadêmico, mas que nos permitem, inclusive, pensar nas nossas próprias formas de resistência (estéticas e políticas) do presente. Recuperar a força criativa de *Navilouca* (e de outros produtos da contracultura), nesse sentido, é enfraquecer ainda mais o argumento falacioso de que nos anos 1970, o Brasil estava tomado por um “vazio cultural”. O que vem de *Navilouca*, já sabemos, é uma imensa força criativa.

REFERÊNCIAS

- ALAIM, Pedro; HOISEL, Evelina. Composições literárias: as pautas de “lygia fingers” e “Galáxias”. *IPOTESI* (JUIZ DE FORA. ONLINE), v. 20, p. 75-86, 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19365>>. Acesso em 07 jun. 2019.
- ALVES, Valeria Aparecida. “Meu caro amigo”: a produção cultural na década de 1970 na correspondência de Torquato Neto e Hélio Oiticica. *Revista Historiar - Revista Eletrônica do Curso de História da Universidade Estadual do Vale do Acaraú*, v.5, p.24-37, 2014. Disponível em: <<http://www.uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/127>>. Acesso em 07 maio 2019.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil 1960/1970*. 1 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.
- FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS: Revista de História da Arte*, v.1, p.181-203, 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>>. Acesso em 05 maio 2019.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980.
- LAGE, Patrícia. *A Poética de Torquato Neto: tradição, ruptura e utopia*. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- NETO, Torquato; SALOMÃO, Waly; (Org.). *Navilouca*. 1974.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. 1 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Artigo recebido em agosto de 2019.
Artigo aceito em outubro de 2019.