

UMA LINHA DE TRADIÇÃO. UMA ATITUDE DE VANGUARDA

Josoel Kovalski ^[*]

O percurso de Affonso Ávila pela senda barroca nos anos 1960 distribuiu-se pela continuidade dos resquícios e desinências estéticas do homem de Minas e a consecução de uma teoria do barroco impulsionada pelo diálogo-debate com os pares da segunda metade do Século XX. Diálogo que se fez também, por parte de Ávila com a tradição, que foi sua forma de viver a vanguarda. No caminho, o barroco de Minas; no percurso, o projeto tendencista/concretista e o trato que o barroco em processo de reavaliação e resgate receberia da crítica especializada.

A década de 1960 abre-se para Ávila com a publicação de *Carta do Solo*^[1] “*el primer libro representativo de poesia de Tendência.*” (CRESPO E BEDATE, 1965, p. 412). Nele, pode-se notar algumas modificações em respeito à facção poética anterior: uma “poesia referencial”^[2], material, de representações visuais e sígnicas que extrapolavam a forma puramente declamatória para converter-se em escritos metalinguísticos, bem ao sabor das teorias que suas revistas e o diálogo com o *Concretismo* propiciou. *Carta do Solo* reúne os poemas realizados entre 1957 e 1960, época que o poeta pontificava em *Tendência*, sendo o livro um fruto das investigações e experimentos poéticos ligados às propostas preconizadas pelo grupo tendencista. O livro divide-se em duas partes: “Carta do solo”^[3], na primeira parte, e “Outra poesia” (1951-1957), na segunda. Crespo e Bedate, desde a Espanha, comentam sobre o procedimento do poeta, o qual generosamente inclui sua poesia anterior no volume, ou seja, “*éste nos efrece en su primera parte el término a que Ávila há llevado sus investigaciones, mientras la segunda marca el camino que le ha conducido a él.*” (CRESPO E BEDATE, 1965, p. 413).

Para llegar al resultado que dicho libro (*Carta do Solo*) supone, Ávila no ha tenido que renunciar a su propia personalidad poética: por el contrario, el mismo elemento barroco, tan apegado a su estilo, se define con claridad en esta obra (...) (CRESPO E BEDATE, 1965, p. 414).

Uma poesia referencial, substantivada, iterativa, mas que revela os elementos barrocos. As oposições marcantes do espírito mineiro, dualidades presenciais em seu comportamento, ritos, decisões, celebrações já haviam sido captadas por *Carta do Solo* e *Carta sobre a Usura*, livros em que os símbolos contrários enaltecem a presença de códigos como a Carta – a um tempo “missiva” e “mapa” – documento, portanto, que de científico, telúrico, agrônômico, torna-se

sociológico, substantivação poética no questionamento provindo pelos interesses dúbios daquele “solo”. No depoimento *Carta do Solo – poesia referencial* escrito especialmente para a revista *Invenção*, e recolhido em *O poeta e a Consciência Crítica*, já declarava Affonso Ávila não acreditar na poesia como simples monumento lúdico desapegado dos compromissos sociais, ou um “dom numinoso” (ÁVILA, 1969, p. 87), mas como “produto da conscientização estética e ao mesmo tempo expressão referencial do homem e da realidade” (*idem*). Dessa forma, seu depoimento sobre a experiência de criação do poema reitera uma “evolução” de sua poesia como processo histórico, uma “poesia participante”, em sintonia ao diálogo *Tendência-Noígrandes* que se realizava desde 1961 (*Carta do Solo* começou a ser escrito em 1957)^[4], ou seja, versos em que a dinâmica dialético-social evidenciaria como “atitude crítica” a objetividade de uma poesia cuja forma procurava fugir da alienação “do jogo idealista” (ÁVILA, 1969, p. 88). Revelam, esses procedimentos, a contradição como tema: poesia/carta que informa (que traz uma novidade; que dá forma) à terra e ao homem, “impressa em gesso” (ÁVILA, 1961, p. 15) ou “impressa em carne” (1961, p. 18) e que depõe os ciclos do solo sobre o qual trafegam ou deslizam os homens, pois o poema oferece, a partir da *Carta*, “as linhas vetoras do comportamento individual” (MARGARIDO, 2006, p. 63), isto é, a terra para chegar naquele que a habita e as relações sociais que o permeiam e o caracterizam.

Em *Carta sobre a Usura*^[5] os símbolos dos contrários que atravessam os entes são expressos nos gestos que falam a ruptura histórica da sociedade mineira após a decadência aurífera, depois da passagem do Ciclo do Ouro. A “linha evolutiva semântico-formal”, cuja Revista *Tendência* foi o laboratório, revela, aos olhos de Ávila, a superação da bipolaridade *consciência ingênua* versus *consciência crítica* (ÁVILA, 2000, p. 241). *Carta sobre a Usura*, diz Ávila em 1993 (2000, p. 242), “com seu pretexto *mineiro-poundiano*”^[6], é um “poema-ponte rumo ao futuro da obra individual mas *solidária* da poeta, obra que *explicará* muito do *ser* do poeta enquanto homem diante de seu destino, de sua *ratio*, seu *logos* (...)”. Publicado o poema em 1962, o ciclo dos experimentalismos de Ávila parece, como ele mesmo afirma, apontar para um novo decurso. Finda-se a revista *Tendência*. Constitui-se uma nova fase.

Tradição e vanguarda

Concomitantemente à produção e pesquisa poética, Affonso Ávila desenvolve uma ensaística que procura, nos anos 1960, tornar um passado – o barroco – contemporâneo, inserindo-o no presente cultural “a partir de um material historicamente heterogêneo.” (MOSER, 2013, p. 219)^[7]. Mesmo as vanguardas artísticas com seus gestos iconoclastas de *tabula rasa* elencavam seus heróis, ou momentos culturais, elegendo-os como predecessores ideais da ideologia que propugnavam. A contemporaneidade cultural, lembra Moser (2013), consiste em grande parte de materiais pré-disponibilizados, de elementos culturais pré-existentes disponíveis em nosso repertório histórico. Aos raros momentos de uma “novidade absoluta”, antepor-se-iam

elementos expressivos reativados, atualizados, contextualizados porque responderiam, em maior ou menor escala, às aspirações político-ideológicas dos agentes de reinserção desses materiais em sua contemporaneidade. Obviamente que nem todos esses materiais têm um lugar de destaque no processo cultural vigente, como lembrou Raymond Williams (1977, p. 122): muitos “tabus” cercariam a “reciclagem” de elementos imediatamente precedentes como aconteceu com elementos do barroco até quase o final do século XIX. A exigência de uma nova tradição como atitude de vanguarda, vista dessa ótica, parece desnudar a *contradictio in terminis* com que esses termos são tradicionalmente associados.

Coube, portanto, às expressões artísticas baseadas em pesquisas, ou releituras sobre um passado anterior, a imputação do emergente, utilizando-se do residual para suplantar o dominante^[8]. Dessa maneira, a tradição procurada por Affonso Ávila vai na tentativa de suplantar um discurso artístico “dominante” em que a arte em geral, e a poesia em particular, debatem-se na hegemônica expressão da geração de 45. Seja uma tradição forçada, imaginada ou inventada para inculcar certos valores ou explicar determinados comportamentos, como o do homem mineiro, o passado barroco, nesse caso específico como “um passado historicamente apropriado” de que nos fala Hobsbawn (2020, p. 8), o interesse que a articulação entre poesia e pesquisa na obra do poeta mineiro repercutiu ao longo de toda a sua obra. Também não acreditamos que fosse uma tradição espelhada unicamente nos modernistas ingleses, como T.S. Eliot e Ezra Pound, embora Ávila os invoque como um dos fatores decisivos para a sua “tomada de consciência crítica” (ÁVILA, 1962, p. 56)^[9]. O autor de *Os Cantos* anota em seu *The spirit of romance*, que na arte, em especial na literatura, *All ages are contemporaneous*. (POUND, 1910, vi)^[10], posição que sem dúvida, coaduna-se com o pensamento avilano, sobretudo a partir do slogan poundiano do “*Make it new*”.

Tradição: do latim *traditione*, “entrega”^[11]; aquilo que se passa de geração em geração, não somente coisas, porém mais especificamente um corpo de costumes, doutrina. Em outro sentido, a tradição pode basear-se simplesmente na afirmação de que certos elementos culturais estão enraizados no passado. Essa palavra impregnou-se no vocabulário moderno, universalizando-se, de forma que o “tradicional” tende a ser visto como o que conserva uma tradição, o que está de acordo com os costumes. Assim, nada mais interessante do que a arte moderna ser justamente um equilíbrio entre a tradição e a novidade^[12]. Estabelecendo-se entre a vanguarda como atitude e a tradição como patrimônio, Affonso Ávila publica *O poeta e a consciência crítica*, reunindo ensaios que escrevera ao longo da década de 1960, e que se incorporam pelas duas linhas descritas no subtítulo do livro: a tradição e a vanguarda. Na “linha de tradição” busca o ensaísta inserir seu *locus* existencial – o barroco de Minas – como uma genealogia cultural, uma cartografia de cultura que ainda vigora na atualidade denunciando seus signos. A “atitude de vanguarda” remete ao engendramento político, participativo que tem o artista em questionar as formas artísticas vigentes entrelaçando-se na dialética que perfaz o título: “o poeta” e a “consciência crítica”.

Em *O poeta e a consciência crítica*, livro que representa, “na contemporaneidade e intenção de sua escrita, uma conotação ainda não envelhecida de momento crucial da poesia, da literatura brasileiras, em seu processo pós-modernista.” (ÁVILA, 2008, p. 13)^[13], a vontade

de uma proposta vanguardista para expor uma linha de tradição é executada pela percuciente qualificação de nosso passado barroco, “no qual identifica [o autor] uma linha de tradição criativa da arte brasileira” (ÁVILA, 1969, p. 8). O livro de ensaios surgiu no bojo do *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, jornal em que o autor, a convite de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, assinava mensalmente colunas relacionadas à literatura e cultura de Minas Gerais. O mesmo jornal e seus dirigentes influenciaram decisivamente na realização do II Congresso de Crítica e História Literária, na cidade paulista de Assis, em 1961: congresso que firmou o diálogo-debate Tendência/Concretismo. Dessa rede de relações que travou entre leitores, críticos e colaboradores do jornal, mais as amizades que se ocasionaram em decorrência do evento de Assis, aconteceu a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de 14 a 20 de agosto de 1963. Esse último evento, buscando uma “Frente única nacional” com sua inserção poético-ideológica foi avaliado, em depoimento, 30 anos depois (1993) por seu organizador:

De nossa parte, reafirmando que esse depoimento é *peçoal*, informal e ao seu tanto emotivo, deixamos que fale a consciência avaliativa de outros companheiros que participaram daquele encontro de trinta anos atrás, mais aptos por certo do que nós para julgar com isenção crítica o destino da Semana de Vanguarda, se ela foi minimizada, postergada ou apenas inviabilizada em seus princípios pela fatalidade histórica. Em nosso caso individual, confessamos que tudo fizemos para que assim não fosse: a *Semana*, a *frente participante*, o contacto, a transa, o trânsito nas vanguardas nos ensinaram demais, nos deram consistência de atuação intelectual para romper preconceitos e amarras formais e ideológicas, para encarar “o novo com a coragem do novo”. (ÁVILA, 2000, p. 250)

A “fatalidade histórica” ou “os subseqüentes acontecimentos brasileiros” (leia-se, o Golpe de 1964) não só “vieram naturalmente a obstar melhor divulgação dos princípios críticos e estéticos firmados no Comunicado”^[14], como também trancar os projetos objetivos em que se teria desdobrado a UFMG (ÁVILA, 2008, p. 16), instituição promotora do evento. Se por um lado a *Semana* marcou a atitude do poeta em relação às novidades midiáticas e formais para a conseqüente poesia desenvolvida, por outro, encerrou o ciclo da poesia vanguardista em revistas especializadas para a promoção e apresentações de intuítos poéticos novos. Affonso Ávila agora depara-se com uma produção cada vez mais desenvolvida, cujo cunho pessoal – sua dicção poética – mais se fará notar pela elaboração de livros atinados à constante busca da linha de tradição.

Dessa forma, no, a nosso ver, principal ensaio do livro, intitulado “O barroco e uma linha de tradição criativa” alude Ávila a “revisão dos conceitos de valoração e dos métodos de análise dos fatos estéticos verificados nos últimos anos” (ÁVILA, 1969, p. 15) que permitem superar e corrigir “as distorções de uma historicidade cronológica e biográfica das artes”. O pensamento barroco que permite essa revisão desenvolveu em Ávila uma necessidade de se pensar o fato estético pela pesquisa, como apontam os ensaios dos anos 1960/70. Assim, em vez de falar da arte compartimentada em períodos históricos estanques, didaticamente solidificados em painéis caracterizadores de determinadas nuances literárias, pelas quais se agrupam no tempo

histórico da nação, prefere ele “aludir às formas assumidas pela arte numa dada curva do devir humano”, uma evolução de formas, sendo estas últimas verificadas ou reemergidas em roupagem nova “desde de que dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de tensão estética, existencial, social.” (ÁVILA, 1969, p. 15-16). Na elaboração desse artigo, preparado para uma comunicação no I Festival do Barroco^[15], realizado pela Universidade Federal da Bahia, Affonso Ávila indaga-se sobre o retorno ao barroco, ou em suas palavras:

Duas indagações fundamentais nos assaltaram ao voltarmos inicialmente a nossa atenção para este apaixonante campo de estudo especializado: por que esse interesse, essa curiosidade, essa paixão do homem de nossos dias sobre o barroco? – por que só essa redescoberta do barroco veio possibilitar ao estudioso brasileiro uma visão mais nítida de nossas perplexidades como povo e nação? (ÁVILA, 1969, p. 16)

A resposta para ambas as questões norteia o início de suas teorizações: a aproximação entre o barroco e a modernidade, entre o homem do seiscentos-setecentos e o do século XX, uma identidade que, transcendendo a questão formal, de linguagem e de ritmo “para refletir de modo mais profundo uma semelhante tensão existencial.” (ÁVILA, 1969, p. 17). Esse movimento interpretativo da situação histórica, estética e social brasileiras foi consagrado no bojo de uma poética sincrônica, simultaneísta, “capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo, desdobrado de uma sequência de outros degraus” (ÁVILA, 1969, p. 16).

A perduração da obra de arte para além das condições históricas que a geraram é um capítulo fundamental da poética sincrônica, atitude eminentemente crítica cuja uma das funções primordiais seria a de retificar as coisas julgadas pela poética histórica (CAMPOS, 2019, p. 207). Uma descrição sincrônica, seguindo Jakobson (2001, p. 120), “considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” Assim, repensar a tradição, no caso avilano, foi tarefa cuja poética-crítica sincrônica como dispositivo de atuação revelou-se capaz de retificar a aludida história cronológica que precisava ser reavaliada. Como disse Haroldo de Campos, o quadro sincrônico, longe de ser estático, é historicizado, “embebido em diacronia, embutido na tradição” (CAMPOS, 2019, p. 222). O movimento dialético em que opera o crítico sincrônico, o leitor do passado presentificado (estético-criativo) permite que a crítica-poética situada insira-se na história e com a diacronia (importante e necessária) releia, reveja ou, quem sabe, refaça a tradição. Estudando de maneira sincrônica as raízes culturais barrocas pode Ávila rever o chamado barroco histórico. Conclusão, mesmo que provisória: o homem do barroco histórico e o atual têm um parentesco espiritual.

Entendendo a tradição como “o elemento dinâmico que dá sentido à evolução das formas – de ser, de estar, de criar – de um povo em sua trajetória nacional” (ÁVILA, 1969, p. 49), sua “atitude” de vanguarda inseria-se na procura dos momentos críticos em que essa “linha” se mostrava como denunciadora dos processos criativos que de alguma maneira nos apontava como “nação”. Construção discursiva herdada do novecentismo, procurou Affonso Ávila desenvolver ao longo

de sua trajetória crítica os respaldos que qualificassem determinadas formas assumidas pela arte em momentos-chaves para ele privilegiados, como o barroco, o romantismo, o modernismo, as vanguardas do pós Segunda-Guerra. A tradição, em seu conceito, pesa ou deveria pesar obrigatoriamente nos novos artistas.

A arte nova, a literatura nova têm a obrigação de saber que toda a criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético. (ÁVILA, 1969, p. 25)

Um processo estético movediço e constantemente inquiridor de suas práticas tem no barroco não somente a sua gênese, mas, na concepção de Ávila, são as desinências barroquistas que conformam como linha de força a literatura brasileira. No caso da produção poética de Affonso seu *Código de Minas* revela-se como o produto de intensas pesquisas sobre a realidade mineira, sobre como a linha de tradição fulcrada no barroco delinea-se pelo projeto poético constituindo-se na coroação do binômio tradição e vanguarda.

As pesquisas para a confecção de seus livros de poemas: *Código de Minas* (1969), *Código Nacional de Trânsito* (1972), *Cantaria barroca* (1975) e *Discurso da difamação do poeta* (1976), sem dúvida livros que traziam a marca da relação Tendência/Concretismo e suas “atitudes de vanguarda”, como o posicionamento politizado em uma sociedade recrudescida pelos “autoritarismos institucionais” fizeram-no adentrar a senda barroca da Minas Gerais para, em uma leitura sincrônica de sua tradição, refletisse sobre o próprio tempo dúbio e tecnológico que as pressões formais e históricas propiciavam. Tempo de crise, como o mundo barroco, a atitude de vanguarda empenhada por Ávila refazia ensaisticamente sua tradição pelos estudos dos resíduos coloniais, mas, poeticamente reorganizava o mundo com o instrumento do destino de todos os humanos: a linguagem. Dessa forma, a palavra poética em uma era eletrônica, como queria Marshall McLuhan, irmana-se dos códigos e sinais que na sociedade moderna quase superam a linguagem escrita e falada. Mesclando elementos dessa visualidade com outras artes, pôde a poesia de Ávila, em conexão com as crises de representação, transformar-se em um “lirismo visual”, vaticinado pelo autor dos *Caligramas*^[16] no início do século XX. Procurou encontrar, na pesquisa de suas raízes, uma sensibilidade ótica que, coadunada com as transformações socioculturais dos dois períodos, projetassem uma nova forma poética.

O barroco em sua linguagem eivada de um tecnicismo visual tange a poética avilana, sempre em seu esforço de aliar tradição e vanguarda, o novo e o velho “desvestido de sua ancianidade”. Heitor Martins, em contundente crítica à tradição formalista empregada por Affonso Ávila nessa “nova fase” poética, lembra da “situação histórica idêntica” à modernidade sentida por Ávila, a saber, o período barroco: “houve também um desvario lúdico no período barroco (poemas desenhados, labirintos, anagramas, hieróglifos, etc.) “diluídos” por outros poetas que aproveitavam parceladamente estas experiências.” (H. MARTINS, 1983, p. 98)^[17]. A crítica de Heitor Martins em seu artigo “Código de Minas: vanguarda e barroco” vem justamente na percepção de que o poeta Ávila se valia desses dois expedientes (a vanguarda e o barroco) para a composição de seus versos modulados pela visualidade expressiva, lembrando (forçosamente)

as produções do seiscentismo colonial. O que o autor de *Do Barroco a Guimarães Rosa* censurava no que chamava de “vanguarda perene” (da qual, em sua visão, Affonso Ávila seria um dos representantes) era o vínculo “por seus interesses e atitude estética, a um movimento reacionário da Literatura Brasileira” (leia-se, ao barroco), vanguarda que queria “reformular um Brasil majoritariamente analfabeto com “poemas/processo” feitos por computadores no interior de Minas Gerais” (H. MARTINS, 1983, p.100). A “clara articulação teórica com o formalismo seiscentista” aliada ao “compromisso vanguardista” prejudicaria a obra de Ávila, impedindo a concretização dela (H. MARTINS, 1983, p. 106). De forma convergente, Mário de Silva Brito (1970, p. 51)^[18] diria que “A mais recente fase poética de Affonso Ávila, cheia de inovações na forma, se inseria, no entanto, na tradição da sátira mineira (...).”, sátira ao gosto do autor de *Cartas Chilenas*, e não na concepção barroca de mundo tão cara ao pesquisador da mentalidade mineira. Para esse setor da crítica convencional, tradição e vanguarda pareciam mais conceitos que se repeliam, antitéticos, paradoxais. Haroldo de Campos que, semelhantemente a Affonso Ávila, via no barroco a medula de tradição criativa da arte brasileira, refletia sobre ambos os conceitos em resposta à pergunta de Laís Corrêa de Araújo^[19]:

São antes conceitos complementares. Entre o passado de cultura e o presente de criação há uma relação dialética, de mútua alimentação. É só a partir do novo que se redescobre verdadeiramente a tradição. Em termos Informativos, toda inovação implica uma ampliação do repertório e uma reavaliação crítica deste. *Make it new*. Como tradutor e como estudioso da literatura lenho procurado pôr em prática esta concepção, que pode ser chamada “sincrônica” no vocabulário estruturalista.

Se a grandeza de um poeta mede-se sempre “pela multiplicidade de ângulos que sua poesia ostente, seja em nível de inventividade, seja pela imanência de significados em aporte. (ÁVILA, 1972)^[20] o barroquismo nele caracterizado poderia ser visto como uma resultante tanto da inerência sincrética dos novos tempos – que denunciava na arte moderna “uma afinidade real com o barroco do tempo colonial”^[21], como perceberam Oscar Niemeyer e Jean-Paul Sartre -, como da visualidade propiciada (e exigida) pela modernidade. Da mesma maneira, o escritor vê-se a si mesmo como partícipe de uma terra comum em que se veiculam rapidamente as noções comunicativas, e onde o código de informação é cada vez apropriado de forma célere, sociedade em crise de linguagem em “que não mais pode viver em compartimentos estanques, em sistemas fechados, em estados privilegiados de afastamento e incorruptibilidade” (ARAÚJO, 1969)^[22]. Affonso Ávila percebeu que o barroco prolongou seu espírito até a contemporaneidade, transformou-se pela imagem na visualidade chamativa, aperfeiçoou “máquinas de ilusão” como o cinema, imagem em movimento já percebida por Roger Bastide (1947, p. 6)^[23] como uma substituição do palco dramático do teatro, hibridismo conciliador de tempo e espaço.

Os interesse multimidiáticos e as novas tecnologias digitais resultaram para nós, como foi no barroco do século XVII e XVIII no Brasil (e nas Américas), em uma revolução sistêmica em como víamos o mundo. O barroco setecentista encarado por Ávila como “documento de vida espiritual, índice de estruturas mentais e chave de compreensão psicológica.” (MARTINS, 2006, p. 247)^[24] foi também transformador da percepção, acusando “pela primeira vez a noção de

Tempo” (MARTINS, 2006, p. 249), evocada sobretudo a partir das manifestações dramáticas em que o teatro, gênero híbrido, temporalizava o espaço nas representações. O barroco, dessa forma, com suas pompas, com sua forte tendência para a visualização do mundo exterior traduzida nas imagens visuais (pedrarias brilhantes, amor dos disfarces e fantasias, nos fogos de artifícios, nos cenários de *ensueño*) torna-se “síntese de mentalidade”, uma espécie de “aldeia global sob o qual se uniu o Ocidente sob um mesmo signo de cultura.” (ÁVILA, 2006, p. 259). O barroco transformaria a sociedade latino-americana pois seria sua “nervura no metabolismo cultural”, seu “elemento constitutivo e primordial da nossa diferença. É como que a nossa janela tropical.” (ÁVILA, 2006, p. 261)^[25]

Dessa forma, a pesquisa e a poesia dos anos 1960 como o mote da tradição e vanguarda possibilitaram a Ávila reconfigurar o barroco, ou o barroquismo notado no homem-síntese “agônico, perplexo, dilemático” (ÁVILA, 1969, p. 17). Repensou, assim, a arte brasileira a partir de seus resíduos, quando tradição e vanguarda unem-se como polos necessários para se ler o passado fora dos esquemáticos quadros em que ele é costumeiramente inserido.

Referências Bibliográficas

- CRESPO, Ángel; BEDATE, Pilar Gómez. *Tendência: Poesía y crítica en situación*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. (Dirección Ángel Crespo) N° 15. Tomo IV. Madrid: Gráficas Benzal. Junio 1965.
- ÁVILA, Affonso. *Carta do Solo*. Belo Horizonte: Tendência, 1961.
- ÁVILA, Affonso. *Catas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2000.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. Uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. Petrópolis: Editora Vozes, 1969.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. 3ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HOBSBAWN, Eric. “A invenção das tradições”. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (ORGS). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MARGARIDO, Alfredo. “Poesia e articulação sociológica”. In: ÁVILA, Affonso. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.
- MARTINS, Heitor. *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- MARTINS, Wilson. “A visão barroca”. ÁVILA, Affonso. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.
- MOSER, Walter. The fabrication of new “cultural heroes”: the case of Gregório de Matos. In: *CALÍOPE* 2013, Vol. 18, nº 2.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

Notas

- * Josoel Kovalski - Mestre em Letras pela UFPR.
- 1 *Carta do Solo*. Belo Horizonte: Tendência, 1961.
 - 2 Em seu depoimento sobre a experiência de *Carta do Solo* – requisitada por *Invenção* (1962) – Affonso Ávila exemplifica sua “evolução” poética desencadeada pela consciência crítica e nacional. Os poemas de *Carta do Solo*, em seu conceito, foram “o trabalho prospectivo na área da poesia para a fundação de uma expressão literária” (p. 56); “*Carta do Solo* pretende ser poesia que se inventa e condiciona” (p. 55) pois “É ela referencial por ser uma *criação*, uma *fundação*, uma *invenção*.” (p. 60). ÁVILA, Affonso. *Carta do solo – poesia referencial*. In: *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda. nº 2 Ano 1, 2º trimestre 1962.
 - 3 Alguns poemas de *Carta do solo* já apareciam em algumas publicações, como na revista *Tendência*, mostrando que enquanto faziam suas teorizações e estudos aparecia a parte prática, a sua testagem, nos poemas desenvolvidos. O poema “principal” e homônimo de *Carta do Solo* aparece em *Tendência* 2 (julho de 1958); em *Tendência* 3 (1960) é publicado “Morte em Efigie”; “Bezerro de Ferro e Sinal” aparece na revista *Narceja* (1960).
 - 4 Cf. *Homem ao termo: poesia reunida* (1949-2005). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
 - 5 *Carta sobre a Usura* foi publicada em espanhol pela Revista de Cultura Brasileira, em 1962 (Tradução de Ángel Crespo); também foi publicada parcialmente, no mesmo ano, pela Revista *Invenção*.
 - 6 A *Carta sobre a Usura*, de Tomás Antônio Gonzaga, redigida em 1783, foi coletada nas *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*, Tomo II. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1957. O texto jusnaturalista remetido ao intendente Pires Bandeira como resposta a uma questão de ordem legal – a usura – fala sobre a elite de Vila Rica e sua constante prática de emprestar o dinheiro a juros. O texto é uma defesa de Gonzaga à tal prática pois ele, como ouvidor e representante de uma elite econômica, tinha especial interesse na manutenção legal de tal prática. Não é de surpreender que a usura esteja no cerne da cultura do ouro, representando muito da perpetuação do poderio econômico nas Minas Gerais, evento explorado por Ávila no referido livro, seu “pretexto mineiro”. Quanto ao viés poundiano, o autor de *Cantos*, diferentemente de Gonzaga, em vários ensaios tentou abordar a economia com um fator histórico central, criticando em prosa e verso a prática da usura. Em seu *Cantos*, a prática dissemina-se pela sabotagem (econômica e intelectual) perfazendo, no “Inferno”, desde um retrato da vida sob o industrialismo oitocentista, com as crises na Europa Central, à guerra bancária estadunidense, à indústria armamentista, o sistema de taxas e juros e por fim os débitos públicos. O famoso “Canto 45” é um caminho para o qual conflui, por diversas rotas em cantos anteriores, a usura como causa direta ou indireta do “mal”. Cf. STOCK, Noel. *Reading the Cantos: the study of meaning in Ezra Pound*. New York: Pantheon Books, 1967.
 - 7 “[...] to construct a cultural present out of historically heterogeneous material.” (Tradução nossa)
 - 8 Valemo-nos da terminologia de Raymond Williams (*Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.) O crítico inglês define os procedimentos culturais em residuais, emergentes e dominantes. Ao procedimento cultural dominante – aquele hegemônico que quer se passar por “sistema cultural” – o escritor salienta o residual, aquele que “(...) by definition, has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present.” (WILLIAMS, 1977, p. 122) [(“... por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não apenas como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.”)] (Tradução nossa); também o emergente: “By ‘emergent’ I mean, first, that new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationship are continually being created”. (WILLIAMS, 1977, p. 123) Tais definições só podem ser feitas, segundo ele, em relação com o dominante, cultura que subtrai ou omite determinadas fases culturais. Para essas últimas voltariam as culturas emergentes, pois “(...) there is then reaching back to those meanings and values which were created in actual societies and actual situations in the past, and which still seem to have significance because they represent areas of human experience, aspiration, and achievement which the dominant culture neglects, undervalues, opposes, represses, or even cannot recognize”. (WILLIAMS, 1977, p. 124) [(“... há então um retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer.” Tradução nossa].
 - 9 In: *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda. nº 2 Ano 1, 2º trimestre 1962.
 - 10 POUND, Ezra. *The spirit of romance: an attempt to define somewhat the charm of the pre-renaissance literature of Latin*. London: J.M.Dent, 1910. A citação completa é: “It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grand-children’s contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered

into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle." [É madrugada em Jerusalém enquanto a meia-noite paira sobre os Pilares de Hércules. Todas as idades são contemporâneas. É a.C., digamos, no Marrocos. A Idade Média está na Rússia. O futuro já se agita na mente de poucos. Isso é especialmente verdadeiro na literatura, onde o tempo real é independente do aparente, e onde muitos homens mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto muitos de nossos contemporâneos já foram reunidos no seio de Abraão, ou em algum receptáculo mais adequado". Tradução nossa].

- 11 FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2003.
- 12 BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry*: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound. London and New York: Routledge, 2007: "One of the defining features of literary modernism is the tension it preserves between tradition and originality. Although modernism is defined by its experimentation, its insistent difference from that which has gone before, modernists are also devoted genealogists, energetically tracing their ancestry back through literary traditions." ["Uma das características definidoras do modernismo literário é a tensão que ele preserva entre tradição e originalidade. Embora o modernismo seja definido por sua experimentação, por sua insistente diferença em relação ao anterior, os modernistas também são genealogistas dedicados, traçando energeticamente sua ancestralidade por meio de tradições literárias." (Tradução nossa)] (BEASLEY, 2007, p. 63)
- 13 ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. 3ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2008. Nessa última edição do livro, em contraste com a primeira (Editora Vozes, 1969), o autor amplia o número de ensaios (dez na 1ª edição; dezanove na 2ª), bem como refaz a nota preambular com novas considerações, como a que citamos acima.
- 14 Esse "Comunicado" da *Semana* apontava cinco aspectos da nova poesia que deveriam ser explorados e vão aqui por nós sintetizados: 1) Consciência de forma: poesia de função crítico-criativa, em âmbito nacional e internacional; 2) Comunicação e participação: acionar e estimular camadas mais amplas do povo, tornando-as mais conscientes da capacidade de participação emancipadora, social e política; 3) Função prática: criação de novos métodos e meios de aplicação do texto falado, musicado escrito ou visualizado, bem como intensificar o emprego dos já existentes; 4) O poeta deve desvelar a realidade, assumindo a linguagem em seu aspecto estético e ético, induzindo o leitor a tomar consciência de si mesmo e de sua existência social alienada. O texto foi firmado por 21 poetas. Cf. "Semana nacional de poesia de vanguarda. Comunicado e conclusões". In: *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- 15 O artigo foi publicado pela Revista *Universitas*, da mesma instituição, em seu número 2, 1969. Foi ainda recolhido em *O lúdico e as projeções o mundo barroco I*, em 1994, com um novo título: "Barroco: um elo no processo criativo".
- 16 APOLLINAIRE, G. In: PIA, Pascal. *Apollinaire par lui-même*. Paris: Éditions de Seuil, 1965. O texto de Apollinaire reza: "Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature". ["Os artifícios tipográficos dotados de uma grande audácia têm a vantagem de dar origem a um lirismo visual quase desconhecido até então. Esses artifício ainda podem ir muito longe e consumir a síntese das artes, música, pintura e literatura". (Tradução nossa).
- 17 MARTINS, Heitor. "Código de Minas: vanguarda e barroco I". S.L. *O Estado de São Paulo*. 07/03/1971. O ensaio saído em duas partes no Suplemento Literário foi unificado sob o título "Código de Minas: algumas considerações sobre vanguarda e barroco", e publicado em *Do Barroco a Guimarães Rosa*, 1983.
- 18 BRITO, Mário da Silva. "Teia de Aranha III". *O Estado de São Paulo*. 27/06/1970.
- 19 CAMPOS, Haroldo de. Entrevista concedida à Laís Corrêa de Araújo. Suplemento Literário de Minas Gerais. 03/05/1969. p. 2
- 20 ÁVILA, Affonso. "O poeta-gauche ou o sacrifício existencial". *Jornal do Brasil*, 26/02/1972.
- 21 NIEMEYER, Oscar. *O Estado de São Paulo*. 02/1951, p. 26-27.
- 22 ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Suplemento literário Minas Gerais*, 29/03/1969.
- 23 BASTIDE, Roger. "A volta ao Barroco ou a lição do Brasil". *O Estado de São Paulo*. 03/09/1947.
- 24 MARTINS, Wilson. A visão barroca. In. ÁVILA, Affonso. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.
- 25 Entrevista concedida à Folha de São Paulo. In. ÁVILA, Affonso. *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.