



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Tadeu Paschoal de Paula

Violão de Rua: canto de uma utopia romântica



Araraquara – São Paulo
2009

Paula, Tadeu Paschoal de

Violão de Rua: canto de uma utopia romântica / Tadeu Paschoal de
Paula – 2009

145 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Wilton José Marques

1. Literatura brasileira. 2. Centro Popular de Cultura.
3. Poesia brasileira. I. Título.

Tadeu Paschoal de Paula

Violão de Rua: canto de uma utopia romântica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Dr. Wilton José Marques

Bolsa: CNPq

**Araraquara – São Paulo
2009**

Ao Wilton Marques, mais que orientador, modelo intelectual e inspiração.
À minha mãe, Maria José, e à minha irmã, Karina, por serem quem e como são.
E à Angelina que, de perto, presenciou, suportou e alentou minhas inquietudes.

Agradecimentos

Estes agradecimentos se resumem às pessoas e instituições que diretamente estiveram presentes em minha vida no período em que realizei meu trabalho de pós-graduação.

Sou grato à minha família, pelo apoio e doação que somente aqueles que compartilham do mesmo sangue podem oferecer.

Agradeço aos meus verdadeiros amigos, alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e das graduações em Ciências Sociais e Letras da UNESP-Araraquara e dos cursos de Letras, Filosofia, Música, Imagem e Som e Biologia da UFSCar, pelos momentos de descontração e também de reflexão e trabalho. Não cito seus nomes, pois cada qual sabe o quanto me acompanhou.

Ao lingüista e amigo Ivan “Aranha” Pereira e ao Eduardo Marques, que me propiciaram hospedagem e boas conversas nas vezes em que fui a São Paulo nos últimos dois anos, para congressos ou passeios.

Ao Vinícius Alves Costa, ao Alessandro de Souza e à Angelina Kusano pelas noites de filme, música e livro, amém.

Aos professores doutores Adalberto Luís Vicente, Alcides Cardoso dos Santos e Antônio Donizeti Pires pelas aulas realmente magistrais que deram nas disciplinas que cursei.

Ao meu orientador, pela paciência e eficiência em acompanhar estes meus primeiros passos e que, junto de sua companheira Patrícia e da pequena Luíza, sempre me acolheu como um amigo.

À banca do exame de qualificação, composta pelo Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires e pela Profa. Dra. Tânia Pellegrini, que me fizeram repensar, de forma profícua e imprescindível, os rumos e objetivos da pesquisa.

Aproveito, ainda, para expressar minha gratidão ao Acervo Ana Lagoa da UFSCar, dirigido pelo Dr. João Roberto Martins Filho, ao PPG em Estudos Literários da FCLAr, especialmente à coordenadora Ana Luiza Camarani e a Maria Clara Bombarda de Brito, por sua solicitude, e ao CNPq pela bolsa concedida.

Resumo

A coletânea de poemas engajados *Violão de Rua*, organizada pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), foi publicada ao longo dos anos de 1962 e 1963 e materializa muito das agitações político-ideológicas e estéticas que marcaram a literatura do período. Acompanhando as transformações, efetivas e almejadas, ocorridas no quadro sócio-econômico do Brasil, caracterizado, ainda, pelo desenvolvimentismo e populismo predominantes na política dos anos anteriores, a literatura e a arte em geral pareciam tomadas por uma onda de intenções revolucionárias. O desejo de mudança repercutiu nas obras literárias, cujos conteúdos e, em casos mais raros, formas destinavam-se à transmissão de uma mensagem conscientizadora para o público pretendido, o povo, esclarecendo-o acerca de sua condição e da necessidade de uma revolução. Este trabalho apresenta uma investigação sobre a imagem de povo nutrida pelos intelectuais de esquerda e presente na literatura do CPC, além de se ater cuidadosamente ao debate entre engajamento literário e qualidade estética, imprescindível para situar o *Violão de Rua* entre as movimentações literárias da segunda metade do século XX no Brasil.

Palavras-chave: *Violão de Rua*; Literatura Brasileira; Poesia Brasileira; Literatura Engajada; Centro Popular de Cultura; União Nacional dos Estudantes.

Abstract

The collection of engaged poems *Violão de Rua*, organized by Centro Popular de Cultura (CPC) of União Nacional dos Estudantes (UNE), was published along 1962 and 1963 and brings much of the political, ideological and aesthetical agitations that marked that time literature. Among with transformations, made and wished, that occurred in the social-economical situation of Brazil, marked by populism and developmentism, literature and art in general seemed stroked by a wind of revolutionary intentions. The will of change appeared in the literary works transforming them in consciousness tools for brazilian folk. This work presents an investigation about the folk conception of left intellectuals and present in CPC literature. Another worry of this work is the argue between literary engagement and aesthetic quality, necessary to put *Violão de Rua* into the second half of the XX century literary transformations in Brazil.

Keywords: *Violão de Rua*; Brazilian Literature; Brazilian Poetry; Engaged Literature; Centro Popular de Cultura; União Nacional dos Estudantes.

“Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?”

Carlos Drummond de Andrade
“A flor e a náusea”

“Uma pretensa ‘superação’ do marxismo será, no pior dos casos, apenas uma volta ao pré-marxismo e, no melhor, apenas a redescoberta de um pensamento já contido na filosofia que se acreditou superar. Quanto ao ‘revisionismo’, é um truísmo ou um absurdo: não tem sentido readaptar uma filosofia viva ao curso do mundo; ela se lhe adapta por si mesma através de mil iniciativas, mil pesquisas particulares, pois não se dissocia do movimento da sociedade.”

Jean Paul Sartre
“Questão de Método”

“Los rótulos no sólo son sospechosos por su función, al rebajar el pensamiento a meras fichas de juego, sino que son también señales de su propia falsedad.”

Theodor W. Adorno
“Aquellos años veinte”

“Um crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das mediações que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um mediador, mas um repetidor das conclusões de outros homens.”

Ezra Pound
ABC da Literatura

Sumário

Introdução	8
I. Romantismo revolucionário e nacionalismo no <i>Violão de Rua</i>	13
1. Cultura, arte e revolução: o CPC da UNE	14
Arena e ISEB: os alicerces do CPC	16
Romantismo, utopias e programas na arte do CPC	18
2. Uma face romântica do nacional-popular	29
II. Tempo de cantos e gritos	43
1. A história por trás do canto	44
Às portas da Revolução	46
Ventos Revolucionários	55
2. Muitas bocas e um só grito	62
Revoluções em cena	63
Espantando os males	68
Outras palavras e mesmas palavras	69
III. Um canto controverso	81
1. Antiesteticismo e antivanguardismo	82
2. Vanguardismo às avessas: O lugar histórico-literário do <i>Violão de Rua</i>	93
IV. O caderno de poesia	100
1. Poemas para a liberdade	101
Uma literatura de filosofias e incongruências ideológicas	107
2. Leitura de poesia	116
Para educar o homem do campo	118
Poesia para engajar intelectuais	123
Operárias e oprimidas	125
O povo como um todo	129
IV. Velhas e vivas questões	134
Últimas palavras	135
VI. Bibliografia:	141

Introdução

Desde seu alvorecer, a literatura brasileira, como a dos outros países latino-americanos, pode ser definida como “eminente interessada”, “voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção de uma cultura válida no país” e marcada por um compromisso com o processo histórico de elaboração nacional, com a vida nacional, marcas menos visíveis, por exemplo, na literatura do velho mundo.¹ Não foi sempre que as manifestações portadoras do “interesse” se configuraram como arte “social” ou engajada. Entretanto este último viés da literatura brasileira, cujo germe incontestavelmente encontra-se na poesia de Castro Alves e na escola do Recife, passou sempre a emergir com maior saliência nos momentos em que a busca da identidade foi assimilada às necessidades mais imediatas de reparos econômico-sociais que acabaram transportados para o discurso literário.

As várias fases de notável engajamento literário no Brasil, não obstante, sempre ofereceram tonalidades e formas tão distintas e heterogêneas, que difícil se faz traçar a linhagem dessa vertente. Sempre se tratou de um grito com muitas faces. Do tom grandiloquente e idealista do século XIX, formalmente primoroso, a participação passou à temperança verbal que encontrou na prosa de Graciliano Ramos e na poesia de Carlos

¹ CANDIDO, 2006 [1957], pp. 19-20.

Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto a expressão seca, dura e, ao mesmo tempo, polissêmica. A forma e a palavra, exploradas ao limite em suas potencialidades poéticas, podiam dizer mais que qualquer discurso político. A escravidão, as penúrias regionais e sociais, a coisificação do homem urbano, o desenvolvimento econômico iníquo, as conseqüências das Guerras Mundiais e o tolhimento das liberdades políticas foram, então, o combustível da poesia social brasileira.

Após o acúmulo de tantas experiências, sociais e poéticas, no início dos anos 1960 o artista seria novamente cobrado, muitas vezes pela própria consciência, a constatar criticamente sua realidade e a contestá-la, tendo como ferramenta aparentemente mais viável o poder revolucionário da palavra. Nesse momento, eram o desenvolvimentismo e a real inserção econômica do país na realidade urbano-industrial e capitalista que deixavam lacunas gritantes. Grande parte da intelectualidade, dos estudantes e artistas, animada e regida pela esquerda, se alinhou ao proletariado urbano crescente e aos camponeses no *front* de luta pela Revolução Brasileira que, alentada pela conjuntura revolucionária mundial, viria pôr fim às demandas mais urgentes do povo brasileiro. Conscientizar a parte desse povo ainda não tocada e movida pelos ventos revolucionários era a primeira tarefa a ser realizada e, para tanto, todos os canais eram válidos, desde os prosaicos aos mais experimentais. Como talvez nunca ocorrera no Brasil, as mais variadas linguagens artísticas foram preenchidas com os discursos políticos e, muitas vezes, didáticos.

Indubitavelmente, o grande agente articulador dos vários atores envolvidos na missão revolucionária de conscientização foi o movimento estudantil encabeçado pela UNE (União Nacional dos Estudantes), instituição à qual se vinculava o CPC (Centro Popular de Cultura), epicentro divulgador das manifestações culturais e artísticas participantes. O *Violão de Rua*, coletânea de poemas representante da vertente literária do CPC, tornou-se um espaço onde escritores puderam, mais uma vez, colocar a palavra a serviço do engajamento. Jovens poetas militantes foram unidos a já consagradas personalidades literárias do Brasil, o que conferiu relevante heterogeneidade a essa compilação poética. As divergências mais salientes se restringiam ao campo estético, já que o intuito subjacente às realizações poéticas era um só: educação revolucionária. Apesar da heterogeneidade, há uma predominância sobre o *Violão de Rua*. Trata-se da preponderância ideológica sobre a estética na construção dos poemas. Como tentativa de alcançar maior eficiência no trabalho de conscientização dos leitores, os poemas são marcados pela intencionalidade explícita e pelo conteudismo, dos quais a menor parte

dos textos escapava. Aqui se encontra a principal questão deste trabalho: entender de que modo, a partir da relação entre a imagem de *povo* construída pelo intelectual de esquerda e as concepções estéticas de engajamento vigentes no CPC, se dá a elaboração dos poemas cepecistas.

Em todo seu curto período de duração, de 1961 a 1964, o CPC foi regido ideologicamente pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), o que implicou, em grande escala, que a arte e cultura produzidas e difundidas por aquele órgão também sofressem um direcionamento. Não menos responsável por esse direcionamento foi a idéia que a esquerda intelectual nutria de *povo*, uma imagem em que se fundiam operários, camponeses, miseráveis, pequeno-burgueses e, até mesmo, parte da intelectualidade do Brasil. Quando envolve o engajamento literário, em que a relação entre obra e público é determinante para o processo de criação, uma visão que escamoteia as complexas segmentações sociais, como era essa, só poderia causar um entrave estético. O *como escrever* foi submetido ao *para quem escrever* e, conseqüentemente, ao *que escrever*. Daí a necessidade de se investigar o *Violão de Rua* sob a ótica de pensadores como Adorno, Benjamin e Sartre, que, cada um a seu modo, intensificaram o debate e a relação entre literatura, qualidade estética, história, sociedade e engajamento.

No primeiro capítulo, o *Violão de Rua* e o projeto cepecista são apresentados em suas bases, o nacional e o popular, plataforma ideológica, trespassada de um espírito romântico, em que se postavam os intelectuais engajados frente às questões culturais. A partir da análise parcial do “Anteprojeto” do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, e da leitura de alguns poemas presentes na coletânea engajada, serão apontados os principais pressupostos ideológicos da produção artístico-cultural do grupo. Entender o peso que o pensamento marxista – face de um romantismo revolucionário que perdurou até o século XX, renovada no afã libertador terceiro-mundista – exerceu sobre essas manifestações, possibilitará maior proveito na investigação posterior sobre forma e conteúdo revolucionários, na reflexão sobre a qualidade estética em relação ao engajamento.

Será feito no segundo capítulo o mapeamento histórico e artístico dos revolucionários anos iniciais da década de 1960, tanto do contexto interno brasileiro quanto da conjuntura política internacional. Comprimido entre dois grandes marcos históricos na construção da então frágil democracia brasileira – a Era JK e a Ditadura Militar que se instalou em 1964 – o agitado momento não figura com relevante notabilidade nos livros de história. Ao que parece, a argamassa, talvez uma metáfora

adequada para esse período de transição, perdeu a primazia para os tijolos. Fato é que o momento em que “o país estava irreconhecivelmente inteligente” foi tão crucial quanto os eventos que temporalmente o circundam.² Considerando-se a ameaça de uma possível revolução político-social (a Revolução Brasileira), consoante à vontade de muitos intelectuais, estudantes e parte das massas de preencher as lacunas sócio-econômicas deixadas pelo desenvolvimentismo que protagonizou os anos anteriores, o primeiro triênio dos anos 1960 passa a conter o clímax de um longo processo de transformação de mentalidade e reorientação ideológica. Neste período, marcado, naturalmente, por um espírito revolucionário mundial, talvez também se encontre a chave para a compreensão de grande parte do funcionamento do regime político que o sucedeu no Brasil, daí sua inegável importância. Submetidas ao mesmo destino do contexto em que surgiram, as produções artísticas de então sofreram alguma negligência tanto por parte de historiadores quanto da crítica de modo geral. Nesse sentido, antes de propriamente analisar as contradições, complexidades e qualidades dessas manifestações, notadamente aqui as literárias, faz-se necessária uma investigação acerca do terreno histórico de que brotaram, tendo em vista o diálogo vital entre história e estética para melhor entendimento dessa arte. As linhas de análise aqui adotadas não vêm como profícuo um estudo das manifestações isoladas de seu contexto de produção, o que se intensifica quando as obras em questão são, em todos os âmbitos, voltadas para esse contexto, dele sendo frutos ou nele sendo agentes. Não serão ignoradas nesta parte do trabalho as marcas que a história e clima revolucionário deixaram também na arte brasileira não vinculada ao CPC.

Para o terceiro capítulo, torna-se imprescindível a inserção do *Violão de Rua* na movimentação artístico-literária que se sucedeu a partir dos anos 1950 no Brasil e conferir que papel exerceu a literatura militante em meio às *neovanguardas*, num momento em que esteticismo e participação eram opções definitivas na divisão que ocorria entre os artistas quanto à função que deveriam exercer diante dos processos históricos. Por se resumir esse debate ao par forma e conteúdo, negligenciando-se assim a dialética, tendências literárias “esteticistas” ganharam maior destaque na crítica do que a tendência engajada. Ainda nesse capítulo, haverá uma reflexão sobre como os poetas cepecistas concretizaram artisticamente seu discurso engajado.

² SCHWARZ, 1978, p. 69.

O quarto capítulo, por fim, indica como a visão sartriana de engajamento é a mais pertinente a ser lançada sobre o *Violão de Rua*, tanto pela novidade frente à modalidade comprometida literária quanto pela forte presença do existencialismo nos projetos políticos e na atividade intelectual na segunda metade do século XX. Ainda, este momento do trabalho, quando se fará um recorte para as análises, será a materialização e confirmação das hipóteses levantadas sobre a construção dos poemas cepecistas e sua relação com as próprias bases ideológicas e estéticas. Ademais, a partir dos variados temas que permeiam o *Violão de Rua* é possível que se observe, de alguma forma, até que ponto a indefinição do conceito *povo* obscurecia a questão das classes sociais no Brasil para os leitores e para os próprios produtores dos poemas. A palavra “povo”, nos textos da esquerda em geral, carregava consigo uma idéia extremamente vaga do que pudesse ser esse elemento social. O que parecia ocorrer era uma ampliação do termo, que passou a abranger, talvez de forma nefasta, o campesinato, o proletariado, a pequena burguesia e, até mesmo, as partes da alta e média burguesia que defendiam interesses nacionalistas. Em outras palavras, povo seriam aqueles que participam ativa e conscientemente na luta pela realização da Revolução Brasileira e, nessa concepção intelectualizada, deixa de ser um conceito associado à questão das classes ou, até mesmo, à questão de identidade e se estabelece como um conceito associado a interesses políticos.

Como caminho para melhor compreensão, ou inclusive dissolução, do entrave estabelecido por essa indefinição conceitual, será feito um arrolamento das linhas temáticas presentes com maior evidência no *Violão de Rua* e uma análise de poemas que ilustrem cada um desses temas. A partir da linguagem e dos conteúdos presentes em cada recorte, faz-se possível, ainda, captar o que está sob a relação entre os textos e o público idealizado. As análises revelam, ainda, uma sutil incongruência entre o que pregavam as diretrizes ortodoxamente marxistas do CPC aos seus membros e a ideologia preconizada nos poemas, voltados, em alguns casos, para formas heterodoxas do marxismo. Após essa etapa, o texto se conclui com o balanço dos debates literários e ideológicos, apontando, inclusive, para a permanência de algumas questões.

I. Romantismo revolucionário e nacionalismo no *Violão de Rua*

1. Cultura, arte e revolução: o CPC da UNE

No Brasil, a necessidade de se engajar artisticamente, acompanhando o entusiasmo com a possibilidade de uma revolução brasileira, começou a tomar conta da literatura e das artes em geral já no final da década de 1950. Em 1961, por exemplo, um *post-scriptum* acrescentava ao “Plano-Piloto para poesia concreta” um teor participante. A vanguarda concretista incorporava o espírito revolucionário, então ordem do dia, para que mantivesse seu caráter de estética *avançada*. As conseqüências de um vendaval revolucionário que refrescava a inteligência brasileira – e a esquentava também – tiveram seu auge na criação do CPC (Centro Popular de Cultura), que, ao propor por meio de suas concepções artísticas a didatização da obra de arte, se afastou do lema proposto pelo salto participante dos concretistas, inspirado em Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.¹ Não é verdade que o CPC era oposto ao projeto de arte revolucionária concretista, mas ali o desejo de revolução social ganhou atenção a tal ponto que o primado da

¹ CAMPOS, A; CAMPOS; H e PIGNATARI [1958], 1992, pp. 405.

forma, estabelecido com veemência no modernismo desde a década de 1940, parecia estar ameaçado. A necessidade de se engajar artisticamente, acompanhando o entusiasmo com a possibilidade de uma revolução brasileira começou a tomar conta da literatura e das artes em geral já no final da década de 1950. Membros do próprio Concretismo, destacando-se então Ferreira Gullar, foram os primeiros a alçar bandeiras de “desestetização” e “desracionalização” da poesia em favor da veiculação de uma mensagem que pudesse – acreditava-se – ser mais humana e transformar a realidade social brasileira. Ao lado da dissidência neoconcreta, a vanguarda Práxis veio, em 1962, pôr mais peso no prato que pendia para o lado do engajamento poético. Sem abandonar o primor construtivo do poema, João Cabral de Melo Neto, pode-se dizer, o último gigante a surgir na poesia moderna brasileira, mantinha seu seco tom crítico-social em *Serial* (1961) onde se encontra, não por acaso, um poema laudatório a Graciliano Ramos e uma porção de textos detentores de um protesto já calejado.

A arte literária acompanhava a torrente que conduzia diversos setores e instituições a uma luta cuja urgência crescia, ao mesmo tempo em que sua necessidade e funcionamento começavam timidamente a se esclarecer na sociedade brasileira. Nessa efervescência da passagem dos anos 1950 para os 60 foi que emergiu com ímpeto um ator nas movimentações sociais, responsável por – ora com maior, ora com menor sucesso – agrupar e fazer um intercâmbio ideológico entre as camadas e grupos sociais que tinham como inimigo comum as estruturas tradicionais da iníqua sociedade brasileira e o imperialismo capitalista. Trata-se do movimento estudantil que naquele momento, como talvez nunca tenha se repetido na história do Brasil, tentou inflar o espírito revolucionário das camadas populares e propiciou aos intelectuais uma reflexão profunda sobre suas posturas e participação na transformação social. Dentre as várias entidades de organização desse movimento, destacava-se com proeminência no período a UNE (União Nacional dos Estudantes),² que por sua vez era regida pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro). A hegemonia política sobre a UNE passa a ser dividida a partir de 1962, quando se formam o PC do B (Partido Comunista do Brasil) e a AP (Ação Popular), trazendo a linha maoísta a toda a esquerda, mas isso, no entanto, não anulou a influência que o ideário pecebista exercia sobre os estudantes.³

² Apesar de ser fundada em 1943, a UNE certamente teve seu auge de ação nos anos 60.

³ Outras agremiações que tinham grande poder representativo eram a União Brasileira de Estudantes Secundários (UBES), a União Metropolitana dos Estudantes (UME), a União Paulista de Estudantes Secundários (UPES) e a Juventude Estudantil Católica (JUC).

Os anos de maior participação da UNE foram também o momento de angariar teorias políticas, reciclar as concepções de ação social e, sobretudo, de pensar sua organização. A despeito das pelejas entre as visões esquerdistas que passariam a dividir os militantes, havia um consenso sobre a necessidade da revolução social brasileira. Muitas eram as vias, mas o objetivo parecia o mesmo, uma nação livre da exploração capitalista e dos privilégios de classe. Os estudantes engajados outorgaram-se, então, a missão de executar aquele que seria o primeiro passo (e isso também era consensual) da revolução, qualquer que fosse o caminho de luta escolhido: deveriam realizar um trabalho de conscientização do povo sobre suas condições e necessidades revolucionárias. Para cumprir tal tarefa foi fundado em 1961 o CPC da UNE, que aproveitou experiências anteriores de difusão ideológica feitas academicamente ou por manifestações culturais.

Arena e ISEB: os alicerces do CPC

Um dos antecessores do CPC, enquanto movimento cultural e popular de politização, foi o Teatro Arena, fundado em 1953 na capital paulista, como continuidade de um projeto de renovação e nacionalização do teatro e que se iniciara com as fundações anteriores da Escola de Arte Dramática (EAD), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e do Teatro Paulista do Estudante (TPE). Ultrapassando o projeto de nacionalização da dramaturgia, efetivamente conquistada nos anos 1960, o Arena gradativamente assumiu um caráter didático-revolucionário. Muitos de seus jovens membros, especialmente Augusto Boal, José Renato e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), apresentaram afinidades com o marxismo e com a proposta revolucionária do PCB, inclusive com a crença na ação de uma vanguarda politizada.⁴ A busca de uma linguagem teatral brasileira, também incentivada pelo diretor do Arena, Augusto Boal, atingiu seu clímax na valorização do autor brasileiro e contemporâneo. A peça *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri, cuja estréia se deu em fevereiro de 1958, representou o passo adiante, uma guinada para uma arte não apenas de cenário e linguagem nacionais, mas de problematização e denúncia sociais. Assim, o Arena conseguia o que poucos artistas engajados até então puderam fazer em toda a história do Brasil, uma arte, que, apesar de produzida pela elite intelectual, atingia as camadas populares, tema e público das peças. Almejando maior sucesso e repercussão, necessários ao trabalho conscientizador que empreendiam, os atores do Arena se lançaram em uma turnê para o Rio

⁴ SOUZA, 2007, pp. 13-24.

de Janeiro, levando as peças *Chapetuba Futebol Clube* (de Vianinha), *Revolução na América do Sul* (de Boal), além da já conhecida peça de Guarnieri, todas com o mesmo princípio estético-político.

No Rio de Janeiro, grassaram os planos de Vianinha de aproximar o Arena de entidades estudantis e partidos políticos. Seu projeto, na realidade, era apresentar conceitos marxistas por meio de peças populares e, por isso, quando procurava orientação sobre o conceito de mais-valia, foi apresentado por Chico de Assis a Carlos Estevam Martins, que trabalhava no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) como assistente de Álvaro Vieira Pinto, diretor do instituto. O ISEB foi um centro de estudos políticos e sociais que objetivava uma visão sobre a realidade brasileira à luz do materialismo histórico. Os estudos realizados atrelavam-se ainda a uma idéia de práxis libertadora, sendo o ISEB um lugar no qual se forjavam ideologias desenvolvimentistas e nacionalistas.⁵ Analisando a questão cultural dentro de um quadro filosófico-sociológico contrário às perspectivas antropológicas que tomam o culturalismo americano como referência, os isebianos tinham uma concepção de cultura como “objetivações do espírito humano” e insistiam “sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos”.⁶ Por isso foi possível uma fusão entre as intenções didáticas do Arena e a leitura isebianiana da cultura, em que temas como projeto social e ação intelectual ganhavam primazia.

Do contato entre o Arena e o ISEB, órgão com o qual a UNE comprometera-se abertamente desde a retomada “democrática” de 1956, surgiu a peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, que foi de grande popularidade e propiciou, nos ensaios abertos ao público, participação expressiva de jornalistas, estudantes e intelectuais. Após o sucesso o Arena voltou para São Paulo e Oduvaldo Vianna Filho ficou, rompendo com o grupo, no Rio de Janeiro, pois o caráter empresarial crescia no grupo e sua preocupação era mais com a possibilidade de engajamento artístico e de expansão do público teatral, popularizando-o. Carlos Estevam Martins, Vianinha, e Leon Hirszman formaram um novo grupo e, para que se mantivessem coesos e atuantes, propuseram a Aldo Arantes, então presidente da UNE, a realização de um curso de filosofia na sede da entidade, a ser ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha. Estavam prontas as bases do movimento cultural popular que ultrapassaria as limitações, físicas e até mesmo ideológicas, que impediam ao Arena um

⁵ Ibid., p. 28.

⁶ ORTIZ, 1985, pp. 45-6.

maior contato com as massas, motivo maior da insatisfação de Vianinha.⁷ Nascia o CPC da UNE.

Romantismo, utopias e programas na arte do CPC

O primeiro CPC foi fundado em 1961 em sede comum à da UNE, no Rio de Janeiro. Logo o órgão de cultura ganhou autonomia financeiro-administrativa em relação à instituição estudantil e dentro de poucos meses novos CPCs foram fundados em outras capitais do país. O que mais atrelava, entretanto, o CPC à UNE era a regência ideológica de ambos pelo PCB e por suas concepções políticas. O Partido, desde a publicação da “Declaração de março”, de 1958, assumia definitivamente a crença na revolução pacífica viabilizada por uma vanguarda revolucionária, sustentada pela adequação dos princípios marxistas à realidade brasileira.⁸ Para que se cumprisse o papel de vanguarda revolucionária, o objetivo maior do CPC era chegar por vias distintas às camadas populares para realizar o caro trabalho de conscientização, pois se acreditava que estando o “povo” consciente da necessidade da revolução, o primeiro e imprescindível passo para a concretização desta estaria dado. Assim, desde seu início a participação cepecista multiplicava-se em vertentes diversificadas, sendo elas o teatro, a música, a cinematografia e, criados num segundo momento, programas de alfabetização de adultos e a vertente literária. Esses dois últimos eram também heranças do Movimento de Cultura Popular (MCP) organizado por Miguel Arraes, que inclusive contou com o auxílio dos dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho.⁹ Mais do que um político pragmático, Arraes que, antes de se eleger governador de Pernambuco em 1962, fora prefeito de Recife, pôde idealizar projetos que seriam adotados pela esquerda como verdadeiras ferramentas para a conscientização revolucionária. O objetivo inicial do MCP era eleitoral, visando à alfabetização dos possíveis eleitores, o que seria decisivo nas eleições para o governador, mas sua consequência mais duradoura, decorrente em grande parte do método elaborado por Paulo Freire, foi uma maior politização das massas naquele estado e uma real conscientização acerca de suas condições.¹⁰ Notadamente, o CPC aproveitou também essa experiência.

⁷ SOUZA, 2007, pp. 29-30.

⁸ PACHECO, 1984, p. 217.

⁹ MOSTAÇO, 1982, p. 50.

¹⁰ SCHWARZ, 1978, p. 68.

Imediatamente após a fundação do primeiro CPC, o isebiano Carlos Estevam Martins,¹¹ principal teorizador da entidade, escreveu e divulgou aquele que seria considerado o grande manifesto e anteprojeto das atividades do grupo, o artigo “Por uma arte popular revolucionária”.¹² Sua publicação, ao contrário do que durante muito tempo apontou a história do movimento cepecista, gerou também controvérsias e incitou outros intelectuais a tecerem publicamente críticas ao artigo de Estevam¹³ com a finalidade de contribuir com a reelaboração constante das diretrizes estéticas, e até mesmo políticas, da arte engajada.¹⁴ Apesar da aceitação consensual ou não do anteprojeto, é fato que o texto marca de início a tendência programática do CPC. O manifesto, por sua vez, tomava como base uma relativa pluralidade de ideologias que preponderavam sobre a esquerda brasileira, mas que indicavam um papel muito específico para a arte – a conscientização político-social do povo e dos intelectuais como o começo de um processo transformador que mudaria as relações de poder na sociedade brasileira. Porém, nem a arte enquanto evento cultural espontâneo de uma comunidade e tampouco as produções já marcadamente mercadológicas do contexto poderiam agir politicamente sobre seu público. Para tanto era necessário que se produzisse uma arte revolucionária. A partir dessa diferenciação surge um dos pontos centrais do “manifesto cepecista”, uma esquematização segundo a qual coexistiriam três tipos de arte: a “arte do povo”, a “arte popular” e, é claro, a “arte popular revolucionária”. O primeiro deles é a produção tipicamente oriunda de comunidades pouco desenvolvidas nos âmbitos cultural e econômico e sua característica essencial é o anonimato do autor, a indistinção entre artista e público consumidor, o que denuncia a ausência de uma consciência aguçada sobre as condições sócio-culturais dessas comunidades por parte do artista que acaba por apresentar uma produção com baixo nível de elaboração. Na “arte popular” já se nota uma diferenciação, uma especialização ou “profissionalização” do artista em relação ao seu público consumidor, agora constituído pelas massas dos centros urbanos.¹⁵ Como aponta o sociólogo Manuel Tosta Berlinck, transcendendo a “arte do povo” e a “arte popular”, o terceiro tipo de arte proposto

¹¹ Com exceção das indicações bibliográficas, sempre que houver referências a Carlos Estevam Martins estas serão feitas pelo nome como o autor ficou conhecido no meio cepecista, Estevam.

¹² Texto reproduzido integralmente em *Impressões de viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda.

¹³ Os melhores exemplos dessas críticas são os textos: VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC” [1962]. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: Teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983; e MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma teoria da arte empenhada”. In: *Movimento*, Rio de Janeiro, nº9, março de 1963. Ambos os textos, escritos no calor do momento, trazem, em suma, uma crítica ao simplismo com que Carlos Estevam Martins parece ter tratado as questões estéticas e a conceituação de arte popular.

¹⁴ SOUZA, 2007, p. 31.

¹⁵ MARTINS, 1962, pp. 129-130.

por Estevam, a “arte popular revolucionária”, serviria à “educação revolucionária das massas” e seu fim máximo seria tornar essa parte da população “consciente das ações que precisa executar para conquistar para si as posições dominantes”.¹⁶ Aos três tipos de arte relacionam-se ainda três posturas possíveis de serem incorporadas pelos produtores: a alienação, o inconformismo – ambas associadas à “arte do povo” e à “arte popular” – e a atitude “revolucionária e conseqüente”, alternativa que implicava a “arte popular revolucionária”.¹⁷ Este último era, obviamente, o caminho a ser adotado pelo artista do CPC.

Ao abordar a responsabilidade que envolve a escolha pela “arte popular revolucionária”, o artigo evidencia uma visão sobre o artista comprometido que, contraditoriamente, demonstra-se romântica em alguns momentos e, em outros, nega qualquer romantismo. Trazendo a questão ao campo literário, a concepção de *gênio* ou *vate*, semelhante à idéia prometéica que o filósofo pré-romântico Herder nutria sobre o poeta,¹⁸ é repudiada por Estevam, numa atitude anti-romântica, pois essa idéia acarretaria numa pretensa superioridade do artista em relação ao povo, estando aquele a pairar, com sua capacidade e consciência avantajadas, sobre o restante da humanidade e enxergando previamente os caminhos a serem seguidos. Sob essa concepção, o povo seria artisticamente tratado “como um pássaro ou uma flor”, reduzido “a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita”.¹⁹ Acima de tudo, o escritor cepecista deve, de acordo com o que propõe Estevam, enquadrar-se no molde mais paradigmático do autor engajado, definido por Benoît Denis como

aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação. Mais forte ainda, *engajar a literatura*, parece bem significar que a colocam em penhor: inscrevem-na num processo que a ultrapassa, fazem-na servir a alguma outra coisa que não ela mesma, mas, ainda mais, colocam-na em jogo, no sentido em que ela se torna a parte mais interessada da transação da qual ela é de alguma forma a caução, e na qual ela coloca em risco sua própria validade.²⁰

É, portanto, o escritor engajado um artista que “tomando consciência do seu pertencimento à sociedade e ao mundo do seu tempo, renuncia a uma posição de simples

¹⁶ BERLINCK, 1984, pp. 66-7.

¹⁷ MARTINS, 1962, p. 126.

¹⁸ AGUIAR E SILVA, 1976, p. 169.

¹⁹ MARTINS, 1962, p. 132.

²⁰ DENIS, 2002, p. 31.

espectador e coloca seu pensamento ou a sua arte a serviço de uma causa”.²¹ Tal postura, por se tratar de uma decisão voluntária, mostra que o intelectual engajado não é um iluminado e essa decisão acarreta sacrifícios: além do pessoal, um possível sacrifício da própria literatura que é conscientemente rebaixada de *finalidade* a *meio*, o que evidentemente traz necessidades de difíceis opções estéticas ao escritor militante.

Por outro lado, não há possibilidade de negar que, no anteprojeto de Estevam, o artista tem sua perspicácia idealizada, ou ao menos supervalorizada de forma romântica, quando surge a afirmação de que

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que essa essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí, não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. (...) nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo sua qualidade heróica de *futuros* combatentes do exército de libertação nacional e popular.²²

Independentemente de um possível “visionarismo” renegado ou não assumido, os membros do CPC, ao optarem por “ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural”,²³ pois acreditavam que fazer parte do *povo* independia meramente do pertencimento a classes sociais,²⁴ elegem na realidade o *povo* como elemento redentor da humanidade, chafurdada na desumanização que envolve as sociedades capitalistas modernas. O sociólogo Marcelo Ridenti, tomando por base os estudos de Michael Löwy e Robert Sayre,²⁵ faz uma análise dos movimentos estudantis e culturais que representavam essas intenções, qualificando-os como expressões de um “romantismo revolucionário”, baseado em uma utopia que “valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a história, num processo de construção do ‘homem novo’”.²⁶ Por

²¹ Ibid, p. 32.

²² MARTINS, 162, pp. 131-132. (Grifo meu)

²³ Ibid.

²⁴ A noção de povo mais difundida entre a intelectualidade cepecista foi a estabelecida, publicada também na coleção Cadernos do Povo Brasileiro (*Quem é o povo no Brasil?*) por Nelson Werneck Sodré, defensor da amplia o desse conceito que, passaria a englobar todos os grupos, classes ou camadas envolvidos com o projeto revolucionário de desenvolvimento progressista e nacionalista do Brasil. Seria assim o povo não apenas a massa, mas o conjunto dos atores unidos e comprometidos com a liberta o do país dos grilhões capitalistas e imperialistas.   patente que essa concep o de povo se desvia das complexidades extremas que envolvem a divisão de classes. (SODRÉ, 1962)

²⁵ L WY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.

²⁶ RIDENTI, 2000, p. 24.

sua vez, a construção desse elemento histórico-social, apesar do nome que leva (homem novo), calcar-se-ia em um processo de resgate do autêntico homem do povo, perdido no passado pré-capitalista e já não presente nas cidades ou mesmo nos campos do século XX. Ridenti chama a atenção, nessas mesmas páginas, ao fato de que esse termo, “homem novo”, é do jovem Marx e foram posteriormente retomados por Che Guevara, como idealização do camponês. O caráter utópico, e, portanto, revolucionário como se há de ver, desse romantismo residia no olhar para o futuro que superava a trivialidade de um resgate simplesmente passadista e ingenuamente romântico.

É em 1962 que surge o *Violão de Rua*, ponta de lança da vertente literária cepecista e que foi uma publicação constituída de poemas engajados, elaborada e lançada ao mercado em parceria com a Editora Civilização Brasileira como volumes extras da série *Cadernos do povo brasileiro*,²⁷ que também acabavam de ser lançados. O baixo custo dessas publicações facilitava o acesso ao público almejado: as classes menos favorecidas economicamente. É fundamental, contudo, saber que, como aponta a pesquisadora Miliandre Garcia de Souza, antes da etapa de educação das classes populares houve também um processo inicial de conscientização dos próprios intelectuais e artistas e que certamente foi a etapa melhor sucedida do projeto cepecista.²⁸ A autoria dos poemas que constituíam o *Violão de Rua* foi distribuída entre uma pluralidade de nomes, que vão desde poetas estreita e exclusivamente ligados ao CPC, e que nunca alcançaram grande “popularidade”, a alguns escritores que entraram para o cânone modernista do Brasil, como por exemplo, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes e José Paulo Paes, sendo que todos os colaboradores da coletânea aderiram em maior ou menor grau, na escrita de seus poemas, às propostas estéticas e ideológicas que imperavam sobre o CPC.

Em seu ensaio “Poesia resistência”, Alfredo Bosi define “resistência” na poesia como sendo a contradição dos discursos dominantes, dissonância, processo que se intensifica com o advento da modernidade capitalista, sobretudo quando tais discursos validam a opressão e a reificação.²⁹ Óbvio é, assim, que a poesia engajada do *Violão de Rua* cumpre o papel de resistência. Bosi ainda chama atenção à possibilidade de a poesia resistente assumir várias

²⁷ Com exceção do *Violão de Rua*, os demais números dos *Cadernos do povo brasileiro* contaram com a participação dos cepecistas apenas na divulgação e venda dos exemplares. A iniciativa da coleção deve-se a Ênio Silveira editor e diretor da Civilização Brasileira e Álvaro Vieira Pinto, diretor do ISEB.

²⁸ SOUZA, 2007, p. 44.

²⁹ BOSI, 1977, pp. 142-44.

faces – como o resgate do passado, a introspecção (lirismo de confissão) e a crítica direta ou velada – para combater a ideologia dominante.³⁰ E dentre essas várias faces possíveis ganha destaque a resistência pelo resgate, em que a poesia “resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia”.³¹ Dessa forma, ao se atentar à conceituação de “romantismo revolucionário” usada por Ridenti, nota-se que a construção do homem novo tem com a principal forma de resistência na poesia uma base comum: o olhar voltado para o passado como inspiração para construir uma alternativa futura ao presente rejeitado.

Utopia e engajamento (resistência) andando de mãos dadas. Não haveria dificuldade alguma, ao garimpar nos três volumes do *Violão de Rua*³² e nos 107 poemas que os totalizam, em encontrar poemas que muito bem e claramente ilustram esse jogo temporal da utopia. Contudo, três textos foram eleitos para exemplificação, sendo o primeiro (“Tempo escuro”) e o terceiro (“Que fazer?”), ambos escritos por Ferreira Gullar, extraídos do segundo volume, e o segundo poema (“Profecia”), de Fernando Mendes Viana, por sua vez, extraído do terceiro volume:

Tempo escuro

Mulher sentada e criança.
Será de noite ou de tarde?
Tanto faz, se a vida cansa
De noite como de tarde.

Abandono, tempo escuro
Medido em fome e doença.
Que vai salvar a criança
Desse mundo sem futuro?

O gravador mostra a noite
Cobrinando a feição do dia.
O poeta recolhe o mote
Mas não canta, denuncia
Que a exploração do trabalho
Provoca fome e anemia,
Mata a mulher e seu filho,
O homem e sua alegria.

³⁰ Ibid., p. 145.

³¹ Ibid., p. 146.

³² O projeto literário inicial do CPC objetivava 15 volumes a serem publicados na coleção *Violão de Rua*. Entretanto o Golpe de 1964 interrompeu o andamento de tal projeto, bem como o de muitos outros trabalhos idealizados pelo movimento estudantil e pela esquerda, e realizaram-se assim as publicações de apenas três volumes da coletânea de poemas, sendo dois deles publicados em 1962 e um em 1963.

O poeta convoca os homens
A reconstruir o dia.³³

Profecia

O monarca vindouro não será o ouro
E seu cetro – chicote, punho de morte

A arca do futuro não será um muro
Alto e duro para a moeda parca.

A marca do homem não será o nome
Inscrito a ferro no medo do servo

O monarca, a arca, a marca do porvir
Será o berro de quem, hoje, não pode rir.³⁴

Que fazer?

Você que mora no alheio,
Que anda de lotação,
Que trabalha o dia inteiro
Pra enriquecer o patrão
Que ainda espera desse mundo
De injustiça e exploração?
(...)

Pro patrão você trabalha
Dia e noite sem parar.
Você queima sua vida
Pra ele a vida gozar.
Você gasta a sua vida
Pra dele se prolongar.
Você dá duro, padece,
Você se esgota, adocece,
E quando, enfim, envelhece
O que é ruim vai piorar.
(...)

Por isso meu companheiro,
Que trabalha o dia inteiro
Pra enriquecer o patrão,
Te aponto um novo caminho
Para tua salvação,
A salvação do teu filho
E o filho de teu irmão:
Te aponto o caminho novo
Da nossa revolução.

³³ *Violão de Rua*, 1962, pp. 40, 46, vol. 2.

³⁴ *Violão de Rua*, 1963, p. 54, vol. 3.

No geral, o ideário romântico-revolucionário e marxista do anteprojeto de Estevam está presente não apenas no conteúdo específico de cada poema, mas propriamente na utópica crença na “eficácia revolucionária da palavra” que levou os artistas a tomarem-na com tema central dos textos.³⁵ A constatação da precariedade do tempo presente e “escuro” dá corpo à maior parte do texto de Ferreira Gullar. Escuridão, abandono e cansaço afligem os personagens dos versos tão intensamente que o leitor se deixa levar por uma aparente descrença instalada na voz do poema: “Que vai salvar a criança/ desse mundo sem futuro”. Porém, a utopia se revela nos últimos versos, arrebatando a aparente descrença. Há crença no poder revolucionário da palavra, através da qual o poeta conduziria os homens ao futuro, “reconstruindo o dia”, o que sutilmente pressupõe a existência de um passado sobre o qual a escuridão da miséria pode não ter imperado.

Já no poema de Fernando Mendes Viana não é necessário que se leia mais do que o título para captar uma expectativa utópica do porvir. Contudo, o resgate do passado não é tão evidente na *Profecia*, pois o ressurgimento de elementos do passado (“monarca”) no futuro não deve ser um mero retorno. Aqui, o passado definitivamente não pode servir de inspiração ao futuro, mas o trágico presente – tão destacado no último verso pela pontuação e pelo vocábulo “hoje” – é que faz oposição ao modelo almejado de vida para os novos tempos. Tem-se assim, ainda, um tom utópico e quase ameaçador, já que os novos dias serão o tempo do “berro de quem, hoje, não pode rir”.

Em muitos aspectos um didatismo e uma intencionalidade explícita do conteúdo se manifestam no “Que fazer?” de Ferreira Gullar, sobretudo na linguagem coloquial e predominantemente denotativa. Recursos que aproximam o texto de uma produção popular – no sentido de tradicional, ou até mesmo de folclórico – abundam nos três volumes do *Violão de Rua* e estão presentes também neste poema, constituído em sua totalidade por versos heptassílabos, certamente o metro mais associado às correntes populares na história das literaturas de língua portuguesa. Além disso, rimas em sua maioria pobres e irregularidade rítmica esgotam o trabalho estético realizado nos versos de Gullar. O que num texto desse tipo deve então ser valorizado é, naturalmente, sua mensagem, que no caso trata da forma mais simples e direta da exploração do trabalhador, requisito primordial para a *mais valia* do patrão. Após a apresentação do conflito entre as classes, é apontado ao leitor o “caminho novo”, utópico, talvez único, da “salvação”, da resolução do problema, o caminho “da nossa

³⁵ HOLLANDA, 1980, p. 15.

revolução”, expressão que, por sua vez, exhibe o desejo de cumplicidade do eu poético (que se considera um “companheiro”) em relação ao seu receptor. O pensamento marxista e seus conceitos fundamentais estão inegável e patentemente dissolvidos em analogias didáticas, sendo de maneira paulatina inculcados na mente e nos ânimos daquele que lê a coletânea. Essa ao menos parece ser a intenção por trás da coesão entre os textos.

O tom do *Manifesto Comunista*, que adverte aos capitalistas do perigo em engendrar os próprios coveiros,³⁶ é imitado em versos como “Senhores Barões de Terra/ Preparai vossa mortalha”, de Vinícius de Moraes (“Os homens da terra”³⁷), sendo obviamente transposto para a realidade do latifúndio. Há poemas dedicados a Patrice Lumumba³⁸ (“Sons para Lumumba”, de Moacyr Félix³⁹ e “Lumumba nasce no Congo”, de Luiz Paiva de Castro),⁴⁰ um “Soneto de Pequim” (de Geir Campos),⁴¹ outros sobre Hiroxima (dois poemas intitulados com o mesmo nome da cidade japonesa estão no terceiro volume, de Fritz Teixeira de Sales⁴² e de Wania Filizola⁴³) e, ainda alguns sobre a condição mundial da exploração capitalista. Em conjunto, tais textos remetem ao lema internacionalista do comunismo *Proletários de todos os países, uni-vos!*⁴⁴ Não é, portanto, apenas na intenção subjacente ao projeto cepecista que o marxismo reside. O ideário manifesta-se no *Violão de Rua*, ao modo dos panfletos, nitidamente no seu discurso, fundindo em uma só peça, no poema, o discurso político e o conteúdo literário. Uma das conseqüências da opção “pela arte popular revolucionária” é a submissão da forma artística ao conteúdo, como solução para a questão “a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação”.⁴⁵ Ganha destaque o compromisso de clareza e, “como o artista revolucionário é forçado a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o

³⁶ “A burguesia produz, sobretudo, seus próprios coveiros. Sua queda e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis.” (MARX-ENGELS [1848], 1980, p. 24)

³⁷ *Violão de Rua*, 1962, p. 82, vol. 1.

³⁸ Patrice Lumumba, líder anticolonialista congolês assassinado em 1961 cuja imagem inspirou militantes da esquerda em grande parte do planeta.

³⁹ *Violão de Rua*, 1962, p. 50, vol. 1

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92, vol. 2.

⁴¹ *Violão de Rua*, 1963, p. 73, vol. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 64, vol. 3.

⁴³ *Ibid.*, 1963, p. 140, vol. 3.

⁴⁴ “Finalmente, os comunistas trabalham pela união e entendimento dos partidos democráticos de todos os países. (...) Que as classes dominantes tremam à idéia de uma revolução comunista! Os proletários nada têm a perder nela a não ser suas cadeias. Têm um mundo a ganhar. Proletários de todos os países, uni-vos!” (MARX-ENGELS [1948], 1980, p. 55)

⁴⁵ MARTINS, 1962, p. 135.

laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponte de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição”.⁴⁶ Haveria, não reconhecido por Estevam, um falseamento da linguagem do intelectual como consequência do “adestramento” realizado. Pela presença de passagens como essas no anteprojeto é que estudiosos do CPC coerentemente podem afirmar que “Carlos Estevam Martins pretendia definir a arte popular revolucionária sobre a plataforma nacional-popular. No entanto, em determinados momentos, reproduziu as principais teses da política cultural do realismo socialista”.⁴⁷ Realmente são perceptíveis nas páginas de “Por uma arte popular revolucionária” ecos do realismo socialista russo, teorizado por Andrei Alexandrovitch Zdanov,⁴⁸ cujos escritos preconizam e admitem que

exigimos que os nossos camaradas, tanto os que dirigem o campo literário como os que escrevem, se guiem por alguma coisa sem a qual não poderá existir a ordem soviética, ou seja, que se guiem pela política, de tal modo que a nossa juventude possa ser educada não num espírito maligno e sem ideologia, mas num espírito vigoroso e revolucionário. (...) nenhum dos melhores representantes da intelectualidade democrático-revolucionária da Rússia reconheceu as fórmulas designadas por “arte pura”, da “arte pela arte”, mas foram os porta-vozes da arte para o povo, do seu elevado conteúdo ideológico e da sua significação social. A arte não pode estar separada do destino do povo. (...) Uma arte combatente, que trava uma luta a favor dos melhores ideais do povo: foi esta a concepção da literatura e da arte sustentada pelos grandes representantes da literatura russa. (...) a tarefa da arte, além da percepção da vida, está estritamente ligada à idéia do socialismo científico e deve ensinar ao povo que valorize acertadamente os diversos fenômenos sociais. (...) O ponto de partida leninista é que a nossa literatura não pode ser apolítica, não pode ser “arte pela arte”, mas que está designada para desempenhar um importante papel de vanguarda na vida social. Daí o princípio leninista do partidarismo em literatura, uma das mais importantes contribuições de Lenine para a literatura.⁴⁹

Consciente ou inconscientemente, Estevam reproduz a ideologia zdanovista em várias partes de seu texto, mas principalmente quando afirma que

o que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. (...) Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determinam em larga medida nossas idéias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da

⁴⁶ Ibid., p. 139.

⁴⁷ SOUZA, 2007, p. 31.

⁴⁸ Daí “zdanovismo” como sinônimo da proposta estética socialista.

⁴⁹ ZDANOV, 1947, pp. 79-83.

dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo.⁵⁰

Levando-se em conta uma suposta aceitação não unânime do anteprojeto entre os membros do CPC, torna-se compreensível que, na nota introdutória ao terceiro volume do *Violão de Rua*, escrita por Moacyr Félix, encontre-se a asserção de que a coletânea é uma “obra participante mas não partidária, pretende ser mais um solavanco nas torres de marfim” que não se encontrará com a

ineficiente e superficial generosidade que se enreda no sectarismo, no dogmatismo dos *slogans*, no uso acadêmico ou prosaico de uma restritiva seleção de formas e temas, e que, por conseguinte, acaba de desnaturalizar-se nos erros, já historicamente condenados, de uma estética que resulta apenas da aplicação mecânica de esquemas ideológicos.⁵¹

Não obstante, o dilema entre expressão e comunicação segue insolúvel e assombra não apenas declarações em artigos e notas introdutórias, mas perturba os versos, que acabam por incorporar a face do discurso programático, como se observa no poema de Geir Campos, aparentemente mais destinado a outros artistas do que ao público em geral:

Poética

Eu quisera ser claro de tal forma
 Que ao dizer – rosa!
 Todos soubessem o que haviam de pensar.
 Mais: quisera ser claro de tal forma
 que ao dizer – já!
 Todos soubessem o que haviam de fazer.⁵²

⁵⁰ MARTINS, 1962, p. 123.

⁵¹ *Violão de Rua*, 1963, pp. 9-10, vol. 3.

⁵² *Violão de Rua*, 1962, p. 40, vol.1.

2. Uma face romântica do nacional-popular

Se, num primeiro momento, a postura artística cepecista, e igualmente dos autores do *Violão de Rua*, distancia-se – ou pretende-se distante – da idéia romântica do gênio, o tratamento dispensado ao povo não deixa dúvidas: há um espírito eminentemente romântico no engajamento artístico do CPC e do *Violão de Rua*. Para que a asserção faça sentido, é necessário aqui, em primeiro lugar, entender melhor a concepção de Michael Löwy e Robert Sayre acerca do *romantismo revolucionário*. Em sua origem, o romantismo apresentou-se como a “oposição ao mundo burguês moderno”, representando “uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”, iluminado “pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’”.¹ A partir daí, os autores ampliam o conceito, estendendo-o a manifestações artísticas e políticas que ultrapassam os limites do romantismo, demarcados ainda no século XIX pela historiografia mais tradicional, chegando a detectar sua presença viva e intensa em movimentos próprios do século XX.² Apesar de reconhecerem que “a oposição romântica à modernidade capitalista-industrial nem sempre contesta o sistema em seu conjunto” e que muitos pensadores (marxistas, inclusive) consideraram o romantismo como uma corrente

¹ LÖWY & SAYRE, 1995, pp. 22, 36.

² Ibid., p. 33.

reacionária,³ Löwy e Sayre apontam que muitos dos principais, senão todos, ideários de contestação da modernidade e do sistema capitalista são desdobramentos da mentalidade romântica, desde os mais conservadores até os mais revolucionários, o que exigiria uma tipologia dos romantismos.⁴ Destaca-se então o tipo do *romantismo revolucionário*, que, mesmo compreendendo uma séria de subtendências (jacobino-democrática, populista, marxista etc.), caracteriza-se por

“investir” a nostalgia do passado pré-capitalista na esperança de um futuro radicalmente novo. Ao recusar tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado, quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aperfeiçoamento por via de reformas, aspira – de uma forma que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores.⁵

Dentro desse tipo de romantismo, ganha destaque o *romantismo revolucionário marxista*. A dimensão romântica foi suprimida em grande parte pelo marxismo “oficial” soviético (fortemente marcado pelo evolucionismo, pelo positivismo e pelo fordismo) do século XX, mas é perceptível, tanto nos manuscritos do jovem Marx como na produção da fase posterior à sua conversão à dialética hegeliana, ao materialismo e à filosofia da práxis.⁶ O que embasa uma interpretação de Marx como romântico é a proximidade de seu pensamento a uma visão carregada do “desencantamento do mundo”, especificamente com a modernidade capitalista-industrial.⁷ Como contraponto do desencanto, o passado pré-capitalista aparece em seu ideário como o momento mais nobre, em que havia, possivelmente, mais encanto na existência:

Onde quer que tenha conquistado o Poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcas e idílicas. Ela despedaçou sem piedade todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus “superiores naturais”, para só deixar subsistir, entre os homens, o laço do frio interesse, as cruéis exigências do “pagamento à vista”. Afogou os fervores sagrados do êxtase religioso, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas com tanto esforço, pela única e implacável liberdade de comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração velada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, cínica, direta e brutal. (...) A

³ Ibid., pp. 23, 51.

⁴ Ibid., p. 92.

⁵ Ibid., p. 113.

⁶ Ibid., pp. 125, 134.

⁷ Ibid., p. 51.

burguesia rasgou o véu de sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a simples relações monetárias.⁸

Apesar de admitir maior humanismo, pode-se dizer, na sociedade feudal, não há, com isso, a idealização do passado. Diante da idéia de que a exploração feudal era diferente da que ocorre numa sociedade capitalista, dada a inexistência de um proletariado na Idade Média, Marx reconhece que a burguesia moderna é precisamente “um fruto necessário” do feudalismo⁹. Não há momento do passado que pareça ideal, pois, na base do materialismo histórico está a consciência de que a exploração do homem pelo homem o acompanhou desde a Antigüidade, mas a burguesia conseguiu, mais do que em qualquer outro momento, devastar a dignidade nas relações humanas.

Mesmo as instituições e valores do passado (como, por exemplo, a idéia de família, propriedade e trabalho) que foram cooptados pelos burgueses passam a se degenerar, tornando-se assim criticáveis, depois desse processo de “aburguesamento”: por isso, a luta do comunismo “não é a abolição da propriedade geral, mas a abolição da propriedade burguesa. (...) Pretende-se falar da propriedade do pequeno-burguês, do pequeno camponês, forma de propriedade anterior à propriedade burguesa? Não precisamos aboli-la, porque o progresso da indústria já a aboliu e continua a aboli-la diariamente”.¹⁰ E Marx dirige-se então diretamente aos burgueses:

Horrorizai-vos porque queremos abolir a propriedade privada. Mas em vossa sociedade a propriedade privada está abolida para nove décimos de seus membros (...) O comunismo não retira a ninguém o poder de apropriar-se de sua parte dos produtos sociais, apenas suprime o poder de escravizar o trabalho de outrem por meio dessa apropriação.¹¹

No limite, até mesmo a relação como o passado se deteriora na modernidade:

Na sociedade burguesa, o trabalho vivo é sempre um meio de aumentar o trabalho acumulado. Na sociedade comunista, o trabalho é sempre um meio de ampliar, enriquecer e melhorar cada vez mais a existência dos trabalhadores.

Na sociedade burguesa, o passado domina o presente; na sociedade comunista, é o presente que domina o passado. Na sociedade burguesa, o capital é independente e pessoal, ao passo que o indivíduo que trabalha não tem nem independência nem personalidade.¹²

⁸ MARX-ENGELS [1848], p. 11.

⁹ Ibid., p. 40.

¹⁰ Ibid., p. 27.

¹¹ Ibid., pp. 29-30.

¹² Ibid., pp. 28-29.

O processo de desvirtuamento causado pelo capitalismo não se diferencia diante da *cultura*, do *direito*, da *família* e do papel da mulher, mas merece atenção o fato de que um outro elemento, vital ao processo revolucionário, também foi afetado: o povo. Ao subordinar os “povos camponeses aos povos burgueses”, a burguesia civilizou ao seu modo opressivo as camadas – e povos – que mais pudessem parecer bárbaros.¹³ Nesse processo, a alienação contaminou o homem mais passivo, transformado na sociedade moderna em “lumpemproletariado, esse produto passivo das camadas mais baixas da velha sociedade”, que pode “às vezes ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária”, mas suas condições de vida “o predispõem mais a vender-se à reação para servir às suas manobras.”. Portanto, “nas condições de existência do proletariado já estão destituídas as da velha sociedade”.¹⁴

Assim está mais do que justificado o surgimento de “uma utopia igualitária em que seria possível encontrar algumas características ou valores das sociedades anteriores”, apontado por Löwy e Sayre.¹⁵ Não é difícil encontrar a sobrevivência dessa utopia e, portanto, do romantismo revolucionário no século XX. Antes de voltar ao *Violão de Rua*, do qual já se conhece o caráter utópico, é válido indicar um dos meios por onde esse espírito romântico e revolucionário circulou até chegar ao CPC, influenciando suas concepções sobre o *povo*. Trata-se daquela que seria uma das mais influentes presenças sobre a esquerda do Terceiro Mundo – não apenas – na década de 1960: a figura e o pensamento de Ernesto “Che” Guevara.¹⁶ Ícone da heterodoxia marxista,¹⁷ apesar de visto com simpatia até mesmo pela ortodoxia soviética, Che aproxima-se do pensamento romântico do jovem Marx, de quem foi assídua leitor, quando vê a possibilidade da construção, por meio da revolução, do *homem novo*, ou homem comunista, que deveria ser a “negação dialética do indivíduo da sociedade capitalista, transformado em homem-mercadoria alienado, ou capaz de se tornar, graças ao

¹³ Ibid., p. 14.

¹⁴ Ibid., p. 22.

¹⁵ LÖWY & SAYRE, 1995, p.113.

¹⁶ Em sua obra *O pensamento de Che Guevara*, indicada na bibliografia deste trabalho, Michael Löwy mapeia a contribuição de Che ao marxismo, louvando sua importância e elevando-a às contribuições de Trotsky e de Rosa Luxemburgo.

¹⁷ Muitas vezes o marxismo considerado heterodoxo, assim rotulado a partir do ponto de vista soviético, se aproxima mais do pensamento original de Marx. Isso aconteceu com a vertente trotskista e com as contribuições de Che Guevara. Portanto, quando se usa o termo *heterodoxia* deve-se ter como referência para *ortodoxia* a forma soviética, “oficial”.

maquinismo imperialista, um animal carnicheiro”,¹⁸ destacando-se como suas características principais o fato de ser um

homem mais rico interiormente e mais responsável, ligado aos outros homens por um vínculo de solidariedade real, de fraternidade universal concreta, um homem que se reconhece na sua obra e que, uma vez quebradas as correntes da alienação “atingirá a consciência plena de seu ser social, a sua total realização como criatura humana”.¹⁹

Che, entretanto, recusava a hipótese de a criação do homem novo ser romântica e utópica, pois se baseava na experiência concreta da revolução cubana. Mas, além de enaltecer os valores humanos perdidos na modernidade, tal qual o fizera Marx, o projeto de construção do homem novo repousa sobre a imagem do povo camponês, o que mais havia restado de próximo ao ser humano pré-capitalista, não contaminado pela mentalidade burguesa, ainda no século XX, valorizado justamente por seu “atraso”. A denúncia da perspectiva passadista para a elaboração do futuro – portanto, perspectiva utópica – faz-se quando Che reconhece na América Latina a viabilidade de dispensar a etapa democrático-burguesa da revolução, pois é justamente o camponês latino-americano (e também o proletariado urbano ainda inconsistente em alguns países), formador das “massas populares” que exibiram “sua coragem e sacrifício nos momentos críticos da revolução”, que mais estaria naturalmente próximo do homem novo.²⁰

Seguindo a linhagem revolucionária de Rousseau, Marx e Lênin, Guevara cria na revolução, como um procedimento que transformaria radicalmente não só o mundo e as sociedades, mas também os homens, enquanto indivíduos. Aí está um dos melhores exemplos de humanismo marxista, distinto do humanismo burguês-cristão (por vezes já vazio de sentido), e revolucionário que Che disseminou tanto em seus escritos e discursos.²¹ Irmanado a esse humanismo revolucionário está o ideário cepecista, que pode ser percebido, por exemplo, na nota introdutória ao terceiro volume do *Violão de Rua*, escrita pelo poeta e intelectual Moacyr Félix, onde se afirma que esse caderno de poemas:

almejará ser a utilização, em termos de estética, de temas reais, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso apaixonado de uma verdade é o instrumento por excelência da humanização da vida. (...) Nas condições atuais de nossa história, um dos seus objetivos imediatos, portanto, não poderá deixar de ser

¹⁸ LÖWY, 1999, p. 42.

¹⁹ Ibid., p. 43. (GUEVARA apud. LÖWY, 1999.).

²⁰ Ibid., pp. 34, 43-4.

²¹ Ibid., pp. 29, 32, 41.

o de revelar também o sentimento dessas duas verdades que cada vez mais vão-se clarificando no coração do povo brasileiro: uma, a identificação da luta contra os imperialismos, sobretudo o norte-americano, com a luta pela nossa emancipação econômica; outra, mais funda, a da incompatibilidade essencial entre o regime capitalista e a liberdade ou construção do homem.²²

O “autêntico homem do povo”, aludido por Estevam, os homens convocados pelo poeta Ferreira Gullar a “reconstruir o dia”, o passado pré-moderno e o homem novo – ou seja, o engajamento poético, a utopia, o humanismo, o marxismo e o terceiro-mundismo – se confundem. E o poema de Heitor Saldanha, vem como última evidência da familiaridade não casual entre o engajamento cepecista e a utopia romântica, recusada em vão pelo primeiro teorizador do CPC:

Canto abrangente

Cai uma chuva clamorosa
Que entretanto não vês
E que não ouço
Mas apenas sinto
Porque a poesia não quer ser eterna
Apenas o momento

Se eterniza.

Cai uma chuva clamorosa
Chuva abrangente que o amor revive.

Cai uma chuva clamorosa
E erma

Se entretanto chove.

É que a memória ressuscita os mortos
E dá a vida uma medida exata.
Parada-e-Meia vai cantar comigo,
Transposto agora
No seu clima gris.

E Valdomiro já venceu três ternos,
Chegou no rancho vai comer com gosto
Uma comida que venceu com sangue.

Não chove mais.
Não chove mais.
E se chover que chova.
Só pra lavar tanta tristeza e medo

²² *Violão de Rua*, 1963, p.10 vol. 3.

Tanta miséria que emporcalha a vida.

Poesia é outra,
 E eles são tanto que já são poesia:
 Ou sempre foram material de festa,
 Alegoria de podridos gênios
 Que se resultam de recalques mórbidos
 Num alarido que perturba o sonho.
 Mas a medida matéria resiste.
 A virulência cancerosa perde
 Todo o efeito quando um poeta canta.

Cataremos!
 Parada-e –meia vai cantar comigo

O material se gasta no trabalho.
 Se o homem desgastou foi claro exemplo.
 Uma flor nasce, vive e apodrece;
 Mas a semente se transforma em canto,
 A terra é verde no momento exato,
 E esse canto de abrangência emerge,
 Alastra e cria condições de alarme.
 Alastra e vinga a solidão do fruto.
 Eles são tanto que já são poesia.

De Severiano nos chegou notícia,
 Uma notícia que perturba o sono
 Dos que sonhando com jardins privados
 Não esperavam despertar sentindo
 Punhos cerrados a golpear as portas.
 Porta cediça, cederá ao impulso
 Do elemento que na luta veio
 Criou raízes e cansou da espera.

Cantaremos!

Os novos poemas não serão fronteiras,
 Mas serão os ventres para os novos filhos
 E esses filhos não serão bastardos
 Sem heroísmo a simular combates,
 Nem serão químicos do pranto
 A dissecar a lágrima em seu curso.
 O horizonte concentrou-se rubro
 E dos escombros vais nascer a aurora.
 Cantaremos!²³

O poema tem pelo menos duas faces: uma, o recado metapoético sobre a transformação pela qual passa a poesia que já “não quer ser eterna” e apenas eterniza o

²³ *Violão de Rua*, 1962, p. 62, vol. 2.

momento. Ou seja, a poesia de *circunstância*, marca fundamental do engajamento literário,²⁴ que deixa de usar palavras e conceitos como se fossem, “material de festa” (verso 28), “alegoria de podridos gênios” (verso 29), deixando de ser assim hermética, órfica (como a que também se praticou na Geração de 45 do Modernismo Brasileiro) e vanguardista, pode-se dizer. A nova poesia, que se anuncia, gasta seu “material”, desgasta a si própria, flor que “nasce, vive e apodrece” em favor do canto abrangente, desgasta-se e torna-se semente de um fruto alarmante. A nova poesia, enfim, filia-se à romântica, primeiro por não se pretender eterna, universal, impessoal, mas concretamente humanizada na vivência de um momento (não menos digno de ser eternizado, um universalismo que parte do situado, do particular para o universal, tipicamente romântico) e também por não manipular racionalmente a emoção poética, como fariam “químicos do pranto”, cujos poemas são “fronteiras” entre eles e os demais homens, são “combates” simulados.

Outra face, a constatação entusiasmada com certo espírito de mudança, com uma chuva que lava a vida miserável e “emporcalhada”, fertiliza a consciência dos homens, poetas ou não, possibilitando que o elemento revolucionário – de “punhos cerrados a golpear as portas” daqueles que sonhavam com jardins privados (propriedade burguesa, apropriação da natureza) – pudesse criar raízes. O processo intensifica-se, flui, ganha ritmo na forma do decassílabo sáfico que passa a predominar depois da terceira estrofe, e o homem-fruto revolucionário, poeta ou não, tem sua solidão vingada, pois solidariza-se, multiplica-se a ponto de ser poesia (ou matéria para ela). Da revolução, fertilizada pela chuva que tornou a terra “verde no momento exato”, nascerão os “novos filhos”. A aurora-revolução só pode nascer, mais uma vez, da “memória” que “ressuscita os mortos”, do horizonte enrubescido – revolucionariamente rubro, vermelho, sangüíneo, humano –, dos filhos que não são “bastardos/ sem heroísmo”. O resgate desses valores humanos, quaisquer que sejam, é o próprio resgate proposto pelo romantismo, enraizado na filosofia de Herder, da Idade Média, “época de gestação das nacionalidades européias” e que

aparecia como a primavera do “espírito do povo” (*Volkgeist*) característico de cada nação, como o período histórico em que tal espírito se revelara na sua pureza originária, sem ter sido maculado por qualquer influência alheia (a Renascença, portadora de vastas influências greco-latinas, alheias ao espírito das nações medievais, será duramente criticada pelos românticos). A língua, a literatura, a arte, o direito e as expressões medievais eram considerados como a expressão genuína e natural do *Volkgeist* de cada

²⁴ DENIS, 2002, p. 80.

nação, independentemente de regras, de modelos e de deformações racionalistas.

Como se depreende, a glorificação romântica da Idade Média tem subjacente uma determinada ideologia político-religiosa, prende-se a valores patrióticos e nacionalistas, ao gosto pelas tradições populares e pelas manifestações folclóricas.²⁵

Passando pela visão romântica, marxista e guevarista, a imagem do povo nutrida pelos artistas e intelectuais do CPC foi delineada principalmente pelo marxista, simpatizante, mas não um membro do órgão, Nelson Werneck Sodré. A defini o mais concisa que perpassa a publica o *Quem   o povo no Brasil?* (o segundo número da cole o *Cadernos do povo brasileiro*, uma visão oficial do movimento)   a de que

em todas as situa es, *povo*   o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na soluço objetiva das tarefas do desenvolvimentismo progressista e revolucionário na área em que vive.²⁶

Quando Sodré explica que as classes dominantes, ao longo da história, no Brasil ou em qualquer outro lugar, só alcançaram seu posto por meio de

grandes movimentos que alteraram a situa o das classes sociais umas em rela o às outras, consistiram em derrocar o domínio de determinada classe, que cumprira sua missão histórica, substituindo-a por outra, que vinha em ascensão. Eram revolu es que substituíam uma minoria por outra minoria, e esta outra assumia o poder, dominava o estado e transformava as institui es, amoldando-as aos seus interesses,²⁷

demonstra-se fortemente amparado pelo marxismo, mais especificamente pelo *Manifesto Comunista*, em que se encontram passagens semelhantes: “Todos os movimentos históricos têm sido, até hoje, movimentos de minorias ou em proveito de minorias”.²⁸ O mesmo embasamento deixa-se notar quando o povo brasileiro   visto com grande entusiasmo, elevado a elemento decisivo na práxis revolucionária: “  este o *povo* que vai realizar a Revolu o Brasileira”.²⁹ A consonância particularmente com o PCB se clarifica na divisão estabelecida entre uma *massa* popular e uma *vanguarda* do povo, consciente de seus interesses e condi es revolucionárias e a quem cabe o papel de conscientizar o restante dos

²⁵ AGUIAR E SILVA, 1976, pp. 484-85.

²⁶ SODRÉ, 1962, p. 22. (grifo do autor)

²⁷ Ibid., p. 18.

²⁸ MARX-ENGELS [1948], 1980, p. 22.

²⁹ SODRÉ, 1962, p. 60.

indivíduos.³⁰ Curiosamente, a intelectualidade de esquerda, que, sabe-se, continha os cepecistas, é componente da vanguarda, ou seja, do *povo*. Não seria exagero entender essa missão do intelectual como semelhante a que o vate romântico tem na sociedade moderna. Mesmo porque, num desvio de sua visão dialética, Sodré acredita que “Uma *secreta intuição* entretanto, faz com que cada um se julgue mais *povo* quanto mais humilde é sua condição”.³¹ No restante de sua análise, o autor não apresenta um critério mais objetivo, ou melhor, uma condição material, que seja a causa que leva o intelectual (contido na “parte da burguesia que se integra no *povo*”) a se entender como *povo*. E não apenas os intelectuais, mas todo

o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada é invencível. (...) Estão excluídos do *povo*, pois, nesta fase histórica, agora e para sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média comprometida com o imperialismo, como os elementos da pequena burguesia que o servem. É o conjunto das classes, camadas e grupos sociais que compõem o *povo* que representa, assim, o que existe de nacional em nós.³²

Ainda que não concentre seu discurso nisto, Sodré introduz em diversos momentos a noção de *nacional* quando trata do povo, revelando assim o projeto da construção de nacionalidade calcado sobre a visão do nacional-popular. Afirma o intelectual marxista que “em política, como em cultura, só é nacional o que é popular”.³³ Aqui se tem talvez a principal diretriz, ideológica e estética, do CPC e do *Violão de Rua*. A intensa presença do nacional-popular no início dos anos 1960 repercutiu no “projeto de uma literatura antiimperialista, voltada para dentro do país, destinada ao consumo e à educação do povo”.³⁴ Ferreira Gullar, um dos mais renomados poetas do *Violão de Rua* e que também foi o principal diretor do CPC, em entrevista concedida ao sociólogo Marcelo Ridenti, relatou a ausência de um respaldo ideológico conceitual, como, por exemplo, o gramsciano, para a formulação de uma arte nacional e popular:

nós não tínhamos teoria, essas teoria complicadas do nacional-popular, ninguém pensava nisso. Agora nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura

³⁰ Ibid., p. 37.

³¹ Ibid., p. 11. (grifo colocado)

³² Ibid., p. 37-38.

³³ Ibid., p. 17.

³⁴ LAFETÁ, 1983, p. 61.

brasileira, no povo, na criatividade. Nós achávamos que imitar as vanguardas européias era uma coisa que empobrecia a cultura brasileira.³⁵

De fato, o nacional-popular do CPC não se assenta sobre o tratamento gramsciano à questão, mas há em suas manifestações e programas a presença desse conceito como representando uma unidade geográfica, política e antropológica, sobretudo, composta por uma exterioridade (o nacional) e por uma interioridade substancial (o popular).³⁶ Intuitivamente ou não, no ato de proteger a cultura brasileira da influência estrangeira, admitido por Ferreira Gullar e evidente na produção cultural de seu grupo, os cepecistas realizam sua arte por um processo de “mimetismo” do popular, baseado na busca de uma temática social e de uma linguagem em que pudesse estabelecer-se a arte para o povo, resultando daí certa fidelidade aos princípios da posição nacional-popular.³⁷ Contudo, resulta também do mimetismo uma simplificação falseada da linguagem do intelectual para que atingisse uma comunicabilidade com seu público, verdadeiramente popular, como se desejava. Além da ineficiência, já que o público real e efetivo do *Violão de Rua* acabou por se restringir à camada mais politizada da classe média, alguns críticos denunciam o espírito, mais que paternalista, populista que era então empregado na elaboração lingüístico-formal dos textos e no próprio conteúdo, em que, não raramente, o eu lírico, encarnando a própria voz do intelectual, do poeta engajado, reivindica solidariamente o seu lugar ao lado – ou dentro – do povo.³⁸ Muitos são os poemas que comprovam essa observação, como ocorre, por exemplo, em “Vivência” de Paulo Mendes Campos, sevem como exemplo:

Vivência

Moço que fica neste bar comigo
É meu amigo

Sente-se que algum mal o esvazia
Meu pobre amigo

Sorriso apenas não é alegria
Do meu amigo

Aquela puta quer dormir contigo
Com meu amigo

³⁵ GULLAR *apud* RIDENTI, 2000, p.128.

³⁶ CHAUI [1986], 1996, p. 105.

³⁷ ZILIO, 1983, p. 39.

³⁸ HOLLANDA, 1980, p. 19; ZILIO, 1983, pp. 37-8.

Mas que despossessão absoluta
Meu mau amigo

No ventre calcinado dum puta
Não há abrigo

Hás de chorar de bêbado
Como uma hiena

Hás de voltar à casa sem desejo
E sujo, amigo

Quando a manhã chegar sobre o outeiro
Meu triste amigo

Não vale mesmo a tua vida a pena
De ser vivida

Mas venderás um pouco de ti mesmo
Meu velho amigo

E esquecerás a dor que vai contigo
O teu castigo

Fechado ficarás em teus sentidos
Pungente amigo

Indevassável para a luz do sol
Que faz o trigo

Oh! Porque neste Rio de Janeiro
Perdido amigo

Quero encontrar um veemente coração
De companheiro

Quero apertar a mão amiga e dura
Dum operário

Mão-martelo que prega a investidura
Do proletário.³⁹

Há alternância entre a coloquialidade, quase vulgar em alguns versos, e o uso de palavras que possivelmente não integram e nunca integraram o vocabulário popular (“outeiro”, “calcinado”, “indepassável” e “veemente”), bem como o tratamento em segunda pessoa que, dependendo da região do Brasil, constitui um arcaísmo (não pelo emprego dos pronomes “tua” e “ti”, usados e conjugados como se conjuga “você” em alguns lugares, mas

³⁹ *Violão de Rua*, 1963, p. 120, vol 3.

pela conjugação dos verbos propriamente). Aqui estaria a ineficiência e o falseamento da linguagem que se pretende popular, o que, contudo não elimina a “popularidade”, a acessibilidade ao conteúdo do texto, este sim, indubitavelmente populista.

Como em tantos outros poemas do *Violão de Rua*, encontra-se em “Vivência” plasmada a idéia de *povo* mais corrente entre a esquerda dominante no cenário político brasileiro por volta de 1962, a mesma estabelecida por Sodré. Na fusão das classes sociais, antagônicas *a priori*, sob o conceito *povo*, apresentando como elemento unificador os interesses *nacionais*, há, além de uma visão antidialética que desconsidera a heterogeneidade de uma ideologia (ou *da* ideologia, no sentido marxista), uma ocultação do embate entre aquelas mesmas classes e do complexo processo de estratificação social daquele momento no Brasil. Ou seja, a literatura sela um pacto populista e desenvolvimentista, modelo que, aliás já entrava em colapso no país, pois está

voltada para dentro do país, destinada ao consumo e à educação do povo (poderíamos apontar seu análogo nas aspirações políticas, então muito ativas, de criação de um mercado interno, suficiente, não dependente, existindo em função das necessidades nacionais e populares).⁴⁰

Ao expressar o desejo de cumplicidade com o proletário, com o miserável, com o camponês, renegando, naturalmente, ao imperialismo e às estruturas mais retrógradas da sociedade – como, por exemplo, o latifúndio –, o poeta, por intermédio do eu poético, é claro, pensa realizar pungentemente sua parte na luta revolucionária. Não percebe que “enquanto um Estado que se quer moderno, o brasileiro não poderia ter outra ideologia que não fosse ‘igualitária’: o ‘povo’ como conjunto de todos os cidadãos e o ‘nacional’, a nação como Estado soberano”.⁴¹ Nem se dá conta de que

Apesar da posição de antagonismo à ideologia dominante que o projeto nacional e popular se propôs no Brasil, ele cumpre muito mais uma função reveladora de uma situação ideológica, que propriamente de contestação. Isto porque, de fato, ele é o projeto cultural hegemônico. E o seu estatuto de oposição se insere num sistema no qual o poder, ao contrário da aparente omissão, se legitima. Isto ocorre na medida em que o poder “se inclina” diante deste projeto e, no entanto, é ele quem governa.⁴²

Com acuidade crítica, Marilena Chauí afirma que a preocupação fundamental dos intelectuais e dos artistas, autodenominados “vanguarda aguerrida do povo”, que carregavam

⁴⁰ LAFETÁ, 1983, p. 61.

⁴¹ ZILIO, 1983, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

consigo o ideário do nacional-popular, era encontrar – ou impor – “o verdadeiro nacional” com base no antiimperialismo. Misturando o essencialista, o prescritivo, o pedagógico e o normativo, “esse discurso populista é uma das formas exemplares do autoritarismo da sociedade brasileira, em particular dos intelectuais”.⁴³ A unidade então expressa pelos adjetivos “nacional” e “popular”, tem seus membros forjados por uma ideologia que se investe do direito de defini-los. E é justamente o popular, a “interioridade” da unidade indicada pelos termos, a parte menos manipulável, complexamente heterogênea (concordando em parte com a definição de Sodré), pois representa, em sua essência romântica, a originalidade verdadeira do *Volkgeist*. O tiro sai pela culatra, o romantismo que embasa também o nacional-popular mata algo de substancial em si próprio, o que talvez se explique pela oscilação entre um ponto de vista romântico e um outro, “ilustrado”, a que está submetida a cultura popular nos anos 60 no Brasil. Originalmente, os traços da cultura popular estão no Romantismo – primitivismo, comunitarismo e purismo dos povos pré-capitalistas –, mas o artista-intelectual de esquerda não pode correr o risco de lançar-se à busca romântica dessa essência do povo e de sua cultura, pois, além de levar o “Sentimento” às elites – “para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas)” – seu dever não prescinde de levar a “Razão” ao povo, “para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas política)”.⁴⁴ A consequência disso, os poemas e os programas não a desmentem, já se sabe qual é: uma arte que, para cumprir uma vontade ideológica, falseia a si mesma, falseia a composição e a mentalidade de seu público, mas que nunca poderia falsear seu resultado.

⁴³ CHAUI, pp. 108-9.

⁴⁴ Ibid., pp. 20, 21.

II. Tempo de cantos e gritos

1. A história por trás do canto

Acompanhando o processo histórico, a poesia do *Violão de Rua*, bem como toda arte cepecista, realmente pode ter reforçado no campo das idéias, uma postura populista que contaminava o pensamento da esquerda hegemônica. Naturalmente, um populismo mais tímido, ou apenas melhor disfarçado, do que o nacionalista de Getúlio Vargas,¹ ou o

¹ Tratando de forma resumida, a política de massas, base do populismo, “foi a vida e a morte do modelo getuliano de desenvolvimento”. Tratava-se da implantação no Brasil de uma concepção de governo, que crescia sobretudo nos países subdesenvolvidos, baseada no discurso nacional-desenvolvimentista – sedutora não apenas das massas populares, mas especialmente delas – e no fortalecimento da imagem do governante, que passaria a ser visto como um messias político da sociedade e aceito como protetor, salvador ou mesmo como “Pai dos pobres”. O país iniciara um novo estágio de desenvolvimento industrial a partir da Primeira Guerra Mundial, substituindo o antigo modelo econômico de exportação e aderindo ao modelo industrial de substituição de importações, que trouxe choque entre setores nacionais e estrangeiros, no caso, ingleses. Sempre que esteve no poder, na “Era” de 1930-45 ou no mandato “democrático” de 1951-54, Vargas dedicou-se com afinco ao fortalecimento do desenvolvimento nacional criando “condições institucionais, políticas e culturais mínimas para a consolidação de uma civilização propriamente urbano-industrial” e combinando os “interesses econômicos do proletariado, classe média e burguesia industrial”. Essa combinação se deu efetivamente e a expansão dos setores industriais e de serviços foram favorecidos, além de – em especial depois de 1945 – ter propiciado às massas proletárias maior participação nas decisões políticas e na formulação dos objetivos do progresso. O populismo iniciado em 1930, acompanhado pela intensificação da urbanização e da industrialização, foi o golpe de

desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.² Seria então um último populismo, que se reconheceu como nacional-reformismo, empenhado em suprir as lacunas sócio-econômicas dos populismos desenvolvimentistas anteriores e ainda com base no fortalecimento da economia nacional. De maneira contraditória, o projeto da esquerda – do PCB, especialmente – para a revolução brasileira mantinha seu forte laço com a mentalidade manipuladora das elites e dos governantes, caindo num equívoco, “um enfocamento falseado e arredado da realidade brasileira, porque se perde em abstrações e modelos apriorísticos” que impedia a elaboração de uma teoria adequada para a realização de uma revolução.³ Caio Prado Júnior atacou severamente a postura populista e aliancista⁴ (presente com nitidez em *Quem é o povo no Brasil?*), como portadora das “graves distorções observadas na interpretação da realidade política, econômica e social brasileira” que “contribuíram para os erros que vinham sendo cometidos desde longa data na ação política da esquerda, e que levaram afinal ao desastre de 1º de abril”, exemplo máximo das “piores formas de oportunismo demagógico, explorando as aspirações populares por reformas.”⁵

Não obstante sua sustentação ideológica, a poesia do *Violão de Rua* nem sempre reproduz esses mesmos equívocos políticos e históricos. O que ela sempre traz é o aã revolucionário de seu momento, inclusive das vozes não-hegemônicas da militância. Por isso,

misericórdia na política oligárquica, e ruralista, que dominou as primeiras décadas da república brasileira. (IANNI, 1968, p. 53-55.)

² O Governo Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) colaborou para minar as bases populares do nacionalismo, mas manteve-se ainda apoiado numa política de massas. Foi o início da “desnacionalização” da indústria brasileira rumo à adoção do modelo combinado de desenvolvimento, calcado na associação de capitais nacionais e estrangeiros, que atingiria seu auge no Regime Militar instaurado em 1964 e presente também em nações vizinhas. Criou-se uma nova relação de interdependência entre a América Latina e os EUA, que desbancaram o imperialismo inglês. Curioso é notar que a eleição de Kubitschek foi apoiada pelo PCB, que aderiu, aos poucos, à proposta de revolução democrática e pacífica. Nunca a burguesia cosmopolita e também grande parte das massas puderam se empolgar tanto com as promessas de desenvolvimento presente no Plano de Metas, responsável pela ampliação das indústrias de bens duráveis de consumo, o que contrariava o getulismo voltado aos setores de base e de bens de produção. Pela Lei de Tarifas, que concedia às matrizes empresariais estrangeiras isenções e privilégios, a produção brasileira sofreu desleal concorrência e desenvolvimento brasileiro foi reajustado à redivisão internacional do trabalho consolidada no capitalismo pós-1945. A ilusão desenvolvimentista dos “50 anos em 5” durou até o fim do período de seu governo, quando a expansão industrial atingiu seu limite, dando sinais de uma crise que culminaria em conflitos sociais na cidade e no campo (onde foi postulada a necessidade de reforma agrária). Enquanto forças políticas mais crenes na emancipação econômica do país pediam limitação de remessa de lucros para o exterior e ampliação do comércio com a América Latina e Bloco Socialista, “setores das classes dominantes, mais vinculados diretamente aos interesses do capital financeiro internacional, advogavam a liberação do câmbio, restrição de crédito e compressão dos salários, o mesmo programa que tentaram aplicar, sem êxito, após a morte de Vargas, em 1954”. (BANDEIRA, 1977, p. 17)

³ PRADO JÚNIOR [1966], 2000, pp. 43.

⁴ O aliancismo aqui se refere, sobretudo, a crença que o PCB nutria sobre a união com o que chamavam equivocadamente “burguesia nacional”, supostamente tão interessada na revolução antiimperialista quanto a esquerda e o proletariado.

⁵ PRADO JÚNIOR [1966], 2000, pp. 44-45.

como consequência do contexto em que surgiu, e também como parte do princípio didático-engajado, expressa em seu conteúdo a complexidade do momento em que “o país estava irreconhecivelmente inteligente”,⁶ verdadeiramente numa agitação que o levaria a uma revolução ou, o que foi pior e real, a uma contra-revolução: o Golpe de 1964.

Às portas da Revolução

O poema que abre o primeiro volume do *Violão de Rua*, portanto, o poema que inicia a série, é “Morte na Lagoa Amarela”, que tem como tema o problema do latifúndio e a necessidade da reforma agrária. A questão agrária era sem dúvida uma das maiores prioridades do projeto revolucionário, mas o poema pode ser o primeiro da coletânea por uma mera e pertinente coincidência: a organização dos textos se dá pela ordem alfabética dos nomes dos poetas, e esse poema foi escrito por Affonso Romano de Sant’Anna. De qualquer modo, podendo-se entender o *Violão de Rua* também como uma “aula” de história e revolução, dada sua intenção didática e conscientizadora, a questão agrária é sem dúvida um bom tópico, primeiro passo, para começar a entender melhor o contexto em questão e como nele insere a poesia cepecista. Seguem alguns fragmentos do poema:

Morte na Lagoa Amarela

Triste a vida de posseiro
Junto à Lagoa Amarela.

Vinte anos sobre a terra
Cavando o faltoso pão,
Vinte anos de promessa
Com a mesma enxada na mão,
Catorze filhos no mundo
Fora os que estão no caixão.

Triste vida de posseiro
Sempre sem pão e dinheiro.

Fazendeiro toma tudo:
Terras, filhas, boi peroba
E quando o caboclo grita
Queima tudo o que não “roba”

Eis que deu que um fazendeiro
Com fama de boi ladrão
Se apeou em minha portas

⁶ SCHWARZ, 1978, p. 69.

E me gritou como a um cão:
 Que aquela terra era dele
 E punha tudo no chão,
 E se eu ficasse morria
 Como torresmo e carvão.

(...)

Peguei na espingarda velha
 Como quem pega o enxadão
 Com a força que a fome dá
 Pra quem defende seu pão

(...)

Mandei-lhe no peito a bala
 E o homem foi despachado
 Caindo no chão sangrando
 Como boi velho castrado.

(...)

E foi então que senti
 Que os filhos que estavam mortos
 Se estremeceram junto ao chão
 Junto aos posseiros queimados
 Pelo ódio do patrão
 E que agora renascidos
 Defendiam seu sertão
 Punham no ombro a espingarda
 Refazendo a plantação
 Replantando dia a dia
 Para colher na estação,
 As sementes duradouras
 Da esperada redenção
 Que agora surge madura
 Sob a voz de Julião.⁷

É o chamado de “Julião” que o poema traz ao leitor (idealizado), como conclamação para que, num ato de transformação no emprego de força, empunhe agora a “espingarda velha”, potencial esquecido, “como quem pega o enxadão”. Não há aqui um vago sonho de projeto revolucionário através luta rural, mas sim uma referência às condições e agitações político-sociais reais do Brasil no ano de publicação desse poema. Em particular, os versos chamam atenção às Ligas Camponesas, representadas por Francisco Julião, que não podem ser compreendidas, contudo, sem uma breve retomada do Governo João Goulart (1962-1964).

Desde que fora eleito Vice-Presidente de JK pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro, fundado por Getúlio Vargas), João Belchior Marques Goulart, também conhecido por Jango,

⁷ *Violão de Rua*, 1962, p.11 vol. 1.

assumiu posturas que deflagravam sua simpatia pelas causas populares e trabalhistas, exemplificada pelo apoio a greves, à reforma agrária e à redistribuição de rendas públicas pelo país. Com o fracasso do “golpe” tramado por Jânio Quadros⁸, as classes dominantes e os defensores do capital estrangeiro no Brasil não aceitariam sem restrições a tomada de poder em setembro de 1961 por Jango, condenado pela burguesia, por ser grande proprietário de terras, como um traidor de sua classe.⁹ Após a renúncia de Quadros, os Ministros das Forças Armadas insurgiram-se contra a investidura de Goulart (que se encontrava na China) e obtiveram como resposta uma mobilização nacional pela posse legal do Vice-Presidente eleito. Além das greves que irromperam nas principais cidades brasileiras, as Forças Armadas se cindiram, sob apelo das massas comandadas por Leonel Brizola, então Governador do Rio Grande do Sul. O apoio a Jango era generalizado e o Congresso aceitou a investidura com base numa emenda constitucional que implantava o parlamentarismo e transferia os poderes do Presidente a um Primeiro-Ministro (no caso, Tancredo Neves, que renunciou ao cargo em junho de 1962) e ao Conselho de Ministros. De acordo com o que pensava Brizola, por causa da violação legal (a emenda “constitucional”) feita pelo congresso e pelo apoio militar que obteve, Goulart possuía nas mãos todas as condições para implantar um Governo revolucionário. Mas Jango não quis, diferentemente de Quadros, a ditadura e acolheu o regime parlamentarista.

O governo do novo presidente gaúcho demonstrou-se herdeiro do getulismo, como mostram as tentativas de reforma realizadas logo que ascendeu à Presidência. O nacionalismo reformista foi mantido em suas posturas, contudo, o cunho populista que caracterizou a Era

⁸ Conseqüências correlatas da industrialização – o robustecimento do proletariado e aumento das tensões do desenvolvimento manifestas nas lutas sociais, greves e invasões de terra – possibilitaram a emergência de Jânio Quadros ao poder. A contradição marcou o governo de Quadros, que demagogicamente ludibriava o povo em seus discursos, mas foi apoiado pelas mesmas forças que derrubaram Vargas, especialmente pela UDN (União Democrática Nacional). Logo que alcançou o poder, lançou um programa para redução da inflação que provocou compressão de salários, contenção de créditos e outras medidas que pungiram a burguesia mais frágil, os trabalhadores e as classes médias, principalmente elevando o custo de vida. Estranhamente, para os militares reacionários, Quadros significou o fim da demagogia e conseqüentemente do populismo e o apoio popular que recebeu, não compartilhado pelo PCB, outorgava-lhe um poder em que as forças empresariais e trabalhistas estariam em equilíbrio. Essa não era de fato a opinião predominante na sociedade brasileira e, com a popularidade desgastada, o presidente Jânio tramou um plano mirabolante para exercer com maior plenitude o poder presidencial, tolhido pela constituição de 1946 que punha em contradição a legislação democrática e a execução autocrática. Formulou um golpe de Estado anticonvencional, não apoiado nas Forças Armadas, mas no consenso nacional, que lhe permitiria total autonomia de governo, acima das classes sociais e dos partidos. Para isso, adularia a esquerda – o que se comprova com a condecoração de Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul – propalando uma política externa independente. Após renunciar, acreditava que, com a comoção das massas e com o apoio de Ministros reacionários, teria seu retorno ao poder como ditador admitido pelas Forças Armadas e, assim, seu Vice-Presidente João Goulart não tomaria o poder. Quadros, com o fiasco que foi seu governo, levou ao fim o modelo getulista de populismo. (DREIFUSS, 1987, p. 128; BANDEIRA, 1977, p. 21.)

⁹ DREIFUSS, 1987, p. 141.

Vargas parecia ter sido cabalmente derrubado por Kubitschek e Quadros, ao deixarem evidente que o carisma do governante servia na verdade para escamotear o trabalho voltado à satisfação das demandas do grande capital. Restava a Jango o trabalhismo nacionalista como via de continuidade de uma política popular, pretensamente não populista. Apoiou-se fundamentalmente na organização popular, no sindicalismo e no PTB, que, bem ou mal, era um partido do operariado.¹⁰ Um dos braços fortes de Goulart foi o deputado federal trabalhista, e também Ministro das Relações Exteriores, Francisco de San Tiago Dantas, por meio de quem restabeleceu as relações diplomáticas com a União Soviética e enfrentou as propostas de sanções contra Cuba propostas pelos EUA na Conferência de Punta Del Este em janeiro de 1962.¹¹ Desde então, brotava secretamente uma articulação entre empresários representativos da burguesia comercial e de grupos estrangeiros, com vistas a banir o “perigo comunista”, fomentando a radicalização da direita. O surgimento e atuação de entidades financiadas pela elite econômica como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD),¹² que mantinham estreito contato com a Escola Superior de Guerra e com a CIA, indicam discretamente o início de uma contra-revolução.

O complexo político IPES/IBAD era formado por intelectuais favoráveis aos interesses econômicos multinacionais e, é óbvio, inimigos do nacional-reformismo. Sua ação deu-se nos âmbitos político-ideológico e político-militar, mas seu principal sucesso foi a doutrinação anti-social-reformista e anticomunista realizada entre os brasileiros para o qual teve apoio dos principais detentores e concessionários dos meios de comunicação do país.¹³ A ação reacionária intensificou-se após a restauração do presidencialismo em 1963 e a retomada por Goulart dos poderes que o Congresso havia-lhe usurpado e a realização de medidas econômicas e reformas nacionalistas. Como medidas que desagradaram o empresariado brasileiro e os interesses externos, destacam-se: a contenção da remessa de lucros para o exterior, através da Lei de Remessas; a proibição da importação de matéria prima pela indústria farmacêutica; a redução da importação do petróleo; o estabelecimento de relações

¹⁰ BANDEIRA, 1977, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹² O IBAD e o IPES recebiam financiamento de empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas, algumas detentoras de concessões públicas, como era o caso da Light & Power, outras, mais atuantes no mercado, como, por exemplo, as alemãs Mannesmann e Mercedes Benz. Bancos nacionais e estrangeiros também dispuseram auxílio pecuniário a estas entidades, com destaque para o Itaú, o Bank of Boston e o First Nacional City Bank (BANDEIRA, 1977, pp. 67-71).

¹³ DREIFUSS, 1987, p. 233.

comerciais com a China; a instalação da aposentadoria em função da natureza do trabalho; e o incentivo à formação de sindicatos rurais.. As propostas de reformas política, universitária, e, sobretudo, agrária, proclamadas num comício em 13 de março de 1964 visavam menos ao socialismo do que à viabilização democrático-burguesa do capitalismo brasileiro. Ainda assim foram estarrecedoras para a direita,¹⁴ que, inclusive, organizava guerrilhas e grupos paramilitares para uma possível derrubada de Goulart.¹⁵

É certo que as forças reacionárias – os interesses elitistas e estrangeiros – saíram vitoriosas. A pressão norte-americana que exerceram Richard Nixon e John Kennedy sobre um possível governo popular-nacionalista no Brasil e a suposta defesa “do capital, da propriedade, da ordem e da família” levaram aos caminhos tenebrosos do Golpe de 1964 e da Ditadura Civil-Militar. Ou seja, a possível Revolução Brasileira foi desbancada pela contra-revolução que produziu infundáveis seqüelas no Brasil, sendo a mais nefasta delas a instauração não apenas do modelo estadunidense de economia, mas do seu estilo de vida e comportamento.

A partir do episódio da luta pela posse de Goulart, o proletariado amadurecia e se organizava em associações como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT, fundado em julho de 1962) e o Pacto da Unidade e Ação (PUA). A simpatia que o presidente inspirava entre os operários unida à sua moderação diante da possibilidade de uma revolução, ou seja, sua postura social-reformista, fez com que o PCB, desde os anos 30 um partido submisso ao Partido Comunista da União Soviética (PCUS) e crente na união das várias forças e classes sociais para a revolução, prestasse, apesar de fragilmente, seu apoio a Jango. Porém, o PCB perderia a hegemonia sobre os comunistas do país no ano de 1962, quando a chegada do pensamento revolucionário maoísta-guevarista provocou a cisão no movimento dando origem à Ação Popular (a AP, fundada pela esquerda católica) e, principalmente, ao PC do B.

O novo partido acreditava, como mostra seu “Manifesto-Programa”, lançado em fevereiro de 1962, que o único caminho para a tomada de poder e para a instalação de um governo socialista era a revolução armada, que prescindiria da adesão de qualquer estrato da burguesia.¹⁶ Além da postura guerrilheira terceiro-mundista, pairava sobre o PC do B o

¹⁴ Uma pesquisa realizada em janeiro de 1964 mostrou que 72% dos brasileiros achavam necessária uma reforma agrária. (GASPARI, 2002, p. 382)

¹⁵ BANDEIRA, 1977, pp. 100-165.

¹⁶ PACHECO, 1984, p. 222.

espírito revolucionário internacionalista de Trotsky, o que fez com que a influência do pensamento foquista frutificasse ainda mais entre os militantes do novo partido.¹⁷ Sobretudo, a esquerda brasileira começava, não de modo homogêneo, a abandonar sua tendência reformista, nela predominante desde sua origem, para aderir à tendência revolucionária e, por isso, a tentativa de aliança com a burguesia nacional na qual o PCB insistia foi apontada pela linha maoísta como responsável pelo fracasso da revolução brasileira.

Nos primeiros anos da década de 1960, por exemplo, Luís Carlos Prestes,¹⁸ que tivera seu pedido de prisão preventiva revogado em 1958 e pôde sair da clandestinidade, viajava pelo mundo como um diplomata do PCB, passou pela URSS, onde assegurou a Krushev que a esquerda brasileira dominava o cenário político e não temia a ala reacionária, e por Cuba, onde condenou as guerrilhas.¹⁹ O PCB, desde a publicação da “Declaração de março”, de 1958, assumia definitivamente a crença na revolução pacífica viabilizada por uma vanguarda revolucionária, sustentada pela adequação dos princípios marxistas à realidade brasileira.²⁰ Apesar de sua orientação, não se pode dizer que o PC do B foi um antagonista do reformador, mas moderado, Governo João Goulart, pois alguns eventos que se estenderiam a partir de então, possibilitados (nem sempre consentidos) de alguma maneira pela Presidência, foram resultado da incorporação da ação revolucionária mais radical por parte da população. Não apenas nas cidades, mas também nos campos, acentuavam-se os conflitos de classe. Enquanto o PTB tentava a conciliação das classes, o PSD (Partido Social Democrático) e a UDN (União Democrática Nacional) se aliaram de vez para representar os interesses dos latifundiários e da burguesia cosmopolita e, ainda, tentar, regendo o Congresso, tomar o poder. Assim era exigida uma maior radicalização da esquerda, e de seus supostos representados (as massas), e um dos maiores exemplos disso foi a questão agrária.

¹⁷ Menos uma ideologia do que uma estratégia revolucionária, o *foquismo* consistia na necessidade de se formar, num continente maduro para a revolução – se possível contando intercâmbio de guerrilheiros experientes –, pequenos grupos de militantes instalados em locais estratégicos, os *focos* para a luta de libertação em massa. Enquanto o jovem esquerdista francês Régis Debray teorizou o foquismo, Che o ilustrou e difundiu através de seu *slogan* “Dois, três, muitos Vietnãs”. (HOBSBAWM, 1996, p. 428).

¹⁸ Prestes tem sua trajetória política confundida com a da própria esquerda brasileira no século XX, passando a atuar em 1924, dois anos após a fundação do PCB. Desde sua primeira aparição no cenário das lutas, a célebre Coluna Prestes – que despertou as massas camponesas adormecidas, ainda na agitação tenentista – o “Cavaleiro da Esperança” passou a assombrar a elite, a direita e, na década de 1930, até mesmo Getúlio Vargas. O seu “putschismo” havia estimulado uma fatia do povo e da esquerda à fracassada sublevação de 1935, mas, diante das conseqüências trágicas dessa Intentona Comunista, passou a pender, junto do PCB (ao qual se filiara apenas em 1934) para a postura revisionista, enfatizando apoio à industrialização e a uma revolução democrático burguesa. Ainda assim, passou grande parte de sua vida na clandestinidade. (PACHECO, 1984, pp. 137, 155, 161, 173)

¹⁹ GASPARI, 2002, pp. 380-2.

²⁰ PACHECO, 1984, p. 217.

Originadas ainda no tempo de JK, as Ligas Camponesas eram agremiações de trabalhadores rurais que tinham como objetivo central a inclusão social e a extensão dos direitos civis ao campo, além de ser uma resposta às conseqüências (desemprego e fome) da desintegração econômica rural após a expansão do capitalismo no País.²¹ Não possuíam vínculos diretos com qualquer órgão governamental ou partido e estavam, por isso, à margem de qualquer pacto populista remanescente. Advogados, dentre os quais o mais representativo foi Francisco Julião – que também era deputado estadual, de orientação socialista –, deram esteio jurídico às Ligas, transformando a espoliação do trabalho e a expropriação de terras em conflitos de direito judicial. Ademais, expuseram a luta à imprensa. Entre 1961 e 1962 propostas estruturadas de Reforma Agrária foram levadas ao Congresso, que passou longe de efetua-las.

Ainda que timidamente, João Goulart apoiou a aliança entre camponeses e trabalhadores urbanos que se vislumbrava e fez apelos ao Conselho de Ministros (órgão de alto poder num regime parlamentarista) para que se minimizasse a miséria nordestina e, paralelamente, se organizasse um plano de reforma agrária. O máximo que se realizou, no entanto, foi o decreto de estado de emergência nas regiões nordestinas afetadas pela fome, o que lhes disponibilizaria alguns recursos extras. O Presidente, porém, parece não ter entendido que o lema dos camponeses “Reforma agrária já. Reforma agrária na lei ou na marra” era um apelo para que a constituição fosse atropelada, única maneira de se realizar as tais reformas. Essa atitude seria apoiada por esquerdistas como Leonel Brizola, mas foi naturalmente contra-atacada pelos reacionários que, inclusive, reprimiram militarmente passeatas de lavradores – um de seus líderes, João Pedro Teixeira, havia sido assassinado na Paraíba a mando de latifundiários – e invasões de terra.²² O entusiasmo da luta camponesa esbarrou no refreamento provocado pela sindicalização dos trabalhadores rurais, que de alguma forma substituiu as ligas a partir de 1963. Julião, que foi a Havana em fevereiro de 1963 para melhor projetar uma luta armada,²³ transformara a violência anárquica do proletariado agrícola em violência e atitude revolucionárias. Mas, com a penetração no movimento da Igreja Católica (de sua ala mais reacionária representada pelo Padre Melo, líder “camponês” que acreditava ser inviável o comunismo no campo devido à ignorância ali

²¹ AZEVEDO, 2006, p. 27.

²² BANDEIRA, 1977, pp. 55-6.

²³ GASPARI, 2002, p. 380.

reinante), do PTB e do PCB, o caráter político das ligas foi sobrepujado pelo caráter recreativo e assistencial dos sindicatos. O agente mais funesto ao espírito revolucionário camponês foi certamente o IBAD, que atuou no Nordeste sob os mantos da Igreja Católica e com o nome de Serviço de Orientação Rural de Pernambuco (SORPE), arrastando o proletariado rural para máscara da direita política chamada democracia.²⁴ Matava-se assim a possibilidade efetiva de uma revolução iniciada no campo e, com isso, os setores mais conservadores se tranqüilizavam.

No mesmo momento, um nome precioso para o nacional-reformismo no Nordeste – estado chave da questão agrária – adquiria destaque. Trabalhista, tal qual Goulart e herdeiro do getulismo de esquerda, Miguel Arraes agiu principalmente na formalização e na modernização das relações de trabalho, favorecendo a democratização do poder político na região e seu alento às ligas assustou a burguesia agrária nordestina.²⁵ Era a chegada tardia da Revolução de 30 e da política de massas ao Nordeste, favorecidas pelos esforços de Celso Furtado que organizou a SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) com vistas à dinamização das forças produtivas e à modernização da empresa industrial e agrícola no Polígono das Secas. A projeção de Arraes – devido a suas medidas eficientemente transformadoras, como o MCP (Movimento de Cultura Popular) – era tanta no cenário político nacional que seu nome, já no momento da disputa pelo Estado de Pernambuco, foi potencialmente considerado para candidatura à presidência para o ano de 1965,²⁶ preocupando ainda mais a direita do centro-sul e desencadeando a ação nordestina do IBAD, que, ao lado de empresas como Texaco, Shell, Bayer, Lojas Americanas, General Electric Co., IBM e Coca Cola, financiou a campanha do candidato “democrata” João Cleofas, enquanto os católicos, doutrinados e doutrinários do IBAD, veiculavam imagens caricaturais do “comunismo ateu” de Arraes.²⁷ A SORPE idealizou um movimento de alfabetização democrática e inclinado à direita política, como oposição ao trabalho realizado pelo MCP. A vitória de Miguel Arraes – acompanhada pela excepcional votação de Brizola para Deputado Federal, no Estado da Guanabara – indicou que todos os esforços e “investimentos” realizados pelo IPES e pelo IBAD, ou seja, pela direita reacionária, não puderam barrar a expansão do nacional-reformismo.

²⁴ DREIFUSS, 1987, p. 301.

²⁵ IANNI, 1968, pp. 87, 91.

²⁶ DREIFUSS, 1987, p. 331.

²⁷ *Ibid.*, pp. 331-3.

Do mesmo modo que morte “Morte na Lagoa Amarela” chamava atenção do leitor à agitação político-revolucionária que se dava no campo, sobejam poemas no *Violão de Rua* que despertam para esse mesmo clima, qualquer que fosse o nicho em que as idéias de revolução cavavam alicerces. Apenas como exemplo do entusiasmo cepecista voltado também para a luta na realidade urbano-industrial, transcrevem-se alguns versos de “O Sermão da Planície”, do poeta Geir Campos, poema que, por sua proximidade com a prosa, apresenta como poucos o tom panfletário:

O Sermão da Planície

Alô alô trabalhadores na indústria do açúcar: a crise está de amargar.
(...)

Alô alô ferroviários: este país anda fora dos trilhos.

Alô alô trabalhadores na indústria do carvão: a coisa nunca esteve tão
preta como agora.

(...)

Alô alô trabalhadores na indústria da borracha: seremos inflexíveis.

Alô alô trabalhadores na indústria metalúrgica e siderúrgica: têmpera
não nos falta.

(...)

Alô alô trabalhadores na indústria de eletricidade: toda a energia é
pouca.

Alô alô trabalhadores na indústria mecânica: é hora de apertar os
parafusos

(...)

Alô alô trabalhadores na indústria de comestíveis: chega de pôr
azeitona na empada do imperialismo.

(...)

Alô alô trabalhadores na indústria do calçado: vamos entrar de sola.

Alô alô trabalhadores no comércio: consciência não se vende.

(...)

Alô alô trabalhadores em construção civil: o nosso muro será duro
com duro.

(...)

Alô alô estudantes: certas verdades não se aprendem no colégio.

Alô alô professores: não esqueçamos a lição da História.

Alô alô trabalhadores em rádio e televisão: a boa nova está no ar.

Alô alô trabalhadores na indústria de bebidas: um brinde à vitória
final!²⁸

²⁸ *Violão de Rua*, 1962, pp. 41-44, vol. 1.

Ventos Revolucionários

Em grande parte, o que justifica o afã revolucionário no Brasil, que antecedeu o Golpe de 1964, é a influência recebida das revoluções do Terceiro-Mundo. Possivelmente sobre a assimilação das ideologias revolucionárias, Geir Campos publicou no *Violão de Rua* o poema “Ritmo quadricular”

Ritmo quadricular

Disse a guerrilheira, não
Sem disfarçar a surpresa
– Cá fora é revolução,
Em casa é vida burguesa...²⁹

Verdade é que há uma série de poemas cepecistas que tratam mais explicitamente das influências revolucionárias, em versos como “Por Cuba, por Cuba-Libre,/ (quem pode Cuba domar?)/ por Fidel, rosa do povo,/ (no povo a desabrochar)”, de Ruy Guilherme Barata;³⁰ ou ainda, novamente de Geir Campos, os do “Soneto de Pequim”:

Soneto de Pequim

(...)
Houve reis, mandarins... agora o dono
De tudo é todo o povo despertado,
Que o seu trabalho vê recompensado
– como quem troca o inverno pelo outono³¹
(...)

Porém, o “Ritmo quadricular” vale justamente pelo ocultamento de sua mensagem. A que espaços se referem as expressões “cá fora” e “em casa”? O poema é conciso, mas permite mais de uma leitura. Sem ser peremptório, pode-se entender o lugar da revolução, o “cá fora”, apesar da familiaridade indicada pela referência espacial, como menos familiar do que o “em casa”, lugar em que a revolução não se faz. A contradição entre a postura revolucionária ou burguesa se define, então, pelo espaço, sendo a “casa” o mais reacionário, pois os valores a que se associa são burgueses por excelência: propriedade, família, moral etc. Tentando ampliar a relação espacial presente no texto, nada impede que se entenda a “casa” como a pátria burguesa. A familiaridade do “cá fora” segue existindo, sobretudo diante da

²⁹ *Violão de Rua*, 1963, p. 70, vol. 3.

³⁰ *Violão de Rua*, 1963, p. 128, vol. 3.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

proximidade do espaço revolucionário. Se é a rua, micro-cósmica, ou a América Latina, macro-cósmica, (e promissoramente revolucionária), não é pelo fato de estar próxima da casa, micro-cósmica, propriamente dita, ou próxima do Brasil que sua característica transformadora se imprime facilmente. Mudar isso é a função da revolução. De qualquer modo, trata-se ainda de uma autocrítica dirigida aos próprios revolucionários pelo desnível entre suas metas, seus discursos e a realidade prática de suas vidas, na esfera pública e na privada. E sendo autocrítica – do mesmo tipo que, como já se viu, Geir Campos realiza em “Poética” – há uma insistência no papel conscientizador dos poemas, pois é preciso evidenciar a proximidade entre o espaço revolucionário e o ainda não-revolucionário, é preciso indicar, pela proximidade, também a viabilidade da luta.

Foi nas vizinhanças do Brasil que se deu a revolução que mais marcaria, depois da Revolução Russa (1917), o século XX, servindo de paradigma não apenas ao Terceiro-Mundo, mas para a onda revolucionária dos anos 1960 que atingiu inclusive o Primeiro-Mundo: a Revolução Cubana (1959). Novos caminhos de contestação surgiam no horizonte dos insatisfeitos, formas heterodoxas da esquerda que, pode-se afirmar, constituíram uma “nova esquerda”. O maoísmo, contrário à ortodoxia stalinista acabara retrocedendo e caindo igualmente numa ortodoxia não muito distinta da soviética e que culminou na terrível violência da Revolução Cultura Proletária, cujo auge foi 1966-67.³² O trotskismo, apesar de ter se demonstrado também como uma forma ideologicamente pura, portanto, ortodoxa do marxismo, sempre seduziu os revolucionários de grande parte do mundo por seu caráter internacionalista e sua maleabilidade de adaptação às condições que cada povo oferecia para a

³² Depois dos anos de avanço, nos quais rumou inicialmente a Oeste, a Revolução Russa esbarrou num relativo estancamento, sobretudo depois do fracasso do Exército Vermelho na Polônia, onde não conseguiu apoio dos trabalhadores, e suas perspectivas se voltaram para o Leste. Lênin sempre dispensara especial atenção para a Ásia. Muito antes da emergência do nome Mao Tsé-tung, no território chinês já se agitavam idéias contestatórias do capitalismo, como provam os movimentos estudantis revolucionários que irromperam em Pequim em 1919 e a tentativa fracassada de insurreição armada de 1927, baseada numa aliança efêmera entre o Kuomintang (então o partido de libertação nacional) e os comunistas. Isso tudo fez com que as esperanças de uma revolução mundial repousassem sobre a China. Na década de 1930, o Partido Comunista Chinês, já sob o pulso do *Grande Timoneiro*, ganhou autonomia em relação à URSS e, apesar de seguir o próprio caminho, o líder revolucionário chinês mantinha certa fidelidade a Stalin, que cautelosamente permitia-lhe relativa liberdade de direção. Quando, depois da morte de Stalin em 1956, Nikita Krushev forçou as relações com o partido irmão no Oriente, temendo sua autonomia plena, o resultado foi o rompimento radical, em que Mao “contestou a liderança soviética do movimento comunista internacional”. O poder na China já havia sido tomado pelos comunistas numa guerra civil em 1949 e o pensamento maoísta preconizava desde então a necessidade de uma revolução mundial mais severa, para o que propunha a longa guerra de guerrilhas, estratégia revolucionária desprezada pela grande maioria da esquerda em geral até a Revolução Cubana, mas em prática pioneira na China desde 1927. (HOBSBAWN., pp. 72, 76, 77, 386)

implantação do socialismo. A proposta de uma primeira etapa burguesa e capitalista da revolução, que deveria ser sucedida pela etapa socialista, pela ditadura do proletariado e, enfim, pelo comunismo, o que caracteriza de forma plena a “revolução permanente”, é uma das causas dessa sedução revolucionária global, além de deixar a teoria revolucionária de Trotsky mais próxima de Marx do que o marxismo “oficial” soviético.³³ Justamente a divergência em relação a Stalin fez do trotskismo a sustentação ideológica principal da nova esquerda. Já salientado no *Manifesto do Partido Comunista*, quando se afirma que “os operários não têm pátria” ou se conclama “Proletários de todos os países, uni-vos!”³⁴ e presente também em *A ideologia alemã*, onde os dois grandes teóricos do marxismo afirmam que “o proletariado só pode, pois, existir *mundial e historicamente*, do mesmo modo que o comunismo, sua ação, só pode ter uma existência ‘histórico-mundial’”.³⁵ O internacionalismo está nas palavras do próprio Trotsky (2007 [1928]), quando afirma que a teoria da revolução permanente exigia

a maior atenção da parte de todo marxista, uma vez que o desenvolvimento da luta ideológica e da luta de classes fez o problema sair definitivamente do domínio das recordações das velhas divergências entre os marxistas russos, para apresentá-lo em ligação com o caráter, os laços internos e os métodos da revolução internacional em geral.

Para os países de desenvolvimento burguês retardatário e, em particular, para os países coloniais e semicoloniais, a teoria da revolução permanente significa que a solução verdadeira e completa de suas tarefas democráticas e nacional-libertadoras só é concebível por meio da ditadura do proletariado, que assume a direção da nação oprimida e, antes de tudo, de suas massas camponesas.³⁶

O surgimento de novos esquerdismos – ou ressurgimento de antigas correntes – nunca afunilou as possibilidades de contestação da ordem capitalista, mas, inversamente, ampliou o ângulo de visão das lideranças revolucionárias. No entanto, nenhuma forma de esquerdismo viçou tanto na segunda metade do século XX, gerando influência em todas as partes do planeta, inclusive no Brasil, em que o capitalismo era questionado, como sucedeu com o foquismo e o socialismo heterodoxo de Cuba.

Logo que se viu livre de sua metrópole européia, Cuba caiu nas amarras dos EUA que, apesar de estarem às portas de uma Guerra Civil (1861-1865), comemoravam os triunfos da

³³ BURNS, 1973, pp. 893-4.

³⁴ op. cit., 1980 [1948], pp. 33, 55.

³⁵ MARX-ENGELS [1845], 1993, p. 52. (grifos dos autores)

³⁶ TROTSKY [1928], 2007, pp. 205-6.

expansionista Doutrina Monroe iniciada em 1823.³⁷ No século XIX os norte-americanos já davam indícios de que, como se comprovou no século seguinte, eram fortes candidatos a reger a continuidade do imperialismo pelo mundo. Cuba, porém, não foi simplesmente mais uma de suas vítimas.

A primeira insurreição, fracassada, contra o domínio imperialista sobre a ilha data de 26 de julho de 1953, que pouco abalou a paz do ditador Fulgêncio Batista, defensor de interesses oligárquicos, plutocráticos e norte-americanos, mas custou o exílio a Fidel Castro e a seus companheiros revolucionários. Passados três anos, que, além de exílio apenas, serviram para elaboração de estratégias e reunião de forças, no final de 1956, 82 pessoas desembarcaram próximo a Santiago de Cuba, onde eram esperados por mais insurgentes e deram início a uma atividade em parte desastrosa, já que, após esse desembarque, apenas 12 ativistas saíram vivos do combate contra as tropas do ditador. Entre os sobreviventes estavam Fidel Castro, seu irmão Raul e Ernesto Guevara que começaram, então,

uma guerra de guerrilhas rural, buscando apoio direto dos camponeses da região oriental de Cuba, especialmente os da Sierra Maestra. As primeiras ações armadas se deram contra unidades menores do Exército, conquistando armas e certa admiração dos camponeses. Seis meses após o desembarque, já puderam atacar um quartel. Ao mesmo tempo, em todo país, formavam-se grupos urbanos de resistência. Batista lançaria um ataque contra os rebeldes da Sierra Maestra, em maio de 1958, mas seria derrotado. Logo, grandes zonas de *territórios livres* estariam nas mãos das guerrilhas.³⁸

Levou aproximadamente dois anos, desde o início das guerrilhas, para que o grupo liderado por Fidel tomasse o poder em primeiro de janeiro de 1959. À luta rural e às vitórias dos guerrilheiros se somaram movimentos de oposição a Batista, que ocorriam no território urbano e que culminaram em greves – como a que fora convocada em 31 de dezembro de 1958, véspera da decisão do ditador em fugir do país – e em, até mesmo, terrorismo.³⁹ Não era pequena a insatisfação que todos os seguimentos políticos e sociais cubanos, dos comunistas aos burgueses democratas, sentiam diante do regime que estava por acabar. Enfraquecida pela falta de apoio daqueles a quem não era conveniente e marcada pela crescente corrupção e indolência, a liderança de Fulgêncio Batista desmoronava sobre suas bases ruínas e, inclusive, “os próprios agentes, soldados, policiais e torturadores do ditador concluíram que o tempo dele se esgotara. Fidel provou que se esgotara e, muito naturalmente,

³⁷ BURNS, 1973, pp. 785-6.

³⁸ GROppo, 2005, p. 162 (grifo do autor).

³⁹ Ibid. p. 162.

suas forças herdaram o governo. Um mau regime que poucos apoiavam fora derrubado”.⁴⁰ A suposta facilidade com que os revolucionários tomaram o poder em Cuba não reduz, entretanto, a atmosfera de heroísmo e esperança que passou a envolver as imagens de Fidel Castro e Che Guevara. Para grande parte do Terceiro Mundo, sobretudo para países da América Latina, que formavam devido a suas condições sócio-econômicas uma grande área de potencial revolucionário, a Revolução Cubana tornou-se exemplo e prova de que um governo latino-americano e periférico não necessitava se ajoelhar diante do capitalismo e tampouco se afiliar ao socialismo para manter sua resistência.

O Partido Comunista cubano inicialmente não era afeito à figura de Fidel e tampouco os companheiros revolucionários do novo estadista se declaravam comunistas ou marxistas. Porém, muitas de suas posturas os impulsionavam na direção do comunismo, a começar pela sua retórica, herdeira dos libertadores históricos da América Latina (principalmente Bolívar e José Martí, da própria Cuba) e irmanada à tradição social-revolucionária da esquerda pós-1917, pelo comprometimento com a questão da reforma agrária e, ainda, por seu espírito antiimperialista. Em 1960, os norte-americanos se convenceram de que os caminhos seguidos por Cuba eram os do comunismo e em 1961 a peleja diplomática culminaria no rompimento de relações e na tentativa frustrada de invasão da Baía dos Porcos, indubitavelmente consentida por Kennedy e articulada pela CIA, que já havia desbaratado um governo reformador na Guatemala em 1954.⁴¹ As afinidades naturais – ainda que inconscientes para seus realizadores – entre a Revolução Cubana e o marxismo, em suas variadas formas, somadas ao anticomunismo intolerante dos EUA fizeram crescer o relacionamento e a dependência entre os fidelistas e a URSS, o que culminou com a declaração oficial feita em 1961 pelo novo regime da ilha, que se admitiu comunista, aderindo geopoliticamente ao bloco soviético. A superpotência socialista então tomou Cuba sob sua proteção e as relações diplomáticas entre os dois blocos, apesar de em escala pequena, se deterioraram.⁴² Uma série de sanções, perseguições e embargos formulados pelos norte-americanos foram impostos ao primeiro país comunista das Américas, como ilustram as resoluções da Conferência de Punta del Este (1962) que aprovou a expulsão de Cuba da Organização dos Estados Americanos

⁴⁰ HOBBSAWM, 1996, p. 426.

⁴¹ *Ibid.*, p. 427.

⁴² *Ibid.*, pp. 423-4.

(OEA), – órgão que evidenciava a submissão da América Latina aos EUA – e a condenação de sua adesão ao marxismo-leninismo.⁴³

O papel de Cuba e do foquismo era singular no rol das formas heterodoxas de socialismo. Houve, inegavelmente, como as décadas mostraram, uma aproximação do regime de Fidel ao socialismo soviético e também ao maoísmo, sobretudo no que concerne às reformas e transformações sócio-econômicas que se efetivaram. Mas ali também foi um centro de criação de paradigmas. O revolucionário intelectual e burocrata do modelo bolchevista cedia lugar ao guerrilheiro dos focos que se descobria paulatinamente, no cotidiano das lutas, um socialista-marxista. A lenta guerra de guerrilhas, mais do que pudera propiciar a Revolução Chinesa, foi colocada em evidência no universo esquerdista pelos cubanos e suplantou em muitas regiões a forma de revolução mais pacífica que era gerada sobre escritaninhas e tomos de economia e marxismo, racionalmente calculada e crente na insurreição consciente de massas trabalhadoras. O proletariado, na América Latina e no Terceiro Mundo em geral, deixou de ser visto pela esquerda como agente detonador da revolução e cedeu lugar ao camponês, puro e ao mesmo tempo enrijecido pelas adversidades e disposto a dar a vida para transformar suas condições. Tal criação de paradigmas a partir do processo revolucionário cubano foi possível por causa das peculiaridades que o envolveram. Na ilha a etapa capitalista da revolução fez-se desnecessária, pois sua função econômica não se distinguira muito da que cumpria quando era uma colônia mercantilista. Como era comum a muitos outros países das Américas do Sul e Central, Cuba participava da economia global como exportadora de produtos agrícolas, não possuía desenvolvidas indústrias de base, de bens de produção ou de bens de consumo. Verdade é que, menos inspiradora de revolução aos países latino-americanos, a China compartilhava de muitas dessas condições político-econômicas. Por isso é que

os socialismos heterodoxos de Cuba e China estão à frente também do que se poderia considerar uma segunda variante do comunismo do século XX, ao lado do comunismo soviético. Seriam os socialismos terceiro-mundistas, instalados e/ou propostos em sociedades recém-saídas da dominação colonial ou que lutavam contra o imperialismo, além dos distantes níveis de desenvolvimento industrial e de enraizamento capitalista previsto pelo marxismo original como condição à revolução socialista. Isso, a bem verdade, não estava muito distante do caso da Rússia e de alguns países do Leste Europeu. Mas China e Cuba, assim como Coreia do Norte, Vietnã, Laos, Camboja, Nicarágua, Moçambique e Angola, eram países cuja traumática luta contra a colonização ou imperialismo foi acompanhada por

⁴³ BANDEIRA, 1977, p. 49.

um longo processo de instalação do “socialismo” mediante revolução, insurreição, guerrilha, guerra civil ou a conjunção disso tudo. Essa parte do Terceiro Mundo combinou, de diferentes formas, socialismo e terceiro-mundismo, anticapitalismo e antiimperialismo, retórica da luta de classes e nacionalismo, marxismo e desenvolvimentismo, guerra civil e consolidação do Estado Nacional, estatização da economia e modernização social. Tal inserção de eventos, ideologias, temas e práticas compunha um duplo atrativo aos novos rebeldes em todo o mundo. E unia dois elementos capazes de encantar muitos dos jovens inconformados dos anos 1960: socialismo herético e terceiro-mundismo.⁴⁴

Enfim, a partir das formas variadas de socialismo e contestação do sistema capitalista – bolchevismo, trotskismo, maoísmo, foquismo e terceiro-mundismo, com todas suas complexas formas questões e implicações – estava formado o arcabouço revolucionário para as nações que desejassem se emancipar política e economicamente, sendo possível, com efeito, optar pela forma e estratégia revolucionárias que parecessem mais pertinentes a cada contexto. Em vários países, sem embargo, muitas opções esquerdistas de luta coexistiram, nem sempre profícua e pacificamente, mas sem, no entanto, se suplantarem umas às outras. Foi essa pluralidade ideológica um dos fatores sociológicos que tornou complexa a arena política do Brasil na segunda metade do século XX. Para cumprir o papel de vanguarda política, estabelecido numa convicção do PCB, o intelectual cepecista precisou apontar, como no poema de Geir Campos, que era causa de “surpresa” o fato de a revolução tão próxima ainda não se fazer “em casa”. Tão contagiante foi essa euforia, que não apenas a produção do CPC a incorporou, mas uma parte substancial dos artistas brasileiros, nas mais variadas manifestações e formas, preencheram suas obras com a mensagem revolucionária, ou no mínimo, a posição nacional-popular. Curiosamente, os movimentos artísticos associados à busca de identidade ou compreensão da realidade nacional (por exemplo, o Romantismo e o Modernismo inicial no Brasil), lançam-se a essa empreitada acompanhando normalmente uma proposta que parece ser global, internacional. São momentos em que as determinantes históricas se sobrepõem, se dispensar uma união, às determinantes locais.

⁴⁴ GROPPPO, 2005, p. 140-1.

2. Muitas bocas e um só grito

Fosse ou não pela ótica do nacional-popular, nos primeiros anos da década de 1960, existia diante dos artistas a demanda do preenchimento das lacunas sociais deixadas pelo desenvolvimentismo. Como uma opção, o engajamento artístico punha-se para servir a história, ou pelo menos assim se pretendia. E não foram poucos os artistas que, numa retomada da militância da Geração de 30, elevaram o plano ideológico de suas obras ao plano estético, alguns inclusive permitindo que o primeiro ultrapassasse o segundo. Nos palcos, nas telas, nos livros e nos rádios, a tentativa de “desalienação” dava passos largos, fortalecia-se, contagiava a tal ponto que nem o Golpe de 1964 conseguiu barrá-la, podendo apenas interferir nos seus processos de elaboração. Renascia, portanto, no início dos anos 1960 a vertente politizada da arte que predominaria por toda essa década tão revolucionária e se estenderia até pelo menos a metade da década seguinte. No novo ponto de partida, nova gênese do engajamento, teve inegável e imensurável importância o CPC da UNE, devido sobretudo à multidirecionalidade de sua atuação, promovendo o diálogo em todas as artes.

Revoluções em cena

O teatro talvez tenha sido a primeira forma de expressão a resgatar o engajamento de maneira sensível e bem definida na passagem dos anos de 1950 para os 60. Tanto que, o primeiro passo para a politização do teatro foi dado com a fundação, em 1948, do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) que angariou recursos financeiros oriundos das indústrias paulistanas, sendo Franco Zampari, seu fundador, também um diretor empresarial do Grupo Matarazzo. Era o início da profissionalização da classe teatral, daí a importância do TBC, em termos práticos, na transformação da dramaturgia nacional. Em termos de ideologia, porém, o grupo de comédia passou longe da politização. Seu repertório, repleto de clássicos (Schiller, Sófocles e Pirandelo, por exemplo), e que também excedia em “comediotas vazias”, era voltado à consolidação de um gosto erudito, à valorização do estrangeiro como caminho de respaldo a uma arte carente de origens. As atualizações estéticas teatrais em função da realidade nacional haviam se iniciado, timidamente, em 1943 com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues,¹ montado pelo Comediantes, grupo dirigido pelo polonês Zimba (Zbigniew Ziemiński), que, em 1950, passaria a integrar o TBC. Contudo, antes de uma verdadeira nacionalização e politização da linguagem dramatúrgica no TBC, alguns membros saíram da companhia (como fizeram Paulo Autran e Cacilda Becker) e fundaram grupos próprios.² Uma parceria entre os diretores Ruggero Jacobbi (acompanhado por sua esposa, Carla Civelli, diretora do Teatro Paulista do Estudante, o TPE, grupo fundado na USP) e Flamínio Bollini, ambos empregados pelo TBC, conferiu mais politização à companhia de comédia, mas não impediu a evasão de grandes nomes de seu elenco.

A verdadeira guinada histórica do Teatro Brasileiro se daria em 1953, com o surgimento da Companhia de Teatro de Arena, conhecida posteriormente apenas como o grupo Arena. No dia 11 de abril daquele ano, o grupo estreava com a encenação de *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, pois ainda não tinha sua sede. Neste momento já se percebia uma renovação cênica que incluía certa reorientação ideológica no sentido da esquerda, que não parou de se intensificar até meados da década seguinte. Além, da substituição do caráter empresarial pelo itinerante, destacam-se entre as inovações formais do Arena a nova relação entre palco e platéia, “revolução copernicana” no

¹ Ao lado de Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna e Jorge Andrade são responsáveis por realizar um novo teatro no Brasil, dando continuidade ao texto dramático moderno iniciado com Oswald de Andrade.

² MOSTAÇO, 1982, pp. 17-20.

palco, e as que tangem a representação do ator. As bases do Arena – o teatro play-box, o teatro realista e “positivista” de Stanislavski, e, num momento posterior, o realismo crítico de Brecht – propiciaram a substituição da ampla visualidade do palco, dos grandes gestos e da eloquência pelo *close*, por gestos miúdos, mais detalhados e por um aprofundamento interpretativo mais real que dava caráter psicodramático à atuação, percebida, como num objeto cubista, em suas partes (vários ângulos) e no todo. Após a fase de inovação formal (liderada por José Renato Pécora), em que o repertório pouco se diferenciava do apresentado pelo TBC, inicia-se com a entrada de Augusto Boal ao grupo, em 1956, a busca de uma ética e de uma ideologia para o Arena. Paulatinamente, de uma dramaturgia de individualização, de apaziguamento e de público chegava-se a um teatro de confronto, de agitação e, principalmente, de classe. Isso se dava ao menos nas intensões e na incorporação de posturas ideológicas ao longo da trajetória do grupo. Na verdade, o Arena só se aprofundou politicamente, num sentido de ser popular, por volta de 1962, momento em que um de seus principais membros, Vianinha, já havia partido para a empreitada do CPC, criticando inclusive a incapacidade que tivera seu grupo anterior de se popularizar e atingir o grande público, tendo sua ação limitada a um grupo restrito.³

Além do “racha” que originou o CPC, novas movimentações no teatro surgiam, apresentando maior ou menor afinidade com o Arena, todas, porém, em harmonia com o princípio de uma politização inclinada à esquerda. Nascia assim, por exemplo, o Oficina, em 1958, sob a regência de José Celso Martinez Corrêa, que nos anos 1960, antes ainda de se tornar o teatro tropicalista por excelência, aderiu ao pensamento sartriano conjugado com o marxismo terceiro-mundista, incorporando à configuração de palco de seu grupo predecessor, a arena, uma encenada agressividade contra o público, constituído predominantemente por intelectuais e pequeno-burgueses.⁴ Contudo, foi sem dúvida a aproximação e incorporação de elenco do TPE, ocorrido num momento próximo ao da chegada de Boal, que impulsionou o Arena à nacionalização e popularização do repertório. A partir dessa fusão, a ampliação do elenco possibilitou um revezamento em que parte dos atores montavam peças de caráter itinerante, em portas de fábricas e colégios, principalmente. O TPE assumia desveladamente o posicionamento de esquerda e apoiava-se na idéia de que a arte deve cumprir um papel conscientizador e politizante, o que levou à elaboração de dois marcos na trajetória do Arena: o Seminário de Dramaturgia, em que se tratou da necessidade de engajar o teatro e no qual

³ Ibid., p. 58.

⁴ Ibid., pp. 50, 54.

participou intensamente Vianinha; e a peça *Eles não usam black-tie*, escrita pelo jovem marxista Gianfrancesco Guarnieri.

Eles não usam black-tie introduziu de modo polêmico o proletariado no teatro, como protagonista, tendo seus problemas sociais, portanto como tema central da peça. Apesar das ingenuidades (caracterização edênica das favelas, como sociedade pré-capitalista, desprezando as contradições existentes no morro) e deturpações exageradamente positivistas e deterministas do marxismo, os operários de Guarnieri não são folcloricamente idealizados (como as imagens correntes do *bom trabalhador* ou do *malandro*), mas aparentados ao proletariado descrito por Jorge Amado.⁵ Por seu tom crítico de denúncia, ancorado no zdanovismo, e muitas vezes provocativo, a peça foi um paradigma insuperável da arte engajada dos anos 1960 no Brasil. A greve é normalmente apontada como tema, quando, muito antes de qualquer evento revolucionário, os diálogos privilegiam a construção da consciência de classe e da luta que ela implica. Isso é o que carregam, por exemplo, as falas a seguir transcritas dos personagens Otávio, líder operário e organizador de greves, sua esposa Romana e Tião, filho do casal, operário na mesma fábrica em que o pai trabalha, que hesita em entrar na greve porque sua noiva está grávida e precisa zelar pelo emprego. Além disso, Tião é representante típico do lumpemproletariado. Nas cenas abaixo, Otávio é questionado sobre a necessidade da greve e, depois de responder a essa questão, explica para a esposa como a origem dos problemas, mesmo dos mais triviais, tem origem no capitalismo:

Otávio – Farra?... Farra vão vê eles lá na fábrica. Sai o aumento nem que seja a tiro! (...) Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Num dou dois dias e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não.(...)

Tião – O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

Otávio – E tenho mesmo! Tu pensa o que? Não tem outro jeito não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão? Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa.

(...)

Romana – Tu reparou? Hoje em dia, essa moçada ta tudo de cabeça virada!...

Otávio – que é que tu queria, vivendo assim!... deixa mudá de regime pra tu vê como melhora...

Romana – Não começa com tuas idéias, Otávio, para mim isso é coisa do diabo e ta acabado!

(...)

⁵ Ibid., p. 35.

Romana – Ah! Tu só tem é prosa! Porque leu nos livro. Porque o velho disse, porque o velho falou. Eu sei que se não sou eu a dá murro, nós tava fazendo o enterro das crianças, uma já foi.⁶

No final do último diálogo, aparece o recurso de comover o espectador a partir da denúncia das condições de miséria, como é recorrente não apenas em peças engajadas posteriores, mas até no *Violão de Rua*, donde, por exemplo, foram extraídos os versos de Reynaldo Jardim coincidentes na mesma relação entre a miséria e a morte de crianças presente no diálogo:

Canto menor com final heróico

Apenas da vida feia
Os ossos do teu menino
Restam num monte de areia
Os ossos do teu menino

(...)

Mas a pobreza é fecunda
E fabrica outro menino
Lastro de amarga poesia
Os ossos do teu menino

Pra que a miséria não cante
A vida toda seu hino:
Fazer ponta de lança
Do ossos do teu menino!⁷

As peças do Arena – onde continuaram Guarnieri e Boal depois da fundação do CPC – posteriores a *Eles não usam black-tie*, e mesmo as principais encenações do teatro cepecista, não puderam ultrapassar o alcance da peça de Guarnieri, apesar de apresentarem muitas vezes maior aprofundamento dos conceitos marxistas econômicos e revolucionários. Destacam-se como peças engajadas, tratando sempre do proletariado, dos miseráveis, dos intelectuais ou da revolução propriamente, no período entre 1958 e 1964 os seguintes títulos: *Chapetuba Futebol Clube*, *Revolução na América do Sul*, *A Semente*, essas ligadas ao Arena, além das cepecistas *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar* (na realidade obra inaugural do CPC), *Brasil, versão brasileira*, *Auto dos 99%* e *Auto do tutu ta no fim*. Em suma, nessa época, os espetáculos

refletem com argúcia este painel incongruente, contraditório, partidário e, especialmente, feito de acirradas posturas ideológicas frente à realidade. Além dos grupos que ocupam nossa especial atenção, o período assiste a

⁶ GUARNIERI [1958], 2003, pp. 25-33.

⁷ *Violão de Rua*, 1962, pp. 76-77.

uma considerável quantidade de novas propostas , novos grupos, novos líderes artísticos e redefinição dos mais antigos, engajados como realidade que rapidamente mudava. Por estas razões é difícil uma síntese em torno das propostas superestruturais possíveis de serem diferenciadas e explicitadas. A maior parte desta movimentação ocorreu de forma espontaneísta, no calor dos acontecimentos, deixando pouca ou nenhuma documentação para que uma pesquisa histórica posterior possa reconstituir os caminhos percorridos.⁸

O mesmo movimento de politização e evolução das formas que se observa no teatro pode ser notado também na cinematografia do período. A Vera Cruz – companhia que tentou inserir o Brasil no circuito mundial “industrializando” a cinematografia nacional, também chefiada por Zampari – e a Companhia Atlântida apenas produziram comédias superficiais que iam de obras de costume às primeiras chanchadas. O único momento louvável, incluindo uma pequena projeção internacional dessa fase do cinema nacional coube à Vera Cruz, com a produção de *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto.⁹ Ambas as companhias encerraram suas atividades, deixando o terreno livre (e sedento) para novidades no final dos anos 1950. Ainda em meados dessa década já ocorreram as manifestações daquele que seria o principal movimento cinematográfico do país. Mais influenciado pelo cinema europeu (francês e italiano especialmente) o Cinema Novo, que apenas se qualificaria como movimento às portas de Ditadura Militar, tem suas raízes nas filmagens *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos e em *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, que definiria, na sua tese-manifesto “Uma Estética da Fome”, em 1965, o cerne do movimento que encabeçava: “Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.¹⁰

Após incorporarem, adaptando à temática nacional, as técnicas e tonalidades de autores como De Sica e Godard, o grupo de Carlos Diegues, Paulo C. Saraceni, Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos ficaria mundialmente conhecido, recebendo premiações em importantes festivais europeus nos anos de 1963-64 com os filmes *Vidas secas* (baseado na obra de Graciliano Ramos) *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Mesmo com a instalação do autoritarismo, o Cinema Novo prosseguiu na senda do teor político e da técnica revolucionária. Em 1962, o CPC lançou-se também à aventura cinematográfica,

⁸ MOSTAÇO, 1982, p. 57.

⁹ HOLLANDA & GONÇALVES, 1986, p. 34.

¹⁰ ROCHA [1965], 1979, p. 16.

conseguindo realizar, na verdade patrocinar, apenas um filme digno de nota, o *Cinco vezes favela*, na realidade uma união de cinco produções curtas sobre a dura realidade no morro: *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro, *Um favelado*, de Marcos Farias, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges e *Pedreira São Diogo*, de Leon Hirszman. Sobre o filme cepecista, Glauber Rocha disse ser a parte demagógica do “miserabilismo em nosso cinema”, mas que ajudou a compor “o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de abril”.¹¹

Espantando os males

O engajamento intenso na música popular brasileira se faz mais visível a partir dos festivais que agitaram a juventude, e não só, principalmente nos primeiros anos da Ditadura Militar, coincidindo com a consolidação dos meios de massa e da indústria fonográfica no país e formando um amplo mercado sobre a arte politizada. Antes disso, o último grande movimento da MPB havia sido a bossa-nova, movimento que acompanhou o processo desenvolvimentista, tal qual a poesia concreta, modernizando as harmonias, melodias e batidas, marcado por influências literárias e pela estetização musical representada pelo *jazz*. Essa “arte moderna na ironia e na consciência dos processos de construção (o *Desafinado*, o *Samba de uma nota só*)”, contudo,

não sustentou por muito tempo inatos o intimismo urbano e a contemplação otimista do País moderno que a caracterizaram, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, em que um projeto populista de aliança de classes em bases nacionais contracenava fortemente com o desenvolvimentismo, levaram a que ela se desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda-de-viola, quando não no samba e na marcha-rancho.¹²

Antes de esse processo culminar no *Opinião* – show dramático musical composto por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale e estreado em dezembro de 1964 – e na música de protesto dos festivais, é preciso ressaltar a participação, nunca recordada, no CPC de dois grandes nomes da música brasileira: Edu Lobo, que realizou a parte musical de algumas peças de Vianinha,¹³ e Carlos Lyra. Este último pode ser considerado aquele que fez a ponte entre a bossa-nova e o engajamento, pois, envolvido com os membros do Arena e do CPC, conciliou a modernidade jazzística com a tradição popular da música brasileira, sobretudo resgatando

¹¹ Ibid., pp. 16-17.

¹² WISNIK, 2004, pp. 121-22.

¹³ SOUZA, 2007, p. 50.

sua vertente urbana, o samba. Inclusive, o contato entre o CPC e os artistas Vinícius de Moraes, que chegou a publicar dois poemas no *Violão de Rua*, e Geraldo Vandré, este sim muito reconhecido como músico e compositor engajado, deu-se por intermédio de Lyra.¹⁴ Percebendo a facilidade de penetração das arte musical entre a população, em geral, os cepecistas organizaram, com apoio intenso de Carlos Lyra, a I Noite de Música Popular em dezembro de 1962 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.¹⁵

A associação entre o CPC e a música popular, orientada pela mesma ideologia nacional-popular das demais manifestações cepecistas, é perfeitamente ilustrada pela letra antiimperialista e, por isso, afinada com os poemas do *Violão de Rua*, da canção “O Subdesenvolvido”, da qual foram extraídas três estrofes que tratam do problema da colonização econômica e mental de que o país sempre lutou para se libertar. A composição, que integrou o LP produzido pelo CPC *O povo canta* (1962) é uma parceria entre Lyra e Chico de Assis, do Arena:

“E passado o período colonial
 O país passou a ser um bom quintal
 E depois de dadas as contas a Portugal
 Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
 Subdesenvolvido, subdesenvolvido
 (...)
 As nações do mundo para cá mandaram
 Os seus capitais tão desinteressados
 As nações, coitadas, queriam ajudar não é?
 E aquela ilha velha não roubou ninguém
 País de pouca terra, só nos fez um bem
 Um *big* bem, um *big* bem
 Bom, bem bom
 (...)
 O povo brasileiro, embora pense, dance e cante como americano
 Não come como americano
 Não bebe como americano
 Vive menos, sofre mais
 Isso é muito importante
 Pois difere os brasileiros dos demais”¹⁶

Outras palavras e mesmas palavras

Antes de tratar da literatura contemporânea ao *Violão de Rua*, é válido notar que mesmo nas artes plásticas a posição nacional-popular fazia-se presente na arte de Hélio Oiticica que deu um caráter mais crítico à incorporação das vanguardas do período,

¹⁴ Ibid., p. 65.

¹⁵ Ibid., p. 82.

¹⁶ Ibid., p. 105.

embasando a dissidência neoconcreta – ao lado de Ferreira Gullar, ambos insatisfeitos com o próprio o passado construtivista – e politizando a *pop-art*. Com seus *parangolés* Oiticica estabelecia uma nova relação entre obra e público, voltada para a participação ativa, e seus penetráveis indicavam que “a tendência de uma obra baseada na abertura para o ambiental o encaminha a uma relação direta com o social”.¹⁷

O fim do Estado Novo arrefeceu o clima participante que tinha tomado boa parte dos escritores da Geração de 30, primeiro grande momento do nacional-popular no Brasil. Era possível, assim, a retomada veemente das preocupações estéticas na literatura e nas demais artes e com isso tinha início a fase mais construtivista do modernismo brasileiro. As obras sociais, que nunca deixaram de ser produzidas voltariam a protagonizar a cena literária apenas na virada dos anos 60, quando as novas agitações políticas o exigiram. Portanto o CPC, dada a proximidade histórica, manteve algum diálogo mais direto com as propostas e figuras literárias que surgiram a partir de 1945. Contudo não é fácil caracterizar essa geração de autores (quase nenhuma é) impondo-lhes o construtivismo como característica comum. Na prosa ganhavam notoriedade Guimarães Rosa e Clarice Lispector,¹⁸ que até suas mortes, respectivamente em 1967 e 1977, manteriam um estilo conciliatório entre o trabalho lingüístico-formal e a densidade filosófica dos conteúdos. Se não se adota aqui uma visão mais ampla de engajamento, como a proposta por Barthes, que afirma existir em qualquer expressão literária “a escolha geral de um tom, de um *etos*, se quiser, e é aí precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja”,¹⁹ é certo que Clarice Lispector não se envolveu diretamente com o engajamento. Com exceção d’ *A hora da estrela* (1977), novela que resvala na temática do retirante nordestino já instalado no coração

¹⁷ ZILIO, 1983, pp. 24, 31.

¹⁸ Como se trata apenas de uma contextualização, as observações sobre a prosa restringem-se aos dois autores de maior presença no início dos anos 60 e que protagonizaram a prosa brasileira desde o início da geração de 45. Ao lado deles estavam prosadores também valorosos mas de menos peso, surgidos na mesma geração, como são os casos de Lygia F. Telles, F. Sabino e Rubem Braga (que começara a publicar em 1936, mas se tornou “especialista” na crônica nos anos 40) e Osman Lins. Havia ainda a produção dos romancistas remanescentes de gerações anteriores, já canonizados, sobretudo pelo público, por exemplo, Érico Veríssimo e Jorge Amado. A prosa só se renovaria, em seus nomes, após a instalação da Ditadura Militar, como ocorreria com Cony e Ignácio de Loyola Brandão, entre outros.

¹⁹ BARTHES [1953], 2004, p. 13. Nesta concepção, o engajamento pode se dar, dependendo da escolha do autor, não pela veiculação de uma mensagem, mas, sobretudo pelas opções formais, lingüísticas e pelo comportamento. Até mesmo a incomunicabilidade, negatividade plena, pode ser fruto de uma recusa consciente do social e portanto uma maneira de engajar-se. Eticamente essa postura realmente pode refletir um engajamento, mas seu resultado literário não reflete a participação. Naturalmente, não é essa a visão sobre engajamento que mais interessa aqui, onde engajamento é tratado pela relação entre elementos externos (conteúdo) e internos (forma).

econômico do país, suas narrativas voltam-se de maneira quase universalista às questões interiores de seres que se perdem diante da ausência de um sentido sólido para suas existências, ressaltando uma conseqüente sensação de absurdo existencial. Mais do que o próprio Sartre fez em sua ficção, a obra de Lispector imerge nas divagações fenomenológico-sartrianas que são transpostas, por meio de uma variação do fluxo de consciência – uma das principais técnicas empregadas em suas obras – às suas personagens. É isso que trazem os livros dessa autora publicada nos arredores históricos do *Violão de Rua: Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *A Paixão segundo G.H.* (1964). Se há um engajamento nessa produção, não se trata obviamente de uma participação social.

O caso de Guimarães Rosa é distinto. Além do que mais trivialmente se aponta como fundamental em sua produção – a reinvenção da linguagem através de neologismos e também o universalismo dos caracteres – não é tão comum voltar a atenção ao fato de que o drama de suas personagens nem sempre são “meramente” interiores, estão quase sempre ancorados no agreste chão social em que se passam os enredos. Sua obra de contos, publicada no momento das agitações em torno da revolução brasileira, *Primeiras Estórias* (1962) dá continuidade à sondagem sobre o ser humano que vive no sertão, metonímia do mundo, imprimindo-lhe o caráter universal através da temática e do comportamento das personagens. Particularmente nessa obra, pesam, por exemplo, a questão familiar (“A terceira margem do rio”), a honra (“Os irmãos Dagobé”), a loucura (“Sorôco, sua mãe, sua filha”) e a descoberta ou a presença da morte (“As margens da alegria” e “A menina de lá”). Além disso, muitas dessas linhas temáticas são perpassadas pelas questões do amor, da violência, da vivência da infância e por um clima místico ou mesmo fantástico. É de fato um primoroso exemplo de “regionalismo-universalista”. Contudo essa classificação exclui uma interpretação social da obra, que toca, por exemplo, na chegada da realidade urbano-industrial, do progresso desenvolvimentista às regiões de desenvolvimento tardio, indicado na cidade que se levanta, Brasília, no conto “As margens da alegria”. A fim de mais um exemplo de temática social, basta que se olhe para o drama do jagunço Damásio, do conto “Famigerado”, homem embrutecido pela vida bruta e que se sente inferiorizado diante do farmacêutico, quase um erudito, que marca sutilmente um abismo educacional e de classe que afeta também o sertão. Não há aqui a pretensão de afirmar que Rosa deve ser classificado como autor social, mas apenas demonstrar que era altamente sensível às questões histórico-sociais em todas as suas narrativas.

A poesia parece apresentar uma movimentação mais complexa entre 1945 e o golpe de 1964. As transformações que enriqueceram esses vinte anos de produção poética têm origem na chamada Terceira Geração Modernista. Um primeiro aspecto desse grupo de poetas é a “defesa de certas normas estéticas a que aspiram, entre as quais a nitidez e a disciplina da expressão poética”, que conferiu ao seu trabalho um primado do verso (forma) sobre a poesia. A reorganização estético literária que propunham levou esses escritores a caírem num “neoparnasianismo”, que tentava demolir os valores estéticos conquistados pelos primeiros momentos do modernismo, e mesmo a nitidez pereceu privilegiada diante da disciplina almejada.²⁰ Essa geração reagiu mal à realidade moderna, desafiadoramente técnica, evadindo-se na gratuidade temática e na rigorosa construção formal recheada de exotismos vocabulares, que acabou por matar seus sentimentos mais autênticos e humanos, além de arredá-la do público.²¹ Estão incluído no grupo, como principais representantes, Ledo Ivo, Mauro Mota, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva e, provando no entanto a heterogeneidade do grupo, Geir Campos e Moacyr Félix,²² que posteriormente aderiram à poesia engajada do *Violão de Rua*. João Cabral de Melo Neto normalmente é situado nessa geração por questões que devem se restringir à sua contemporaneidade aos demais poetas.

Diante da polarização entre “inspiração” e “construção” que se oferece, também, ao poeta moderno, Cabral opta pela vertente construtiva e nisso aproxima-se dos companheiros de época. Mas a opção pelo construtivismo encontra nesse autor conseqüências distintas de um neoparnasianismo, pois ao tornar-se construtivo o poeta leva o individualismo às últimas conseqüências, podendo por esse caminho criar um discurso próprio, sem negar seus predecessores modernos (de 22 e 30), mas tampouco ecoando suas dicções. Ou seja, Cabral usa o construtivismo como busca de uma expressão original a ponto de individualizar-se, a ponto de não impedir também um divórcio entre sua obra e o público. A questão não se sana aí, pois

Por outro lado, a poética construtiva, embora traga a marca cega de origem do individualismo definidor da modernidade, é a que lhe aparece como a única via conseqüente esteticamente para reconduzir a literatura ao caminho da comunicação com o leitor.²³

²⁰ AZEREDO FILHO, 1972, pp. 15, 19, 21.

²¹ FRANCHETTI, 2007, p. 254.

²² AZEREDO FILHO, 1972, p. 20.

²³ FRANCHETTI, 2007, p.257.

Dito de outro modo, é como se João Cabral seguisse a tendência moderna que tem origens em Mallarmé, “uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas” – desviando-se da vertente rimbaudiana, “alógica” e formalmente livre – sem que nessa escolha estivesse implicada o exercício da literatura autônoma.²⁴ Tanto passa longe da autonomia moderna, que, dada sua pureza expressiva, é eminentemente perceptível a tonalidade crítico-social em muitos de seu poemas, entendida por Carlos Felipe Moisés mais como “um largo gesto humanitarista, de raiz evidentemente afetiva” que “vem despido de qualquer compromisso ideológico”.²⁵ A afirmação de Moisés não se sustenta diante da leitura de “A cana dos outros”, poema publicado em *Serial* (1961), nesse clima tão propício à politização e à preocupação social, ainda que não comprometida com partidos ou com uma ideologia em particular:

A cana dos outros

Esse que andando planta
Os rebolos de cana
Nada é do Semeador
Que se sonetizou.

É o seu menos um gesto
De amor que de comércio;
E a cana, como a joga,
Não planta: joga fora.

Leva o eito o compasso,
Na limpa contra o mato,
Bronco e alheiadamente
De quem faz e não entende.

De quem não entendesse
Porque só é mato este;
Porque limpar do mato,
Não, da cana, limpá-lo.

Num cortador de cana
O que se vê é a sanha
De quem derruba um bosque:
Não o amor de quem colhe.

Sanha, fúria, inimiga,
Feroz, de quem mutila,
De quem, sem mais cuidado,
Abre trilha no mato.

²⁴ FRIEDERICH [1956], 1978, p. 143.

²⁵ MOISÉS, 1972, p. 56

A gente funerária
 Que cuida da finada
 Nem veste seus despojos:
 Ata-a, em feixes de ossos.

E quando o enterro chega,
 Coveiro sem maneiras
 Tomba-a na tumba moenda:
 Tumba viva, que a prensa.²⁶

Contudo, o crítico acerta quando identifica os aspectos estilísticos mais evidentes ao longo do trajeto poético de Cabral: tendência para uma linguagem, concisa, elíptica; economia de meios; metapoesia; um confessionalismo – quando existente – indireto, alusivo, ou seja, a subjetividade é desviada, projetada no externo, em objetos (no rio, por exemplo); a conseqüente atitude impessoal e a contenção interior diante das temáticas do amor, do tempo e da morte; e um barroquismo artesanal (após 1960) que lhe confere originalidade, fruto da rigorosa disciplina e da humildade diante do ofício.²⁷ Mesmo quando às vezes ocorre, como em seu primeiro livro (*Pedra do sono*, de 1942), um transbordamento de imaginação, que reflete o tumulto do mundo interior, em imagens dionisíacas, por assim dizer, o poeta estanca a vazão com sua construção apolínea.

Antes de prosseguir nesta breve reconstituição de percursos, é imprescindível fazer algumas observações sobre aquele que, ao lado de Cabral seria a maior influência para a poesia posterior a 1950. Remanescente ainda da geração de 30, tendo possivelmente influenciado o próprio João Cabral pela inserção da dimensão do homem em sociedade na poesia,²⁸ Carlos Drummond de Andrade permaneceu ativo no ofício poético – não apenas – até sua morte, em 1987. *A rosa do povo* (1945) é uma obra que pode ser considerada o melhor exemplo, na poesia moderna brasileira, de conciliação entre um projeto estético e um projeto ideológico engajado. Foi nesse momento que o poeta conseguiu equilibrar o lirismo político-social e o lirismo individualista predominante em sua escrita, momento em que as inquietudes, existenciais ou sociais, mais gritavam em seus versos.²⁹ Drummond se distancia, a partir de *Claro enigma* (1951) do lirismo social, mas prossegue na luta contra a própria subjetividade, “tirânica”, já não tão armada contra o mundo (como no primeiro momento de

²⁶ MELO NETO, 1965, p. 6.

²⁷ Ibid., pp. 45, 46, 52, 60, 63, 65, 68.

²⁸ CANDIDO & CASTELLO, 1968, p. 33.

²⁹ CANDIDO [1965], 1995, p. 117.

sua poesia, irônica e repleta do ferro itabirano na alma). O resultado disso é um arrefecimento nas inquietudes, que permite ao poeta lançar-se às experiências vocabulares, mais objetivistas talvez, e com maior requinte com a palavra, como se observa em seu livro publicado em 1962, *Lição de coisas*. Nem aí, entretanto, está ausente certa visão crítica da modernidade. Diante da mesma polarização, que levou Cabral a optar pelo construtivismo, Drummond está mais próximo do pólo “inspirado”. A força de sua poesia reside na exploração potente da significação das palavras, quando usa ou não de conotações, e realiza tal trabalho – não sem objetividade, e sem uma postura extremamente analítica, por sinal – de forma tão eficiente que as construções poderiam em seus poemas parecer adereços ou exageros. Isso lhe foi permitido porque no momento em que começou a escrever sua dicção era um tanto inédita, semelhante à de Manuel Bandeira, com a diferença de que este atingiu maior grau de naturalidade no discurso. Deixando de lado as transformações pelas quais a poesia drummondiana passou a partir dos anos 50, é essa dicção de seus primeiros vinte anos de poesia que mais o caracterizou como influência para as gerações posteriores.

Entre a segunda metade da década de 1950 e os primeiros anos da década seguinte surgia uma geração que carregou consigo toda essa diversidade até então acumulada na expressão poética brasileira. A tradição discursiva, mais filiada aos modernistas de 22 e 30 do que aos de 1945 e oposta ao vanguardismo dos anos 50-60 (ou neovanguardismo), dividiu-se, carregando a heterogeneidade acumulada, em quatro vertentes principais: a herança lírica, que vai do erotismo, representado por Adélia Prado e João de Jesus Paes Loureiro, ao lirismo de fundo mítico, melhor exemplificado pela poesia de Mário Faustino; o protesto social, que além da produção cepecista, encontrou tônicas mais marcadamente cosmopolitas em Cláudio Willer, ou regionalistas, em Ruy Espinheira Filho; uma explosão épica, que na verdade só se desenvolveria nos anos 70, representada por Roberto Pontes e Gabriel Nascente; e a convicção metapoética, linha da qual a representante mais ostensiva seria Marly de Oliveira.³⁰ Essa nova geração de poetas foi ampla e numerosa demais para que se possa encontrar elementos formais, temáticos, estilísticos que indiquem unidade em entre eles. Mesmo nessa poesia de herança discursiva é possível encontrar influências da “crise do verso” e de um aproveitamento diferenciado do espaço da página, como, por exemplo, na poesia de Cláudio Murilo Leal.

³⁰ LYRA, 1995, pp. 100-111.

Antes de um estudo mais aprofundado sobre o *Violão de Rua*, resta abordar o surto vanguardista contra o qual a arte popular revolucionária se voltou. A primeira das neovanguardas, a Poesia Concreta, surgiu oficialmente em 1956 na Exposição Nacional de Arte Concreta, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os principais membros do movimento, os irmãos Campos e Décio Pignatari, almejavam criar uma poesia que se aproveitasse da “crise do verso” para estabelecer novas relações entre a estrutura e o conteúdo. Na realidade uma radicalização dessa relação, em que a palavra, aproveitada em suas “virtualidades”, constituiria uma representação *icônica*, em termos semióticos, uma nova unidade lingüística, “verbivocovisual”.³¹ Tratava-se de uma incorporação, por parte da arte poética, dos meios de comunicação, da publicidade originados na realidade urbano-industrial que começava a se fazer mais visível no Brasil daqueles anos. O objetivo último dessa proposta era chegar a um movimento imitativo, a um mimetismo do real, processo chamado de “fisiognomia”, ou seja, o poema concreto era fruto de uma identificação com o fundo histórico desenvolvimentista da era JK. A mesma reorganização racional do espaço exigida pela metrópole regia a construção do poema, agora, mais produto industrial e reproduzível do que resultado artístico. Como consequência dessa literatura que abolia a subjetividade na criação e assimilava o *mass media*, o divórcio entre obra e público estabelecido no momento anterior estava em vias de ser revogado, questão que nem João Cabral de Melo Neto pudera solucionar. Esse poeta, aliás, foi o precursor nacional para o projeto concretista, também inspirado em Mallarmé, Joyce, Cummings, Pound e Apollinaire. Junto do processo de atualização formal, o caráter de vanguarda dos concretistas estava em propiciar uma atualização, uma inserção global, da e na cultura artística brasileira. A crítica desgastada que se costuma fazer ao Concretismo – referente a uma relativa alienação frente ao processo histórico em que se enquadra, à ingenuidade presente no louvor da modernidade e da racionalidade – impede que se perceba o movimento reverso que essa neovanguarda pode representar. Ainda que não tivesse, num primeiro momento, um caráter de crítica à modernidade nem um espírito de esquerda, a poesia concreta postula o novo “espaço-tempo” como foco das atenções artísticas. Sozinho, ou com fortuitos companheiros, João Cabral não conseguiu, antes do Concretismo, manter os pés da poesia brasileira no chão e sem o abatimento tão alardeado do lirismo talvez tardasse muito a aparecer uma poesia verdadeiramente social. Não é por acaso que Ferreira Gullar, que encerra em seu trajeto

³¹ CAMPOS, A; CAMPOS; H e PIGNATARI [1958], 1992, pp. 403-5.

particular a história da politização da poesia na segunda metade do século XX, teve na poesia concreta um dos seus primeiros passos.

Não levou muito tempo para que dentro da própria vanguarda surgisse a consciência da necessidade de revisão, e Gullar (acompanhado de Reynaldo Jardim, também um futuro cepecista) encabeçasse a dissidência denominada Neoconcretismo que, segundo o “Manifesto Neoconcreto” publicado em 22 de março de 1959 em *O Jornal do Brasil*, era um movimento

nascido de uma necessidade de exprimir, dentro da linguagem estrutural da nova plástica, a complexa realidade do homem moderno, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano – os concretos-racionalistas ainda vêem o homem ,como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.³²

Ainda não se tratava efetivamente de politização, mas sim de uma reivindicação para que se restituísse à poesia seu caráter subjetivo, antes por ser uma expressão humana do que pelas exigências do gênero. Apesar da agitação, o Neoconcretismo, em poesia, “não apresenta, a não ser do ponto de vista de uma copiosa e pouco convincente argumentação teórica, real novidade em relação ao que foi apresentado na Exposição de 1956-1957 e à obra posterior do núcleo principal da Poesia Concreta”.³³ A primeira resposta, aliás muito sutil no início, veio dos próprios concretistas, que, em 1961, acrescentaram como *post-scriptum* ao “Plano-piloto para poesia concreta” a máxima de Maiakovski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.³⁴ Com isso, vindo de um ícone mundial de poesia engajada, punham escudo no gestaltismo que desde o início de suas realizações acompanhou o grupo. Talvez previssem, pelo discurso nacional-popular que se alastrava e pela postura dos intelectuais do PCB diante da arte, quase zdanovistas, que a poesia por vir seria despojada das mesmas preocupações estéticas. Não se pode ignorar, contudo, que a própria produção concretista passaria sim a adotar um posicionamento mais crítico diante do fundo histórico. Na realidade,

³² GULLAR; JARDIM; CASTRO; WEISSMANER; CLARK; PAPE e SPAMÍDIS [1959], 1992, p. 410.

³³ FRANCHETTI, 2007, p. 270.

³⁴ CAMPOS, A; CAMPOS; H e PIGNATARI [1958], 1992, pp. 405.

o primeiro poema de crítica elaborado por um concretista foi o “Coca-cola” (1957), de Pignatari, o leva ao questionamento sobre a “ingenuidade” dos poetas construtivistas. Depois do *post-scriptum*, surgiram mais textos nesse sentido, ganhando destaque o “Luxo” (1965), de Augusto de Campos.

A outra resposta à necessidade de renovação voltada aos conteúdos constituiu-se como nova vanguarda, o Poema-Práxis, em determinados aspectos também um desdobramento do Concretismo. Ao contrário do que parece, são simples as postulações de Mário Chamie – presente no “Poema-práxis (Manifesto didático)” publicado em 1962 – para elaboração de um poema-práxis. Trata-se de recuperar a carga semântica social, humana das palavras, que, em geral na arte de vanguarda, autônoma, se perde junto do poeta que se aliena. Assim, as palavras do poema deveriam ser originadas uma “área de levantamento”, realidade escolhida como tema. O contexto infra-estrutural, portanto, se materializaria principalmente no significado, distintamente do que ocorria no poema concreto, em que o “fundo histórico” se plasmava na forma imitativa. A área de levantamento, por sua vez, ao situar os significados mostra que as palavras não são originalmente “multívocas”, como quando se projetam sobre elas intenções comunicativas, e, por isso, cabe ao poema dar univocidade, situação contextual ao vocabulário empregado, ou melhor, aproveitar-lhe uma univocidade já estabelecida *a priori* num contexto, pois “as palavras não são corpos inertes imobilizados a critério de quem as profere e as usa. Semelhante entendimento está na base da crise da poesia de hoje. As palavras são corpos vivos, não vítimas passivas do contexto”. O trabalho sobre a área de levantamento produz alterações no próprio poeta, já que “sobre elas agimos em favor dos valores humanos nela inseridos; e dela também recebemos a ação”. Portanto, não é qualquer realidade digna de ser uma área de levantamento, mas aquelas que necessitam da humanização e necessitam humanizar: “desse jogo dialético saímos comprometidos com o nosso próprio sistema válido de participação”.³⁵ As primeiras áreas de levantamento, por exemplo, presentes nos poemas realizados por Chamie em seu livro *Lavra lavra* (1962), têm como realidade exposta a situação do homem rural. Não é possível que se trate de uma casualidade esse direcionamento a uma problemática tão gritante no Governo Jango, e que também seria uma das pontas de lança do *Violão de Rua*. O peso semântico do poema-práxis pode ser sentido na leitura de “Plantio”, também presente no *Lavra lavra*:

³⁵ CHAMIE [1962], 1992, pp. 413-15.

Plantio

Condições de plantio vão até cavar até cavar a cova, porque é um cavar mesmo. É um sustento, vá lá. Mas um perde-ganha que o jeito é dar em troça com o contrato.

Cava,
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cova.

Joga,
então não pensa.
Semente; grão de poda larga a palma
de lado
e seca; rês, rês de malha.
Cava.

Calca
e não relembra.
Demência; mão de louco planta o vau
de perto
e talha: três, três de paus.
Cova.

Molha
e não dispensa.
Adubo; pó de esterco mancha o rego
de longo
e forma: nó, nó de resmo.
Joga.

Troca,
então condena.
Contrato; quê de paga perde o ganho
de hora
e troça: mais, mais de ano.
Calca.

Cova:
e não se espanta.
Plantio; fé e safra sofre o homem
de morte
e morre: rês, rês de fome
cava.³⁶

³⁶ CHAMIE, 1962, pp. 47-48.

O campo da humanização e da conscientização, onde atuaria o *Violão de Rua*, se estabelecia, depois de longo caminho, no poema-práxis, caracterizado cabalmente por Mário Chamie:

a literatura-práxis não é empírica, irracional ou indiscriminada; é consciente e, por via da consciência, será praticada, pois se um poema-práxis é um campo de defesa dos valores da palavra, a literatura-práxis é o campo geral de defesa dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar-se.³⁷

Contudo, nenhuma neovanguarda, nem mesmo o Poema-Práxis, engajou-se a ponto de colocar o interesse político-ideológico acima da construção, como apenas se fez na poesia do CPC. Estavam os colaboradores do *Violão de Rua*, ao que parece, convencidos da imprescindibilidade de redirecionar radicalmente os rumos da poesia para que, antes de surtir o efeito conscientizante, pudesse ao menos ser digerida pelo leitor. As neovanguardas mereciam louvor por terem reduzido em parte o abismo entre o público e a literatura, mas o fizeram para garantir um público que sustentasse suas propostas estéticas – nem mesmo a geração de 45 escreveu para *ninguém* – e aqui está a limitação de seu alcance. Ultrapassando os interesses de mercado, de se perenizar como movimento, de se basear em caminhos estéticos, ainda que revolucionários, o *Violão de Rua* tinha o objetivo da comunicabilidade efetiva e eficiente, diante do qual todas as outras preocupações podiam ser sacrificadas. Sem a revolução brasileira, de nada adiantariam revoluções artísticas, e estas poderiam brotar espontaneamente de uma sociedade mais desenvolvida e socialmente equilibrada. A iniquidade e a desumanização são mais ameaçadoras para a literatura do que o próprio rebaixamento estético em favor de uma causa.

³⁷ CHAMIE [1962], 1992, pp. 416.

III. Um canto controverso

1. Antiesteticismo e antivanguardismo

Curiosamente, há dois campos onde a poesia do *Violão de Rua* pode exercer sua função de resistência – ainda no sentido definido por Bosi – como sendo a contradição dos discursos dominantes, dissonância, presente sobretudo depois do advento da modernidade, e quando tais discursos validam a opressão e a reificação.¹ O primeiro campo de atuação, já muito claro, é o político-social, no qual se deve atacar a ideologia capitalista, com todo o imperialismo e discurso burguês que lhe é subjacente. O segundo campo onde praticar a resistência é o da estética dominante no Brasil durante o contexto do engajamento cepecista – o neovanguardismo. Tendo em vista uma relação entre a literatura e os processos histórico-sociais, o surgimento de uma vanguarda artística em uma determinada sociedade – o que se aplica também ao ressurgimento desse gênero de manifestações no Brasil após o Estado Novo – justificava-se por uma necessidade de atualização dessa mesma sociedade, cabendo, portanto, à arte “caminhar à frente”, apontando – muitas vezes de forma utópica – o caminho

¹ BOSI, 1977, pp. 142-44.

a ser seguido pela história, representando também contexto, “um esforço coletivo de artistas e intelectuais no sentido de alinhar a produção cultural pelas questões contemporâneas da modernização”.² Desse modo, tal qual ocorrera com o surgimento da vanguarda concretista brasileira nos anos 50, que preconizava através de sua forma a inovação-modernização do país, já realmente a caminho de uma configuração urbano-industrial naquele momento, nos anos 60 restava ainda à arte um outro papel vanguardista: apontar o caminho da Revolução, trazer à tona um agente político-social efetivo que preencheria as lacunas tão evidentes deixadas pela modernização desenvolvimentista. Na realidade, andando na contramão da vanguarda, a arte popular revolucionária, observa Iumna Simon, apresentava-se dissociada de problematizações estético-formais, privilegiando a intencionalidade explícita do conteúdo temático-engajado e destacando um compromisso de clareza, para que, dessa forma, a literatura cumprisse sua função revolucionária de comunicação, de instrumento.³ A esse abandono intenso das problematizações, relegando o *status* artístico do texto a segundo plano, pode-se chamar antiesteticismo.

Para que se cumprisse o papel “educativo” que a literatura cepecista se propunha, é justificável a adoção do compromisso de clareza, e a conseqüente valorização da intencionalidade explícita, por parte do artista participante. Não obstante, conceber a arte como meio e não como um fim traz à tona graves implicações, sobretudo no que diz respeito ao que se pode chamar de qualidade estética. Pensando especificamente no caso da poesia militante, é elementar que a simplificação do gênero pode provocar negligência frente a elementos inerentes à sua essência, como por exemplo, a construção de imagens e alegorias calcadas sobre a polissemia das palavras. Não se pretende definir o que seria a essência do texto poético, ou melhor, do texto lírico, contudo vale destacar como a arte cepecistas se comporta diante de algumas das concepções mais correntes sobre o que comumente se denomina poesia, aqui entendida com o gênero lírico em verso. Quanto aos elementos formais historicamente associados à lírica, aqueles que lhe conferem musicalidade (metro, ritmo e rima sobretudo) e até mesmo plasticidade, diferenciando-a dos demais gêneros, não se pode dizer que com frequência ocorre negligência nos poemas do *Violão de Rua*. Mesmo porque se trata de lírica moderna, que desde, pelo menos Walt Whitman ou Rimbaud, pode ser despida dos recursos tradicionais ou clássicos da construção, havendo novas possibilidades rítmicas e “musicais”. A negligência que se evidencia, portanto, dá-se principalmente diante da

² SIMON, 1990, p.121.

³ *Ibid.*, p. 131.

linguagem poética, aliás, não exclusiva da lírica. Sobre essa delicada questão – em que consiste a linguagem poética –, Wolfgang Kaiser afirma que:

Em contraste com a linguagem teórica, caracteriza-se a poética pela plasticidade ou seja a especial capacidade evocadora. Não apresenta opiniões e discussões de problemas, mas sugere um mundo na plenitude de suas coisas. Não se referindo, como toda a outra linguagem, a uma objetividade existente fora da língua, mas antes, criando-a ela própria primeiramente, aproveitará todos os meios lingüísticos que lhe possam servir de ajuda. Até na prosa literária, num romance, por exemplo, o autor evitará a indicação seca, a não ser que se deixe influenciar contrariamente por fins especiais.⁴

Trata-se, portanto, de um elemento intermediário entre a forma (pois é linguagem) e o externo ao texto (o conteúdo, pois também é referência). Não há necessidade de que um poema ou texto literário de qualquer tipo despreze tais preocupações para se tornar compreensível. Pode esta não ser uma visão unânime, irrefutável, mas se trata de uma concepção essencial sobre o texto literário e poético bastante compartilhada na história da teoria e da crítica. A visão jakobsoniana vai no mesmo sentido, pois pressupõe que “a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”, ressaltando inclusive que “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”.⁵ Há familiaridade entre essa poeticidade do texto e o conceito de *literariedade* dos formalistas russos, que rejeita a “rotina dos hábitos lingüísticos” para valorizar a “exploração inabitual das virtualidades significativas” das línguas.⁶ Para Staiger, no “estilo lírico”, “não se dá a ‘re’-produção lingüística de um fato”, meramente, como no uso cotidiano da linguagem, pois “o valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”.⁷ Com base em M. Jourdain, Roland Barthes identifica como elementos essenciais à poesia alguns “atributos particulares da linguagem, inúteis mas decorativos, tais como o metro, a rima ou o ritual das imagens”, mas percebe que essa concepção mais tradicional perde o sentido na modernidade, quando a palavra é instituída pelos poetas como “uma Natureza fechada, que abraçaria a um só tempo a função e a estrutura da linguagem”, o que, entretanto não dispensa a marca de trabalho sobre o texto.⁸ Na proposta de análise crítico-sociológica do texto poético de Antonio Candido, tem-se que o poeta “usa palavras

⁴ KAYSER [1948], 1976, p. 127.

⁵ JAKOBSON [1960], 1970, pp. 149-150.

⁶ AGUIAR E SILVA, 1976, p. 57.

⁷ STAIGER, 1975, p. 22.

⁸ BARTHES [1953], 2004, pp. 37-38.

dotadas de uma acepção que ele cria, e que pode ou não tornar-se convencional”, efetuando “uma operação semântica peculiar – que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um supersignificado, próprio ao conjunto do poema e que constitui o seu significado geral”.⁹ Como última referência ao que seria essencial no texto poético muito servem as reflexões que o poeta e crítico Ezra Pound realizou, estendendo também a questão ao âmbito da qualidade literária, sendo o bom escritor aquele que:

escolhe as palavras pelo seu ‘significado’. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente.¹⁰

Dessa concepção, Pound extraiu sua máxima “Literatura é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.¹¹

Contudo, o trabalho semântico sobre o texto poético sequer exige grandes torções do significado “original”, podendo se concentrar menos na esfera formal/significante e voltar-se mais fortemente ao que está mais próximo do externo, o conteúdo/significado textual. Mesmo quando remete aos conceitos denotativamente estabelecidos, as palavras podem fazer com que esses mesmos significados remetam a situações menos convencionais, formando assim uma imagem poética. É o que Kaiser define como motivo, algo que se difere de assunto, mas a ele se relaciona, pois é uma “situação típica que se repete, e, portanto cheia de significado humano”,¹² pode-se dizer uma situação, podendo ser apresentada pelas palavras em suas faces mais prosaicas, mas que contém um caráter simbólico. O conceito geralmente se aplica à narrativa em prosa, mas pode também tanger o texto lírico:

Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, têm que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração.¹³

⁹ CANDIDO, 2004, p. 103.

¹⁰ POUND [1934], 2007, p. 40.

¹¹ Ibid., p. 32.

¹² KAYSER [1948], 1976, p. 57.

¹³ Ibid., p. 59.

No *Violão de Rua*, em poemas já citados, como por exemplo, o “Tempo escuro”, estão presentes essas preocupações poéticas. Dois versos bastam como evidência: “o poeta convoca os homens/ a reconstruir o dia”. Sabe-se, diante de todo o contexto e ideologia subjacentes ao poema, que “dia”, aqui, não significa *apenas* “dia”. Aliás, esse motivo aparece recorrentemente na literatura, constituindo-se, no entanto, como exemplo de linguagem poética, simbólica. Se essa elaboração exige uma postura ativa do leitor, não faz do texto, por isso, um exemplo de hermetismo.

É natural que um texto com elevado grau de simbolismo gere dificuldades – ou pelo menos divergências – de interpretação, não podendo cumprir, portanto, a função didática. A breve análise do poema de Solano Trindade pode servir de comprovação da postura não apenas antivanguardista, mas antiestecista da arte cepecista:

Tem gente morrendo, Ana

1. Tem gente morrendo
 No seco nordeste
 Tem gente morrendo
 Nas secas estradas
 Tem gente morrendo
 De fome e de sede
 Tem gente morrendo
 Ana
 Tem gente morrendo

10. Tem gente morrendo
 Nos campos de guerra
 Tem gente morrendo
 Nos campos de paz
 Tem gente morrendo
 De escravidão
 Tem gente morrendo
 Ana
 Tem gente morrendo

19. Tem gente morrendo
 De angústia e de medo
 Tem gente morrendo
 De falta de amor
 Tem gente morrendo
 De ódio e de dor
 Tem gente morrendo
 Ana
 Tem gente morrendo

28. Tem gente morrendo
 Nas prisões infectas

Tem gente morrendo
 Porque quer trabalho
 Tem gente morrendo
 Ana
 Tem gente morrendo...
 Sim Ana
 Tem gente morrendo...¹⁴

Num momento em que efervescia o experimentalismo formal, inclusive com o intuito de incorporação da linguagem dinâmica das artes plásticas, publicitária, cinematográfica – das novas mídias em geral – pela poesia, versos, como os acima transcritos, são justa e obviamente classificados como conservadores, e, não obstante, materializam com exatidão as concepções estéticas do CPC. O poema de Solano Trindade apresenta um tradicionalismo formal em primeiro lugar explicitado pelo metro predominante, a redondilha menor, historicamente associado à literatura de cunho popular desde a Idade Média. Rimas no geral não há, exceto a pobre e talvez acidental combinação “amor” e “dor” (versos 22 e 24) ou a rima imperfeita e toante, também talvez acidental, entre “nordeste” e “sede” (versos 2 e 6) e em poucos versos recursos musicais como assonâncias e aliterações parecem ser explorados (como nos versos 6, 24 e 31). O ritmo, por sua vez, é bem marcado nas segunda e quinta sílabas, gerando, no caso, certo efeito de monotonia. Estrofes regulares e estrutura paralelística de refrões arrematam a dissonância do texto em relação a inovações estéticas. Seria generosidade crítica inferir que a repetição enfadonha do verso “Tem gente morrendo”, por exemplo, é um primoroso recurso formal expressivo que visa à assimilação inquebrantável, por parte do leitor – identificado sutilmente com “Ana” – da verdade de que muita gente morre de fome. Jamais se poderia dizer, no entanto, em pleno descuido formal – já que há uma forma – mas sim em negligência e pobreza quanto à exploração da potência poética das palavras. A ausência completa de figuras de linguagem aproxima esse texto do discurso prosaico (político?), da fala trivial cotidiana.

Diante de tais observações surgem questões pertinentes à ponderação sobre o vínculo entre arte e engajamento. É possível que um poema com relativa complexidade estética cumpra a função didático-engajada? O “rebaixamento” da linguagem ao nível do coloquial e da denotação crua faz realmente com que a apreensão (conscientização) do leitor seja potencializada? Qualquer resposta a questões desse tipo poderia facilmente cair na

¹⁴ *Violão de Rua*, 1963, p. 132, vol. 3.

imparcialidade taxativa, senão no subjetivismo infundado. Entretanto uma reflexão pode ser feita sem risco e com validade: na história do modernismo internacional – cujo maior exemplo talvez seja Maiakovski – e brasileiro existem exemplos de engajamento poético acompanhado de problematizações estéticas e lingüísticas. Os melhores exemplos, no caso da poesia brasileira, talvez sejam Carlos Drummond de Andrade, que mesmo em suas obras de maior inclinação político-social, nunca elevou o projeto ideológico acima do projeto artístico, nunca fez da poesia um mero meio; e João Cabral de Melo Neto, pelos mesmos motivos. Também é exemplo de engajamento vinculado ao esteticismo o Poema-Práxis. A história econômico-social de nossa democracia mostrou que, em termos de eficiência revolucionária, todos esses caminhos de engajamento não se diferenciam. Apesar do predomínio de poemas semelhantes ao de Solano Trindade, não há homogeneidade na coletânea cepecista quanto à qualidade literária e ao processo de elaboração dos textos que inclui. Isso se corrobora ao se observar outros poemas já apresentados aqui, nos quais convivem mensagem político-ideológica, trabalho poético-formal, como são os casos – para não repetir o exemplo do “Tempo escuro” – do poema de Fernando M. Viana, onde abundam aliteraões, rimas internas, paronomásias e outra figuras, e do “Canto abrangente”, de Heitor Saldanha, rico na exploração de imagens.

Enfim, criticar uma obra olhando-a de um momento muito posterior ao de sua produção permite o nítido privilégio da reflexão e da visão distanciadas. Não levar em conta a euforia dos atores envolvidos em eventos do passado, cobrando-lhes uma visão que naquele momento não lhes seria possível é um excesso de exigência que cometem os críticos. Isso é o que faz João Luiz Lafetá, vinte anos depois das realizações cepecistas ocorrerem, quando afirmou que:

Nossos poetas de *Violão de Rua* jamais problematizaram a linguagem que usavam. Que significa mesmo “burguesia”, “latifúndio”, “patrão”, “operário”, “camponês”, “revolução” etc? Eles nunca se detinham diante de termos assim. Pelo contrário, apossavam-se deles como de uma novidade (aliás, em termos de literatura isso é relativamente verdadeiro) e os usavam com a volúpia de quem estava fazendo a revolução, ao lado dos operários e dos camponeses, contra os patrões, os latifundiários e o imperialismo.

A realidade veio demonstrar que eles, ou melhor, que nós nada sabíamos a respeito do significado verdadeiro desses termos. Não sabíamos o que era o latifúndio no Brasil, que coisa era a burguesia nacional, quem era a classe operária, como agia o imperialismo. A língua, já estava em farrapos e a ilusão consistia em usá-la como se fosse algo íntegro. A retórica populista de *Violão de Rua* procedia pela reprodução de um movimento

ideológico de seu inimigo: reificava, fetichizava a linguagem, sem indagar de seu verdadeiro significado.¹⁵

Além disso, o autor aponta peremptoriamente a negatividade e a ironia como se fossem os únicos elementos válidos para crítica social na modernidade. Há um excesso de generalidade nessa visão, desatenta à heterogeneidade da coletânea e pouco disposta reconhecer valor em qualquer dos poetas e poemas de *Violão de Rua*, incluindo nessa generalização Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Geir Campos, Moacyr Félix, José Paulo Paes e Ferreira Gullar, para citar os exemplos mais injustiçados. A ousadia, reconhecida nas palavras do crítico, em se tentar um novo caminho para a poesia engajada – aliás, um subgênero jovem na história literária, pouco conceitualizado mas muito alvejado – não é valorizada. O trabalho de escolher uma linguagem que consiga (ou ao menos tente), num estreitíssimo limiar, conciliar comunicabilidade e efeito poético, foi ofuscado pela visão imperante de que tais artistas praticaram apenas o artificialismo e o populismo artístico.

O único “erro” dos cepecistas (não de todos eles) que pode ser, com justiça, apontado, foi que ao criarem uma arte “rasteira”, e essa era a assumida intenção (adestrar as formas) daqueles intelectuais, privilegiava-se apenas a função didática da literatura. Como “função”, deve-se entender aqui a finalidade que sempre se impôs à obra de arte desde que esta perdeu sua original função ritualística de culto, ou, usando os termos do próprio Benjamin, perdeu a “aura”. Os momentos em que os autores tentaram fazer com que a função literária não se concentrasse em algo fora do texto foram estigmatizados negativamente como momentos de alienação, de “arte pela arte”, cujo melhor exemplo foi Mallarmé.¹⁶

Mas a questão que se põe é a seguinte: por que, dentro do projeto educativo-revolucionário, não se tentou também uma educação estética, que não implicasse na prisão das formas e num fortuito menosprezo dos poetas em relação aos leitores idealizados? Resignar-se esteticamente não pode se desvincular de uma resignação político-revolucionária, nesse caso. Se a função didática fosse acompanhada de uma função estetizante, na produção do *Violão de Rua*, ao invés de se buscar em formas populares já desgastadas (como, por exemplo, o heptassílabo, o cordel etc.) uma estética do povo, imposta aos leitores, seria possível a construção de uma nova e, talvez, mais verdadeira estética popular e revolucionária. Ou seja, poderiam os poetas construírem uma “técnica literária”

¹⁵ LAFETÁ, 1983, p. 113.

¹⁶ BENJAMIN [1936], 1987, pp. 171-4.

revolucionária, escolherem uma “tendência literária” consoante à “tendência política” que seguiam. Estariam, assim abandonando a pergunta de “como uma obra literária se situa no tocante, às relações de produção” de uma época e teriam adotado a reflexão sobre “como ela se situa *dentro* dessas relações”.¹⁷

A idéia da criação ou o encontro de uma técnica revolucionária como possibilidade de uma maneira legítima de ação é retomada, em outros termos, por Adorno, para quem, nas formações líricas “sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. Essa referência não deve levar embora da obra de arte, mas levar mais fundo para dentro dela”, pois o conteúdo de um poema “não é a mera expressão de emoções e experiências individuais,. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal”.¹⁸ Porém, essa universalidade do texto lírico é social em sua essência, pois “só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade: mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística”. Por esse motivo, “o pensar da obra de arte está autorizado a e comprometido com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Tal pensamento determinante não é uma reflexão alheia e externa à arte: é exigida por toda composição de linguagem”¹⁹ e a interpretação social da lírica

não pode por isso ter em mira, sem mediação, a assim chamada situação social ou inserção social de interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, muito mais, com um *Todo* de uma sociedade, tomada como uma unidade em si contraditória, aparece na obra de arte: mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que lhe ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas. (...) nada que não esteja nas obras, em sua forma própria, legítima a decisão quanto àquilo que seu conteúdo (*Gehalt*). O poetado (*Gedichtete*) em si mesmo, representa socialmente. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela.²⁰

A partir daí é que o filósofo chega ao que se poderia considerar a alma de seu texto, e que se liga ao pensamento benjaminiano sobre a técnica revolucionária. O discurso em si, cruamente veiculado no texto, sem materialização formal (o que talvez nem seja possível) não

¹⁷ BENJAMIN [1934], 1987, pp. 121-3.

¹⁸ ADORNO [1958], 1983, p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁰ *Idem.*

pode ser revolucionário, pois carrega conceitualmente uma ideologia, que é, segundo a visão marxista de Adorno, “inverdade, consciência falsa, mentira”, pois não se trata de algo vivido socialmente. Assim, as “obras de arte têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas o ambicionem ou não, passa além da falsa consciência”.²¹ Contudo em sua ilustre conferência, o filósofo frankfurtiano discursa sobre o que há de social na lírica moderna, inclusive na poesia autônoma e não sobre lírica engajada, propriamente, de que é exemplo o *Violão de Rua*. Para tratar desse tipo de manifestação, o melhor e mais específico respaldo está, novamente, em Benjamin, que tratou com especificidade da função revolucionária da obra. Um ponto de suas conceituações, do qual inclusive se afasta o texto de Adorno, diz respeito a um novo tratamento para o autor progressista, engajado, pode-se entender:

A situação social contemporânea o força decidir a favor de que causa colocará sua atividade. (...) Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim da sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência.²²

Condizente com essa idéia é a definição de Benoît Denis acerca do engajamento, possível apenas depois de três fatores: o aparecimento da figura do intelectual (homem relevante papel no campo das idéias e que põe sua especialidade a serviço da história, intervindo socialmente quando se crê solicitado) no fim do século XIX; o advento da Revolução de Outubro de 1917; e a pretensa necessidade de, contrariando a concepção de autonomia literária, reinserir a literatura nos processos sociais. Ao restituir às palavras o peso de seus sentidos, o escritor engajado tenta também dar maior valor, maior peso e função à própria literatura. O engajamento pede ao autor que assuma uma série de compromissos, riscos e sacrifícios (incluindo aí as concepções tradicional e também a moderna de literatura, além do sacrifício de si mesmo), a fim de uma reconciliação com o público.²³ Isso tudo exige que a literatura engajada seja tratada diferencialmente, que se reconsidere, diante de suas funções, os caracteres dos gêneros, tarefa que apenas Sartre parece ter realizado. A crítica que comumente circula sobre o *Violão de Rua*, e sobre a literatura engajada em geral, é incapaz de fazer reconsiderações sobre a concepção participante da literatura, crítica que sequer se põe como público virtual, almejado (o povo, ou todos os homens que, supostamente, precisavam

²¹ Ibid., p. 195.

²² BEJAMIN [1934], 1987, p. 120.

²³ DENIS, 2002, pp. 21, 31, 43, 55.

da mensagem conscientizadora) e extrai seus julgamentos do fato de ser um público real – composto mais por intelectuais do que pelas classes de efetivamente populares – que tem suas certezas sobre estética feridas. Não se pede aqui para que um texto que despreza o que se viu como essencial à poesia seja considerado digno de louvor, apenas pelo seu conteúdo, mas pede-se, sim, atenção às novidades que a elaboração da poesia engajada pressupõem. Na literatura engajada encontram-se os “fins especiais” a que Kaiser, como visto, se refere, diante dos quais a não-obviedade da palavra poética é abandonada pelos autores.

O novo tratamento que deve ser dispensado ao autor engajado, contudo, não refuta, no entanto, a constatação da presença efetiva de uma dissonância existente no *Violão de Rua* entre a tendência literária e a tendência política, comprovada pelo o fato de que muitos poemas incitam o leitor à revolução violenta, o que contraria o embasamento fornecido por Carlos Estevam Martins e pelo PCB, crente nas vias pacíficas da revolução, contrariedade que se dá frente à ideologia política do grupo mas não frente às suas convicções estéticas, conservadoras. Ou isso pode ser lido pelo avesso: apenas o discurso é revolucionário nos poemas, e não sua técnica, o que faz poemas não-evolucionários, condizentes com uma opção política tampouco revolucionária, denunciando-a, ainda que o fosse apenas no discurso. Não haveria ainda a possibilidade de os poemas do *Violão de Rua* trazerem a revolução pela resistência ao vanguardismo? A complexidade da situação das ideologias e do estágio de desenvolvimento artístico no momento fazem com que as incompatibilidades e incongruências se acumulem na atividade dos CPC's. Tenta-se, agora, inferir, com novidade, uma opinião sobre tantos erros e acertos. Os poetas não souberam, na realidade, compatibilizar os dois campos de ação: contra o sistema capitalista e contra a vanguarda concretista, considerada resignada ao sistema, elegendo para combatê-la formas que, por serem tradicionais e conservadoras esteticamente, reforçavam, no campo das realizações artísticas, a estrutura político-social tradicional (com destaque para o latifúndio) contra a qual lutavam.

2. Vanguardismo às avessas: O lugar histórico-literário do Violão de Rua

De maneira quase paradoxal, a poesia cepecista apresenta pontos de contato com o esquema das vanguardas. A aparente contradição se desfaz, quando se nota que um movimento de vanguarda consiste não apenas em realizações artísticas fechadas em si mesmas, mas num arcabouço de idéias, programas, papéis almejados e posturas. Se não fosse assim, o *Violão de Rua* seria uma manifestação exclusivamente antivanguardista, mas, dada a complexidade da vanguarda, apresenta uma série de vestígios desse tipo de corrente estética. Apesar da constatação de que a “arte engajada ou socialista, como já se observou muitas vezes, foi esteticamente a mais acadêmica e rotineira de todas, segundo um dado que não mudou, desde que, na União Soviética, as vanguardas construtivistas caíram em desgraça nos anos 20 e que o realismo socialista triunfou”,¹ o próprio conceito de vanguarda tem em suas origens uma forte conotação política. Como amplamente se sabe, a palavra vanguarda nasce

¹ COMPAGNON, 2003, p. 40.

na Idade Média do vocabulário militar para designar o agrupamento frontal de um exército. Já na França do século XVI o termo é ampliado e usado por Étienne Pasquier para qualificar positivamente os modernos na *Querela entre os antigos e os modernos*.² É, porém, na primeira metade do século XIX que uma carga política, não desprovida de conotações estéticas, é dada à “vanguarda”. Os socialistas sansimonistas apropriaram-se do termo para expressar sua convicção de que o artista, acompanhado do sábio e do industrial, deveria guiar a sociedade rumo ao progresso. Assim escreveu o próprio Saint-Simon:

Unamo-nos, diz o Artista a seus interlocutores, o Sábio e o Industrial, e para atingir o mesmo objetivo, temos, cada um, uma tarefa diferente a cumprir. Somos nós, artistas que lhes serviremos de vanguarda: o poder das artes é, na realidade o mais imediato e mais rápido.³

As teorizações estéticas do CPC, como já visto, pressupõem um mesmo papel vanguardista de “guia” ao artista, que jamais poderia se acreditar numa posição superior à do povo,⁴ mas deveria a este ceder sua voz, ato que Bosi denomina como a “cordialidade” que marca o discurso utópico.⁵ Esse projeto de “fusão” às massas, o empréstimo do canto, lembra a palavra de ordem de Lautréamont – “a poesia será feita por todos e não por um” – retomada pelos surrealistas, denotando uma aposta que os vanguardistas históricos, ou heróicos, fizeram no poder revolucionário de sua arte.⁶ Facilmente encontrável também são poemas do *Violão de Rua* que ilustram essa cumplicidade com o povo almejada pelo poeta, que nestes casos toma posse da voz do poema. Os fragmentos de “Testamento do Brasil”, de autoria de Paulo Mendes Campos, sevem como exemplo:

Que já se faça a partilha
Antes de chegar a morte.
Que todos partam comigo
Suas riquezas mais duras.
Só de quem nada possui
Nada de nada terei.
Que seja aberto na praia,
Não na sala do notário,
O testamento de todos.

² CALINESCU, 1991, p. 101.

³ apud COMPAGNON, 2003, p. 40.

⁴ Apesar de os cepecistas negarem veementemente um comportamento romântico, poucas vezes escaparam a essa postura. Tanto o “visionarismo”, que Saint-Simon atribui ao artista, quanto a cordialidade com o povo, patente na poesia do *Violão de Rua*, são traços românticos. O vanguardismo mais demolidor também é romântico. De tudo que eclodiu no pensamento humano após os primeiros anos do século XIX o pouco que escapou dessa atmosfera o fez tomando-a invariavelmente como contraponto, denotando sua insolúvel presença.

⁵ BOSI, 1977, p. 181.

⁶ COMPAGNON, 2003, p. 40.

(...)
 Da porta pobre da venda
 De todos os povoados
 Quero o silêncio pesado
 Do lavrador sem trabalho,
 Quero a quietude das mãos
 Como se fossem de argila
 No balcão engordurado.
 (...)
 Da cidade da Bahia
 Quero os pretos pobres todos,
 Quero os brancos pobres todos,
 Quero os pasmos tardos todos.
 Do meu rio São Francisco
 Quero a dor do barranqueiro,
 Quero as feridas do corpo,
 Quero a verdade do rio
 Quero o remorso do vale,
 Quero os leprosos famosos,
 Escrofulosos famintos,
 Quero roer como rio
 O barro do desespero.
 (...)

Da aurora do Brasil
 – bezerra parida em dor –
 Apesar de tudo, quero
 A violência do parto
 (meu vagido de esperança).⁷

Deve-se notar, ainda, que a reivindicação de um lugar ao lado do povo pelo artista engajado foi interpretada (talvez não simultaneamente à sua ocorrência) por alguns intelectuais, como por exemplo, Heloísa Buarque de Hollanda, como uma postura paternalista, senão populista, principalmente porque essa noção um tanto vaga de povo escamoteia as contradições presentes na sociedade brasileira.⁸ Carlos Zilio ressaltou o fracasso dessa tentativa, pois

A simpatia e sucesso do CPC entre a classe média mais politizada se deu porque este público já conhecia a mensagem. Quando se tratava de atingir o público eleito havia apenas a crença de que se comunicavam e conheciam tal público. (...) O que ocorria era a transmissão paternalista de conceitos políticos, num código incapaz de atingir o seu destinatário. Acreditando-se porta-voz de uma verdade histórica, o CPC não atentou para a motivação real do público, nem tampouco para as diferenças de código existentes numa sociedade de classes”.⁹

⁷ *Violão de Rua*, 1963, p. 116, vol. 3.

⁸ HOLLANDA, 1980, p. 19.

⁹ ZILIO, 1982, pp. 37-38.

Não foram as vanguardas heróicas e nem as neovanguardas melhores sucedidas na aproximação efetiva do público popular no Brasil, sendo-lhes essa uma intenção subjacente ao antiacademicismo e antielitismo iconoclastas (na década de 1920), ou mesmo aos concretistas que almejavam desfazer o divórcio entre escritor e público estabelecido na década de 1940.¹⁰ Mesmo quando o *Violão de Rua* se assemelha à vanguarda, é criticado.

Esses não são, todavia, os únicos pontos de contato entre o engajamento cepecista e o vanguardismo. Além do viés originalmente político da vanguarda, suas manifestações, mesmo quando dão primazia às inovações estéticas, apresentam-se utópicas tal qual a arte de resistência, pois “dois dados contraditórios constituem, na verdade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo”.¹¹ Assim, é possível

distinguir duas vanguardas: uma política e outra estética, ou, mais exatamente, a dos artistas a serviço da revolução política (...) e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo o seguirá.¹²

Portanto, trazendo esse debate ao contexto de produção do *Violão de Rua*, encontramos correspondentes ideais às vanguardas estética e política, respectivamente no Concretismo e na literatura do CPC. O mais surpreendente do vanguardismo engajado é sua possibilidade de ser mais radical que o vanguardismo estético. Em termos adornianos, as vanguardas se deflagram quando há uma estrutura – a *tradição* – contra a qual lutar, ou seja, a vanguarda deve ser permeada pelo radicalismo, que quando, por sua vez, se fecha no terreno estético é sintomático da impotência efetiva do sujeito enquanto transformador social. Para que a arte daquele momento não se convertesse em meras cópias da que se fez nos anos 20, para que não se convertesse em mero bem cultural, era necessário que adquirisse consciência não apenas de seus problemas técnicos, mas das suas condições de existência. Levantava-se, então, uma nova estrutura contra a qual a arte de vanguarda poderia se opor dialeticamente: o “mundo administrado”, onde mesmo as formas de contestação e de protesto pareciam integrar o planejado, o esperado, pois já estavam “catalogadas” e não mais gerariam choque.¹³ A assimilação do “novo” pelo mercado conferiu contraditoriedade a esse fruto da vanguarda,

¹⁰ FRANCHETTI, 2007, pp. 254, 258.

¹¹ COMPAGNON, 2003, p. 38.

¹² Ibid., p. 41

¹³ ADORNO [1963], 1969, p. 60.

pois se tornou força compulsiva na sociedade de consumo, perdendo a qualidade de ruptura radical com a ordem dominante e tornando-se o próprio elemento dominante,¹⁴ algo semelhante ao processo que Octavio Paz denomina “tradição da ruptura”.¹⁵ É assim que a vanguarda concretista, quando cede para o processo dominante e inovador da modernização, inclusive louvando-o, perde em radicalismo para a poesia engajada que lhe sucede e que tem como princípio fundador a insubmissão e o inconformismo frente à dominação capitalista. Não é propriamente contra a modernização que a resistência cepecista se levanta, haja vista para o fato de que o PCB chegou a fazer alianças com setores progressistas da sociedade brasileira. É contra o imperialismo e contra o elitismo hereditário da sociedade brasileira que luta essa poesia.

Um último aspecto comum entre a vanguarda e o engajamento poético do CPC ainda deve ser ressaltado. Trata-se do caráter programático que envolveu a produção dos artistas da esquerda brasileira e os submeteu a rigorosas regras de procedimento, naturalmente desrespeitada em algumas produções. Já foi visto que as teorizações do CPC se assemelham às diretrizes da vanguarda política surgida no século XIX. Contudo, voltando-se para a vanguarda estética, Matei Calinescu chama atenção para a “insolúvel contradição entre o inconformismo valente da vanguarda e a submissão final à cega e intolerante disciplina”.¹⁶ O autor tenta comprovar os resquícios de uma disciplina militar nas vanguardas – já que o próprio termo não nega essa possibilidade – apontando para o peso que tiveram os manifestos, logo se tornando manuais de regras de conduta artística. Isso não apenas se mantém no chamado pós-modernismo, com o advento das neovanguardas, como parece se intensificar, pois “comparada com a antiga vanguarda, a nova vanguarda pós-moderna parece, em uma de suas principais direções, mais sistematicamente baseada no pensamento teórico”.¹⁷ Novamente, a poesia do *Violão de Rua*, num primeiro olhar tão avesso ao vanguardismo, imita os procedimentos desse seu rival artístico.

Talvez nomear “vanguardismo às avessas” as oscilações estéticas e ideológicas que estão nos alicerces da produção da coleção *Violão de Rua* não seja o mais apropriado, porquanto a contradição demonstra-se como predicativo intrínseco a toda forma de

¹⁴ SIMON, 1990, pp. 121-24

¹⁵ PAZ, 1984.

¹⁶ CALINESCU, 1991, p. 114. (O texto original encontra-se em língua espanhola e, desconhecendo edição em português, optei por fazer uma tradução literal nas citações).

¹⁷ Ibid., p.144.

vanguarda, inclusive das vanguardas heróicas. Em contrapartida, classificar como vanguardista um movimento que conscientemente resgata formas tradicionais de arte, para atingir o *status* de popular, beira o absurdo. Sequer a opção por seguir acintosamente na contramão da vanguarda foi, naquele contexto, uma atitude que de fato merecesse reconhecimento por irreverência. Já nos anos 60 parecia realmente não haver mais novidade possível. Seria esse o motivo pelo qual essa coletânea de poemas tão pouco marcou o público e a crítica brasileiros? Ou o motivo de tal apagamento seria o fracasso da revolução e inversão social almejados pelos poetas engajados?

Nesse sentido o Concretismo parece ter sido mais eficiente em seu formalismo que, feito o Futurismo, obteve certo sucesso quanto à “antecipação” do porvir. Também foi eficiente em sua auto-divulgação, criando um aparelho integrado de produção artística, teoria, crítica e propaganda. Além disso, a modernização – ainda que nunca de forma plena e satisfatória às necessidades globais da população – ocorreu no Brasil, porém um erro da vanguarda futurista (que, inclusive, louvava desveladamente a guerra) também foi repetido pelo Concretismo: a idealização da modernidade e da tecnologia, como base para um mundo perfeito, coletivizado, farto e lógico. As contradições do processo modernizador, entretanto, não foram previstas pela vanguarda. Por isso, se a utopia do *Violão de Rua* pode ser qualificada como romântica, o movimento que imediatamente a precede também traz seus vestígios de utopia. Mas há uma diferença: há tempos o louvor da modernidade, propriamente vanguardista, tornou-se clichê e, contudo, desde os anos que antecederam o Golpe de 1964, as exigências do “vanguardismo” revolucionário e cepecista permanecem insatisfeitas e, portanto, atuais.

O *Violão de Rua* só pode recorrer ao retrocesso estético da poesia porque a sociedade brasileira do momento apresentava uma série de retrocessos, atrasos que não se manifestam, internamente na Poesia Concreta e que, tampouco, são sanadas na base social pela arte experimental e inovadora. Marx, acerca da relação entre as idéias (infra-estrutura) e a realidade que as produz (superestrutura) explicou:

O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma estrutura jurídica e política e a que correspondem formas determinadas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que

determina seu ser, mas, inversamente, é o seu ser social que lhes determina a consciência.¹⁸

É verdade também que o mais puro marxismo reconhece que a literatura e a arte em geral, apesar de integrarem a “consciência social”, “ideologia”, não são simples reflexos passivos da base econômica, mesmo porque a ideologia incorpora visões de mundo divergentes, com se fosse formada por outras *ideologias*, caracterizando-se como complexo fenômeno dialético.¹⁹ Dada a não correspondência plena entre a arte e as relações sociais, a literatura nunca foi o espelho perfeito da realidade, seus reflexos trazem distorções, projeções e, muitas vezes, um conjunto de normas e tensões autônomo. O Concretismo deu menos atenção ao que havia de retrógrado na sociedade brasileira, não espelhando a realidade e refletindo apenas a ideologia desenvolvimentista que o alentava. Contrariamente, o *Violão de Rua* espelhou melhor a realidade nacional heterogênea diante do desenvolvimento, trazendo com mais força, no conteúdo e na forma, o olhar sobre o atraso, sobre as lacunas. Porém, não refletiu, numa técnica revolucionária para a construção dos poemas, a ideologia supostamente revolucionária que lhe sustentava. Há nisso um mérito da poesia cepecista. Se a ideologia do PCB não era capaz de fornecer uma percepção coerente da realidade político-social brasileira, nem sobre a própria fragmentação da esquerda, a poesia dos intelectuais engajados, pela sua relativa autonomia, não precisou reproduzir apenas os erros pecebistas. A leitura atenta dos poemas e a reflexão sobre o seu papel histórico permite aceitar que a pluralidade autoral (29 colaboradores que produziram um total de 107 poemas), formal e, às vezes, temática do *Violão de Rua* escondia uma percepção mais válida sobre a situação do país naquele momento.

¹⁸ apud EAGLETON [1976], 1978, p. 17.

¹⁹ EAGLETON [1976], 1978, pp. 19, 22-23.

IV. O caderno de poesia

1. Poemas para a liberdade

Claro está que um dos sustentáculos ideológicos da arte comprometida do CPC é o marxismo, com suas conseqüências – e em alguns casos distorções e excessos – no campo da estética. Contudo, o ideário de outro grande pensador, que estava em voga na década de 1960 no Brasil, auxiliou do mesmo modo a constituir o acervo das concepções artísticas engajadas. Trata-se do existencialismo sartriano. Sobre a visita de Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil, Miliandre Garcia Souza afirma que “historiadores, filósofos e sociólogos são unânimes em dizer que nenhum outro intelectual provocou tanta agitação no meio estudantil e intelectual brasileiro”.¹ Não se pode medir até que ponto essa citação ultrapassa a realidade, mas é fato que desde as publicações de *A Náusea* (1938) e *O ser e o nada* (1939), o pensamento existencialista ganhou indelével e permanentemente seu lugar na filosofia ocidental, apesar da divergência com outras correntes, como, por exemplo, a marxista. Esta seria amenizada após a publicação dos ensaios “O existencialismo é um humanismo” (1946) e “Questão

¹ SOUZA, 2007, p. 34

de Método” (1960), obra em que o filósofo chega a considerar “o marxismo como a insuperável filosofia de nosso tempo e porque julgo a filosofia da existência e seu método ‘compreensivo’ como um território encravado no próprio marxismo, que a engendra e a recusa ao mesmo tempo”.²

Inclusive, quando veio à América Latina, Sartre erguia as bandeiras do terceiro-mundismo, apontando Cuba como modelo a ser seguido por outras nações com passado histórico de colonização semelhante, destacando-se o Brasil como o país mais potencialmente revolucionário naquele momento.³ Dando continuidade à conciliação entre marxismo e existencialismo, na conferência de Araraquara (1960) tenta relativizar a visão dialética aplicada à natureza (que consistiria quase numa metafísica) ao mesmo tempo em que valoriza a idéia da práxis, situada, consciente e transformadora da realidade:

Toda operação, todo ato, seja qual for, mesmo o ato de uma criança, quero dizer, uma pessoa, é um ato dialético puro e simplesmente por causa disso, porque é prático. E a origem da dialética é a práxis. Não é outra coisa. É a origem viva da dialética. Não há lei caída do céu dizendo que haverá uma tese, uma antítese e uma síntese. Isto não existe. O que há é que nós estamos perpetuamente em relação quer unívocas, quer equívocas com seres que são objetos ou homens e que precisamente o conjunto dessas relações, sendo sempre sob a forma de contradição, de luta e de soluções, conduzem finalmente a história.⁴

Primeiramente, para notar a influência dessa filosofia sobre os intelectuais, estudantes e artistas cepecistas, é necessário que se conheça a proposta sartriana para a arte – particularmente para a literatura engajada – resumida em *Que é a literatura?*, obra originalmente publicada em 1948. Nesse texto, o filósofo e literato francês defende ser a função do escritor “desvendar o mundo e especialmente o homem para outros homens”.⁵ Ao processo de desvendamento associam-se a criação e a liberdade, pois:

o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade,

² SARTRE [1960], 1978, p. 111.

³ ROMANO, 2002, p. 58-62.

⁴ SARTRE [1960], 1986, p. 97.

⁵ SARTRE, 1989, p. 21.

mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele.⁶

Em outras palavras, o desvendamento é efetivado, na realidade, pelo leitor quando este reconhece simetricamente a própria liberdade e a liberdade criadora do autor. Não sendo possível ao autor solitariamente desvendar, já que depende do leitor, resta-lhe a criação. Assim a obra é fruto da combinação entre criação (escritor) e desvendamento (leitor). É essa combinação que eleva a importância do público, abordado na parte do livro de Sartre intitulada com a pergunta “Para quem se escreve?”.

Como resposta inicial tem-se que “quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade”, o que significa escrever a todos os homens.⁷ Sendo essa resposta admitida pelo filósofo como um tanto ideal, surge uma reformulação, “o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve”.⁸ Por isso é impossível uma literatura não situada, destinada ao eterno e à busca de uma liberdade eterna, reivindicada pelas democracias capitalistas, pelo nacional-socialismo e pelo comunismo stalinista. Quer aceite ou não este fato,

mesmo que cobice louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe. (...) O mesmo ocorre com a leitura: os indivíduos de uma mesma época e de uma mesma coletividade, que viveram os mesmos eventos, que se colocam (...) as mesmas questões, têm um mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres. Eis por que não é preciso escrever tanto: há palavras-chaves.⁹

A partir do reconhecimento da importância dada ao público em sua relação com o escritor é que a concepção estética sartriana inspirou o engajamento artístico cepecista, mesmo porque Sartre era um dos filósofos que embasavam os estudos também do ISEB.¹⁰ Há muito dessa concepção no artigo em que Estevam diz não acreditar que

ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações

⁶ Ibid., p. 43.

⁷ Ibid., p. 52.

⁸ Ibid., p. 55.

⁹ Ibid., p. 56.

¹⁰ ORTIZ, 1985, pp. 50-1.

por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como pretende orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence inelutavelmente.¹¹

Essas palavras de Estevam estão em alta sintonia com as de Sartre, sobretudo quando o filósofo francês esclarece que o leitor

suspenso entre a ignorância total e o conhecimento total, possui uma bagagem definida que varia de um momento a outro e basta para revelar a sua historicidade. De fato, não se trata de uma consciência instantânea, de uma pura afirmação intemporal de liberdade; ele tampouco paira acima da história: está engajado nela. Os autores também são históricos; e é justamente por isso que alguns deles almejam escapar à história por um salto na eternidade.¹²

Portanto, conduzindo esse ato de “desvendamento”, o autor engajado deve tratar de problemas temporais, contextualmente definidos, dirigindo-se aos homens de seu tempo, desprezando assim as aspirações universalistas. Mesmo porque uma literatura que cumpre o papel de desvendar a realidade presente, aprofundando-se em suas questões, que são, no limite, sempre intrinsecamente ligadas à essência do ser humano, automaticamente atingiria o *status* de universal. A base temática de uma literatura engajada deve, assim, se resumir à liberdade, essa liberdade que “*não é*, propriamente falando”, mas que “se conquista numa situação histórica” e a denúncia de quando este direito é roubado aos homens.¹³ Tal conceito em toda sua amplitude é igualmente caro tanto aos existencialistas quanto aos cepecistas,¹⁴ como confirma o subtítulo grafado na capa do *Violão de Rua*: “Poemas para a Liberdade”. Não existe, portanto, um ideário explicitamente político a ser defendido segundo o engajamento proposto por Sartre, como por exemplo, o comunismo. Contrariamente, Sartre chega a criticar a “literatura comunista”, o famigerado “realismo socialista”, que transforma a arte da palavra em “meio” e, o que pior, em “propaganda”.¹⁵ Além disso, modelos como esses cerceiam a

¹¹ MARTINS, 1962, p.121.

¹² SARTRE, 1989, p. 57.

¹³ Ibid.

¹⁴ Para compreender isso, basta que se observe mais uma vez a nota introdutória ao terceiro volume do *Violão de Rua*, escrita por Moacyr Félix, em que se afirma sobre o objetivo do caderno de poemas: “não poderá deixar de ser o de revelar também o sentimento dessas duas verdades que cada vez mais vão se clarificando no coração do povo brasileiro: uma, a identificação da luta contra os imperialismos; outra, mais funda, a da incompatibilidade essencial entre o regime capitalista e a liberdade ou construção do homem” (*Violão de Rua*, 1963, p.10 vol. 3).

¹⁵ SARTRE, 1989, p. 194.

liberdade artística do autor, o que de alguma forma relaciona-se a um cerceamento da própria liberdade humana. Há, nesse ponto, uma primeira incompatibilidade entre o pensamento sartriano e o cepecista, pelo menos o de Estevam, aproximado em aspectos fundamentais ao zdanovismo. Como se notasse essa incoerência e, todavia, não quisesse romper com o filósofo existencialista, o teorizador do CPC em linhas controversas explica que “por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre”.¹⁶

Outra incompatibilidade, talvez maior, entre as partes comparadas vem à tona quando se analisa a diferenciação criada por Sartre entre prosa e poesia. Para o filósofo, o engajamento não prejudica de forma alguma o alcance artístico da prosa, pois, ainda que o prosador deva usar uma linguagem maximamente referencial (direta, clara e comunicativa) no seu trabalho de desvendamento do mundo, tratar de “problemas sempre em aberto” estimula a inovação constante das formas.¹⁷ Mais do que isso, a prosa é o gênero ideal para a realização do engajamento literário. Por outro lado, um engajamento na poesia seria um problema artístico, já que a base desta é a linguagem subjetiva, simbólica e metafórica, que, ao invés de “expressar” e “significar”, visa a “sugerir” a realidade, o que por certo dificultaria o desvendamento do mundo pelo poeta a outros homens. Paradoxalmente, o engajamento é desnecessário na poesia, sendo mesmo uma tolice exigí-lo dos poetas, pois “sem dúvida a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema”, mas não como ocorre em um panfleto, por exemplo.¹⁸ Haveria, assim, uma aporia quanto à orientação estética da poesia do *Violão de Rua*: ou se adere à proposta sartriana de engajamento – adesão que seria incompleta, pois a poesia não serviria da melhor forma ao trabalho de desvendamento – ou se faz uma literatura engajada aos moldes zdanovistas.

O caminho seguido na realização da coletânea cepecista não satisfaz a qualquer dessas duas possibilidades. O que na verdade foi feito é uma poesia que – por ser em sua grande maioria programática, panfletária, conteudista, voltada para a clareza – distancia-se da visão compartilhada por Sartre sobre esse gênero, sendo uma poesia menos poética e mais política, afinada com o realismo socialista e mais próxima do que

¹⁶ MARTINS, 1962, p. 123.

¹⁷ SARTRE, 1989, p. 23.

¹⁸ Ibid., 1989, p. 17.

o existencialista concebia como prosa. Tal hipótese se corrobora na leitura de alguns poemas já apresentados e um aprofundamento desse debate extrapolaria do domínio da crítica para o da teoria do texto poético, incorrendo assim em uma verdadeira aporia.

Cabe aqui uma breve demonstração do quanto as concepções sobre literatura engajada foram conturbadas desde que Sartre publicou *Que é a literatura?*, o que torna muito delicado, ou mesmo arriscado, o julgamento crítico sobre esse viés da arte moderna no qual se inclui o *Violão de Rua*. Além de não se enquadrar exatamente na proposta sartriana ou zdanovista, a poesia cepecista não satisfaz às características da boa poesia (literatura) moderna, delineada por Adorno – tratando agora com especificidade do engajamento – de forma acintosamente confrontante com Sartre. Para o filósofo frankfurtiano,

Não é das menores falhas das discussões sobre “engajamento” que ele nada reflita sobre o efeito desempenhado por obras cuja própria lei formal não leva em consideração os contextos de atuação. Enquanto não se confunde o que é comunicado no embate com o incompreensível, toda luta se assemelha a uma luta nas sombras. Perplexidades no julgamento do problema não o modificam, mas provocam a reflexão da alternativa. (...) A forma prescrita da alternativa, com a qual Sartre quer provar o não desaparecimento da liberdade invalida-a. (...) O engajamento resvala para a mente do escritor, segundo o extremo subjetivismo da filosofia de Sartre em que ecoa, apesar de todos os semi-tons materialistas, a especulação alemã. Para ele a obra de arte torna-se convocação de sujeitos, porque não é outra coisa senão o manifesto do sujeito, de sua decisão ou não decisão. Ele não quer afirmar que toda obra de arte, já simplesmente por sua concepção, confronta com o escritor, por mais livre que este seja, também com exigências objetivas, como se deve acrescentar. (...) A autonomia brutal das obras, que se furta à submissão do mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque. Este porém não é abstrato, não é um comportamento invariável de todas as obras de arte para com o mundo que não lhes perdoa não se adaptarem totalmente a ele. A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex nihilo*; apenas diletantes e sutis imaginam-na assim. Ao oporem-se à empiria, as obras de arte estão a obedecer às forças dessa empiria, que ao mesmo tempo renegam o espiritual da obra, deixam-no ao dispor de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos graças a suas leis formais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade. Mesmo a abstração vanguardista, frente à qual o burguês se desarma, e que não tem nada em comum com a conceitual e mental, é o reflexo sobre a abstração da lei, que impera objetivamente na sociedade.¹⁹

¹⁹ ADORNO [1965], 1991, pp. 54, 55, 66.

Há nessa crítica a constatação de a técnica artística pode ser revolucionária, ainda que atinja a autonomia, mesmo porque o conteúdo engajado visa, muitas vezes, a uma configuração social humana nunca experimentada de fato, empiricamente. Por isso a prerrogativa da inovação formal quando se trata de expressar o revolucionário. Ao salientar o caráter prescritivo da visão existencialista sobre engajamento, Adorno sutilmente cria um parentesco entre as exigências que Sartre propõe à literatura e as demais prescrições que não admitem que “toda obra de arte, já por sua concepção, confronta com o escritor, por mais livre que este seja, também com exigências objetivas”, incluindo-se aí o realismo socialista e podendo-se estender, aqui, ao descendente terceiro-mundista dessas prescrições, o Anteprojeto de Estevam. O valor do *Violão de Rua*, não obstante, está justamente em não satisfazer plenamente qualquer dessas concepções, sendo um membro degenerado da estirpe e até mesmo um filho rebelde do pai Estevam.

Uma literatura de filosofias e incongruências ideológicas

Sartre assevera que

como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo seu leitor que o escritor decide qual é seu tema. Assim, todas as obras do espírito contém em si a imagem do leitor a que se destinam.²⁰

E vai além quando diz ser a literatura “o que os homens dela fazem, eles a escolhem, ao se escolherem”.²¹ Novamente o CPC responde, através de Estevam, que seus membros “optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo”,²² ou seja, que fizeram uma escolha consciente. Dando um passo além das teorizações estéticas, o conceito de “escolha” é basal na filosofia existencialista e a ele estão indissociavelmente ligados os conceitos “responsabilidade” e “angústia”. O homem, “condenado a ser livre”, portanto sempre obrigado a fazer escolhas, ainda que não enxergue o que há para ser escolhido, jamais age a esmo, pois reconhece a responsabilidade envolvida em cada vez que escolhe. A incerteza de “acerto” em relação ao que escolheu para si, para seu modo de ser – incerteza decorrente da ausência de uma natureza humana determinante das ações – provoca o sentimento de angústia, como um peso daquela responsabilidade por saber

²⁰ SARTRE, 1989, p. 58.

²¹ Ibid., p. 218.

²² MARTINS, 1962, p. 127.

que qualquer escolha não tem causas ou conseqüências apenas individuais. Escolhendo a si, o homem escolhe todos os homens.²³ Há, entretanto, aqueles que escapam à angústia convencendo-se de que suas ações implicam apenas a si próprios, mitigando dessa maneira a responsabilidade que lhes pesa. Esse comportamento constitui o que no existencialismo se conhece por *má-fé*. Pelo fato de primeiro *existir* e depois *ser*, o homem sempre se projeta para o futuro, é “um projeto que se vive subjetivamente” e nada existe de anterior a esse *projeto*.²⁴ Projetar não garante, em qualquer condição, o “sucesso” e mais uma vez o homem pode cair na *má-fé*, como única maneira de suportar a sua miséria, como negação de que o homem é o que ele escolhe e faz, e essa negação se faz quando o indivíduo desiste, por medo do insucesso, do projeto e atribui sua resignação a condicionamentos, a “motivos de força maior”. A *má-fé* é, em resumo, o processo de justificar-se a si mesmo pelos erros, pelos fracassos e pela recusa da responsabilidade. Conceitos como esses, tão essenciais ao entendimento e a uma eventual “prática” da filosofia existencialista, parecem inspirar alguns dos poemas contidos no *Violão de Rua*, sobretudo aqueles em que o eu empírico (o autor intelectual) se apropria da voz do poema, do eu poético. Sendo poucos os exemplos, basta que se analisem brevemente, quatro deles. Diante da submissão formal ao projeto ideológico, mais profícua será uma leitura filosófica mais atenta aos aspectos externos à construção textual. O primeiro poema é de Fernando Mendes Viana:

Domingo burguês em Copacabana²⁵

Mãe, quase não vinha te ver
Neste domingo.
E não por causa de mulher:
Por causa de um mendigo.

Neste domingo, no edifício altíssimo
Onde moro,

Um canário chora
Na gaiola da área de serviço.
Uma lavadeira canta
Num tanque do edifício.

O soturno e fundo pátio
Parece um pátio de cárcere,
E seu ar é bastante propício
Ao salto.

²³ SARTRE, 1946, pp. 6-9.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Violão de Rua*, 1963, p. 55, vol. 3

No terceiro andar
Há uma prostituta
E, no quarto, um paralítico
Que não pode andar.

Um manequim pinta
De nanquim os cílios.
A cozinheira unta
De banha as sevícias.
Lá fora o sol, o sol.

O porteiro se indigna
Com o gol para fora
E tem vontade de xingar
Uma chique senhora
(mas o Flamengo faz gol)

Na porta do edifício
Passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
Dorme o mendigo adulto.

A favela é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.
Sou um burguês
De doirada tez
E inútil desquício.
E moro aqui.

Na praia florescem
Moças de biquíni.
No morro crescem
Andrajos.

Passa um pobre, passa um rico,
Eu vejo tudo e não reajo: fico.

Estou bebendo uma brutalidade,
Mas não consigo embriagar a realidade.

Mãe, o pior cego
É o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
E me finjo de grego.

De mim hoje
Tenho nojo.
(Mas isto passa)

Após um olhar constataador, nas nove estrofes iniciais, da circundante disparidade social e da inconsciência, da alienação (no sentido político e sartriano²⁶) por parte dos sujeitos que a protagonizam, a voz do poema se dá conta de que vive em uma condição social privilegiada, de que é “um burguês de doirada tez” vivendo num “edifício altíssimo”, metáfora da estratificação social, da torre de marfim e, no limite, do acúmulo de cultura e informação que o permitiria notar com maior crítica os problemas ao redor. É repentinamente que essa consciência invade o eu poético e o sentimento de angústia, como reflexo de sua inação, como peso da negação da responsabilidade, atinge-lhe pungentemente, assemelhando-se ao sentimento de culpa. Tal sentimento põe momentaneamente a disposição do burguês em fazer atividades corriqueiras de sua rotina individualista, como visitar a mãe aos domingos, mas logo a má-fé vence a aceitação da responsabilidade e, mesmo o “nojo” advindo do reconhecimento dessa postura – indigna mesmo para o intelectual burguês – sucumbe frente à alienação: “de mim hoje tenho nojo (mas isso passa)”. Apesar desse reconhecimento, a má-fé não pode ser admitida com orgulho, é óbvio, mas sim mantida “entre parênteses”, quase como um segredo.

No mesmo sentido do poema de Fernando Mendes Vianna vão os versos do fortuito poeta Oscar Niemeyer:

O que você fez arquiteto²⁷

O que você fez, arquiteto
 Desde que está diplomado?
 O que é que você fez
 Pra se ver realizado?
 Trabalha, ganha dinheiro,
 Anda bem alimentado.
 Nada disso, meu amigo,
 É grande pra ser louvado.

Você só fez atender
 A homem que tem dinheiro,
 Que vê o pobre sofrer
 E descansa o ano inteiro
 Na bela casa grã-fina
 Que você fez projetar,

²⁶ Segundo o existencialismo, a alienação não se refere ao descaso, ao desconhecimento dos processos político-sociais que circundam o indivíduo, mas se trata de uma postura existencial que ignora o fato de que a realidade é desprovida de valores estabelecidos *a priori*, ou seja, uma postura que ignora o absurdo e a falta de sentido da existência. Alienado, dessa forma, é o homem que se deixa imergir nessa existência inautêntica que segue valores como se estes fossem previamente firmados, sem consciência crítica de sua condição existente.

²⁷ *Violão de Rua*, 1963, p. 112, vol.3

Esquecido que essa mina
Um dia vai acabar.

Você só fez atender
A governo capitalista
Que faz obra pra se ver
E agradar ao turista,
Que deixa o pobre morrer,
Que tira o pobre da lista,
Da lista dos seus amigos,
Amigo capitalista.

São escolas, hospitais,
Teatros, apartamentos,
Construções industriais,
Verdadeiros monumentos.
Tudo isso o pobre vê,
Vê e não pode tocar,
Perdido por essas terras,
Sem ter casa pra morar
Sem ter remédio que tome,
Sem ter livro pra estudar,
Sem ter um olhar amigo,
Um ombro pra se encostar.

Mas se você é honrado,
Não se deve conformar.
Ponha a prancheta de lado
E venha colaborar.
O pobre cansou da fome
Que o dólar vem aumentar,
E vai sair para a luta
Que Cuba soube ensinar.

O protagonista do poema, também um arquiteto, num solilóquio auto-reflexivo, sente-se angustiado por, em seu projeto de vida, ter escolhido apenas a si mesmo. Até quando projetou escolas, teatros, apartamentos, ou seja, quando foi solidário, só fez servir ao sistema capitalista iníquo. Em suma, o poema mais uma vez ilustra o processo dolorido da conscientização, mas, distintamente do que se passa no poema de Vianna, aqui não há submissão consciente à irresponsabilidade, à má-fé. Há uma reelaboração do projeto, que agora consiste em pôr “a prancheta de lado”, ou seja, o trabalho meramente intelectual, e aderir à *práxis*, à luta inspirada em Cuba. Pode-se dizer que a angústia impulsiona a adesão à conscientização. Em “O existencialismo é um humanismo” Sartre afirma com veemência que a angústia não conduz à inação.²⁸

²⁸ SARTRE, 1946, p. 8.

O poema seguinte, de Moacyr Félix, usa da ironia para tratar da filosofia sartriana:

Aula Ocidental²⁹

Não me pergunte por que,
 Que eu não sei, isto eu não sei;
 Sei que é coisa *natural*
 Um ter bem outro ter mal.
 Aprenda comigo a lei
 Da grandeza ocidental:
 Deus fez tudo desigual:
 Quem fala inglês para ser rico,
 Quem não fala pra ser mau.
 Deus fez tudo desigual:
 Pra ser rico o industrial
 O usineiro, o fazendeiro
 Que podem gastar dinheiro
 Sem pensar nesta besteira
 De haver classe social,
 Pois sabem ser natural
 Terem alegrias
 Quando o povo passa mal.
 (...)
 Aprendeu agora, amigo,
 A grandeza ocidental?

Inimigo maior do pensamento existencialista, o fatalismo religioso (“Deus fez tudo desigual”) e determinista (“Sei que é tudo natural”) é usado como justificção da desigualdade entre os homens. Instiga saber que o pensamento marxista não é tão contrariado pelo determinismo cientificista como é o sartriano. Por isso o “contra-exemplo” brotado da ironia, combate talvez mais a má-fé do que a alienação política, estando o poema talvez mais embebido no existencialismo do que no materialismo histórico.

Por fim, um poema didático e conclamatório de Geir Campos:

Tarefa³⁰

Morder o fruto amargo e não cuspir
 Mas avisar aos outros quanto é amargo,
 Cumprir o trato injusto e não falhar
 Mas avisar aos outros o quanto é injusto,
 Sofrer o esquema falso e não ceder
 Mas avisar aos outros quanto é falso;

²⁹ *Violão de Rua*, 1962, p. 60, vol. 1

³⁰ *Violão de Rua*, 1962, p. 38, vol. 1.

Dizer também que são coisas mutáveis...
 E quando em muitos a noção pulsar
 – do amargo e injusto e falso por mudar –
 Então confiar à gente exausta o plano
 De um mundo novo e muito mais humano.

Este último poema, em suma, parece abordar a pertinácia incondicional de quem adere a um projeto, no caso uma adesão ao engajamento. Além disso, o desejo de cumplicidade com o povo, que marca a “arte popular revolucionária”, encontra apoio na desindividualização da escolha apontada por Sartre. Em suma, apresentados conjuntamente, os poemas selecionados são exemplos de uma união pacífica entre o engajamento político e a ética sartriana.

É inegável a imprescindibilidade da literatura para a veiculação das mais variadas filosofias entre os homens. Sobre a convivência de um projeto filosófico e outro literário na obra do grande pensador existencialista francês, Franklin Leopoldo e Silva explica que

a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, o autor *diz e não diz* as mesmas coisas. Parece óbvio afirmar que Sartre diz a mesma coisa quando faz filosofia e quando faz literatura, mas isso ainda deixa intacta a questão de *por que* ele o diz de duas maneiras diferentes.³¹

A literatura não é simplesmente uma ilustração concretizadora de situações que a filosofia considera no âmbito da abstração. Indo para além disso, a literatura torna “históricas”, talvez “datadas”, vivências que na filosofia são descritas fenomenologicamente. Há por isso inserção do drama existencial particular em uma estrutura que é universal. Essa é a resposta dada por Leopoldo e Silva à questão das possibilidades diferentes de dizer.³² Está aí indicado o que seria mais uma função da literatura: particularizar, com ilustrações, o pensamento filosófico, por natureza universalista. Como consequência, pode-se inferir que o texto literário há de, no mínimo, provocar sentimento de identificação em seu leitor quando essa função particularizadora é bem realizada, e sua boa realização não necessariamente parece estar associada ao esmero estético.

Primordialmente, abandonando agora o exemplo da literatura sartriana, é essa função que a poesia do *Violão de Rua* tenta cumprir e seu sucesso ou fracasso quanto a isso são de medição impossível, pois não se apalpa nem se vê o resultado de tal leitura

³¹ LEOPOLDO E SILVA, 2004, p. 12.

³² *Ibid.*, p. 13.

no espírito dos que tiveram em mãos os poemas cepecistas. Contudo é plausível a afirmação de que o didatismo dessa literatura engajada foi uma consequência do bom cumprimento do papel ilustrativo sugerido à arte da palavra.

Há uma contradição vital que envolve as concepções políticas e estéticas que embasaram o *Violão de Rua*. Seja como ideal marxista, seja como ideal sartriano, seja, ainda, como ideal inato no ser humano, a liberdade é o escopo mais valioso para os poemas da coletânea aqui estudada. É a partir da denúncia dos abusos cerceadores da liberdade, frutos do sistema capitalista e imperialista, que revolta e consciência brotariam no âmago dos leitores. No entanto, a literatura que assim se almeja não é livre, está presa a uma série de programas, intenções, temas e até mesmo de formas. A submissão estética que caracterizou o *Violão de Rua* é sintomática de uma falência, inicialmente artística, mas que posteriormente se estendeu e culminou na falência da própria utopia revolucionária, também tolhida por programas muitas vezes ingênuos que mal interpretavam a realidade brasileira e mal adequavam o marxismo a esta sociedade.³³ A adoção de *programas* para a liberdade é quase um paradoxo.

Por fim, para confirmar a incongruência ideológica que muito perpassa o *Violão de Rua*, pode-se apontar de que maneira se manifestam nos poemas as próprias variações teórico-revolucionárias internas ao marxismo no Brasil. Resumidamente, pode-se dizer que as teorizações do programa estético do CPC estão assentadas sobre as concepções estéticas e político-revolucionárias do PCB que, além do trabalho de conscientização e da existência de uma vanguarda revolucionária, assumida pelos próprios artistas e intelectuais, preconizava a realização de uma revolução pacífica. Os poemas em sua maioria, contudo, veiculam tematicamente uma postura muito mais próxima da práxis revolucionária foquista e terceiro-mundista do PC do B, distante da via pacífica e aliancista. Muitos são os textos da coletânea que tratam da violência revolucionária como pressuposto, nas lutas rurais, ou entre o proletariado urbano. No célebre poema de Ferreira Gullar, “João Boa-Morte (cabra marcado pra morrer)”, o camponês, um dos leitores almejados, aprende

Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na Revolução.³⁴

³³ HOLLANDA, 1986, p. 17.

³⁴ *Violão de Rua*, 1962, p. 22, vol. 1.

O diretor do CPC, autor dos versos acima, não era membro do PCB até 1964 e tinha uma crença no caráter revolucionário e guerrilheiro que Francisco Julião tentou dar às Ligas Camponesas. Em outros versos de Gullar, conclama-se “Fidel mostrou-nos a rota: / Pátria ou morte! Venceremos!” (“Quatro mortos por minuto”³⁵), ou seja, louva-se o modelo de luta cubano. No mesmo sentido vão os poemas “Poema para Pedro Teixeira assassinado”³⁶, de Affonso Romano de Sant’Anna, onde se diz “Tu és guerra/ Pedro Teixeira/ e sobre ti cavamos/ a trincheira”, e mais muitos outros versos que se espalham pelos três volumes da coletânea cepecista. Tal qual o já citado poema de Niemeyer, o “Arenga”³⁷, de Félix de Athayde, mantém a tônica de exaltação à violência revolucionária, mas com a diferença de ser dirigido a um outro agente, o operário urbano, como ilustram os versos desse último poema:

esta é a hora H
 a hora de salvar
 as liberdades do homem
 (à custa da tua fome)
 portanto operário
 cuidado com a polícia
 (nesta hora todo cuidado é pouco:
 cuidado até com os poetas e com os economistas)

Um estudo mais detalhado sobre a abrangência temática do *Violão de Rua* e sobre a sua pluralidade de estilos, formas e linguagem pode demonstrar o quanto foi complexa a elaboração dessa compilação poética, como consequência da complexidade social que lhe era subjacente.

³⁵ *Violão de Rua*, 1962, p. 20, vol. 1.

³⁶ *Violão de Rua*, 1962, p. 14, vol. 1.

³⁷ *Violão de Rua*, 1963, p. 44, vol. 3.

2. Leitura de poesia

Violão de Rua, por uma ótica restrita, merece a crítica de que constitui apenas um dos mais puros exemplos de poesia panfletária, conteudista, destruição do valor estético da palavra em benefício de uma ideologia autoritária entre seus membros, que regia, com princípios estéticos direcionados, a produção cultural do grupo. Nisso tudo há verdades e enganos, mas a maioria deles parece ainda não ter sido descoberta. Outras visões lançadas sobre a literatura engajada, não apenas sobre esta coletânea, devem ser cultivadas. Há complexidades que envolvem a relação do CPC com a intelectualidade, com a política e com o povo no Brasil (fala-se aqui do povo, efetivamente, independente do que seja, mas certamente não meramente um grupo movido pelos “mesmos interesses”). E há ainda, isto que mais é negligenciado pela crítica, poemas com complexo trabalho formal, o que, de fato, pode não significar alta qualidade estética.

Busca-se aqui um método de análise do texto poético que possa elucidar o jogo de forças entre elementos externos e internos na realização do poema. Tal análise constitui-se de duas etapas, o comentário e a interpretação, sendo o primeiro um

levantamento de dados exteriores à emoção poética que, numa atividade de erudição, propicia um esclarecimento acerca dos elementos contextuais. É ainda nessa etapa inicial que se faz o levantamento dos elementos internos (construção fônica e semântica), através de uma decomposição do poema. Cabe à segunda etapa, à interpretação, a reintegração dos elementos do texto, por meio da extração dos significados que possam ser ligados à estrutura como um todo. Naturalmente, a interpretação não dispensa a penetração simpática no poema, caracterizando assim um processo mais subjetivo que o comentário. Não cabe, entretanto, à interpretação emprestar de forma subjetiva valores e sentimentos ao texto, mas sim tentar extrair as idéias que nele estão contidas. Tal proposta de análise de poemas assenta-se sobre a necessidade de estudar o texto considerando-o de forma íntegra, composto por um aspecto comunicativo e, principalmente, um aspecto expressivo, já que a expressão é a essência artística.¹ Tenta-se, assim, não se prender com exclusividade à forma ou ao conteúdo, mesmo porque em uma visão mais sociológica da literatura, como a que se tenciona realizar neste trabalho, os elementos externos (conteúdo, temas) apresentam-se também nos elementos internos (forma) do texto. Tenta-se, ainda, um caminho de leitura que permita perceber o quanto o conteúdo – o que há de externo e infra-estrutural – é importante num poema. Talvez não menos do que a forma, pois é tão premente que põe esta ao seu dispor, o que ocorre tanto na poesia engajada (apenas na de melhor qualidade, diga-se de passagem) como na poesia mais autônoma e moderna, que se tornou autista para tentar entender sua razão de seguir existindo no mundo da modernidade capitalista. Só pode restar a matéria, mesmo na poesia, no mundo em que a matéria venceu. Mallarmé sabia disso.

Já se sabe que, diante desse entrave, existencial para a arte, a escolha dos poetas que participaram do *Violão de Rua* foi a de revalorizar a literatura, dando-lhe novos significados e fazendo resistir o caráter discursivo – num momento em que muitos já haviam pensado sobre a questão, inclusive decidindo por tentarem acelerar a morte do verso “em crise”. A única crise que lhes era aparente por trás da do verso, era a do homem, e essa precisava ser solucionada, para que a literatura e tudo mais que é humano sobrevivesse. A “re-humanização” brilhou diante dos olhos dos poetas – não se fala aqui dos intelectuais programáticos, que exclusivamente viam a revolução à frente, para quem até o humanismo, além da arte, era um meio. E era preciso se voltar para um

¹ CANDIDO, 2004, pp. 21-29.

público que (ainda) não compreenderia a reação irônica, auto-consciente ou apática da desumanização – conquistada a partir da desindividualização e da autonomia – presente num texto literário vanguardista e mallarmaico. Sabe-se que a estética saiu perdendo em tal processo, mas houve quem que tentasse impedi-lo.

Por essa ótica, há de se ver aqui de que modo numa relação entre atenção às formas que conduziria à comunicabilidade, e atenção à ideologia política, ainda que não homogênea, os poetas se concentraram na elaboração do discurso, da linguagem e da forma poética. A constatação de até mesmo o *etos* do poeta – plenamente consciente de todas suas escolhas, mas não das conseqüências delas – envolver-se no processo de criação e do fazer da “*escrita*”,² não exclui o fato de todo esse processo ser movido pela infra-estrutura, pela ideologia que o engaja. E diante dessa elaboração que envolve tantos momentos, etapas e níveis de ação (pelo menos, a ideologia, o autor, o discurso, a forma, a divulgação, a recepção e o público), as análises aqui presentes tentam abarcar o máximo de elementos possíveis. O recorte, tentando não repetir o que aqui já se fez nos demais capítulos, teve como critério a intenção de abarcar uma relativa variedade de temas do *Violão de Rua*, além da variedade estrutural que algumas vezes ocorre.

Para educar o homem do campo

Há pelo menos quinze poemas, dos 107 que integram os três volumes do *Violão de Rua*, que tratam com privilégio do camponês brasileiro, em relação às questões mais gritantes que envolvem esse elemento: o problema do latifúndio, da reforma agrária e das Ligas Camponesas. Além desses quinze, pelo menos mais duas dezenas de poemas fazem referência menos direta e exclusiva à situação miserável do homem no campo, fazendo com que esse seja o tema mais tangido, direta ou indiretamente, pelos poetas da coletânea. Como representante dessa linha temática, escolheu-se “Os homens da terra”,³ poema de Vinícius de Moraes:

Os homens da terra

Em homenagem aos trabalhadores da terra do Brasil, que enfim despertaram e cuja luta ora inicia.

1. Senhores Barões da terra
Preparai vossa mortalha
Porque desfrutais da terra

² BARTHES [1953], 2004, p. 13.

³ *Violão de Rua*, 1962, pp. 82-85, vol. 1.

E a terra é de quem trabalha
 Bem como os frutos que encerra
 Senhores Barões da terra
 Preparai vossa mortalha.
 Chegado é o tempo de guerra
 Não há santo que vos valha:
 Não a foice contra a espada
 Não o fogo contra a pedra
 Não o fuzil contra a enxada:
 - União contra granada!
 - Reforma contra metralha!

15. Senhores donos da Terra
 Juntais vossa rica tralha
 Vosso cristal, vossa prata
 Luzindo em vossa toalha.
 Juntais vossos ricos trapos
 Senhores Donos de terra
 Que os nossos pobres farrapos
 Nossa juta e nossa palha
 Vêm vindo pelo caminho
 Para manchar vosso linho
 Com o barro da nossa guerra:
 E a nossa guerra não falha!

27. Nossa guerra forja e funde
 O operário e o camponês;
 Foi ele quem fez o forno
 Onde assa o pão que comeis
 Com seu martelo e seu torno
 Sua lima e sua torquês,
 Foi ele quem fez o forno
 Onde assa o pão que comeis.

35. Nosso pão de cada dia
 Feito em vossa padaria
 Com o trigo que não colheis;
 Nosso pão que forja e funde
 O camponês e o operário
 No forno onde coze o trigo
 Para o pão que nos vendeis
 Nas vendas do latifúndio
 Senhor latifundiário!

45. Senhor Grileiro de terra
 É chegada a vossa vez
 A voz que ouvis e que berra
 É o brado do camponês
 Clamando do seu calvário
 Contra a vossa mesquinhez.
 O café vos deu o ouro
 Com que encheis vosso tesouro
 A cana vos deu a prata
 Que reluz em vosso armário
 O cacau vos deu o cobre

Que atirais no chão do pobre
 O algodão vos deu o chumbo
 Com que matais o operário:
 É chegada a vossa vez
 Senhor latifundiário!

61. Em toda parte, nos campos
 Junta-se a nossa outra voz
 Escutai, Senhor dos campos
 Nós já não somos mais sós.
 Queremos bonança e paz
 Para cuidar da lavoura
 Ceifar o capim que dá
 Colher o milho que doura,
 Queremos que a terra possa
 Ser tão nossa quanto vossa
 Porque a terra não tem dono
 Senhores Donos da Terra.
 Queremos plantar no outono
 Para ter na primavera
 Amor em vez de abandono
 Fatura em vez de miséria.

77. Queremos paz, não a guerra
 Senhores Donos de Terra ...
 Mas se ouvidos não prestais
 Às grandes vozes gerais
 Que ecoam de serra em serra
 Então vos daremos guerra
 Não há santo que vos valha:
 Não a foice contra a espada
 Não o fogo contra a pedra
 Não o fuzil contra a enxada:
 - Granada contra granada!
 - Metralha contra metralha!

89. E a nossa guerra é sagrada
 A nossa guerra não falha!

Dentre as tantas formas, do verso livre com matizes simbolistas ao soneto repleto de antíteses, que cultivou em sua vasta produção, Vinícius de Moraes optou no poema cepecista pela simplicidade da tradicional redondilha maior, não ritmada com rigor extremo mas com predomínio dos acentos nas terceira e sétima sílabas (dito em unidades tradicionais, um anapesto seguido de um *péon* quarto) ou nas segunda, quinta e sétima sílabas (sendo dois anfíbracos seguidos de uma sílaba tônica final ou um jambo seguido de um anapesto e de um último jambo). Nas estrofes irregulares não são perceptíveis padrões de rimas, apesar de nenhum verso parecer desacompanhado de um semelhante sonoro em sua terminação. A voz do poema marcada pela primeira pessoa

do plural dirige-se sempre a um interlocutor pluralizado no pronome *vós*, constituindo um discurso apelativo, repleto de vocativos, mais semelhante a uma fala do que ao texto para ser apenas lido. Muitos desses recursos podem ter sido utilizados para aproximar o poema engajado da forma tradicional que circulava no nordeste brasileiro desde, pelo menos, o início do século XX, a literatura em folhetos, ou, de cordel. Em suas origens, o cordel integra uma forma versificada de narrativas que adaptam a realidade nordestina (normalmente protagonizada pelo “sertanejo valente” e pelo “coronel opressor”) aos enredos de narrativas populares medievais e pré-renascentistas da Europa, protagonizadas pela figura patriarcal de um rei e de alguém que se choca contra seu poder.

Com a descoberta das virtudes pedagógicas e do potencial de veiculação moral e ideológica dos folhetos, os intelectuais engajados lançaram suas atenções a essa produção. Num primeiro momento, contudo, artistas, como foi o caso de Suassuna, tentaram levar a voz “popular” do cordel ao público nacional e erudito, não-popular.⁴ Inversamente, os eruditos que se apropriaram do cordel tentaram usá-lo para levar às camadas populares uma mensagem que muito lhes era cara e familiar. Como era de se esperar, distorções ocorreram nesse processo de assimilação cultural. A mais evidente delas concerne a uma questão formal vital ao cordel. Quando posto a veicular mensagens políticas, o cordel caiu num conteudismo, visto que nunca fora um encadeado de conteúdos em folhetos, perdendo sua filiação à Gesta Carolíngia, que lhe dava caráter de um “texto único” a ligar os fragmentos autorais, os folhetos, que tinham como núcleo dramático sempre uma atitude heróica de seu protagonista.⁵ Longe dos paradigmas originais, o cordel produzido pelo intelectual interessado nessa forma manteve, de fato, poucos aspectos dessa expressão popular, uma versificação curta e ritmada, a linguagem altamente coloquial (que originalmente deveria ser “regional”), o tom declamatório e o heroísmo como tema central.

Com as sobras do que seria genuinamente o cordel, Vinícius de Moraes parece ter construído seu texto. Outros poemas do *Violão de Rua* (com destaque para o “Morte na Lagoa Amarela”, de Affonso Romano de Sant’ Anna e “João Boa-Morte (cabra marcado pra morrer)”, de Ferreira Gullar) revelam essa pretensão de imitar a poesia popular, no caso a nordestina, incorporada não apenas nos pretendidos cordéis políticos, mas na linguagem e estrutura. A crítica acostumou-se a apontar aí apenas o que

⁴ ALMEIDA, 1980, p. 35-36.

⁵ PASTA JÚNOR, 1980, p. 31-32.

negativamente se chama artificialismo. Esse atributo torna-se menos criticável quando interpretado como fruto de pesquisa por parte do autor e do auge histórico do cordel que se deu no final da década de 1950 no Brasil.⁶ Se o artificialismo for sempre criticado em arte, o que não será? O poeta não pode fingir, usar *artifícios* na veiculação de idéias e sentimentos, na elaboração estrutural de seus versos? Sentir-se no lugar de outro alguém, de um ente que foi percebido pela sensibilidade e pela perspicácia artística, dando voz, de forma dramática, a esse alter-ego, é condenável? O que se fez, senão isso, no poema acima. Não se deve esquecer que, se o público almejado era o povo, o interlocutor do eu lírico não integra o popular. No âmbito artístico, a atitude aqui presente se assemelha à de Ariano Suassuna mantinha diante das formas tradicionais. No âmbito do projeto engajado, não há como negar, o discurso volta-se para a educação das massas acerca de sua condição.

Os ritmos detectados possibilitam o tom declamatório, quase cantado de um poema-discurso, mais do que isso, uma ameaça feita pelo valente trabalhador da terra que guarda em si, na sua voz coletivizada, o heroísmo dos oprimidos que se levantam e sempre se levantaram contra os “reis”, “Senhores Donos da Terra”, atualizando, agora na intenção conscientizadora, a herança das gestas. Quando manejado por uma artista criativo como Vinícius de Moraes, os recursos que poderiam apenas falsear o cordel oferecem vastas realizações sutis, o que não diminui o valor do poema se suas realizações na sociedade foram ainda mais sutis. A estrutura, ainda que não ouvida, fala pelo seu conteúdo. Nas nove estrofes os noventa versos distribuem-se, variando de dois a dezesseis por estrofe (sem o rigor das décimas ou oitavas), com irregularidade. Eis aí um princípio formal que se associa à denúncia no tema: a desigualdade das posses de terras. Coincidentemente ou não, as estrofes nas quais predominam o *nós*, voz dos trabalhadores, são efetivamente menores do que aquelas em que predomina o *vós*. De modo dominante, as rimas pobres, constituídas por substantivos concretos, fazem emergir do texto a materialidade da parca vida camponesa. São combinações morfológica e semanticamente pobres: “trapos” e “farrapos”; “terra” (que tantas vezes rima de maneira cognata) e “guerra”, ou “pedra” (constituindo rima toante); “palha” e “tralha”. A rima ainda é usada para aproximar, no texto, a luta do campo e a luta do operário urbano (em maioria oriundo ainda do êxodo rural, no Brasil nos anos 1960): o “camponês” é ladeado na guerra pelo operário e sua “torquês”, como desejava tanto a

⁶ ALMEIDA, 1980, p. 35.

esquerda heterodoxa e terceiro-mundista como a “ortodoxia” do PCB. Inclusive, o tema tradicional do cordel, a oposição entre opressor e oprimido, vitaliza o conceito histórico da luta de classes, sendo o trajeto temporal da opressão no campo ilustrada pela quinta estrofe.

Por seus recursos mais diretos, pela intencionalidade explícita, ou mesmo pelos trabalhos mais sutis, os versos cumprem, afinal, o objetivo artístico cepecista: a tentativa de incutir no leitor a utopia revolucionária (“A nossa guerra não falha”), com ecos humanistas rousseauianos (“Porque a terra não tem dono”), mas que, apesar do desejo de paz (verso 77) só se tornará possível pela “guerra”, que substituirá o papel da “enxada” pelo papel da quase parônima “espada”.

Poesia para engajar intelectuais

Uma preocupação primordial ao trabalho do CPC era a conscientização daqueles que seriam os conscientizadores, os intelectuais que ajudariam a compor a vanguarda revolucionária. Se o grande passo para a revolução brasileira era a educação das massas, sem a criação da vanguarda política o processo apenas engatinharia. É comum que se fale sobre o quão ineficiente foi o CPC em termos de revolução, pois, assim como o restante dos movimentos de esquerda, quedou-se impotente e desnorteado com o golpe contra-revolucionário de 1964. Contudo, não se valoriza o trabalho de “autoconscientização” intelectual que representou diante da, tantas vezes ingrata, luta pela democracia e pela libertação nacional do imperialismo. Boa parte dos intelectuais que morreriam em conflitos com a repressão ditatorial, significando para sua e para as futuras gerações um lampejo de esperança e coragem, teve sua base ideológica formada no início dos anos 1960. Antes de dizer que o trabalho cepecista foi falho ou nulo, é melhor tratá-lo como tendo alcance limitado, o que pode ser menos condenável pela crítica de quem despreza os ganhos menos evidentes e os golpes menos precisos no todo de uma longa e lenta transformação. Não há melhores exemplos de autoconsciência sobre o papel do poeta e de sua arte no processo revolucionário do que os poemas de Geir Campos que estão nos três volumes do *Violão de Rua*. Dentre vários, elegeu-se “Cortina”⁷, como poema metalingüístico e, ao mesmo tempo, como meta-ideologia.

⁷ *Violão de Rua*, 1962, p. 38, vol. 1.

Cortina

Em uns países, pelo que me dizes,
 Quem assina, por exemplo um poema
 De pura crença na divina providência,
 Cai em desgraça...

Noutros, incluso o meu, digo-te eu:
 Quem assina, por exemplo, um poema
 De fé pura na humana criatura,
 Cai em desgraça!

Ao lado de Moacyr Félix e Ferreira Gullar, Geir Campos foi um dos poucos exemplos de poetas que conseguiram assegurar o reconhecimento público e crítico de sua obra apesar da dedicação ao engajamento. “Cortina” só pode ser considerado um poema panfletário, de baixa qualidade, se comparado injustamente à poesia órfica, filosófica ou autônoma. Não são poucos os recursos utilizados que conferem ao poema visíveis marcas do trabalho sobre a forma e a significação das palavras. Trata-se de dois quartetos com estrutura paralelística: em ambas as estrofes há rima interna no primeiro e terceiro versos (“países” e “dizes”; “crença” e “providência”; “meu” e “eu”; e “pura” e “criatura”), funcionando o segundo e o quarto versos de cada uma como um refrão, por sua repetição integral. O metro varia mantendo o paralelismo, sendo o primeiro e o segundo versos de cada estrofe decassílabos, sem padrão rítmico, e o quarto um verso curto, podendo ser contado como trissílabo ou tetrassílabo, de acordo com a leitura. Apenas o terceiro verso varia de metro, sendo na primeira estrofe um verso alexandrino e na segunda um decassílabo sáfico. Quanto à linguagem, o poema está carregado do coloquialismo conquistado pelos primeiros modernistas brasileiros, conquista já desvalorizada no momento neovanguardista, é claro.

Muito se pode extrair disso em termos interpretativos. Sobretudo, há materialização, no princípio formal paralelístico, das duas realidades paralelas que compunham geopoliticamente o mundo da Guerra Fria, a bipolarização, as ideologias separadas pela “cortina de ferro” evocada sutilmente no título do poema e sugerida no branco que separa as estrofes. Portando, a primeira das lições do poema é a consciência de que, possivelmente, o Brasil, país chamado de “meu” pela voz poética, integra o grupo das nações ainda regidas pela mentalidade desumana gerada pela infra-estrutura capitalista, desumana apesar de, por contraste, afeita à “crença na divina providência”, negada no grupo dos países ao qual possivelmente se integra o interlocutor oculto (não exatamente o leitor, ainda que essa primeira lição estende-se a qualquer pessoa). O

segundo verso de cada estrofe evidencia que um dos assuntos é o próprio fazer poético e o paralelismo se desfaz justamente no verso (terceiro de cada estrofe) que trata da base ideológica de cada poema, que distancia as duas realidades contrastadas. Junto disso há vagamente a concepção existencialista de humanismo, que prescinde do lastro ético divino, e, conseqüentemente de qualquer fatalismo ou determinismo, para adotar a “fé pura na humana criatura” e na responsabilidade implicada na conduta de cada ser. Em suma, tanto a poesia como a ideologia valorizada sutilmente primam pelo humanismo e pela atitude conseqüente, no limite, revolucionária. Mesmo as desgraças a que está fadado o poeta são distintas em cada uma das realidades: na primeira, a desgraça é reticente, mais própria de uma “crise de consciência” frente à consciência que ali parece predominar, pois os países que estão no outro lado da cortina já teriam passado pelo processo revolucionário; a desgraça do poeta que assina seu poema humanista é cabal, exclamativa, não sendo possível saber a que ponto chegaria o preço da consciência adquirida. Não há em “Cortina” o proselitismo pela clareza do texto como há em “Poética”, em “Tarefa” ou em outros poemas de *Violão de Rua* assinados por Geir Campos, sequer há a convicção utópica sobre o porvir revolucionário, mas mantém-se, talvez não com a mesma intensidade o sentimento de culpa diante da consciência que não conduz à ação efetiva. A própria clareza desse poema está comprometida, encortinada, e isso só se explica pelo fato de serem linhas destinadas aos outros intelectuais, cujas ideologias estavam ainda *encortinadas* pela dúvida e pela indefinição de postura num processo de inesgotável auto-questionamento. A adoção do paralelismo para aproximar realidades contrárias salienta justamente a presença dos ecos que transcendem as cortinas, ecos confirmados na rima interna e no “refrão” comum às duas estrofes. Como resultado, o leitor, se não se coloca no lugar de um participante do processo revolucionário, como um intelectual, sente-se deslocado, situado no lado de fora do diálogo que se trava, na verdade, curiosamente, um diálogo que não se efetiva, pois, cumprindo-se a função mediadora a que se propuseram os artistas engajados, todos os discursos, por mais que sejam heterogêneos, chegam aos olhos pelas palavras do eu lírico que encarna o próprio poeta.

Operárias e oprimidas

A maioria dos poemas do *Violão de Rua* não trata de temas particulares, mas de uma situação geral de miséria e opressão, além da denúncia contra os agentes causadores da situação do povo. Poucos são os assuntos privilegiados, tratados com

especificidade, como é o caso da questão do camponês. Um outro tema que recorre com saliência, não com a mesma da questão agrária, é a situação da mulher às portas da possível revolução brasileira. Basicamente, são duas as imagens de mulher do povo: uma, a camponesa, afetada pela penúria que o latifúndio lhe proporciona, como as estrofes de “Elegia das quatro mortas”,⁸ de Jacinta Passos, ilustram:

Flor de tristeza, vagarosa, Dade,
Foi de morte matada que morreste

E bem sabias. O crime não tem data:
Morte lenta geral antiga fria:
O latifúndio acabou contigo.

Outra, a mulher operária ou miserável da cidade. A situação menos trágica, e muito típica, é a da jovem “que sonhava ser professora mas foi trabalhar na fábrica/ de sabão” (tratada no poema “Sonho de Maria”,⁹ de Alberto João), mas há ainda o caso da mulher que, não lhe restando opção para fugir da miséria, submete-se, como ocorre em “Cacilda, preta, por fome”¹⁰ (de Homero Homem), à prostituição:

Cacilda. Preta. Por fome
(essa fome brasileira
Mais nortista que sulista,
Sergipe de tão comum)
Cacilda preta, por fome
De comida se dá toda.
Por amor só dá a um.

Mau comércio de Cacilda.
Cacilda dorme com todos
Mas acorda sem nenhum.

Aprofundando aqui a temática urbana, e como a questão do camponês já foi tratada com destaque, optou-se por analisar o poema “Modinha operária”,¹¹ também de Homero Homem.

Modinha operária

O vestido desbotado
De tuas moças, subúrbio,
Já foi azul, mais azul

⁸ *Violão de Rua*, 1963, p. 90, vol. 3.

⁹ *Violão de Rua*, 1962, p. 21, vol. 2.

¹⁰ *Violão de Rua*, 1963, p. 82, vol. 3.

¹¹ *Violão de Rua*, 1963, p. 80, vol. 3.

Do que o biquíni azul-carô
Da moça da Zona Sul.

A poeira da oficina
Caindo sobre o cetim
Escureceu seus vestidos
Escureceu suas vidas
Elas ficaram assim.

À noite quando descansa
O subúrbio calejado
Ouve o trem de Realengo
Parador da meia-noite
Anunciando o futuro.

Trem que apita à alvorada
De um tempo mais irmão
Em que a mocinha operária
Ganhará salário limpo
Sem precisar de serão.

Sairá, rosa dormida
Vestida de claro azul
Retornará à tardinha
Trazendo no andar tão leve
Salário prendas amores
Em tudo igual à colega
Que mora na Zona Sul.

Nesse poema, a simplicidade assemelha-se à de inspiração no cordel, mas trata-se apenas da exploração do gosto popular mais tradicional, no caso, uma “modinha” gênero musical brasileiro dos mais antigos de tom sentimental ou melancólico e que remonta ao passado colonial. O verso curto heptassílabo novamente é empregado pela sua fluência rítmica, de fato muito recorrente em cantigas populares, além de se associar à facilidade de memorização. Os acentos estão distribuídos não muito esquematicamente, mas com predomínio dos padrões de tonicidade na terceira e na sétima sílabas (um anapesto seguido de um *péon* quarto, comum nas versificações populares), ou na segunda, quarta e sétima (sendo dois jambos seguidos de um anapesto). Com exceção da quinta e última estrofe, um hepteto, todas são quintetos. Quanto às rimas, nota-se extrema naturalidade ocorrente, havendo até mesmo ausência plena delas na terceira estrofe.

O movimento temático se dá pela oposição entre o que seria a vida da moça operária e a vida moça (rica) da Zona Sul do Rio de Janeiro, referido também pelo Realengo. O contraste, apesar de não destacado até agora, parece uma das componentes formulares nos poemas cepecistas – como pressuposto para a constatação da condição

mais precária do povo em relação aos mais abastados – manifestando-se em “Modinha operária” nos pares antitéticos como “azul” *versus* “desbotado”, “subúrbio” *versus* “Zona Sul” e “noite” *versus* “alvorada”. O caráter utópico do poema é mais elevado do que nos demais, pois a idéia de revolução aparece muito sutilizada. O trem deixa um clima suspenso de certezas e criador de expectativas, na única estrofe cujo primeiro verso apresenta o ritmo jâmbico inicial (nos demais versos que abrem as estrofes, o ritmo iniciado pelo anapesto proporciona mais cadência) e em que não há qualquer solução de rima. A transformação da vida operária surge logo em seguida sem que se observe a presença de um choque. Não se trata, contudo, da ausência do elemento revolucionário, pois, na verdade, o assunto não é mais do que a constatação do contraste social. O futuro, “um tempo mais irmão”, não passa de uma projeção e o efeito do poema é a geração de grande simpatia aos resultados da transformação, independentemente dos processos que a possibilitariam, não sendo aí descartada a revolução. O momento presente do texto é justamente aquele em que a moça operária ouve o “apito do trem”, como um chamado. A partir daí, tudo no texto é futuro utópico, chegada das almejadas bonança e igualdade entre as classes, tempo, enfim, de um novo padrão sócio-econômico radicalmente oposto ao constatado no presente, um padrão que chega a exigir uma estrofe de tamanho diferente.

Além da intenção de atingir o público, ganhando sua simpatia, num processo que beira o demagógico e o populista, há de fato uma atenção revolucionária para a questão da mulher no mundo capitalista. A exploração da mulher é um dos mais atrozes produtos do capitalismo, apontado pelo próprio Marx:

Toda burguesia grita em coro: “Vós, comunistas, quereis introduzir a comunidade das mulheres!”

Para o burguês, sua mulher nada mais é que um instrumento de produção. Ouvindo dizer que os instrumentos de produção serão explorados em comum, conclui naturalmente que ocorrerá o mesmo com as mulheres. Não imagina que se trata precisamente de arrancar a mulher de seu papel atual de simples instrumento de produção.

Nada mais grotesco, aliás, que a virtuosa indignação que, a nossos burgueses, inspira a pretensa comunidade oficial das mulheres que adotariam os comunistas. Os comunistas não precisam introduzir a comunidade das mulheres. Esta quase sempre existiu.¹²

Desse modo, o poema traz seu caráter não apenas romântico-revolucionário, mas humanista. A revolução não está indicada com todas as letras, mas para que o novo

¹² MARX-ENGELS [1948], 1980, p. 33.

tempo se estabeleça, rápido como numa mudança de estrofe, não poderia haver outro caminho vislumbrado pela ideologia do *Violão de Rua*.

O povo como um todo

Como maior ou menor precisão, todos os poemas do *Violão de Rua* são cerzidos pela posição nacional-popular e pelo espírito romântico-revolucionário. Por isso é que há um conjunto de temas que formam uma essência comum da coletânea, destacando-se a Revolução como um *supertema* que paira sobre a questão da miséria, do antiimperialismo, da crença no povo como elemento redentor da humanidade e do estabelecimento da modernidade capitalista no Brasil, que repercute em desestruturação da vida rural e urbana. Ao seu modo, todos os poemas cepecistas tratam dessa problemática. Há com frequência algumas composições que parecem querer tocar em todas as questões simultaneamente, servindo, quando bem realizados, como síntese das propostas revolucionárias e conscientizadoras. É possível que o “Poema para ser cantado”,¹³ de Paulo Mendes Campos seja um dos melhores representantes dessa tentativa abrangente:

Poema para ser cantado

1. Nas maremas nordestinas,
Nas ratoeiras de minas,
Nas falazes leopoldinas,
O povo não morrerá.
Usineiros de Acidez,
Manganões de manganês,
Fabricantes de aridez,
Sei que o povo viverá

9. Apesar de seus pesares,
De seus males milenares,
Tricotados nos teares,
O povo não morrerá.
Apesar de seus azares,
De nefando calabares,
De sombrios salazares,
Sei que o povo viverá.

17. Enganado nos comícios,
Com promessas de armistícios
A seus velhos sacrifícios,
O povo não morrerá.
Com a corda no pescoço

¹³ *Violão de Rua*, 1962, p. 64-67.

Tendo por jantar o osso
Que sobrou do seu almoço
Sei que o povo viverá.

25. Chova embora canivete,
Falaram Sacco e Vanzetti
(e a voz do povo repete):
o povo não morrerá.
Contra o bobo pedagogo,
Contra o lobo demagogo,
Contra o ferro, contra o fogo,
Sei que o povo viverá.

33. Arquivistas fatalistas,
Romancistas marmoristas,
Jornalistas pessimistas,
o povo não morrerá.
Marinheiros mensageiros,
Madeireiros jornaleiros,
Fuzileiros brasileiros,
Sei que o povo viverá.

41. Enjaulado nas vielas,
Ferroado nas cancelas,
Abatido nas favelas,
O povo não morrerá.
Apesar dos ministérios,
Apesar dos cemitérios,
Apesar dos necrotérios,
Sei que o povo viverá.

49. Tubarões do monopólio,
Esso, Gulf, Shell e Pólio,
Caranguejos do petróleo,
O povo não morrerá.
Ford Motor Corporation,
Anaconda Association,
Codes o' fair assassination,
Sei que o povo viverá.

57. Nos infernos das fornalhas,
Nos reversos das medalhas,
Nos anversos das medalhas,
O povo não morrerá.
Tardes mornas de setembro,
Noites quentes de novembro,
Alvas rubras de dezembro,
Sei que o povo viverá.

65. Atacado de anquilose,
Botulismo, brucelose,
Amaurose, silicose,
O povo não morrerá.
Dobre o sino pelo pobre,
Dobre o sino, dobre nobre,

Pelo pobre, dobre, dobre,
Sei que o povo viverá.

73. Com as mãos arrebetadas,
As entranhas devoradas,
As palavras amarradas,
O povo não morrerá.
Entre as frestas das torturas,
Por detrás das imposturas,
Por baixo das sepulturas,
Sei que o povo viverá.

81. No Brasil, na Argentina,
USA, Cuba, França, China,
Flor agreste da campina,
Só o povo reinará
Um refrão novo e antigo,
Em redor da flor do trigo,
Minha amiga, meu amigo,
Só o povo reinará.

89. Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará
Só o povo reinará

O autor desses versos integrou a geração modernista de 45, embora não seja o poeta mais representativo desse momento, mesmo porque parece ter dado o melhor de si na crônica, destacando-se nesse gênero ao lado de Rubem Braga, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony, entre outros. Sobre as incursões de Paulo Mendes Campos na poesia, o crítico Massaud Moisés afirma: “é possível que a poesia lhe tenha sido produto de uma crise, de uma fase evolutiva”.¹⁴ Dentro de sua abrangente temática, no que se refere às suas crônicas e poemas, encontram-se especulações sobre a vida na cidade e, em menor recorrência, sobre os problemas político-sociais. De modo geral, seus poemas são marcados por um tom melancólico e pessimista, o que não se aplica no poema acima. A partir de um levantamento dos elementos internos do poema, verifica-se a presença de versos heptassílabos. A musicalidade conferida pelo tipo de verso é reforçada pelo uso do refrão na metade e no final de cada estrofe, pelas rimas que seguem o esquema *aaabcccb* ou *aaabaaab* – com exceção da última estrofe, onde se repete apenas uma terminação –, além da fortuita presença de algumas aliterações e

¹⁴ MOISÉS, 1996, p. 400.

assonâncias (versos 6, 11, 29 e 30). Repetindo um processo dominante na coletânea a tentativa de uma “arte popular” manifesta-se nessas formas tradicionais de versificação, evocadas já no título do poema pelo termo “cantado” e que também remete à idéia de propagação, ou ainda, louvor. Tais construções, intensamente cultivadas na Idade Média e sempre atreladas à idéia de “popular”, reaparecem em escolas literárias que, de alguma forma, fazem frente às convenções clássicas de arte. Quase contraditoriamente, há a adoção no poema da regularidade nas estrofes, constituídas todas em oitavas, formato típico de algumas epopéias apegadas ao formalismo clássico, porém possível de ser encontrado em alguns poemas narrativos populares e que no Brasil, como é, novamente, o caso dos poemas de cordel, sincretizam elementos medievais e épico-renascentistas.

Resumidamente, o tema é a situação geral dos problemas (miséria, exploração etc.) do povo, expostos a uma ampla gama de interlocutores, representantes de diversos estratos e ofícios sociais: “usineiros de acidez”, “arquivistas fatalistas”, “romancistas marmoristas”, “jornalistas pessimistas”, “marinheiros mensageiros”, “fuzileiros brasileiros”, “Tubarões do monopólio”, “minha amiga, meu amigo”. Até mesmo as “tardes mornas de setembro”, as “noites quentes de novembro” e as “alvas rubras de dezembro” são evocadas. No conjunto desses destinatários do poema, ganha destaque “minha amiga, meu amigo”, pois este tratamento evidencia a cumplicidade que o eu lírico deseja ter com seu receptor integrante das camadas populares. Não há dúvidas quanto à identificação dos causadores da penúria e sofrimento do povo. Em primeiro lugar, já na primeira estrofe isto é notável, existe um ataque aos capitalistas, patrões, exploradores, responsáveis talvez pelos “males milenares” (verso 10) do povo, de quem até mesmo as doenças parecem consequência da exploração, como a “silicose” (verso 67), que geralmente acomete os mineradores. Os políticos, obviamente, não escapam à culpa da condição lamentável do povo, pois esses são os que enganam nos “comícios” (verso 17) e quando chegam ao poder, comportam-se como “calabares” (verso 14) e “salazares” (verso 15), ou seja, traidores e ditadores.¹⁵ É curioso notar que na sexta estrofe existe um nivelamento negativo, conquistado pela rima, entre as palavras “ministérios”, “cemitérios” e “necrotérios”, que expressa uma funesta imagem das instituições governamentais (“ministérios”), ligadas mesmo à morte. Finalmente, o

¹⁵ Domingos Fernandes Calabar, militar que em 1632, durante a Invasão Holandesa no Brasil, traiu as tropas portuguesas, aderindo aos holandeses. Antônio de Oliveira Salazar foi um ditador integralista português.

terceiro elemento responsável pela condição do povo é o próprio capitalismo, ou melhor, a conjuntura econômica mundial e o imperialismo, indicados no texto como “Tubarões do monopólio” (verso 49) e representados por nomes como “Esso”, “Shell” (verso 50) e “Ford Motor Corporation” (verso 53).

O poema é permeado por um tom de esperança, uma crença no porvir, que, em alguns momentos, chega mesmo a parecer ameaçador. É nos refrões “O povo não morrerá” e “Sei que o povo viverá” que se nota tal otimismo. No entanto, isso não significa exatamente a confiança em uma mudança, mas a afirmação da força do povo em resistir ao sistema, suportando seu sofrimento e apenas continuando a existir, como sempre parece ter ocorrido. A certeza de uma futura alteração profícua na estrutura social surge realmente no final do poema, na penúltima estrofe, onde emerge um novo refrão, “Só o povo reinará”, do qual toda a última estrofe se constrói. Dito de uma maneira mais atenta aos elementos internos, os versos iniciais de cada estrofe são constituídos por complementos, predicativos ou subordinações, que se resolvem somente no quarto e no oitavo verso – estes sempre apresentando a rima aguda *b* que nunca se repete no resto da estrofe, marcando a vitória final, “oxítone” do povo. Cria-se, a partir desse princípio lingüístico-formal, um jogo de expectativa, correlata da esperança revolucionária que se satisfaz com o reinado incontestável do povo. Desse modo, a última estrofe simboliza a própria consciência desabrochada e convicta depois do insistente trabalho de denúncia e educação revolucionária representado pelo poema em seu todo. Corroborando a ideologia cepecista de “arte popular revolucionária”, e validando a idéia da presença de certo romantismo revolucionário na esquerda intelectualizada, preconiza-se na penúltima estrofe o resgate do “povo”. Contudo, tal resgate somente se realizará com o despertar de uma nova consciência: “Um refrão novo e antigo”.

É esse poema inigualável síntese da ideologia política e estética cepecistas, pela concepção ampla e diluidora do conceito de povo, pelo exposto desejo de integração entre o eu lírico (voz relacionada ao intelectual) e o povo oprimido, pelo romantismo revolucionário que utopicamente projeta o futuro e pela elaboração simples – porém não pobre de recursos formais – e imitativa das formas populares.

IV. Velhas e vivas questões

Últimas palavras

Apesar da “pobreza” estética do *Violão de Rua*, tão salientada pela crítica, também ressonante neste trabalho, há uma complexidade grandiosa que envolve essa coletânea de poemas. Encontra-se nela, em sua realização artística e em seu substrato ideológico, um misto de realismo, antivanguardismo, vestígios vanguardistas, poesia política, poesia filosófica e, principalmente, romantismo, por tudo que já foi dito pelo caráter utópico dessa corrente e pela contradição que lhe é própria. O romantismo, propriamente, enquanto utopia, olhou para o passado mas com uma perspectiva de construção futura e, por isso, revolucionou as formas, os gêneros, a mentalidade e até, pode-se dizer, o espírito humano através de sua arte. Dialeticamente pensando, a arte por si só não pode mudar o curso da história, mas pode representar um agente efetivo nas transformações, com alcance não muito limitado. Por isso foi uma utopia “menos

utópica”, pela efetivação de parte de seus anseios. Parte, pois o caráter negativo da modernidade contra o qual os mais utópicos dos românticos se levantaram se solidificou com tal força que ainda hoje parece inabalável. A utopia cepecista só se manteve como tal por sua perspectiva de construção do futuro com base num passado. Não faria sentido a crença na reconstrução de um passado tão remoto, que fez brilhar os olhos dos românticos e dos marxistas, senão do próprio Marx, talvez não menos romântico? Sim, fazia em 1962 e faria ainda hoje, já que os valores humanos perdidos na modernidade estão ainda mais distantes e parecem ser, por isso mesmo, mais necessário seu resgate. O que difere o romantismo do *Violão de Rua* do romantismo original é o fato de que não conseguiu revolucionar as formas, a própria arte, ainda que tenha exercido seu papel de resistência. Foi, em relação ao espírito romântico do século XIX, um desdobramento mal sucedido e mais frustrado, pois sucumbiu nos primeiros passos ao moldar-se às necessidades de recepção, matando a contestação em si mesma. Acompanhou, como mais uma vítima, a morte das utopias, das ideologias, no pior sentido que isso possa ter, de todas que caíram no século XX, dos últimos suspiros românticos diante do modelo de vida e pensamento que massificou, reificou, alienou, desumanizou ao extremo o homem. Talvez nisso esteja o limite da visão negativa da modernidade de Marx: nem mesmo ele seria capaz de prever que contra a mentalidade burguesa, autodestrutiva, criadora dos próprios coveiros, quase não se levantaria mais um grito que não fosse muito contaminado por essa mesma mentalidade. Está aí também a insuperabilidade do pensamento marxista, pois a necessidade do que propõe o atualiza incessantemente.

O embate que dividia militantes políticos e artísticos no início dos anos 60, e seguiu dividindo durante a ditadura, hoje certamente seria ignorado se aquele mesmo espírito revolucionário, estético e ou ideológico, estivesse vivo. Não porque a questão não teria mais importância, mas pelo fato de que, já há algum tempo, nem discurso nem forma estão em primeiro plano, mas a submissão ao mercado. Não se trata mais de satisfazer algum nicho mercadológico a partir de um ou outro grau de sofisticação na elaboração, a partir de um ou outro conteúdo. Trata-se agora de satisfazer, a qualquer preço (baixo, de preferência), o mercado. Na transição dos anos 50 para os 60, na popa do momento coincidente entre a consolidação da instrução e a chegada contundente dos meios de comunicação massivos no Brasil,¹ o Concretismo – e o neovanguardismo em

¹ CANDIDO, 1975, pp. 136-137.

geral – lutaram pela reintegração da literatura à vida social, evidentemente dificultada pelos novos e sedutores modos de difusão de informação, mas o fez, aproveitando inclusive os novos meios, de modo que ensejou, ou talvez tenha apenas ajudado, a absorção da “cultura popular” pela “cultura de massa”, integrando-a também ao que se chamou “cultura média”.² Contraditoriamente, apesar de seu inegável vestígio populista, o *Violão de Rua* ao promover uma simplificação artística tentava, novamente de modo romântico, encontrar o que há de verdadeiramente popular na cultura nacional, uma cultura popular que resistisse ao fenômeno mercadológico da *mass cult*, uma cultura que fosse *para as* massas e que contivesse, ao máximo, algo *das* massas. As condições de produção, divulgação e distribuição dos *Cadernos do povo brasileiro* não deixam dúvidas de sua preocupação com um público, não com um mercado.

O pecado do projeto, portanto, não coube apenas à arte produzida, mas, em maior parte, aos fundamentos políticos que regiam, com felizes exceções, as diretrizes artísticas do CPC. Ao definir quem é o povo no Brasil, Sodré tentou responder de maneira simplista a uma das questões que, pelo menos desde os primeiros autores românticos, protagonizou a história da vida intelectual e da literatura nacionais. E, talvez mais do que simplista, tratou-se de um ato nefasto ao problema das classes sociais e à cultura popular. Tendo em vista os interesses do povo, fez em política o que seria, em religião, por exemplo, afirmar que apenas os praticantes do candomblé são povo. Isso definitivamente indica um aspecto cultural de peso, mas jamais traria uma síntese justa, dialética, de todas as faces do povo, integrado na verdade também pelo cristão, pelo judeu, pelo espírita, pelas mais variadas convicções, inclusive pelo ateu. Ainda que acusasse as elites de manipularem a idéia de *povo*, não estaria o intelectual de esquerda naquele momento repetindo essa manipulação interessada, ao redefinir o conceito e nele incluir a “parte da burguesia” que o incluía? Não estaria impondo os *seus* interesses, ainda que humanos, sociais, ao restante da população (do povo), disfarçando com isso a complexa divisão das classes no Brasil? Não dizia ser nacional o seu interesse desenvolvimentista e revolucionário, apesar de quererem, pelo gume capitalista ou socialista, inserir o país com força na ordem mundial de então? São essas apenas perguntas retóricas, é claro. O golpe de 1964 satisfiz a direita, a elite, que supostamente, sob a alcunha de “burguesia nacional”, mantinha interesses comuns aos das classes populares e dos intelectuais e dessa vez os manipuladores do conceito de

² BOSI, 1978, p. 66.

povo, a esquerda pecebista, não pôde fazer prevalecer seus anseios e interesses, pois já não era forte o suficiente para isso, se é que em algum momento o fora. A vantagem que os poemas apresentam, é que ali a questão não está tão sistematizada, visando – mais do que à busca da essência do povo – à identificação dos leitores com situações sociais, à conscientização para as disparidades sócio-econômicas contidas no sistema de produção vigente e para a validade de uma revolução. A arte não repetiu integralmente os mesmos equívocos da ideologia que lhe subjazia.

Pound afirmou que “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é sua principal utilidade”.³ Isso se radicaliza frente à literatura engajada. Toda e qualquer crítica ao *Violão de Rua* só pode fazer sentido quando inserido nas movimentações políticas e estéticas do qual foi um dos protagonistas. Sobre a relação entre literatura e desenvolvimentismo populista, Florestan Fernandes esclareceu que

À luz dessa base social e de suas implicações políticas ficam claras quais são as relações do escritor com o Estado, pelo menos do escritor que se situa na franja histórica da construção de uma nova era. Ele não é o romântico “campeão da democracia” dos sonhos liberais. Para ele, a democracia não é uma palavra, e a democratização do Estado não é um processo isolado da ordem econômica, social e política. Enquanto não existiam clivagens com as elites das classes dominantes, os escritores não se perguntavam: que democracia? Democracia para quem e para quê? O bloqueio anti-social e anti-cultural do Estado procede de dentro e de fora – é um negócio no qual entram várias mãos e diferentes tipos de privilégios, além do que a modernização industrial e o desenvolvimento econômico acelerado associaram os estratos mais fortes da burguesia interna com os interesses da superpotência capitalista das nações capitalistas hegemônicas, das corporações multinacionais e da comunidade financeira mundial. É impossível *democratizar o estado* confundindo esses interesses com as necessidades urgentes da massa humana espoliada, com as exigências dos trabalhadores assalariados da cidade e do campo, com as aspirações dos estratos mais sufocados econômica e socialmente da pequena burguesia e das classes médias tradicionais. O “Estado democrático”, antes de 1964, era uma cidadela daqueles interesses.⁴

As palavras do sociólogo trazem o melhor diagnóstico sobre o jogo de interesses e forças políticos que invadiu a seara da arte no início da década de 1960, tendo como presença central, além da literatura engajada, o Concretismo. Retoma-se aqui a idéia de que literatura cepecista tem sua ocorrência – e também seu papel de resistência – em

³ POUND [1934], 2007, p. 36.

⁴ FERNANDES [1985], 2004, p. 222. (grifo do autor)

parte justificada pela oposição estética e, conseqüentemente, ideológica à Poesia Concreta. O principal motivo pelo qual a crítica alveja o *Violão de Rua* é justamente a premissa intencional para sua realização, a simplificação da *gestalt*. A forma do *Violão de Rua* seguramente não é revolucionária no absoluto. Mas, relativamente, sim. Elegendo a vanguarda concretista como parceira – ainda que haja controvérsia nessa parceria – do desenvolvimentismo submisso aos interesses denunciados por Florestan Fernandes, os poetas se engajaram ao mesmo tempo contra o experimentalismo que se impunha à arte (pois não se tratou menos do que uma tentativa polida de imposição) e à nova configuração que se impunha para a realidade nacional, a cidade capitalista e moderna, ao concreto que se alastrava pela superfície do país, chegando simbolicamente ao seu centro, sem ter antes criado todas as estruturas para sua chegada, feito uma epidemia imprevista e repentina. Tal pensamento parece retrógrado, mas a crise econômica do final da era JK mostrou que os sintomas da corrida mal estruturada em busca do desenvolvimento afetaram até mesmo o coração irradiador desse afã – a economia industrial e comercial brasileira. Quando se compra o desenvolvimento, paga-se por ele, e isso não é um truísmo. Desenvolver-se implica na necessidade de suprir inicialmente os desequilíbrios sociais, para que, dado apenas um impulso, a engrenagem econômica possa por si só renovar suas forças.

Assim, nas formas tradicionais que predominam no *Violão de Rua*, as camadas populares – esse vastíssimo conjunto de cidadãos sempre esquecido pelos projetos mais progressistas – gritam pela sua valorização, para que suas deficiências (não as culturais, porque estas efetivamente talvez não haja, mas as defasagens educacionais, de estrutura sócio-econômica) sejam consideradas diante do processo massivo de industrialização e urbanização, que tanto favoreceu as elites brasileiras, ou pelo menos, parte delas. E isso, essa forma quando situada, esse grito quando ouvido, é revolucionário. A educação subentendida pelo *paideuma* universal proposto pelos concretistas é o próprio desejo de elitização, inserção global *na* – mais do que *da* – cultura brasileira. Os cepecistas sabiam que, antes de ler Joyce ou Cummings, o povo brasileiro precisava ser alfabetizado, conhecer os próprios clássicos – que lhe falavam da realidade que o circundava – e tomar consciência de seu papel na sociedade brasileira e no mundo. Os concretistas admitiram essa necessidade quando no “salto participante” apenas preencheram suas formas, já revolucionárias, com o conteúdo engajado. No Brasil, apenas a forma revolucionária não bastaria para uma arte revolucionária.

Apesar de todos os direcionamentos, todas as incoerências e distorções que tenham ocorrido, o *Violão de Rua* representa a tentativa de uma literatura feita para o povo. Lukács reconheceu que, em qualquer momento da história, não há arte totalmente livre, desvinculada de “coerções” relativas à forma e ao conteúdo, advindas da realidade dialética. No entanto, as bases sociais dessa mesma coerção exigem a “liberdade de criação, precisamente para realizar sob uma forma adequada o que é socialmente necessário no momento dado”.⁵ Na modernidade, e também no momento em que se realizou o *Violão de Rua*, a coerção natural dos temas e das formas foi suplantada pela busca da liberdade total, do fim de qualquer coerção, o que, surpreendentemente, tornou-se um direcionamento coercitivo. Por isso, surgiu, também na modernidade, a possibilidade de se forjar coerções, programaticamente. O direcionamento que permeia o *Violão de Rua* tinha como finalidade devolver à arte seu poder de falar sobre a realidade social, de forma mais direta, aos leitores, sendo a simplificação formal a alternativa que surgiu aos poetas como mais adequada para realizar o que era “socialmente necessário” naquele momento. Tentava-se salientar a “necessidade de repercussão” que:

tanto do ponto de vista da forma, quanto do conteúdo, é a característica inseparável, o traço essencial de toda obra de arte em todos os tempos. A relação entre a obra e seu público, numa sociedade determinada, numa parte historicamente determinada desta sociedade, não é algo que se acresce posteriormente, de maneira mais ou menos acidental, à obra subjetivamente criada e objetivamente existente. Esta relação é a base constitutiva, o fator efetivo da obra, tanto em sua gênese quanto em sua existência estética.⁶

Como última tentativa de que este trabalho possa trazer uma contribuição e uma leitura mais abrangente e conciliatória sobre a literatura engajada, cita-se Adorno, que em algum outro momento pareceu tão rigoroso diante da proposta sartriana de participação e que, noutra momento, reconheceu uma necessidade de por novos pesos, que não fossem exclusivamente estéticos, na arte:

O conceito de uma cultura surgida depois de Auschwitz é aparente e contraditório, e o amargo preço disso tem que ser pago por toda obra que ainda se produz. Mas como o mundo sobreviveu a seu próprio ocaso, necessita da arte como de uma inconsciente redação de sua história. Os artistas autênticos do presente são aqueles em cujas obras palpita ainda o estremecimento da aurora.⁷

⁵ LUKÁCS [1948], 1967, p. 162.

⁶ Ibid., p. 163.

⁷ ADORNO [1963], 1969, p. 61. (Este ensaio de Adorno não apresenta versão em língua portuguesa e, por isso, fez-se aqui uma tradução literal da versão em língua espanhola)

VI. Bibliografia:

- ADORNO, Theodor W. “Aquellos años veinte” (1963). In: *Intervenciones – nueve modelos de crítica*. Tradução para o espanhol de Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- _____. “Engagement” (1965). In: ADORNO, T.W. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. “Lírica e sociedade” (1958). In: BENJAMIN; HABERMAS; HORKHEIMER e ADORNO. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983 (*Os pensadores*).
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976.
- ALMEIDA, W.B. de. “Leituras do cordel”. In: *Anos 60 - Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, ano II, nº 3, mar. 1980.
- AZEREDO FILHO, Leodegário Amarante de. “O grupo de 45”. In: AZEREDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do Modernismo – Antologia crítica*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, vol. 6, 1972.
- AZEVEDO, Fernando Antônio. *Revisitando as Ligas Camponesas*. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EdUFSCar, 2006
- BANDEIRA, Moniz. *O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita* (1953). Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). In: BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política – obras escolhidas* (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. “O autor como produtor”(1934). In: BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política – obras escolhidas* (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”, In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1978.
- BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*. Tradução de Lourival Gomes Machado. Porto Alegre, Editora Globo, vol. 2, 1973.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. “Plano-piloto para poesia concreta”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. “Inquietudes na poesia de Drummond” In: *Vários Escritos* (1965). São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- _____ e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, vol. 3, 1968.
- CHAMIE, Mário. *Lavra lavra*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.
- _____. *Poema-Práxis (manifesto didático)*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Pulo: Brasiliense, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru-São Paulo: EDUSC, 2002.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe*. Traduzido pelo Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da UFMG. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária* (1976). Porto: Edições Afrontamento, 1978.
- FERNANDES, Florestan, “Na revolução da democracia” (1985). In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004.
- FRANCHETTI, Paulo. “Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral”. In: FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1956). Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GROppo, Luís Antônio. *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis de 1968*. Piracicaba: Editora Unimep, 2005.

- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie* (1958). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GULLAR, Ferreira; JARDIM, Reynaldo; CASTRO Amílcar de; WEISSMANER, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia e SPAMÍDIS, Theon. “Manifesto Neoconcreto”(1959). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem (CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____ e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética” (1960). In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (1948). Tradução de Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. “Traduzi-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes plásticas - Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- LÖWY, Michael. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 1999, p. 42.
- _____ e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1995.
- LUKÁCS, Georg. “Arte livre ou arte dirigida” (1948). In: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano 3, nº 13, maio de 1967.
- LYRA, Pedro. *Sincretismo; a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Por uma arte popular revolucionária” (1962) In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem (CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MARX, Karl e ENGELS, Friederich. *A ideologia alemã (Feuerbach)*(1845). Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- _____. *Manifesto do Partido Comunista* (1848). Tradução de Maria Arsênio da Silva. São Paulo: Ched Editorial, 1980.

- MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Do Autor, 1965.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “João Cabral de Melo Neto – Estudo Crítico”. In: AZEREDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do Modernismo – Antologia crítica*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, vol. 6, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996, vol. 5, 10ª ed.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PACHECO, Eliezer. *O Partido Comunista Brasileiro (1922-1964)*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1984.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. “Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo”. In: *Anos 60 - Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, ano II, nº 3, mar. 1980.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Slavary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A Revolução Brasileira (1966)*. In: PRADO JÚNIOR, Caio. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura (1934)*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome” (1965). In: *Anos 60 - Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, ano I, nº 1, jan.-mar. 1979.
- ROMANO, Luís Antônio Contratori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas: Mercado das Letras/ São Paulo: Fapesp, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. “O existencialismo é um humanismo” (1946). Tradução de Vergílio Ferreira. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica (1939)*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “Questão de Método” (1960). Tradução de Bento Prado Júnior. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara; filosofia marxista e ideologia existencialista (1960)*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: UNESP, 1986.

- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação”, In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº26, março de 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Cadernos do povo brasileiro, vol. 2, 1962.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958 - 1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TROTSKY, Leon. *A revolução permanente* (1928). São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- *Violão de Rua – Poemas para a liberdade*. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.1, 1962.
- *Violão de Rua – Poemas para a liberdade*. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.2, 1962.
- *Violão de Rua – Poemas para a liberdade*. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.3, 1963.
- WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 2004
- ZDANOV, Andrei Alexandrovitch. “A Frente Ideológica e a Literatura”. (1947), In: GORKI, Máximo e ZDANOV, Andrei Alexandrovitch. *Literatura, Filosofia e Realismo*. Tradução de Serafim Ferreira. Venda Nova – Amadora: Torres e Abreu, 1971 (Coleção 70, ed. do tradutor).
- ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes plásticas - Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.