



DE VOLTA PARA OS ANOS INCRÍVEIS: O DEBATE POLÍTICO COMO HERANÇA DO DISCURSO DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DOS ANOS 60 NO BRASIL

JÚNIOR, José Orlando Cardoso do Monte (UFPR)¹

RESUMO: O presente artigo tem como ponto de partida uma discussão do ensaio “A participação engajada no calor dos anos 60”, de Heloisa Buarque de Hollanda. Destacamos a separação que a escritora propõe entre os discursos de diferentes grupos ideológicos no efervescente contexto social, político e cultural da década de 1960 no Brasil. Os grupos discutidos no interior da intersecção entre o texto de Hollanda e o nosso recorte temático são dois: aquele abrangido pela perspectiva populista do Centro Popular de Cultura (o CPC) e os grupos artísticos de vanguarda brasileiros, representados pelo movimento concretista e pelos poetas desenvolvedores e praticantes do poema-práxis e do poema-processo. Abordamos os aspectos ideológicos imbricados nos discursos revolucionários desses grupos, tanto em termos das oposições que esses discursos trazem à tona quanto em relação ao terreno comum sobre o qual ambos constroem as bases de seu engajamento político. Em seguida, tratamos de como o poeta Ferreira Gullar posicionou-se nessa luta de ideais para, finalmente, assumir a postura que julgou ideal para a defesa do engajamento artístico. Para tanto, propomos uma leitura do poema narrativo “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, publicado em 1962, no contexto da chamada literatura de cordel. O poema, pensamos, pode ser apontado como exemplo de que a arte modernista, a despeito do estranhamento que possa impor à sua apreciação pelo *povo*, não está excluída do debate político forjado por grupos ideológicos de orientação popular, não estando a poesia em posição oposta à de outras formas de expressão artística supostamente melhor aplicáveis ao engajamento, como argumentou Jean-Paul Sartre.

PALAVRAS-CHAVE: Anos 60; Discurso político; Poesia.

ABSTRACT: This article takes as its starting point a discussion of the essay “A participação engajada no calor dos anos 60” by Heloisa Buarque de Hollanda. We emphasize the separation that the writer proposes between the discourses of different ideological groups in the effervescent social, political, and cultural life of the 1960s in Brazil. The groups discussed within the

intersection of Hollanda's text and our thematic focus are two: the one covered by the populist perspective of Centro Popular de Cultura (CPC) and the artistic groups of Brazilian vanguard, represented by the concrete movement and the developers and practitioners of *poema-processo* and *poema-práxis*. We address the ideological aspects embedded in the revolutionary speeches of these groups, both in terms of oppositions that these discourses bring up as against the common ground on which both build the foundations of their political engagement. Then we deal with the poet Ferreira Gullar's position in this ideological debate to, then, take the stance that he thought ideal for the defense of artistic engagement. Therefore, we propose a reading of the narrative poem "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer," published in 1962 in the context of so-called *literatura de cordel*. The poem, we think, can be pointed out as an example of how modernist art, despite the strangeness that it can impose to *the people*, it is not excluded from the political debate wrought by ideological groups of popular orientation, not being poetry in opposite to other forms of artistic expression supposedly better suitable to engagement, as argued Jean-Paul Sartre.

KEYWORDS: The 60s; Political discourse; Poetry.

INTRODUÇÃO

O Brasil da década de 1960 serviu de palco para um movimento de contestação da autoridade estatal e dos meios de controle da sociedade pelo Estado. Entretanto, essa espécie de levante generalizado não monopolizou seus representantes em torno de um ideal único. A esse respeito, Heloisa Buarque de Hollanda traça, no ensaio intitulado "A participação engajada no calor dos anos 60", publicado em 2004, um panorama interessante das ideologias que guiavam as ações de diferentes grupos, as quais estavam intimamente ligadas às concepções artísticas de seus participantes – e, na esteira disso, refletidas em seus discursos e ações políticas.

Hollanda fornece argumentos contundentes contra qualquer dúvida que possa haver sobre a relação necessária e de via dupla existente entre arte e a história dos movimentos sociais, especialmente em ambientes de alta tensão como o Brasil dos anos 1960, em que "a relação direta e imediata entre arte e sociedade era tomada como palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata" (HOLLANDA, 2004, p. 19).

No contexto específico da crise política por que passava o Brasil desde os anos 1950, havia, segundo Hollanda, uma série de ramificações ideológicas que, a despeito de alguns pontos em comum, culminou em um equilíbrio tenso entre, pelo menos, dois agrupamentos.

De um lado, estavam os adeptos de um tipo de "populismo" que, na maneira como tentava integrar o povo em torno de um ideal nacionalista quase utópico, deixava

de lado as idiossincrasias que caracterizavam a diversidade cultural (e política) que definia o país. Hollanda comenta, a respeito desse agrupamento ideológico-cultural, que

ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adesão à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo* (HOLLANDA, 2004, p. 23, grifos da autora).

O texto de Hollanda caminha, a partir desse pressuposto inicial, para a demonstração da distância inerente e de difícil transposição entre a linguagem exagerada e arcaica do intelectual (HOLLANDA, 2004, p. 23) e a simplicidade do falar do povo. Nessa distância residiria a gênese dos problemas encontrados por esses intelectuais em suas tentativas de engajar a massa popular em suas investidas. Voltaremos a isso na sessão seguinte.

No outro lado do panorama do engajamento político no Brasil dos anos 1960, assistiu-se ao surgimento, evolução e inexorável esgotamento de movimentos vanguardistas que sustentavam um discurso revolucionário cuja munição principal era a criação artística de instrumentos de contestação. A poesia concreta, o poema-práxis e o poema-processo são apontados por Hollanda como alguns dos principais produtos desse grupo de experimentalistas, que alimentavam “a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética” (HOLLANDA, 2004, p. 42).

A seguir, partimos para uma tentativa de lançar alguma luz sobre os traços mais marcantes da oposição entre os dois grupos destacados acima, mas não sem antes destacar um fato importante a que Hollanda faz referência em seu texto: o quanto essa disputa ideológica entre diferentes partícipes da cena cultural brasileira dos anos 60 foi exatamente a fonte de força política de ambos as partes do debate: “[...] supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto a das tendências mais recentes” (HOLLANDA, 2004, p. 42).

POPULISTAS *VERSUS* EXPERIMENTALISTAS, POR HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

O primeiro grupo, identificado por Hollanda (2004) como aquele abrangido

pela perspectiva do Centro Popular de Cultura (CPC), estabeleceu uma linha de ação que passava pela tradução dos anseios da massa em um discurso que, de alguma forma, veiculasse a personalidade, o *ethos* do povo, de modo que este estivesse ao lado do artista, o qual atuaria, em última análise, como seu porta-voz. Assim, a arte “cepecista” continha um elemento que pode ser aproximado do ideal de condicionamento da arte à engrenagem político-social do ambiente em que é produzida.

O texto de Heloisa Buarque de Hollanda parecer ter pontos de contato com a teoria narrativa marxista do húngaro Georg Lukács, que, em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936, estabelece a supremacia da narração sobre o mero ato de descrição na prosa literária. Os desdobramentos do texto de Lukács levam a uma concepção de arte que submete a produção artística à uma superestrutura social (como bem pontua Hollanda ao reproduzir parte do Manifesto do CPC):

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (HOLLANDA, 2004, p. 50).

À frente, em seu texto, Hollanda expõe de modo competente como o imaginário populista do CPC acabou por se mostrar incapaz de, efetivamente, representar a coletividade, uma vez que o momento de extrema efervescência tornava necessário o desenvolvimento de novas linguagens e meios de vinculação da arte que se produzia no âmbito do engajamento político.

Na esteira disso, o movimento revolucionário de caráter populista acabava por limitar suas próprias ações, na medida em que se mostrou inevitável aparar algumas arestas cortantes de sua ideologia como ônus da “negociação” com as políticas estatais que determinam a recepção pelo público do trabalho dos artistas. A censura, assim, acabava por nortear muito do que o grupo fazia – a despeito da revolução que ele propunha.

Na contramão daquilo que o Manifesto do CPC e ideias como as de Georg Lukács punham em questão estava outro grupo possível se der identificado no contexto do Brasil da década de 1960 recuperado por Hollanda. Dele faziam parte poetas, escritores e cineastas que queriam sedimentar a produção artística em bases puramente estéticas. Aqui, a proposta era levar a cabo a noção de que uma nova arte pressupunha novos meios de comunicação de arte. O aspecto formal, estrutural, arquitetônico de uma obra deveria, segundo essa concepção, ocupar um lugar central no debate político, pois, acreditava-se, a evolução da sociedade brasileira em uma espécie de subúrbio do mundo industrializado deveria ser expressa em termos concretos, implícitos no

próprio fazer poético, de modo que a integração entre arte e o calor do engajamento fosse orgânica, ao invés de simplesmente fazer ouvir a *vox populi*. O movimento que se tinha em mente era o de "atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros, divulgar alguns de seus principais teóricos, escritores, poetas (HOLLANDA, 2004, p. 47).

Entre os movimentos de vanguarda que mais se destacaram na época está o concretismo, uma proposta realmente revolucionária do ponto de vista formal: a negação total das convenções poéticas era vista como a forma ideal de representação do desenvolvimento industrial e da supremacia da burguesia urbana sobre as antigas relações de produção que definiram muito daquilo em que o Brasil se tornou a partir de sua economia agrária.

O concretismo fundou no obscurantismo formal uma revolução artística que estivesse em sintonia com o desenvolvimento em curso no Brasil e no mundo. No entanto, houve uma parcela significativa da classe artística que não compartilhava desse caráter puramente estético, da mesma forma com que parte dela negava o didatismo utópico da opção populista. Holanda (2004) aponta, sobre isso, para a "terceira alternativa" representada pelo movimento práxis, que, aparentemente, aliava de modo bastante viável a renovação das linguagens ao debate político. Aliás, como bem avalia Holanda, todas essas tentativas de restauração de um estado ideal da sociedade, independente da ideologia defendida pelos representantes de diferentes grupos, deixaram como herança para os envolvidos nos movimentos políticos dos anos 60 a consciência de que isso, o debate – e o direito a ele – deve ser muito provavelmente a verdadeira forma ideal do engajamento político.

O CORDEL ENGAJADO, POR FERREIRA GULLAR

Entre as críticas apontadas por Heloisa Buarque de Holanda aos produtos da arte engajada ligada ao CPC está a percepção de que tais obras deixavam de lado o preciosismo linguístico e os padrões do refinamento estético em nome de uma expressão imediata das mazelas das classes trabalhadoras.

Alguns artistas literários brasileiros produziram textos que buscavam o diálogo direto com a massa, o que acarretava, segundo Holanda (2004), certo empobrecimento do fazer poético. Uma das mais marcantes expressões desse grupo de artistas é a obra de Ferreira Gullar, autor do poema narrativo "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer". Produzido no contexto da chamada literatura de cordel, o longo texto poético de 1962 acompanha a trajetória de um nordestino vitimado

pelas determinações hierárquicas (e algo anárquicas) da concepção particular de autoridade que imperava na sociedade rural daquela região brasileira e mostra como o cordel servia à causa revolucionária:

Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.

[...]

Lavradores, meus irmãos,
esta nossa escravidão,
tem que ter um paradeiro.
Não temos terra nem pão,
vivemos num cativoiro.
Livremos nosso sertão,
do jugo do fazendeiro.

Durante todo o poema, mas especialmente nesse trecho, próximo já da conclusão da saga do personagem-título, fica clara a alusão ao ideal do engajamento artístico e da convocação de companheiros (“meus irmãos”) para a luta contra a opressão dos supostos detentores do poder (contra o “jugo do fazendeiro”).

Segundo Ana Catarina Oliveira Marques, da Universidade do Porto,

os dois versos finais funcionam, assim, como *leitmotiv* do poema, na fala do protagonista – e só desta maneira poderia ser, pois mais do que um ato de heroicidade, Boa-Morte alcança a aliança dos homens (trabalhadores). Não é um ser divino que, à semelhança de Prometeu, rouba o fogo criador para benesse dos humanos. Não, aqui, a revolução é mais profunda: é do meio dos homens que surge o homem capaz de moldar o fogo em palavra de luta, compondo o canto que vencerá o “jugo do fazendeiro” (MARQUES, 2010, p. 195).

Ora, “moldar o fogo em palavra de luta” é uma maneira suficientemente abrangente de tratar a posição dos populistas, como, por exemplo, o Ferreira Gullar da fase em que produziu o poema aqui analisado, a respeito da função que a linguagem tem em um contexto de luta de classes: a função desempenhada pelas armas em uma guerra, qual seja, combater – e, na medida do possível, destruir – o opositor.

Longe da linguagem rebuscada e dos preciosismos técnicos que caracterizaram os movimentos vanguardistas da época, Ferreira Gullar encontra na liberdade da narrativa poética de cordel um instrumento de incitação à luta contra as

injustiças sociais, sem, no entanto, abrir mão da beleza poética. Observe-se que as rimas estão presentes, apesar da irregularidade dos versos:

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte,
lavrador de Chapadinha:
talvez tenha morte boa
porque vida ele não tinha.

A opção de Gullar pelo retorno ao cordel parece ser justificada pelo desejo expresso pelo escritor em não abrir mão dessa expressividade poética – mas sem, no entanto, render-se ao tecnicismo modernista – e, ao mesmo tempo, cumprir o plano de engajamento político resultante de sua ligação ao programa do CPC.

Gullar, desse modo, foi de encontro às ideias que pregavam a incompatibilidade do fazer poético com a luta engajada por meio de discursos artísticos. Tais ideias, presentes no imaginário ocidental desde que Jean-Paul Sartre idealizou a noção de engajamento das artes, tiravam da poesia o “direito” ao engajamento devido ao caráter essencialmente material que a linguagem assume no texto poético, como explica o escritor e professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Dr. Juarez Poletto, no artigo “Jean-Paul Sartre e Ferreira Gullar: engajamento e trabalho”:

Para Sartre, a linguagem da poesia, ao criar seu mundo e suas coisas, causa algo que se assemelha à visão de estranhamento proposta pelos formalistas russos, que pensavam a poesia como um sistema de signos orientados para a expressão e não a comunicação, que fica em segundo lugar. [...] De tal modo, fica impossível o engajamento do poeta, pois as motivações para a poesia não se exprimem no poema, mas lhe estão na origem. Ou seja, seguindo o pensamento sartreano: a indignação social, a raiva, o ódio político ou qualquer outro propósito existem anteriores ao poema, porque no poema essas paixões se transformam em palavras, a emoção se faz coisa e por isso se torna opaca, ambígua e perde a propriedade de designar, de esclarecer, de expor (POLETTO, 2007, s/p).

Sartre coloca, de um lado, os poetas, como manipuladores da matéria em que se constitui a língua em seus versos e, de outro, o trabalho dos romancistas-prosadores, que o filósofo francês cunha como os reais desbravadores do território do engajamento, num movimento semelhante ao realizado por Alfred Döblin, que

afirma, em “O romance histórico e nós”, ser o romancista “uma mescla entre o psicólogo, o filósofo, o observador do social” (DÖBLIN, 2006, p. 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fica, afinal, subentendido do percurso de Gullar, a saber, seu retorno ao poema narrativo engajado após suas incursões pelo concretismo, é uma aceitação das limitações que o experimentalismo das vanguardas lhe imporia em sua luta pela inclusão dos artistas na luta contra a má política praticada pelo governo vigente à época. E, como fica explícito no decorrer de “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, especialmente na conclusão, a luta coletiva era, para Gullar, essencial:

Já vão todos compreendendo,
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que ele derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na revolução.

A literalidade dessas palavras – e a comunicação direta com as massas que elas promovem – simbolizam perfeitamente a perspectiva do engajamento defendido pelos populistas nos anos 60, que, entre outras coisas, marcava o lugar deles no debate instaurado no Brasil pela tensão entre eles e os defensores da “Arte pela Arte”.

NOTA

¹ Mestrando em Letras, UFPR.

REFERÊNCIAS:

DÖBLIN, A. O romance histórico e nós. *História: Questões & Debates*, n.44. Curitiba: Editora UFPR, jan./jun. 2006. Disponível em:

<<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/7931/5578>> Acesso em 24 de fevereiro de 2016.

GULLAR, F. *Toda poesia (1950-1999)*. 11ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HOLLANDA, H. B. de. A participação engajada no calor dos anos 60. In: *Impressões de viagem*:

CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre Literatura*. Tradução de Leandro Conder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MARQUES, A. C. O. A lição do Nordeste: Severino e Boa-Morte, cabras marcados para morrer. In: *Revista do CITCEM: Cultura, Espaço e Memória*. Número 1, 2010. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8840.pdf>> Acesso em 24 de fevereiro de 2016.

POLETTI, J. Jean-Paul Sartre e Ferreira Gullar: engajamento e trabalho. In: *Revista de Letras nº 9*, DACEX/UTFPR: 2007. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/9_juarez.htm> Acesso em 24 de fevereiro de 2016.