

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Hugo Leonardo Ribeiro Rezende

**A POESIA A PARTIR DE MAIO DE 1964: A CONTRACULTURA DAS OBRAS DE FERREIRA
GULLAR E CHICO BUARQUE DE HOLANDA**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientador: Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira.

Juiz de Fora

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **HUGO LEONARDO RIBEIRO REZENDE**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201472035A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **A POESIA A PARTIR DE MAIO DE 1964: A CONTRACULTURA DAS OBRAS DE FERREIRA GULLAR E CHICO BUARQUE DE HOLANDA**, desenvolvido durante o período de 5 DE AGOSTO DE 2016 a 03 DE FEVEREIRO DE 2017 sob a orientação de PROF. DR. LUZIMAR PAULO PEREIRA, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

HUGO LEONARDO RIBEIRO REZENDE

A POESIA A PARTIR DE MAIO DE 1964: A CONTRACULTURA DAS OBRAS DE FERREIRA GULLAR E CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Hugo Leonardo Ribeiro Rezende¹

RESUMO

Dadas as principais etapas referentes ao período ditatorial no Brasil, sobretudo no período que compreende o moínho de identidades conhecido como Ato Institucional Nº 5, este trabalho visa compreender a contraculturalidade das obras dos escritores Ferreira Gullar e Chico Buarque, e no que dialogaram no que diz respeito à cultura de oposição no país. A partir dos aspectos contraculturais de suas obras, serão delineados os argumentos que fundamentam a potencialidade da poesia não apenas para a compreensão da realidade social, mas também para a formação de uma cultura de reivindicação e de uma identidade nacional a partir do recolhimento das memórias e do oferecimento de novas perspectivas ao povo.

Palavras-chave: Ditadura militar; Ato Institucional Nº 5; cultura de oposição; poesia engajada; arte revolucionária; identidade nacional; cultura popular.

“Nunca desprezes um poeta. Poderás precisar da sua ira.” Big Charles

1. INTRODUÇÃO

Ferreira Gullar e Chico Buarque. Escritores, poetas, mestres da palavra, observo-os como dois dos principais expoentes da forma de escrever poesia a que me refiro neste artigo. A escolha destes nomes se deu a partir, essencialmente, de duas observações que se fizeram muito pertinentes ao longo dos anos: primeiro, houve um espírito de oposição em comum a vários artistas que estavam, cada um à sua maneira, inseridos nos percalços do regime ditatorial no Brasil. Segundo, o que foi capaz de unir, no campo das ideias e das práticas literárias, duas referências de classes sociais, origens, gama de referências e influências, e processos de criação tão distintos. Equiparando-os a partir da produção poético-literária, vejo-os como poetas. Poetas com sua capacidade de abstração, poetas com sua capacidade de se remeter à realidade social, à conjuntura, à cena política a partir de elementos ora agressivos, ora sutis, com tamanha perspicácia. De todo modo, foram capazes não apenas de canalizarem suas angústias, suas tensões e de seus espectadores, mas também e sobretudo, de promoverem suas perspectivas e afrontamentos ao enredo de suas obras, o que lhes custou, em maior ou menor proporção, o confronto com a máquina do regime militar.

É notável a contribuição de ambos os artistas para o campo da literatura, admitindo-se o trabalho de Chico Buarque como composto por um leque até então enorme de novas possibilidades para o discurso prático de outros artistas, dadas as suas manifestações por meio das canções de protesto e embutidas nas performances dos festivais da canção. Chico consegue, remetendo-se sempre à melodia das canções, transcrever em suas obras realizadas durante o período de exceção, sobretudo, pelo Ato Institucional número 5 (AI-5) que, baixado no dia 13 de dezembro de 1968 durante o mandato do general Costa e Silva, se estendeu até dezembro do ano de 1978 e é por todo o campo de investigação atual visto como o maior estado de arbitrariedade coercitiva do regime, legitimado pela máquina burocrática e pelos governantes aliados a partir de ações duras, que se expressavam desde a censura ao assassinato.

Foi a partir deste ano que se iniciaram as reações mais significativas contra o regime ditatorial, considerando a agressividade (não apenas física) com que os governantes e os coordenadores das ações de coerção empunham suas ordens. Os protestos, que durante todo o regime (1964-1985) adquiriram formas de aplicação e instrução de maior ou menor representatividade e potência, dependendo do período com o qual dialogavam, e também do movimento e órgãos que se faziam presentes no processo, encontraram no AI-5 as bases para a estipulação de linhas de pensamento de oposição, apesar de todo o sangue derramado e da impossibilidade cada vez mais significativa de expressar publicamente os anseios e as angústias não apenas do

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: ribrez.hugo@gmail.com. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira.

meio artístico mas, principalmente, do povo brasileiro como um todo. As reações às medidas ultra abusivas se deram de tal forma que o radicalismo jovem que se dava sob a expressão “é proibido proibir”, a expressividade da arte, a criação de organizações universitárias de cunho militante e a proposição de análise aprofundada dos quadros do regime, estrutura e conjunturalmente despojados, possibilitaram a emergência de uma cultura de oposição da qual se valeram muitos dos principais nomes contrários ao regime.

Certo de que havia conseguido criar um estilo original de poesia e se desassociar das correntes formais de pensamento que regiam a literatura à época, Ferreira Gullar se localizou, ora numa fase mais clássica de escrita, ora no neoconcretismo - junto com Hélio Oiticica e Ligya Clark-, que ultrapassava o período modernista de que faziam parte muitos de seus contemporâneos, sendo que logo após este segundo, já se encontrou com os percalços e dilemas da censura na ditadura do país, tornando-se alvo da profusão de afrontamentos entre o autor e o Estado, que culminou com seu exílio em 1971. Na Argentina, compôs e divulgou clandestinamente “Poema Sujo”, em 1975, símbolo de desencantamento, de resistência e do medo imposto pelo regime.

Chico Buarque, mais novo e envolvido pelo cenário musical no qual fazia grande sucesso, foi tomado pela ira ao ver sua obra e os trabalhos de seus contemporâneos sendo censurados e arremessados aos porcos. Com uma enorme inquietação, utilizou sua linguagem e suas metáforas para expressar seu apelo e sua contribuição com as críticas à censura. Chico vivia na já tênue linha que representava a apropriação dos artistas pelos meios oferecidos pelo próprio regime para a produção musical e artística. Entretanto, foi justamente a partir desta que foi capaz de se projetar a um maior público e transcrever em suas letras a angústia que lhe era impressa. Fato é que ambos estavam inseridos em grupos de esquerda, e a partir do que foi chamado de arte revolucionária imprimiam força aos movimentos contestatórios que permeavam as ruas, a literatura e os palcos no período ditatorial.

Assim, tomados pela inquietação diante de tamanha arbitrariedade daquilo que restringia várias das esferas de produção de sentido disponíveis, e imbuídos de um discurso de recusa ao quadro de mendicância que muitos de seus semelhantes, e o povo – os não artistas -, eram obrigados a adotar, dado o esvaziamento das condições que permitissem a conformação da subjetividade durante o regime, tanto Ferreira Gullar quanto Chico percebiam – cada um à sua maneira – que deveria a cultura popular fundar as direções para que se alcançasse a emergência dos instrumentos que levariam à insurgência da população perante o Estado e toda sua obscuridade significativa.

2. TRADUZIR-SE EM LUTA: AS FACES DO PROTESTO

2.1. Ferreira Gullar: do espanto à poesia

Nascido em São Luís, Maranhão, no dia 10 de setembro de 1930, José Ribamar Ferreira ou Ferreira Gullar – em homenagem aos pais a partir dos sobrenomes Ferreira, do pai, e Goulart, da mãe – correspondeu ao seu tempo e ao seu lugar. Ensaísta, como boa parte dos intelectuais da época que davam cargo do ensaísmo brasileiro, poeta e jornalista, Ferreira Gullar escreveu, ainda no início da carreira de escritor, sobre o pequeno universo que lhe cabia analisar, tendo em sua poesia elementos marcadamente regionalistas e clássicos, como a métrica e a composição dos versos por meio rimas, como é possível observarmos em poemas como aqueles escritos em “sete poemas portugueses”, de 1950, que representam claramente o início de suas discussões no sentido da poesia:

Vagueio campos noturnos
Muros soturnos
paredes de solidão
sufocam minha canção
A canção repousa o braço
no meu ombro escasso:
firmam- se no coração

meu passo e minha canção
Me perco em campos noturnos
Rios noturnos
te afogam, desunião,
entre meus pés e a canção
E na relva diuturna
(que voz diurna
cresce cresce do chão?)
rola meu coração (GULLAR, 2008, p. 23)

Até então, nota-se sem grandes problemas que sua poética permeava os campos e as delicadezas a que tinha acesso ainda no que podemos considerar como a primeira fase de sua literatura: jovem e bastante alheio à conjuntura que já borbilhava em erupção nos centros urbanos das capitais do país à época. Como costuma dizer, estar nascido em São Luís lhe oferecia a dádiva da calma mas, por outro lado, o infortúnio de estar, como na cidade de Macondo do livro “*100 anos de solidão*”, que conferiu a Gabriel Garcia Márquez o prêmio Nobel de 1982, 100 anos atrasado perante a história do país. Portanto, o que marca sua trajetória literária - e o que incita esse artigo a se dedicar ao poeta Ferreira - é a busca pela compreensão da alteração da própria natureza da criação e da transformação do imaginário a que esteve sujeito e que o permitiu – ou o causou – tamanha inquietação diante dos quadros que encontrou ao chegar ao Rio de Janeiro, sobretudo aqueles ocorridos durante o período ditatorial no país a partir de 1964.

Pois bem, já no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar observava atentamente as inquietações populares e artísticas no país, que se mobilizavam na medida do possível a fim de proporem ações significativas contra todos os percalços que a população vinha sentindo na pele até então, como a ideologia capitalista ocupar com cada vez mais avides as fábricas e expropriar os trabalhadores de seu processo produtivo, jornadas de trabalho que exauriam toda e qualquer capacidade de síntese de homens e mulheres das classes populares brasileiras. Integrava, à época, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que surgiu da união entre o Teatro de Arena, que contava com a direção de Oduvaldo Vianna Filho. O Arena emergiu no cenário cultural brasileiro com a ideia de se fazer um teatro mais acessível que conseguisse ultrapassar os limites ideológicos vigentes e alcançar as fábricas, as favelas, os movimentos sindicais, as escolas, assim como toda e qualquer outra esfera necessitada de explicações a respeito de política, nacionalismo, cultura e consciência de classe, tornando a arte teatral um elemento não apenas universal, mas universalizante no cenário cultural brasileiro. Dentro deste ideal de teatro, obras como “*A mais valia tem que acabar, seu Edgar*” e na tentativa de dar mais credibilidade ao projeto que buscava a didatização de questões econômicas primárias à consciência de classe, ocorreu então a conexão entre o Teatro de Arena e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que à época atuava como uma grande força-motriz de projetos populares nacionais, que resultou no encaminhamento das propostas à instituição e no conseqüente reconhecimento dos interesses em comum que se faziam notáveis dada a conjuntura. No mesmo período, a própria UNE, que buscava não definir em uma conjuntura que, em grande medida, não era favorável aos movimentos estudantis, procurava uma maneira de canalizar todos os esforços em um veículo que fosse capaz de obter um maior poder de penetração na sociedade brasileira, algo que, por outro lado, seria capaz de dar à instituição e a todas as suas ramificações, uma melhor organização interna, que refletisse no aumento dos pontos de encontro entre o movimento e a sociedade, entre os universitários e os trabalhadores, entre a cultura e a repressão ideológica, enfim, elevasse a União à uma condição mais significativa dentro dos debates feitos no período. Foi assim que, a partir da união entre o Teatro de Arena e a Une, surgiram os Centros Populares de Cultura.

(...)Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta 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 na 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. (apud HOLLANDA, 1980, p.131)

Já delineando os preâmbulos daquilo que eu, aqui em minhas explanações, considero como sendo a fase predominante de um pensamento engajado do poeta, Ferreira Gullar escreve um artigo que faz parte de um livro maior chamado “Cultura Posta em Questão”, a partir do qual expõe toda a necessidade, sua capacidade e vontade de sintetizar um cenário de ferrenha revolta e inquietação, que é despejado aos braços de todos aqueles que tinham a arte como artifício primário de superação, expiação e combate ao cenário que lhes ofendia tanto, não apenas censurando-lhes a literatura ou qualquer amostragem, mas antes sua própria capacidade de abstração por meio da violência física. No artigo, que foi supostamente reduzido aos dois primeiros capítulos em que Ferreira Gullar se dedica a expor o que considera como “cultura popular”, fenômeno novo que viria a problematizar o próprio engajamento da cultura como mais uma de suas moléculas fundadoras, considerando que foi alvo de um incêndio nas instalações da UNE logo na tomada do poder pelos militares o escritor, que à época integrava o CPC da UNE, descreve os primeiros regimentos e descreve as primeiras ideias a respeito da importância da arte revolucionária para a compreensão da necessidade intrínseca e para a realização da potência que haveria de ser tomada como instrumento de reivindicação e reação às medidas arbitrárias que já se faziam presentes no país e que já ameaçavam toda a chamada “classe artística” à sua própria implosão, referindo-se à sua impossibilidade de propor posicionamentos realmente eficientes contra conjunturas não favoráveis à criação.

No capítulo “Cultura Popular”, faz uma associação entre o que seria supostamente o posicionamento dominante do homem cultural como alheio às estruturais forças de domínio do povo, e um novo modelo que considera a cultura em todas as suas dimensões, da política à arte, do enquadramento à revolução, passando pela noção de que uma cultura maior está fora do julgo dos impotentes civis, que são resguardados da compreensão dos elementos incapacitantes que são a causa e a consequência da alienação que o povo brasileiro engole todos os dias.

(...)A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, os quais são mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e, conseqüentemente, no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária. (GULLAR, 1965)

É digno, sim, de análise, a efetividade do artigo para a compreensão, de toda a população, sobre a capacidade de imprimir significativas propostas utilizando de seus próprios meios, sobretudo a arte. Porém, Ferreira Gullar diz justamente sobre a necessidade de se propor a concatenação entre artistas, intelectuais e classes populares para que seja possível abranger o máximo de pautas e formas de articulação e criação, o que possibilitaria uma exclamação cultural engajada condizente, atualizada, do povo brasileiro.

Seria a linguagem, bem como a literatura e todas as suas ramificações, capaz de compreender de maneira eficiente a realidade social de um país? Se daria ela na forma de um registro ou de uma explanação? Sob a premissa de que a poesia seria, na medida possível, sim, capaz de traduzir as inquietações universais, superando a noção individual, pessoal que, em grande medida as obras se baseavam, Ferreira Gullar marcou a literatura brasileira não apenas por integrar o movimento neoconcreto, mas por ter realizado, a partir de seu próprio espanto, o qual também não era apenas seu, o qual diz ser a matriz fundadora de todo seu pensamento poético, a junção trágica entre a exposição das angústias que afligiam a maioria da sociedade, que se afogava em sua própria lamúria, e a proposição de uma reação ao assombro da censura que não tinha forma ou horário conveniente. Esta censura alcançava, acreditava, o próprio imaginário criativo do poeta – bem como dos demais artistas -, perseguindo suas composições e revirando-as a fim de exterminar qualquer lamento contrário à arbitrariedade que se fazia tão notável, sobretudo a partir do AI-5. Pois esta reação se daria justamente no sentido do combate, que se exprimia pelo significado atingido pelas letras que o colocavam de frente para os dilemas da época, e que findaram com seu próprio exílio já em 1971.

Pois bem, é de *Maio de 1964* que extraio o ápice do poeta que reverencio neste artigo, pois que simboliza e materializa o registro e o quase-grito de Ferreira Gullar no sentido da busca pelo significado, ainda que imerso em uma recém ocorrida intransigência político-cultural-humanista – leia-se, o Golpe de 1964.

Na leiteria a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.
Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
Esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.
Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
Há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.
Estou aqui.
O espelho não guardará a marca deste rosto,
se simplesmente saio do lugar
ou se morro
se me matam.
Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança
(GULLAR, 2008, p. 169)

É neste poema, que mais tarde se transformaria em um prólogo para a compreensão do posicionamento do escritor frente à conjuntura política do Golpe de Estado, que observamos os elementos da chamada “arte revolucionária”, que encaminha os anseios e as lamentações da classe artística rumo à criação

de uma base de pensamento engajado, atual ao acontecimento, contemporâneo e conjuntural. Aqui, Ferreira se projeta ao cenário que culminaria com o estabelecimento do AI-5 como a angústia que possivelmente resultaria em ação. Se mostra incapacitado, sim, e a partir desta incapacitação provocada pelo Caos estabelecido, promove o encontro com todo e cada cidadão do país. Para além de propor a revolução institucional como o fez em tantas ocasiões, aqui, mostra o seu - e o de todos comuns a ele – lado humano do protesto. Aqui, ocorre o encontro entre o artista, artesão da palavra e do discurso, e o povo, aquele que, supostamente, não teria condições de reagir às intervenções do regime militar de forma tão representativa ou expressar, por meio da arte, a falta de coesão interna e a existência rígida e intangenciável das estruturas de controle, que se faziam evidentes à época. O poeta, então, ao incorporar a aflição - que é do povo, mas também é sua – da população que atrofia pelas cidades naquele momento, passa a ser incomodado, também, pelas causas e pelos desejos pertinentes à cultura popular. Já o povo, aqui, não só ganha uma nova possibilidade de dar vazão às suas demandas, como se vê frente à própria reivindicação, ao se perceber na arte e se localizar dentro das amarras do processo do regime. A arte revolucionária e a cultura popular, então, passam a se retroalimentar a partir de sínteses entre seus discursos.

Por fim, é percorrendo todo os percalços do regime, inclusive o exílio em 1971, o poeta publica, agora na Argentina, em 1975, *Dentro da noite veloz*, em linguagem de ruptura, símbolo da irreverência e da grandiosidade da poesia – e do poeta – perante as afrontas e o medo que ameaçava não apenas seu imaginário mas, sobretudo, sua carne. Eis aqui um poema que representa toda a sua tentativa de ressignificar a sua existência à medida que era cada vez mais castrado pelo processo ilegítimo que abarrotava os cantos de seu país:

Serei cantor

serei poeta?

Responde o cobre (da Anaconda Copper):

Serás assaltante

e proxeneta

policial jagunço alcagüeta

Serei pederasta e homicida?

serei viciado?

Responde o ferro (da Bethlehem Steel):

Serás ministro de Estado

E suicida

(...)

Serei uma merda

Quero ser uma merda

Quero de fato viver.

Mas onde está essa imunda

Vida — mesmo imunda?

No hospício?

num santo

ofício?

no orifício

da bunda?

Devo mudar o mundo,

a República? A vida
terei de plantá-la
como um estandarte
em praça pública?

(GULLAR, 2008, p. 201-202)

2.2. Chico Buarque de Holanda: apesar de você, não me calarei

Francisco Buarque de Holanda, poeta e grande expoente da Música Popular Brasileira (MPB), carioca por criação mas, sobretudo, brasileiro. Nascido no ano de 1944, no dia 19 de junho, era novo diante da maturidade de Ferreira Gullar, porém o encontrava em repetidas ocasiões no sentido da criação, dado que se colocava, assim como este, à frente das discussões contrárias ao projeto ditatorial que vinha se realizando com tamanha eficácia a partir de maio de 1964. Assim como o primeiro, não foi a contraculturalidade da sua obra nascida junto à sua criação, mas pode-se observar a sua emergência quando da exacerbação do quadro repressivo do regime ditatorial.

De todo modo, é notável que sempre se colocou no sentido do engajamento político-cultural. Filho de Sérgio Buarque de Holanda, antropólogo, sociólogo, historiador e ensaísta brasileiro, e de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda – contribuinte das obras do marido e uma das figuras fundadoras do Partido dos Trabalhadores - Chico Buarque, por mais garoto que pudesse ser, esteve sempre a par das discussões a respeito da necessidade de compreensão dos elementos que permeavam a identidade nacional, a brasilidade, a constituição específica de uma cultura de homens mestiços e que haveriam de sempre lamuriar por essa mesma mestiçagem, dado o desenrolar de toda a história do povo e da nação brasileira, desde seu descobrimento – ou desvelamento – até sua colonização que perduraria até então.

Ratificando a inevitável referência a Ferreira Gullar – motivo e regência deste artigo -, Chico Buarque percebeu sua obra se fundir ao seu ímpeto nacionalista e ultrapassar a composição de autos e peças de teatro para dar lugar à uma composição engajada, que se projetava, se nada lhe bastasse, à revolução de todas as esferas sujeitas ao processo do Golpe, sobretudo a arte. Mas esta ultrapassagem a que me refiro não se deu – e essa é a chave para a compreensão deste capítulo – de forma tão traumática, apesar de todos os percalços físicos e intelectuais que lhe eram impressos. Digo isto pois, como diz Marcos Napolitano² em um capítulo intitulado “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”, do livro “A construção social dos regimes autoritários”, de Samantha Quadrat e Denise Rollemberg, uma série de artistas e intelectuais foram apropriados em massa pelo sistema político vigente, acontecimento que se deu ora de forma simbólica, como a realocação de grande parte dos integrantes do que era considerado como a “esquerda” para uma situação de desleixo com relação ao quadro repressivo atuante, ora de maneira silenciosa e quase burocraticamente pacífica - e às vezes ingênua - como a criação dos *festivais da canção* e o financiamento da *MPB* pelos personagens relacionados direta ou indiretamente com os membros do Estado brasileiro que viam na coalisão entre os interesses a melhor saída para que não houvesse “derramamento de materiais”.

(...) a compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revela um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime. (NAPOLITANO, 2010)

Eis aqui uma das causas da dicotomização que, como exposto, deve ser compreendida não de forma polarizada, mas como objetos de um conjunto mais amplo, entre a apropriação-expropriação, ou resistência-cooptação: a juventude, artística sobretudo, parecia não saber se posicionar dentro de uma conjuntura de acirrada problematização, de um lado pelos comandantes do governo e, do outro, pelos intelectuais que ainda contavam com a arte para desempenhar um papel de força revolucionária dentro de uma manifestação tão material e física como a censura e a repressão. E apesar da vontade e dos esforços de algumas instituições que

² Professor de História independente da Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do CNPq. Autor de *Sincope das ideias: a questão da tradição na MPB*. São Paulo: Perseu Anbramo, 2007, e *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2003.

contavam com um significativo alcance no país, como os já explanados Centros Populares de Cultura, o movimento musical –levado à frente, principalmente, pela MPB–, não pareciam dar a estes o retorno esperado.

O surgimento do Manifesto do CPC/UNE, em fins de 1962, tentava disciplinar a criação dos jovens artistas engajados. Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as Reformas de Base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver uma consciência popular, como base da libertação nacional. Mas antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal. Entretanto, estas propostas não foram muito bem assimiladas na música popular. (NAPOLITANO, 2001, p. 28)

A própria ideia do nacionalismo passou a ser vista, em dado período, como uma das causas do dilúvio que foi despejado sobre a cabeça dos pensadores da época, pois que viam neste a perpetuação de premissas que impediriam qualquer emergência de situações revolucionárias necessárias ao reestabelecimento da ordem interna do país que se via fadada ao fracasso, ao menos do ponto de vista das razões sociais, culturais e artísticas, o que já dispensa outros elementos para complementar, já que abarca toda a pertinência atemporal de um país.

Considerada a conjuntura, porém de volta ao poeta/musicista, há de se notar que as suas próprias composições mais pertinentes ao debate aqui feito, por mais engajadas que fossem, preservavam e traduziam esse mesmo debate, agora dentro de um cenário nada favorável ao combate artístico explícito. Dadas as empreitadas do então governo Médici (1969 – 1974), e considerando que houve um cerco às próprias gravadoras como uma forma de restringir qualquer levantamento no meio musical – por sua capilaridade e capacidade de penetração – Chico se viu ingressar em um momento de criação que aliava uma lírica clássica a metáforas que exprimiam as angústias, suas e do povo brasileiro em grande medida, utilizando de sua enorme popularidade para perpetuar mensagens de protesto no imaginário de todos os brasileiros.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Assim, o músico valeu-se da poética para expressar a inquietação que se fazia sentir em todo canto. Através de um refinamento poético, junto de uma linguagem acessível, obteve a compreensão da população, que por vezes a reproduzia sem saber que se tratava de uma mensagem de protesto. Canção de protesto, poesia engajada, arte revolucionária, fato é que o poeta se encontra com Ferreira Gullar na arte - se não na mesma proporção em vida -, pois é fundamental a compreensão de que seus protestos reverberaram em uma causa maior: a reivindicação pela redemocratização que, em um período de exceção como o foi o regime militar no Brasil, se faz notavelmente distante. Ferreira se fazia valer dos reflexos, das implicâncias comuns entre sua trajetória e as classes populares, que se alimentavam de promessas e assistiam atônitas ao esvaziamento do sentido, o fazendo silenciosamente, porém sem muitos disfarces. Já Chico, a partir do que fica evidente com sua participação em festivais com grande visibilidade no cenário nacional, se inclui de uma forma diferente no debate. Percebe no aproveitamento de uma paradoxal abertura das condições midiáticas, visuais, expressivas, ventos favoráveis à sua intervenção: instrumentaliza a palavra, extrapola e interpenetra os sentidos para que se faça entender, sem evidenciar o confronto, deixando a censura com a “calça nas mãos”. A metaforização, aqui, para além de um instrumento do processo linguístico, esconde um discurso fortemente expressivo de indignação com as contradições morais e éticas que surgiram com o afunilamento dos dogmas desde a fundição com os recursos e discursos militares, com a impotencialização do humano e com a expropriação identitária que propunham.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE POESIA ENGAJADA

Nas palavras de Henry Miller “(...)Para mim, poeta é aquele homem capaz de alterar profundamente o mundo. Se houver um poeta desses vivendo entre nós, que se proclame. Que levante a voz! Mas terá que ser uma voz que possa abafar o estrondo da bomba. E que use uma linguagem que derreta os corações humanos, que faça borbulhar o sangue” (MILLER, 2003, p. 39-40), enxergo todo o motivo da minha explanação atual. Seria o poeta capaz de alterar profundamente o mundo, o nosso mundo, que às vezes parece escapar da visão e se tornar inacessível mesmo para o artista? Estaria o poeta capacitado a, a partir de seus artifícios, sussurrar um pouco de suas angústias, das angústias dos homens que o cercam? Estaria ele realmente fadado a fazer de suas palavras, as palavras do mundo? Pois notável é a conclusão de que o que tem de mais amplo, abrangente e unânime nas obras poéticas e o que, portanto, solucionaria todas as causas menores, é a sua própria existência. Vejo grande sentido em compreender a história dos homens como a história de cada poeta, pois inerente ao processo criativo estaria, justamente, a capacidade de se compreender, de se ouvir, de se projetar e, a partir deste sentido, adequar a linguagem ao Outro.

Tanto Ferreira quanto Chico se punham à frente da consideração das causas populares que reverberavam pelos cantos do país, ecoando na efemeridade do processo. O primeiro descrevia uma trajetória de pensamento em que se reconsiderasse a cultura popular como a principal e radicalmente necessária raiz de pensamento da população a promover as orientações para a melhoria das condições humanas e burocráticas do país, condições condizentes e coerentes com o processo histórico da construção social brasileira. O segundo, projetava as angústias, suas e do povo, ao maior fluxo da televisão e do rádio, uma vez que recolhia a cultura popular em seu próprio discurso. Refletidos os caminhos comuns entre o artista e o povo, a profusão de elementos discursivos poderia ser extrapolada, compondo reivindicações com pertinência e penetração nunca antes vistas. É interessante pensar como as obras dos artistas se formaram fora do quadro de exceção, e percebe-se que são preservados, em grande medida, os posicionamentos que os orientavam quando da ditadura sendo, em sua maioria, exacerbados.

É por essa série de razões que considere com grande afinidade os poetas Ferreira Gullar - que no momento em que escrevo este artigo, falece aos 86 anos de idade – e Chico Buarque de Hollanda, como os principais representantes do que foi aqui trabalhado como arte revolucionária, arte engajada e cultura de oposição. Não os considero como tais por sua eficácia no sentido estrito da palavra, pois foram aqui considerados, como premissas, os inúmeros percalços que impossibilitaram a realização material da revolução – fim viável e alimentado por ambos como capaz de ressuscitar o Estado brasileiro das sombras em que se encontrava -, mas, sobretudo, por pensar que, apesar de gerações distintas, estiveram unidos pela causa maior e, cada um ao seu modo, significaram e ressignificaram a arte-poética no sentido do engajamento e da *luta corporal*, por reconhecerem que se é dado aos artistas e, mais além – muito mais -, aos poetas, a inquietação, que esta deveria alcançar tudo que há de bom ou de ruim nesse mundo. Pois *nada* haveria de sair ileso se *tudo* estivesse em jogo.

*Não pude mais dormir.
No meio do caminho para a cama
Haviam corpos;
Haviam corpos no meio do caminho.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. A. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. Col. **Discutindo a História**. São Paulo: Cultural, 1996.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo. Brasiliense, 1982.
- SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. **Dentro da noite veloz: um panorama poético e histórico**. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 15, Julho 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB**. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2001.
- ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (org.). **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II** ;[tradução Maria Alzira Brum Lemos, Sílvia de Souza Costa].– Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MILLER, Henry. **A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud/Henry Miller**; tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM. 2003.