

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Campus de Franca
Departamento de História

THALES REIS ALECRIM

**“ENVOLTO EM TEMPESTADE”: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas
no Brasil e em Portugal (1949-1974)**

**Franca
2020**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Campus de Franca
Departamento de História

THALES REIS ALECRIM

**“ENVOLTO EM TEMPESTADE”: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas
no Brasil e em Portugal (1949-1974)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – FCHS – UNESP/FRANCA, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof^a Dra. Tânia da Costa Garcia

Franca

2020

A366“

Alecrim, Thales Reis

“ENVOLTO EM TEMPESTADE” : João Apolinário e as
musicalizações de seus poemas no Brasil e em Portugal (1949-1974) /
Thales Reis Alecrim. -- Franca, 2020

192 p. : il., tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara, Franca

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. História do Século XX. 2. História e Poesia. 3. História e Música.
4. Estado Novo Portugal. 5. Regime Militar Brasil. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THALES REIS ALECRIM

**“ENVOLTO EM TEMPESTADE”: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas
no Brasil e em Portugal (1949-1974)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof^a. Dr^a. Tânia da Costa Garcia (UNESP – Franca)

Membro Titular: _____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick (UNESP – Franca)

Membro Titular: _____
Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza (UNIOESTE – Cascavel)

Franca _____ de _____ de 2020

AGRADECIMENTOS

Iniciei esta pesquisa sobre a vida de João Apolinário em meados de 2015, naquele momento, eu ainda estava no meu terceiro ano de graduação e não sabia muito bem o que fazer. Naquela ocasião, eu fiquei extasiado, as palavras, os versos, as frases, tudo nesse homem me impressionava e atraía. Temo que esse sentimento tenha se modificado, virou algo mais próximo ao respeito, algo mais distante. Enfim, o que quero dizer é que penso sobre a obra desse admirável homem há mais de cinco anos. Por isso, o meu primeiro agradecimento vai para ele. Obrigado João Apolinário, obrigado por ter me acompanhado todos esses anos, obrigado por todos os pensamentos e por todos os ensinamentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço a oportunidade de realizar um trabalho científico e de contribuir para a valorização da universidade pública. Nessa mesma leva, levanto palmas de agradecimento à Maria Luiza Teixeira Vasconcelos, colega historiadora, que permitiu a conclusão deste trabalho. Obrigado por toda atenção, sua contribuição está expressa em todas as páginas desta dissertação. Dito isso, posso continuar.

Somente eu e o universo sabemos o quanto foram difíceis esses anos. Conjurando o poeta, afirmo que, desde 2015, tenho “sangrado demais e chorado pra cachorro”. Porém, eu sempre estive acompanhado de pessoas maravilhosas que conseguiam fazer o meu sangue coagular e minhas lágrimas secarem. Nesse momento, percebo que provavelmente essa foi a parte mais difícil de ser escrita. Afinal, nunca aprendemos a realmente agradecer. Por esse motivo, queimei muitos fusíveis emocionais ao escrever essas poucas linhas.

Sou um homem que foi criado por mulheres, aliás, minha vida é constituída por grandes mulheres. Assim, agradeço a todas elas! Agradeço minha mãe, Cristina, por toda paciência, apoio e compreensão. Agradeço ao amor da minha vida, Paloma, obrigado por estar ao meu lado. Agradeço à minha madrinha, Ana, por toda a inspiração e força. Por fim, devoto, muitos agradecimentos à minha orientadora, Tânia, a melhor professora que já passou pela minha vida, obrigado por toda ajuda, por todas as conversas e por toda empatia.

Agradeço aos meus grandes parceiros, os grandes amigos que estão na minha vida e, na verdade, conjuro outro poeta para dizer: “Se considero amigo, te considero um irmão”. Andrew, Victor, Kauã, Nicole, Sophia, Alan, Marcelo, Diego, Viviane, nisso eu incluo vocês, meus primos! Allan, Álvaro, Anderson Candido, Bruno Guaraldo, Cairo Vilela, Carlos Benelli,

Felipe Macahuba, Jorge, Leonardo Souza, Lucas Caetano, Nichollas, Renan, Uirê Torquato, obrigado pela amizade, vocês me ensinaram algo impagável: “Troquei meu egoísmo pelos meus melhores amigos”.

Por fim, seu Tempestade, Vô Henrique, Pedro, Tadeu, Antônio, Estrela, Jorge, Sato, Giramundo, seu Caveira, seu Tiriri, seu Sete e meu pai Ogum, obrigado por me manterem de pé! Obrigado por não me abandonarem e sempre me protegerem. Essas pequenas palavras não significam nada perto de tudo o que ganho de vocês. Amo todos vocês, inclusive, aqueles que não citei porque ainda não sei os nomes.

Atotô e Odoyá.



In memoriam Manuel Lino dos Reis (1936-2013) e Maria Tereza Reis (1936-2010)

“A cegueira é uma arma contra o tempo e o espaço. Nossa existência é uma única, imensa cegueira, exceção feita às poucas coisas que nos são transmitidas por nossos míseros sentidos, míseros por sua índole e por seu alcance. O princípio dominante do Cosmo é a cegueira. Ela permite a justaposição de coisas que seriam impossíveis se se vissem umas às outras. Possibilita a interseção do tempo onde este seria insuportável. Um esporo, por exemplo, nada mais é do que um pedacinho de vida que, até receber uma contra-ordem, está em estado de cegueira. Para escaparmos do tempo, que é contínuo, há um só meio: fragmentá-lo para obtermos as parcelas que dele conhecemos”

Elias Canetti

ALECRIM, Thales Reis. “ENVOLTO EM TEMPESTADE”: João Apolinário e as musicalizações de seus poemas no Brasil e em Portugal (1949-1974). 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2019.

RESUMO

O presente trabalho aborda a produção escrita de João Apolinário e as musicalizações dos seus poemas, tanto em Portugal, como no Brasil. Sua produção foi matizada por questões específicas em cada país. Em Portugal, dialogou com a estética do neorrealismo e engajou-se no embate contra o Estado Novo (1926-74). No Brasil, escreveu manifestos estético-ideológicos, valorizou a prática teatral, atentou para as dinâmicas culturais brasileiras e os debates do “longo modernismo”. Lá e cá, algumas constantes marcam sua obra, como a insistência na prática do engajamento e na expectativa revolucionária, mediadas por uma percepção específica do tempo histórico. Dos dois lados do Atlântico, músicos brasileiros e portugueses apropriaram-se de sua obra, musicalizando alguns de seus poemas. Nosso propósito é examinar a obra de Apolinário com o intuito de observar as nuances do engajamento, da expectativa revolucionária e da sua percepção sobre o tempo histórico. Debateremos com os marcos teóricos da História Transnacional, pois as ideias que abordamos extrapolam as fronteiras nacionais e produzem práticas e representações diferentes em cada país.

Palavras-chave: João Apolinário; Engajamento e Expectativa Revolucionária; Poesia; Crítica; Canção.

ABSTRACT

The present work deals with João Apolinário's written production and the musicalizations of his poems, both in Portugal and in Brazil. Specific issues in each country tempered its production. In Portugal, he kept in touch with the aesthetics of neorealism and engaged in the struggle against the Estado Novo (1926-74). In Brazil, he wrote aesthetic-ideological manifestoes, valued theatrical practice, looked at Brazilian cultural dynamics and the debates of "long modernism". Here and there, some constants mark his work, such as the insistence on the practice of engagement and revolutionary expectation, mediated by a specific perception of historical time. On both sides of the Atlantic, Brazilian and Portuguese musicians appropriated his work, musicalizing some of his poems. Our purpose is to examine Apolinário's work in order to observe the nuances of engagement, of revolutionary expectation and of his perception of historical time. We will discuss the theoretical frameworks of Transnational History, because the ideas we approach go beyond national boundaries and produce different practices and representations in each country.

Keywords: João Apolinário; Engagement and Revolutionary Expectation; Poetry; Criticism; Song.

Sumário

Introdução	3
 Capítulo 1 – Engajamento e expectativa revolucionária nas obras de João Apolinário ..	18
1.1. “AS MINHAS ARMAS SÃO OS VERSOS TORTOS”: engajamento e expectativa revolucionária em Portugal (1949-1963)	20
1.1.1. “SOMBRAS ARMADAS”: o salazarismo e a concorrência cultural	21
1.1.2. “PELA VERDADE INFINITA”: engajamento poético e despimento da realidade em Portugal.....	27
1.2. “UMA ARMA EXTREMAMENTE FRONTAL”: engajamento e expectativa revolucionária no Brasil (1963-1974)	48
1.2.1. “AGRESSÃO DIRIGIDA ÀS CONSCIÊNCIAS”: regime militar e agenda cultural no Brasil.....	50
1.2.2. “DEBAIXO DAS PÁLPEBRAS DO HIPOPÓTAMO”: crítica e engajamento de Apolinário no Brasil (1963-1974).....	55
 Capítulo 2 – “TRÁGICA LUTA”: registros sobre o tempo na produção de Apolinário .	79
2.1. Tempo e engajamento	83
2.1.1. Representações sobre o tempo na poética de Apolinário	84
2.1.2. O subdesenvolvimento entre a CEPAL e o ISEB.....	101
2.2. “QUANDO (MAS QUANDO?) ”: Apolinário e a Revolução dos Cravos.....	111
 Capítulo 3 – “UM BANDO DE LUZ REPETE O GRITO”: as musicalizações dos poemas de João Apolinário	127
3.1. “ANDA COMIGO FAZER A SEMENTEIRA”: Luís Cília, Francisco Fanhais e as tensões da música popular em Portugal (1967-1973)	135
3.2. “TUDO É UM TREMENDO ESFORÇO DE SER”: Secos & Molhados e o meio caminho entre o Glam Rock, a contracultura e a poesia (1973-1974)	156
3.2.1. Entre a revolução social e a subjetividade	161
3.2.2. O lugar da MPB nos anos de 1970: indústria fonográfica e ditadura	170
3.2.3. Glam Rock? Contracultura? Ou ambos?.....	175
Considerações Finais	192

Introdução

João Apolinário Teixeira Pinto (Sintra, 1924 – Marvão, 1988) construiu uma trajetória transnacional como poeta, jornalista e crítico teatral. Na juventude, cursou Direito na Universidade de Coimbra e, aos 21 anos de idade, participou do final da Segunda Guerra Mundial em França. Após concluídos os deveres militares, estudou Artes Gráficas na Universidade de Paris *Sorbonne*, entre 1945 e 1949. Em seguida, retornou para Portugal, onde exerceu a atividade de jurista, jornalista e poeta com evidente verve política e contestatória. Devido à perseguição conduzida pelo Estado Novo (1926-74), o nosso personagem exilou-se das terras lusas. Assim, ele desembarcou no Brasil em 1963 e iniciou uma carreira de crítico teatral, sendo a ditadura militar (1964-85) o pano de fundo de sua produção. Contudo, em 1974, após mais de uma década em terras estrangeiras, regressou para Portugal, logo que findadas as mobilizações da Revolução de Abril.

Apolinário produziu seus escritos em meio aos regimes ditatoriais tanto em Portugal (Estado Novo 1926-74), como no Brasil (Regime Militar 1964-85).¹ Apesar dessas conjunturas, a sua obra estava calcada no engajamento e, conseqüentemente, marcada pela expectativa revolucionária. Entretanto, essas representações foram evocadas com nuances específicas, dialogando com aspectos particulares de cada país.

Músicos dos dois lados do Atlântico apropriaram-se dos poemas de nosso personagem. Luís Cília e Francisco Fanhais musicalizaram seus versos em Portugal durante os anos 1960, sendo que ambos os cantores estavam inseridos no movimento do Canto de Intervenção. João Ricardo (filho de Apolinário) e o seu conjunto, os Secos & Molhados, compuseram canções a partir dos poemas, durante os anos 1970 no Brasil. Por conseguinte, as musicalizações lá e cá eram marcadas por constelações culturais específicas e dialogavam-na com outras produções musicais do período, seja em âmbito nacional ou internacional.

¹ O conceito de “vida transnacional” foi bem trabalhado no livro *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. Especialmente na introdução, em que os organizadores Desley Deacon, Penny Russell e Angela Woollacott apresentam como a história transnacional pode ser útil para o estudo de biografias. Nos Estados Unidos, a história transnacional foi um fenômeno editorial que deu origem à *The Palgrave Macmillan Transnational History Series*. DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela (org). *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan. 2010, p. 1-10.

Ao passo que em Portugal as canções que carregavam os versos de Apolinário foram musicalizadas em meio a um movimento que buscava ressignificar a nacionalidade como forma de luta contra o Estado Novo, no Brasil, os poemas foram mobilizados dentro de uma estética *Glam Rock* que questionava as perspectivas de engajamento e revolução. Assim, tratavam-se de estéticas díspares, enquanto a primeira filiava-se ao movimento das canções de protesto que povoavam o ocidente, os segundos afinavam-se com a contracultura e a Nova Esquerda.

Neste sentido, duas questões inquietaram-nos profundamente. Em primeiro lugar, visto que o nosso personagem estava inserido em conjunturas “tempestuosas”, por que ele insistiu ferrenhamente em expressar um comprometimento com a revolução social? Segundo, por que músicos pautados em estéticas diferentes e separados pelo Atlântico apropriaram-se dos poemas de um mesmo escritor?

A partir dessas chaves, objetivamos compreender o que unia e o que separava tanto os músicos como o nosso personagem em uma mesma trama de ideias. Seguindo o rastro de Apolinário e das canções que carregavam os seus versos, estruturamos nossa dissertação, propondo uma reflexão sobre o engajamento e a expectativa revolucionária entre 1949 e 1974. Depuramos uma crítica histórica com o intuito de compreender a que imaginários essas representações filiavam-se, vislumbrando quais formas assumiam em diferentes conjunturas nacionais. Atentamos ainda às permanências e rupturas, considerando tanto as variações no tempo como no espaço.

Assim, essa análise baseia-se na produção escrita de João Apolinário e nos fonogramas dos músicos portugueses e brasileiros. As fontes escritas são: 1) os livros de poesia publicados em Portugal, *Morse de Sangue* (Porto, 1955), *O Guardador de Automóveis* (Porto, 1956) e *Primavera de Estrelas* (Porto, 1961); 2) os manifestos pela arte e algumas críticas teatrais publicadas no jornal *Última Hora* (São Paulo, 1963-1971)²; 3) o livro *25 de Abril Portugal Revolução Modelo* (São Paulo, 1974), resultado da compilação de notas sobre a Revolução dos Cravos.

² Os recortes de jornal dos textos estão disponíveis no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da Unicamp. Também no Arquivo Público do Estado de São Paulo podem ser consultados os números do jornal *Última Hora* de São Paulo. Por fim, os textos também se encontram nos dois volumes compilados e organizados por Maria Luiza Teixeira Vasconcelos. VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Imagens, 2013.

Também utilizamos, como fontes, os discos: 1) de Luís Cília, *La poesie portugaise de nosjours et de toujours 1* (1967) e *Contra a ideia da violência a violência da ideia* (1973); 2) *Cantilenas* (1969) de Francisco Fanhais. 3) os discos *Secos & Molhados* de 1973 e 1974. Nesses registros fonográficos, estão presentes os poemas de Apolinário musicalizados, sendo que nossa análise privilegia, especificamente, essas canções.

Com tal objetivo em vista, propomos o recorte de 1949 até 1974, uma vez que não possuímos acesso às publicações do nosso personagem durante o período que estudou na França, por isso, nós principiamos o estudo considerando seu ano de retorno à pátria, 1949. O ano de 1974 foi um marco significativo na vida de Apolinário. Naquele momento, suas expectativas revolucionárias encontraram o presente, com a Revolução dos Cravos em Portugal.

Com efeito, imediatamente após 1945, o conflito ideológico entre os Estados Unidos e a União Soviética, a Guerra Fria, envolveu todo o globo em tramas geopolíticas. Esse ambiente político enredou o planeta nas tensões entre capitalismo e comunismo até o seu fim em 1991, com a queda da URSS. Devido à intensidade das transformações sociais, econômicas, política e culturais, diversos estudiosos buscaram interpretar tal período.

O crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht, analisando o pós-segunda guerra, propõe o conceito *stimmung*, palavra alemã que poderia ser melhor traduzida para atmosfera ou ambiência, para fundamentar a existência de um clima subjetivo e objetivo que marcou a cultura de determinado período com tópicos e ânsias peculiares.³ Ademais, a historiadora Claudia Gilman conceitualiza o pós-guerra, mais especificamente os anos 1960 e 70, como uma época, isto é, um período relativamente estável – um bloco temporal na curta duração, contendo certa especificidade e com limites que o separam do período anterior e posterior – marcado pela valorização da política e da expectativa revolucionária.⁴

Em suma, a despeito das diferentes conceitualizações e metodologias, os autores citados anteriormente convergem na afirmação de que o período imediato à Segunda Guerra Mundial foi permeado pela transnacionalidade de ideias, em especial, acerca da arte e da política. No campo cultural, emergiram pensamentos estético-ideológicos que ultrapassaram

³ GUMBRECHT, H. U. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014 p. 57.

⁴ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003, p. 38.

as fronteiras da nacionalidade e fundamentavam o sentido político da arte. Havia uma sintonia de pensamentos entre os homens de letras, artistas e intelectuais, que estavam afinados com o pensamento de esquerda. Essa sintonia estendia-se às temáticas das obras, pois existiam tópicos específicos que povoaram a arte do pós-segunda guerra mundial.

Num primeiro momento, as discussões sobre a arte como forma de emancipar o homem e propiciar uma visão crítica da sociedade capitalista foram uma constante das esquerdas no século XX, desde a Revolução Russa (1917). A ênfase recaía, insistentemente, sobre a necessidade de construir um caminho para a revolução social. Numa perspectiva mais acadêmica, Walter Benjamin, em 1934, já afirmava que era necessário que o autor assumisse a função de produtor, com o objetivo de “transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”.⁵ Igualmente, Antonio Gramsci fundamentou o conceito de *nacional-popular*, essa proposta estética pressupunha que o artista se valesse das temáticas do povo para a criação artística com uma orientação revolucionária.⁶ Do mesmo modo, Georg Lukács, defendendo a herança cultural humanista, propunha uma estética marxista que fosse capaz de propor uma autoconsciência da humanidade e uma consequente reflexão sobre o mundo.⁷

Tal repertório de ideias era vigoroso ao ponto de, em finais dos anos 1940, Jean-Paul Sartre recomendar que, após a tomada de consciência, o escritor deveria engajar-se, convertendo sua produção em uma arma de luta e denúncia contra as injustiças.⁸ Nessa linha, o historiador da arte Paul Wood, evidenciou que, nos anos 1930, havia uma forte aceitação do Realismo Socialista.⁹ Esse movimento congregou artistas ao redor do globo que concebiam os seus temas de acordo com as pautas da luta de classes e, logo, pensavam que a arte tinha um forte papel na revolução social. Em suma, esse breve sumário de posições que relacionavam arte e política, de forma generalizante, impunham uma forma de engajamento, pautado no compromisso social e em busca da revolução.

⁵ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de Abril de 1934*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 132.

⁶ GRAMSCI, Antonio. *Problemas da cultura nacional italiana*. In: *Cadernos do cárcere, volume 6: literatura, folclore, gramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 39-45.

⁷ LUKÁCS, Georg. *Introdução a estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018, p. 260.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 33-34.

⁹ WOOD, Paul. *Realismos e realidades*. In: FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul (org). *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 253-57

Após esse primeiro momento, vigoroso, emergiram outras propostas que pautavam, não apenas a revolução social, mas também a necessidade da mudança individual e comportamental. Um dos primeiros movimentos, neste sentido, foi o Situacionismo, nascido na França em finais dos anos 1950, cuja intenção, segundo o historiador Nicolau Sevcenko, era incorporar o cotidiano em material conscientizador e revolucionário. Sevcenko, ainda, destaca que as especificidades da efervescência cultural dos anos 60 e 70 eram os debates públicos e o “ostensivo comportamento antiburguês”.¹⁰

Ao lado dessa proposta, também emergiu a Nova Esquerda (*New Left*) nos anos 1960. O movimento era intelectualmente orientado, propagando outras formas de leitura marxista, além de uma nova militância, não focada apenas na análise econômica, mas também no âmbito cultural.¹¹

Além disso, havia a contracultura, movimento que se difundiu pelo globo, principalmente, através dos meios de comunicação. A massificação desse movimento fez-se sentir também no ambiente musical, um dos principais vetores da propagação de ideias que propunham mudanças comportamentais. Tais mudanças passavam pela valorização de questões contrárias ao capitalismo, tais como a contemplação, o contato com natureza e a negação da sociedade de consumo, assim como o enaltecimento do amor, das novas formas de experiência com drogas e da liberdade sexual.¹²

Em outras palavras, nesse segundo momento, no âmbito artístico e político, florescia um ideal internacionalista que visava à emancipação e ao desenvolvimento de uma atitude crítica em relação ao modelo vigente de sociedade. Sendo que, a partir de meados dos anos 1960, a revolução comportamental e a subjetividade entravam no campo político, passando a disputar espaço com o ideal totalizante da revolução social.

Observando esse escopo de ideias que atravessou o século XX, percebemos que há certa insistência em colocar a arte à serviço da revolução ou por meio dela expressar anseios de transformações, tanto no plano individual, comportamental, como social. No final das contas, apesar de enfatizarem aspectos diferentes, tanto no primeiro momento como no segundo, os atores políticos e culturais estavam preocupados com a mudança da sociedade,

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *CONFIGURANDO OS ANOS 70: A IMAGINAÇÃO NO PODER E A ARTE NAS RUAS*. In: Vários autores. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural. 2005. p. 14.

¹¹ KATSIAFICAS, G. *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*. South End Press: Cambridge, 1987.

¹² ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972.

sendo que essa era analisada sob o prisma de um imaginário de esquerda que cruzava as fronteiras nacionais.

Consideramos que João Apolinário também compartilhou desse imaginário. Dos dois lados do Atlântico, o engajamento e a expectativa revolucionária atravessam sua produção escrita, atingindo, também, os compositores que musicalizaram seus poemas.

Partimos da hipótese de que a existência de um imaginário de esquerda ao atravessar fronteiras nacionais assumia diferentes formas e apropriações estético-ideológicas. Na sua obra em Portugal, Apolinário e diversos outros atores produziam e faziam circular seus poemas e canções, tendo em vista a libertação do homem em um futuro revolucionário. Do outro lado do Atlântico, especificamente no Brasil, com as mudanças que atingiram o cenário político social e cultural, o ideal de revolução deixou de ser social para tornar-se comportamental e individual, fazendo variar as interpretações e configurações dos poemas de Apolinário transformados em canções.

Em consonância com Benoît Denis, compreendemos a produção engajada como uma forma do artista/autor colocar o seu trabalho a serviço do processo revolucionário, pautando-se pelo presente/futuro. O autor, em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, historiciza a relação entre literatura e engajamento, demonstrando algumas teorias que uniam esses dois conceitos:

Não se trata para ele de abdicar daquela autonomia, sem a qual ele faria literatura de propaganda; é antes uma questão de se modificar-lhe o sentido, deixando de fazer disso um fim em si para tentar fazê-la servir (à revolução, às lutas políticas e sociais em geral etc.) [...]. Para dizê-lo esquematicamente, permanecendo integralmente literatura, a literatura engajada não se pensa mais exatamente como um fim em si, mas como suscetível de tornar-se um meio ao serviço de uma causa que ultrapassa largamente a literatura, possibilidade que o artista modernista ou vanguardista recusará sempre.¹³

Portanto, tratava-se de colocar a palavra a serviço de determinada causa social ou política, assim, alinhada ideologicamente à esquerda. Destarte, não seja uma arte que dialoga com a eternidade, mas uma arte historicamente situada que atende aspectos de seu tempo.

Visto que o horizonte do engajamento era a revolução, delimitamos esse conceito com as palavras de Reinhart Koselleck. O historiador assevera que, desde a Revolução Francesa (1789), esse termo deixou de significar uma volta, um retorno no tempo, e passou a

¹³ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, p. 24-25.

representar uma mudança em direção a um futuro desconhecido. Assim, Koselleck fundamenta que, em seu sentido moderno, esse conceito abriu um “novo espaço de experiência” que conduzia para uma expectativa de futuro irreversível, cujo ineditismo era a preocupação com a “emancipação de todos os homens e a transformação da estrutura social”.

¹⁴ Desse modo, o conceito de revolução e a consequente expectativa revolucionária passaram a determinar uma experiência particular com o tempo.

Com o intuito de compreender os usos do conceito de “revolução” pelas esquerdas no século XX, o historiador Alberto Aggio demonstra como as definições nunca foram unívocas, entretanto, as descrições sempre apontavam para a quebra ou fratura de determinado regime político e uma mudança radical para outra forma de sociedade. Esse conceito foi uma obsessão, tanto que “marcou profundamente a esquerda ocidental precisamente porque todos os seus horizontes estiveram ancorados na perspectiva de buscar uma nova sociedade, tendo como seu paradigma fundante a noção de revolução”. ¹⁵

Tal obsessão e ânsia com a revolução fundaram uma representação mitológica totalizante, ou seja, passado e futuro somente existiriam sob a lente revolucionária. Aggio ainda discute como essas bases mitológicas foram gestadas desde a Revolução Francesa (1789), passando pela Revolução Russa (1917) e atravessando o século XX, fortificadas por uma certa historiografia e vitalizadas por movimentos políticos.

Perante essas considerações, sustentamos que, nas décadas de 1960 e 1970, o engajamento e a expectativa revolucionária estavam alicerçados em uma percepção linear e acumulativa do tempo histórico. Em relação a isso, o historiador Dipesh Chakrabarty, partindo da crítica pós-colonial, destaca que essa crença de que o tempo seguia um caminho retilíneo – em direção a um futuro imutável, sendo que certas conquistas só poderiam ser alcançadas devido ao acúmulo material e intelectual – foi gestada desde finais do século XVIII com a emergência das filosofias da história. ¹⁶

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, p.69.

¹⁵ AGGIO, Alberto. *A revolução, seu mito e a democracia*. In: *Revolução e democracia no nosso tempo*. FRANCA: UNESP, 1997, p. 23-24.

¹⁶ Segundo Stuart Hall, o pós-colonial foi um duplo movimento, tanto cronológico como epistemológico. Por um lado, cronológico porque se refere ao período imediatamente posterior à era colonial. Por outro, epistemológico, pois elabora uma crítica ao padrão de conhecimento eurocêntrico. Portanto, no caso epistemológico, trata-se da busca pela superação do binômio poder-saber. Assim: “É justamente a distinção falsa e impeditiva entre colonização enquanto sistema de governo, poder e exploração e colonização enquanto sistema de conhecimento e representação que está sendo recusada. Uma vez que as relações que

Chakrabarty nomeia essa percepção temporal de historicismo. Neste sentido, emergiu uma ideia de que o tempo era constituído por etapas, por estágios evolutivos. De acordo com o historiador, isso garantiu e reforçou a dominação europeia no mundo, justamente porque a Europa estaria à frente dos outros países e continentes, pois detinha o progresso material advindo da industrialização.¹⁷

Por tal motivo, a crítica de Chakrabarty ao tempo linear será o nosso ponto de referência para a apreensão sobre como o engajamento e a expectativa revolucionária estavam interligados com uma percepção específica do tempo histórico. Apoiando-se em uma perspectiva específica do tempo, o engajamento pautava uma tomada de consciência que se concretizava no presente, porém, dependia de uma conscientização sobre o passado. Enquanto a expectativa revolucionária apontava para o futuro, sendo que dependia estritamente da ação no presente e da conscientização sobre o passado. Assim, a prática engajada supunha que o tempo e a história eram lineares, passavam por estágios evolutivos, etapas acumulativas e que a soma das partes ocasionaria o definitivo futuro revolucionário.

Essa representação do tempo histórico também era insistentemente trabalhada pelos autores do romantismo no século XIX. Como alternativas à sociedade industrial, emergiram utopias, promessas de um futuro em que seria possível superar esse estado de coisas. Elias Thomé Saliba destaca que:

A utopia romântica, em todas as suas modalidades, implicava uma valorização mais positiva de um tempo concebido, no fim das contas, como irreversível: o tempo corria, sem retorno possível para o passado, em direção a um futuro concebido como lugar único da mais autêntica e harmoniosa liberação humana.¹⁸

Isso significa que os românticos do século XIX já representavam o tempo de maneira linear, sendo que, no final, havia a esperança em um futuro que redimiria o sofrimento humano. Entretanto, essas ideias não se encerraram aí, pois repercutiram em diversos lugares

caracterizaram o ‘colonial’ não mais ocupam o mesmo lugar ou a mesma posição relativa, podemos não somente nos opor a elas, mas também criticar, desconstruir e tentar ‘ir além’ delas” HALL, Stuart. *Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite*. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 130.

¹⁷ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000, p. 22-23.

¹⁸ SALIBA, Elias T. *As utopias românticas*. São Paulo: Editora Liberdade, 2003, p. 75.

do pensamento. Fugindo das delimitações canônicas da história literária que encerravam o romantismo no XIX, Michel Lowy e Robert Sayre compreendem esse fenômeno cultural como algo pulsante: uma estrutura mental coletiva que se entendeu a diversos campos da cultura e atravessou diversos séculos, inclusive o XX.¹⁹

Lowy e Sayre demonstram que o romantismo nasceu como resposta ao advento da modernidade, possuindo uma forte essência anticapitalista. O movimento era pautado por críticas específicas, fundadas sob um sentimento de perda, de privação, em que se sentia a falta de valores humanos considerados como essenciais. Assim, eram propostas reflexões sobre o desencantamento do mundo, a quantificação, a mecanização, a abstração racionalista e a dissolução dos vínculos sociais.

Com efeito, as ideias do romantismo atravessaram séculos, tanto que encontramos alguns tentáculos que se enraizaram firmemente na obra de Apolinário, principalmente com relação às críticas à sociedade industrial e na crença em um futuro utópico. Contudo, essas ideias não afetaram o nosso personagem isoladamente. Na realidade, elas eram compartilhadas por todo um universo de referências que se insinuou no imaginário de esquerda dentro do período abordado.

De acordo com Cornelius Castoriadis, em *A instituição imaginária da sociedade*, o conceito de imaginário, longe de ser o oposto ao de “realidade”, na verdade, é o princípio fundador da existência. Neste sentido, o mundo permite-se moldar num misto de ações da consciência e das determinações físicas. Por assim dizer, o imaginário cria o mundo, consolidando a base do pensamento e a possibilidade de sentido.²⁰

O imaginário não é imutável, pois está sempre aberto, em tensão, alterando-se de acordo com as particularidades sócio-históricas. Perante a maleabilidade do conceito, Bronislaw Baczko postula que determinados grupos podem instituir seus próprios imaginários com um conjunto próprio de símbolos, significações, utopias e explicações para o mundo social.²¹

Em uma palavra, o imaginário é a força reguladora de um grupo ou coletivo, em que se produzem as referências simbólicas que também definem as relações sociais, além das

¹⁹ LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 34.

²⁰ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

²¹ BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

representações sobre si e sobre mundo. Afinal, no seu interior, criam-se as identidades, os códigos e as significações de mundo. Dessa maneira, no seu bojo, são designadas as expectativas e interpretadas as experiências sociais, criando, assim, formas específicas de pensar e sentir tanto para cada grupo como para cada época.

A filiação de Apolinário a esse imaginário de esquerda, ansiando por subverter a ordem, é atestada por seus escritos, pois o imaginário “torna-se inteligível e comunicável através das produções dos ‘discursos’ nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem”.²² Neste sentido, para suportar nossa análise e melhor analisar os diferentes gêneros de fontes, complementamos nosso referencial teórico-metodológico com as propostas do historiador Roger Chartier. Assim, utilizando o conceito de representação, consideramos a forma como os objetos da cultura material emulavam o real dentro de si, ou seja, como a realidade era apreendida e entendida no conteúdo da obra. Tal procedimento permite-nos traçar considerações sobre o público receptor e as possíveis apropriações, realizando, dessa maneira, a captura do social através do cultural.²³

Portanto, os conceitos de representação e de imaginário não são só compatíveis, mas também complementares, pois, dentro dessa lógica, as representações são produtos do imaginário que, por sua vez, investe-se em determinados objetos da cultura e propaga certas visões de mundo.

Logo, o conceito de representação aparece nesta dissertação de três formas. Primeiro, como objeto de estudo, pois estudamos as representações sobre engajamento e expectativa revolucionária. Segundo, como um conceito de inteligibilidade, uma forma de compreender os esquemas de concepção e percepção do mundo dentro do nosso recorte de pesquisa. Por último, como uma metodologia de estudo das fontes, o que se desdobra na maneira como concebemos o texto historiográfico.²⁴

Neste sentido, interpretamos o engajamento e a expectativa revolucionária como representações atadas ao imaginário de esquerda e, portanto, estruturadas sob uma perspectiva

²² BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 311.

²³ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 56.

²⁴ Tais informações foram observadas no curso *A Força das Representações*, ministrado por Roger Chartier no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP. Ao longo desse curso, o historiador também destacou que todo conceito é anacrônico, e que, mais do que acessar a verdade intrínseca do recorte estudado, os conceitos auxiliam-nos a organizar o discurso e o texto historiográfico. CHARTIER, Roger. *A força das representações*. 27-31 de aug de 2018. Notas de Aula.

linear do tempo histórico. Dessa forma, seja em Portugal ou no Brasil, buscamos demonstrar que o engajamento era uma ação que visava ao passado e ao presente, preparando o terreno para o futuro, isto é, abrindo o caminho para a revolução. Nessa perspectiva, o tempo histórico era unidirecional e teleológico. Assim, desdobramos como esses aspectos articulavam-se em cada país e quais ânsias e representações estavam envolvidas.

Diante dessa problemática, utilizamos uma metodologia que aborda tanto o local quanto o transnacional. Para tanto, lançamos mão das reflexões de Martha Hodes. Para a historiadora da *New York University*, ao contrário da história comparada que aborda determinadas temáticas circunscritas aos quadros nacionais, o objeto da história transnacional é as questões que transpassam os limites do Estado-nação. No caso da vida de um personagem que cruzou fronteiras, o esforço central deve ser o de seguir a pessoa e as temáticas proeminentes nas fontes disponíveis. Assim, Hodes considera que essa metodologia deve sustentar-se em argumentos, isto é, determinados pontos a serem esmiuçados que revelam os mecanicismos específicos de cada local, ao mesmo tempo em que privilegiam as ideias que transpassam os países. Portanto, a narrativa histórica apoia-se em determinados tópicos, construindo um argumento estruturante, buscando elucidar como o transnacional aparece no local. Por esse motivo, consideramos a proposta pertinente, pois, em nossa situação, os “argumentos” são as representações do engajamento e da expectativa revolucionária.²⁵

Mediante essas premissas, ressaltamos que não ambicionamos construir uma biografia. Entretanto, concordamos com a posição de François Dosse, quando afirma que o estudo da trajetória de vida de um homem de Letras deve pautar-se na apreensão das nuances do pensamento dentro da própria obra. Assim: “O existir e o pensar devem ser retomados juntos em seus respectivos recortes, numa abordagem que não dependa nem do internalismo nem do externalismo” e, neste sentido, o mais importante é “penetrar na estrutura endógena da obra

²⁵ No seu livro *The Sea Captain's Wife: A True Story of Love, Race, and War in the Nineteenth Century*, a historiadora trabalha com a vida de Eunice Connolly através de suas cartas para a família. Eunice, após perder o primeiro marido, casou-se com um capitão “de cor” e circulou por diferentes localidades. Por conta do teor das fontes, a autora privilegiou algumas tensões de ordem mais íntima, como o amor, e outras mais abrangentes, como o racismo e a guerra. HODES, Martha. *The Sea Captain's Wife: A True Story of Love, Race, and War in the Nineteenth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 2006. HODES, Martha. *A Story with an Argument: Writing the Transnational Life of a Sea Captain's Wife*. In: DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela (org). *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan. 2010, p. 15-25.

com tudo quanto ela ostenta de símbolos e ideias, mas também resgatar aquilo que o texto evoca a fim de magnificar ou combater o mundo social externo”.²⁶

Ao passo que não nos detemos no cotidiano e na intimidade de Apolinário, abordarmos incisivamente, com o intuito de apreender a lógica interna, as publicações dele nos dois países. Afinal, o nosso objetivo é analisar e compreender como determinados tópicos, que orientaram a obra de nosso personagem, assumiram cores locais nos diferentes lugares e períodos.

Todavia, por mais que relativizemos o espaço dos Estados-nacionais e abordemos escalas mais amplas, não há como negar que essas instituições circunscrevem espaços de debates com preocupações e agendas culturais específicas. Esses pressupostos mobilizam e constroem identidades culturais próprias e constroem representações sobre o seu passado, presente e futuro.²⁷ Dessa forma, não negamos a existência e a força institucional do Estado-nação, apenas inferimos que, muitas vezes, suas fronteiras dilatam-se e são assaltadas pelo transnacional.

Visto que também elegemos como fonte os poemas musicados de Apolinário, valemos-nos das considerações metodológicas da historiadora Tânia da Costa Garcia. Além da análise do aspecto formal da canção, devemos observar os vários aspectos sócio-históricos que influenciaram a concepção, produção, circulação e recepção da obra. Cabe ao historiador estudar o artista e suas referências, analisar os processos de mediação e negociação do produto artístico, além de mapear os circuitos em que ele insere-se a fim de traçar considerações sobre o perfil do público receptor.²⁸

Contudo, um outro aspecto deve ser considerado: o papel do intérprete. Aliás, essa é a peculiaridade do nosso objeto de pesquisa, isto é, uma determinada produção poética de natureza escrita que foi apropriada por determinados músicos e convertida em canção em conjunturas diferentes. Essa mediação entre a forma escrita e a forma musical coloca em evidência a agência dos intérpretes.

Para lidar com essa problemática, as considerações de Paul Zumthor sobre o papel da voz na poesia da Idade Média serão nossos alicerces. O historiador suíço aborda o período

²⁶ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 369-370.

²⁷ SMITH, Anthony. *Comemorando a los muertos, inspirando los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 60, No. 1, 1998. p. 61-80.

²⁸ GARCIA, Tânia da Costa. *História e Música: consenso, polêmicas e desafios*. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos (org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo, Alameda, 2013. p. 208.

que abarca desde o século XI até o XVI, no entanto, o método dele, na verdade, constitui-se como uma antropologia das formas e das experiências de comunicação. Dessa maneira, as categorias de intérprete e de performance podem muito bem ser transplantadas para o nosso caso, no século XX, pois também estamos lidando com a transformação do texto escrito em uma forma de comunicação oral, no caso, a canção.

Zumthor sustenta que a voz poética, sendo uma forma de comunicação, quando transmitida de forma oral, seja em forma de canto ou de declamação, acessa determinada tradição através da prática da performance. Esse processo visa a um público, sendo assim, a performance é um processo descontínuo, pois cambia suas diretrizes de acordo com esse público, mesmo quando se baseia em um mesmo material escrito.²⁹

A partir da performance, praticada pelo intérprete, cria-se um senso de comunhão social, pois, nesse momento, são acessados aspectos da memória social, denotando um efeito de sentido específico tanto à palavra oral quanto à escrita. Durante esse processo, o texto concretiza-se enquanto voz, mobilizando determinadas representações dentro de um determinado ambiente cultural.³⁰

Um exemplo claro desse processo pode ser observado no nosso próprio objeto de pesquisa. Os intérpretes dos poemas de João Apolinário mobilizaram representações diferentes, pois, em cada lado do Atlântico, um determinado conjunto de representações integrava as disputas culturais. Por conseguinte, infere-se aqui que o texto escrito usado como referência é redefinido de acordo com as tradições e as tensões culturais nas quais os intérpretes e a performance estão inseridos, afinal, o público também se apropria dessas palavras de acordo com essas mesmas contendidas.

O referencial teórico construído por Zumthor proporciona um olhar sofisticado para as diferentes apropriações de um mesmo texto, principalmente quando ocorre a transferência do escrito para o oral. Assim, utilizamos esse referencial para melhor analisar as descontinuidades em relação às musicalizações dos poemas de nosso personagem nos dois lados do Atlântico.

²⁹ O historiador também se preocupa em definir as categorias de escritura e de oralidade, essa questão conceitual pode ser melhor observada na *Introdução* do livro. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Companhia das Letras, 1993.

³⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Companhia das Letras, 1993, p. 181-200.

Dessa maneira, colocadas as diretrizes teórico-metodológicas que orientam nossa dissertação, distribuímos os capítulos de acordo com a demanda das fontes. Assim, o primeiro aborda as representações sobre o engajamento e a expectativa revolucionária através da produção escrita de João Apolinário, primeiro, em Portugal e, depois, no Brasil. No segundo capítulo, aplicamos a metodologia da “história transnacional com um argumento” de Martha Hodes, a fim de apreender as relações entre uma determinada percepção do tempo histórico e a prática do engajamento. Por último, no terceiro capítulo, analisamos as musicalizações dos poemas de Apolinário nos dois lados do Atlântico, tanto de Luís Cília e Francisco Fanhais, como dos Secos & Molhados.

Logo, iniciamos o primeiro capítulo com a análise dos livros de poesia *Morse de Sangue* (Porto, 1955), *O Guardador de Automóveis* (1956) e *Primavera de Estrelas* (1961). A partir desses três livros, desdobramos questões que concernem às disputas culturais que marcaram o Estado Novo português, com atenção às poesias contrárias ao regime político vigente e às representações do engajamento e da expectativa revolucionária, durante os 14 anos que Apolinário esteve em Portugal (1949-63). Ainda nesse capítulo, abordamos o seu período no Brasil, elegendo como fonte e objeto de análise suas críticas teatrais escritas no *Última Hora* de São Paulo, entre 1963 e 74. Considerando a extensão dessa produção, cerca de 500 artigos publicados no Brasil, verificamos apenas seus manifestos estético-ideológicos, cruzando-os com as mobilizações artísticas contestatórias do período.

No segundo capítulo, também enfocamos os poemas e as críticas, acrescentando o livro *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*, com o intuito de demonstrar como a percepção de tempo estava subordinada ao imperativo revolucionário. Por um lado, destacamos a verve romântica da poesia de Apolinário, observando como as representações apontavam para a revolução social. Por outro, no Brasil, focamos na sua interpretação das teorias da dependência, da CEPAL e do ISEB como formas de entender a história do país e orientar as forças culturais para o futuro. Para fechar este capítulo, analisamos suas observações sobre a Revolução dos Cravos, ressaltando a forma como ele apropriou-se de símbolos da identidade nacional portuguesa para justificar a legitimidade desse evento.

Por fim, no último capítulo, focamos na análise das musicalizações dos poemas. Primeiramente, observamos a obra de Luís Cília e Francisco, a fim de compreender o sentido da apropriação de tais poemas e o diálogo com a produção musical do período. Nessa etapa, destacamos a confluência de ideias, pois, os cantores portugueses também apontavam para

representações semelhantes do engajamento e da revolução social. Em seguida, debruçamo-nos sobre a produção dos Secos & Molhados no Brasil, com especial atenção para a apropriação dos poemas de nosso personagem sob a lente do *Glam Rock*, da Nova Esquerda e da contracultura. Destacamos que, no caso do Brasil, não existiu nenhum movimento denominado de Nova Esquerda, contudo, essas ideias mobilizadas nos países europeus e norte-americanos repercutiram por aqui através das leituras das obras de Herbert Marcuse e da circulação das obras musicais que se identificavam com esses movimentos. No caso dos Secos & Molhados, afinados com essa expressiva mudança ocorrida no imaginário de esquerda, a revolução social deixou de ser um horizonte, pois o que imperava era a mudança comportamental e individual.

Capítulo 1 – Engajamento e expectativa revolucionária nas obras de João Apolinário

Valorizando um aspecto da produção de Apolinário que se faz presente tanto em Portugal como no Brasil, focamos aquilo que parece dotar a obra de nosso personagem com uma coerência. Abordamos o engajamento e a expectativa revolucionária com o intuito de analisar como essas práticas e representações apareciam na obra de Apolinário e relacionavam-se com outras ideias marcantes do período.

Assim, estruturamos o capítulo de acordo com os países. Primeiro, investigamos a situação portuguesa durante o Estado Novo (1926-1974), mais precisamente durante o período em que Apolinário escreveu suas poesias. Em segundo, averiguamos o ambiente brasileiro durante a ditadura militar, nomeadamente, dentro do recorte em que o nosso personagem produziu suas críticas e manifestos (1964-1985). Neste sentido, sondamos tanto as produções escritas como as principais tensões culturais com as quais Apolinário dialogava.

Antes de adentrarmos nas devidas análises, postularemos algumas considerações sobre o lugar de nosso personagem enquanto exilado político, aspecto que matiza a sua obra no país que o acolheu, Brasil. De acordo com a historiadora Denise Rollemberg, é difícil definir de forma genérica a experiência do exílio, sendo, pois, heterogênea, moldada de acordo com a personalidade do indivíduo e os momentos históricos. Por esse motivo, no caso de exilados políticos, torna-se interessante observar tanto as suas lutas políticas anteriores como as que eles desempenharam no país para o qual se mudaram.

Dessa maneira, Rollemberg propõe que atentemos para os exilados enquanto nômades e sedentários. Ao mesmo tempo esses indivíduos vivenciam uma dupla experiência, por um lado, estão em movimento, fora do lugar, vivendo a tensão da mudança, por outro, fixos ao seu lugar de origem, continuam ligados às representações que, outrora, dotavam suas vidas de sentido. A historiadora segue propondo que devemos refletir sobre esse processo como um fenômeno histórico, especialmente no caso dos exilados políticos da segunda metade do século XX. “Em outras palavras, de pensar como a desorientação provocada pelo exílio atuou

na redefinição do projeto político anterior, a partir da reconstrução da identidade dos exilados”.³¹

Avaliando essa proposta, averiguamos que, no caso de Apolinário, essa tensão se expressa em sua insistência de manter o engajamento enquanto forma de conscientização (sedentário) e na sua busca por atualizar as suas propostas ao envolver-se com a realidade brasileira (nômade). Neste sentido, por mais doloroso que tenha sido o processo de adaptação do nosso personagem no Brasil, ele mostrou certa desenvoltura e aceitação quanto a sua vivência de exilado. Empreendeu novas atividades remuneradas (trabalhou como jornalista e crítico no jornal *Última Hora*), continuou atualizando os objetivos da sua luta política e, no âmbito da vida pessoal, casou-se com a professora de história, Maria Luiza Teixeira Vasconcelos.

Portanto, com o intuito de adensar nossa História Transnacional com um argumento, consideramos essa dinâmica do exílio. Isso significa que devemos nos debruçar tanto sobre o seu projeto político em Portugal quanto nas suas relações travadas no país onde se exilou. Focamos, assim, na redefinição e reestruturação dos seus referencias anteriores, pois há uma certa alteração em relação ao intuito debate, mesmo que, nos dois países, eles sejam pautados pelo engajamento em prol da revolução social.

Por um lado, em Portugal, o nosso personagem apresentava uma poesia de combate, engajada com a luta política, tendo em vistas a revolução social. Por outro, no Brasil, a sua produção era mais orientada para a crítica, apresentando argumentos que almejavam uma “melhora” do teatro brasileiro. Ao passo que em Portugal ele já via as condições necessárias para concretizar a revolução, no Brasil, esses passos ainda não estavam completos, por isso, era necessário que a produção cultural estivesse encarregada de fazer o país superar o atraso econômico e cultural.

³¹ CRUZ, Denise R. *Entre raízes e radares, o exílio brasileiro (1964-1979)*. Anais da XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de História. Departamento de História. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. San Miguel de Tucumán, 2007, p. 6.

1.1. “AS MINHAS ARMAS SÃO OS VERSOS TORTOS”: *engajamento e expectativa revolucionária em Portugal (1949-1963)*

*Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa.*³²

João Apolinário escreveu três livros de poesia em Portugal, *Morse de Sangue* (1955), *O Guardador de Automóveis* (1956) e *Primavera de Estrelas* (1961). Nesses livros, o autor expôs os seus sentimentos com relação ao regime político e às mudanças socioeconômicas e culturais pelas quais Portugal passava. Todos os livros foram produzidos de forma independente, fora do circuito comercial, o que ocasionou uma circulação restrita entre pessoas específicas. Nessas obras, ele também delineou o seu projeto estético e o seu tom de engajamento.

Desse modo, a citação anterior de Jean-Paul Sartre, extraída de *Que é literatura?*, de 1948, entra em contradição com o que Apolinário fez com seus poemas. Para Sartre, o engajamento poético era impossível, pois os poemas eram jogos de linguagem com sentido subjetivo. Assim, não conseguiriam retratar a realidade objetivamente e nem poderiam conscientizar os seus leitores das mazelas sociais. Não obstante, o nosso personagem almejou esse horizonte e, com os seus poemas, buscou denunciar, criticar e, conseqüentemente, conscientizar o seu público sobre as violências do salazarismo, as desigualdades sociais, as mudanças tecnológicas e as possibilidades de mudança.

Apesar da pequena circulação de seus poemas em Portugal, esteve em sintonia com outros poetas e propostas estéticas, nomeadamente o neorrealismo e o surrealismo. Isso significa que, em Portugal, dentro dos segmentos engajados e dissidentes do Estado Novo, havia uma preocupação com a denúncia social e política, um compromisso com a coletividade e com a mudança social, além de uma ânsia com o desvendamento da realidade e com a busca pela explicação e significação da existência.

Esse cenário era atravessado por fortes representações do poeta e do artista enquanto herói e profeta. Um herói trágico, quase um mártir, que vivia em prol da coletividade, dispondo somente de sua obra como arma na aventura de combate contra o mal, vislumbrando a transformação da realidade social. Esse mal era encarnado pelo Estado Novo, o arqui-inimigo do artista/herói.

³² SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 13.

Nesta seção, abordamos os livros de poesia com objetivo de compreender como apareciam o engajamento e a expectativa revolucionária e como essa poética relacionava-se com outras propostas estético-ideológicas do período. Portanto, estruturamos esta seção em duas etapas. Primeiramente, apresentamos as questões internas de Portugal, tais como as especificidades do regime político português, assim como as tendências estéticas que concorriam contra a hegemonia salazarista. E, em segundo lugar, demonstramos o repertório de ideias que cruzavam com a poética de Apolinário e como este relacionava-se com o ambiente que o cercava.

1.1.1. “SOMBRAS ARMADAS”: o salazarismo e a concorrência cultural

O Estado Novo português (1926-74), também conhecido como regime salazarista, foi a maior ditadura do século XX. Durante os seus longevos 48 anos, o regime passou por diversos momentos de tensão, principalmente a partir dos anos 1950, pois as mudanças sociais advindas da industrialização e da crise colonial desferiram duros golpes contra a estabilidade ideológica do regime. Apesar disso, António de Oliveira Salazar, que vinha a frente do regime desde 1932, e os aparatos ideológicos do regime esforçavam-se para propagar e vitalizar as representações de nacionalidade, de coletividade e estabilidade da ordem vigente.

Como destaca Alexandre Fiuza, o Estado Novo português não foi um governo constante ao longo do tempo.³³ Diversas políticas e aparatos ideológicos, assim como diretrizes diplomáticas e econômicas foram alterados no decorrer dos anos. Daí, focarmos no recorte proposto (1955-1963), em que está localizada a obra poética de Apolinário.

Naquele período, Portugal vivia a transição da sociedade rural para o início do cosmopolitismo urbano. Desde o começo da década de 1950, o país iniciou um processo de abertura da economia, o que levou ao aumento do investimento estrangeiro. Junto com a vida urbana, as conquistas da sociedade de consumo, já estabelecidas em parte do mundo ocidental, adentraram nas fronteiras lusas. De acordo com professor de sociologia da Universidade Nova de Lisboa, António Barreto:

³³ FIUZA, Alexandre. *Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, 2006, p. 17.

Em poucos anos, o investimento externo em Portugal cresceu como nunca antes; surgiram empresas estrangeiras de fabrico e de montagem de aparelhos e máquinas; instalaram-se empresas industriais com o objectivo essencial de produzir para a exportação e com destino às economias desenvolvidas; e liberalizaram-se, embora moderadamente, as trocas comerciais com os países europeus, nomeadamente de produtos industriais. Anos houve, neste período, em que a produção industrial chegou a crescer mais de 20 por cento. Pela primeira vez, parecia haver uma alternativa industrial ao emprego agrícola, o que implicava nova organização do trabalho, salários superiores e emprego durante muito mais tempo em cada ano.³⁴

Apesar dessas mudanças significativas que, como afirmamos, causaram uma considerável fratura na estabilidade do regime, a força ideológica permanecia. A bibliografia converge em apontar que o Estado Novo, através de mecanismos institucionais, logrou em gerar e disseminar uma representação profundamente conservadora da cultura e da nacionalidade portuguesa. Essas representações afirmavam-se em cima dos valores da sociedade rural, da forte religiosidade católica e do imaginário dos descobrimentos marítimos.³⁵ O regime possuía uma ambição totalizante e, nas palavras de Fernando Rosas, os aparatos ideológicos estavam empenhados na criação do “homem novo salazarista”, isto é, um projeto de integração dos portugueses na orientação ideológica salazarista.³⁶

A própria imagem pública de Salazar contribuía para perseguir essa ambição totalizante, pois ele proclamava, em seus discursos, a máxima do “orgulhosamente sós”. Esse era um discurso ideológico afirmado por Salazar a fim de consolidar a representação nacional de Portugal, fundada nos valores religiosos e rurais, alheios às depravações modernas dos outros países europeus, incluindo os Estados Unidos. Tal posição é melhor compreendida quando observamos que Salazar nunca negou o seu desprezo pela democracia liberal e sempre manifestou viva admiração pelos regimes totalitários, em especial, o de Mussolini na Itália.³⁷

Eric Hobsbawm, na sua leitura dos fascismos na Europa, classificou o caso português como um fascismo corporativo, pois havia diversos pontos de contato entre o regime e a

³⁴ BARRETO, António. *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2002, p. 3.

³⁵ TORGAL, Luís Reis. HOMEM, Amadeu de Carvalho. *Ideologia salazarista e «cultura popular» — análise da biblioteca de uma casa do povo*. *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982, p. 1437-1464.

³⁶ ROSAS, F. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.

³⁷ TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. *Fascismo, Salazarismo e Europa*. In: MATTOSO, José. TENGARRINHA, José (org). *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 318.

sociedade civil, diálogos que visavam manter uma ordem e uma determinada visão conservadora de mundo. O regime contava com grêmios regionais, a própria sociedade civil influenciava diretamente na manutenção do salazarismo, visto que realizava denúncias de subversivos e atividades clandestinas.³⁸

No entanto, a classificação do Estado Novo como um regime fascista não é unívoca e causa polêmica dentro da bibliografia especializada. Por um lado, existe a bibliografia que busca apontar o regime como uma situação de fascismo, pois logrou em criar uma totalidade nacional em torno de um ideal. Essa proposta tem como principal defensor o historiador Fernando Rosas.³⁹ Por outro, a crítica dessa perspectiva afirma que Portugal viveu uma situação autoritária, uma vez que, ao contrário do fascismo que era totalizante, o Estado Novo permitia a existência, ainda que controlada, de dissidências. Assim sendo, nessa linha de pensamento, o regime não atingiu a totalidade ambicionada, como afirma um dos principais defensores dessa ideia, Manuel Braga da Cruz.⁴⁰

Entretanto, a bibliografia converge em apontar o caráter corporativo do regime. Dessa forma, associados com o governo, os grêmios impulsionavam a criação de aparatos ideológicos, como a Mocidade Portuguesa. Essa agremiação era formada por um grupo de jovens, criada em 1936 e extinta na Revolução de Abril, com orientação moralizante e conservadora que inculcava e propagava valores como devoção à pátria e culto à disciplina.

Em um artigo valioso, o historiador neerlandês Simon Kuin analisa a Mocidade Portuguesa e descreve como a socialização política e a transmissão cultural, exercida por esses contatos entre a sociedade civil e os aparatos ideológicos do regime, reforçavam o poder do Estado Novo. Segundo ele, a valorização do mundo rural e de um passado mítico,

³⁸ Nas palavras de Hobsbawm, os fascismos corporativos eram “regimes conservadores, não tanto defendendo a ordem tradicional, mas deliberadamente recriando seus princípios como uma forma de resistir ao individualismo liberal e à ameaça do trabalhismo e do socialismo. Por trás disso havia uma nostalgia ideológica de uma imaginária Idade Média ou sociedade feudal, em que se reconhecia a existência de classes ou grupos econômicos, mas a terrível perspectiva da luta de classes era mantida a distância pela aceitação voluntária de uma hierarquia social, pelo reconhecimento de que cada grupo social ou ‘estamento’ tinha seu dever a desempenhar numa sociedade orgânica composta por todos, e deveria ser reconhecido como uma entidade coletiva”. HOBBSAWM, Eric. J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 117.

³⁹ ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Edição de Bolso. Lisboa: Tinta da China, 2013, p. 213.

⁴⁰ CRUZ, Manuel Braga da. *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 257.

passando pela seleção de um cânone composto por músicas, poemas e livros que valorizavam a nação, eram os instrumentos mais utilizados na manutenção do regime português.⁴¹

Por outro lado, além dos mecanicismos que inculcavam os valores ideológicos do regime, ainda existiam instituições truculentas que se valiam da plena violência, seja simbólica ou real. Esse era o caso da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), criada em 1945 e vigente até 1969.⁴² A PIDE exercia o papel de polícia política do salazarismo, suas ações abarcavam prisões, torturas, assassinatos, sequestros e qualquer tipo de ação que se lhe achasse necessária.⁴³

Desse modo, alinhamo-nos aos estudos que compreendem que o Estado Novo português contava com sólidos aparatos ideológicos para a manutenção e propagação do regime. Apesar de conseguirmos relativizar o alcance e a totalidade ambicionada pelo regime, é inegável o fato de que tais estruturas sociais e culturais lograram seu projeto de gestar certa hegemonia cultural e uma representação da nacionalidade e da coletividade, baseadas em valores conservadores, religiosos e rurais. Entretanto, a contrapelo dos discursos hegemônicos salazaristas – por exemplo, o ideal do “anticomunismo, antiliberalismo e antidemocratismo”⁴⁴ –, Portugal gozou de uma proficuidade de experiências estéticas e circulações de ideias de esquerda.

Neste sentido, havia um embate de representações, uma tensão cultural no seio do regime, pois existiam propostas que concorriam contra a hegemonia salazarista.

Na realidade, a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins dos anos 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer, católico, e um discurso marxista, que pouco a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa.⁴⁵

⁴¹ KUIN, Simon. *A Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude*. *Análise Social*, vol. xxviii (122), 1993 (3.º), p. 555-588.

⁴² Em 1969, sob a vigência de Marcello Caetano, a PIDE foi substituída pela DGS (Direção-Geral de Segurança), contudo, tratou-se de um mero jogo retórico, sendo que até a população seguiu chamando-a de PIDE ou de PIDE-DGS.

⁴³ FIUZA, Alexandre. *Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, 2006, p. 167.

⁴⁴ TORGAL, Luís Reis. *O Estado Novo, Fascismo, Salazarismo e Europa*. In: MATTOSO, José. TENGARRINHA, José (org). *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000, p. 320-321.

⁴⁵ LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 14-15.

Nas palavras de Eduardo Lourenço, percebemos que a tensão entre o discurso conservador e o discurso de esquerda marcou a cultura portuguesa durante os anos em que vigorou o Estado Novo. Essa tensão vitalizava os embates culturais e disseminava o pensamento de esquerda de base marxista. Assim, o discurso de esquerda espalhava-se pelas linguagens culturais portuguesas, causando uma efervescência de tendências estéticas que propunham críticas políticas e sociais.

Seguindo tendência, emergiram o neorrealismo e o surrealismo. Ambos os movimentos propunham uma percepção crítica da sociedade portuguesa e preocupavam-se em denunciar, seja na poética, na filosofia, na pintura e na escultura, as desigualdades sociais e os convencionalismos tradicionalistas na arte.

Eduardo Lourenço afirma que, entre os anos 40 e final dos 60, “foi a idade de ouro do que se chamou neo-realismo”, isto é, “uma cultura de repensamento crítico do passado ou do presente em função do seu ideário, com militantismo literário, sociológico, artístico, historiográfico”. Além disso, “enquanto durou, o ‘tempo neo-realista’, salvo raríssimas exceções, a cultura portuguesa foi obrigada, no seu conjunto, em todos os domínios [...], a entrar em diálogo com o discurso-crença que a estruturou duradouramente”.⁴⁶

Lourenço chega a tratar de certa “hegemonia cultural” do neorrealismo no período e, como veremos, o seu argumento encontra respaldo quando observamos a produção dos opositores do regime desde os anos 1940. Por mais que muitos autores não se nomeassem neorrealistas, nem seguissem estritamente o seu programa estético-ideológico, eles sintonizavam alguns dos seus aspectos mais claros, nomeadamente, o imperativo da denúncia social e o compromisso com o esclarecimento político da população. Aliás, para o neorrealismo, o programa estético-ideológico precedia a obra, isto é, a arte só era produzida em conformação com as diretrizes e crenças do movimento que, de forma generalizada, referiam-se ao compromisso com a coletividade.

Essa preocupação aberta com o compromisso social estava em consonância com o Realismo Soviético, para quem a arte deveria servir à revolução através da conscientização

⁴⁶ LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15.

das massas.⁴⁷ Portanto, o neorrealismo, além de exercer um forte papel dentro das tensões culturais portuguesas, também possuía vínculos com discussões estéticas transnacionais.

Outro movimento pulsante, com especificidades semelhantes ao neorrealismo e que circulou por Portugal, no mesmo período, foi o surrealismo. Este também foi um movimento orientado, isto é, um programa estético que precedia a obra. Num certo sentido, esse movimento de vanguarda guardava semelhanças com o neorrealismo, já que muitos surrealistas flertavam com o neorrealismo.⁴⁸

O surrealismo em Portugal foi um movimento fragmentado e contou com poucas manifestações em grupo e, quando ocorreram, por exemplo, em exposições, foram barradas pela censura do Estado Novo. Os programas e manifestos do surrealista francês, André Breton, repercutiram firmemente em Portugal, promovendo uma profícua leva de pintores, poetas e literatos. Este é o caso de, por exemplo, António Pedro no teatro, na pintura, na poesia, na escultura e no romance, e de Julio Resende, principalmente na pintura. Porém, essa mesma filiação a Breton era fragmentada, pois as figuras de Mário Cesariny e António Maria Lisboa romperam diretamente com os pressupostos franceses e visavam fundar um movimento com teorias portuguesas.⁴⁹ Era um movimento tensionado, entretanto, apesar de sua curta vida e das poucas manifestações coletivas, que reverberou na cultura portuguesa do período, alcançando certo grau de visibilidade, ao ponto de o Estado Novo barrar exposições e publicações surrealistas.⁵⁰

Assim sendo, no âmbito das tensões culturais, existia um repertório de ideias, afinado com a esquerda, que concorria contra a hegemonia do Estado Novo. Neste sentido, Apolinário não era uma exceção, pois havia um longo percurso estético que precedia a sua produção e uma sintonia com outros artistas que estavam preocupados com as mesmas questões. Portanto, além do fato que o compromisso social e o engajamento artístico eram representações com ampla projeção no período, também havia um público para tais produções.

⁴⁷ HENRIQUES, João Laranjeira. *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*. Tese – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 30.

⁴⁸ ANDRÉ, Teresa. *Apontamentos para uma cartografia do pensamento pedagógico de António Pedro - para uma arquitectura do teatro de amadores*. Portuguese Cultural Studies. Vol. 5. 2013. p.91-107.

⁴⁹ MACHADO, Carlos. *O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda*. In: HOMEM, Rui Carvalho. LAMBERT, Maria de Fátima (org). *Olhares e escritas: ensaios sobre palavras e imagem*. Porto: Editora FLUP, 2005, p. 40.

⁵⁰ VALANDRO, Letícia. *Surrealismo e dimensão plástica em Apenas uma narrativa, de António Pedro*. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, 2017, p. 66.

Evidentemente, devido ao monopólio da violência e das artimanhas do poder, como censura e prisão, os aparatos salazaristas possuíam mais visibilidade. Isto não significava que as dissidências culturais eram mudas, elas apenas não se valiam dos meios oficiais para a sua propagação. Infortunadamente, não existem muitos estudos sobre essas questões – tais como a difusão de obras proibidas, a circulação de obras de artistas e intelectuais censurados e a consolidação de redes de sociabilidades antissalazaristas.

De todo modo, naquele momento, focamos a análise nos poemas de João Apolinário com o intuito de compreender como foram representados o engajamento e a expectativa revolucionária. Também cruzaremos os poemas de Apolinário com a de outros dois poetas, Joaquim Namorado e Jorge de Sena, a fim de mapear alguma parte do repertório de ideias que compunha tal relação entre poesia, arte e revolução.

1.1.2. “PELA VERDADE INFINITA”: engajamento poético e despimento da realidade em Portugal

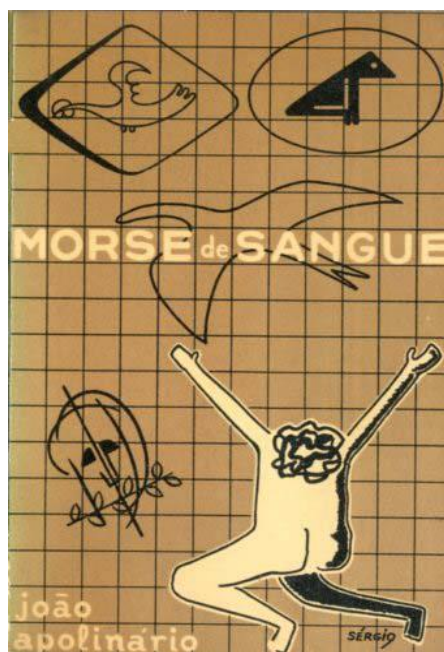
Antes de tudo, descreveremos as materialidades particulares de cada livro, suas condições de circulação e elementos pré-textuais. Na sequência, mapearemos as ideias constituintes do período e analisaremos os poemas, ressaltando as continuidades e rupturas, comparando-os com outros poemas e programas estéticos de então.

Seguimos a cronologia e começamos pelo livro *Morse de Sangue*. Publicado em 1955 no Porto, contou com 500 exemplares e possui 50 páginas. Todo o trabalho de editoração foi por conta do próprio João Apolinário. Em outras palavras, *Morse de Sangue* foi um livro independente, produzido sem nenhum vínculo com uma editora comercial.

O livro possui ilustrações de Sérgio Guimarães,⁵¹ figurando tanto na capa quanto acompanhando os poemas. Os poemas aparecem sem título no livro e as páginas não são numeradas. Neste sentido, é pertinente lembrar que Apolinário cursou Artes Gráficas na Universidade de Paris *Sorbonne*, assim, podemos supor que ele se interessava pela questão da montagem, da composição gráfica e da união da palavra com a imagem.

⁵¹ As informações sobre este personagem são escassas, contamos apenas com uma missiva encontrada na Torre do Tombo, escrita por ele mesmo em 1982. Nascido em 1933, também fez parte do grupo da TEP, trabalhou como ator e ajudou nas montagens das peças de teatro. Admirador da cultura francesa e inglesa, viveu entre França e Portugal durante os anos 1950 e 60. Disponível em <<https://pedromarquesdg.wordpress.com/2018/04/25/sergio-guimaraes-foi-curta-a-festa/>>. Acesso em 30 abr. 2018.

Figura 1: Capa do Morse de Sangue.



Fonte: APOLINÁRIO, João. Morse de Sangue, Porto, 1955.

No livro, há uma grande preocupação com a diagramação das páginas, cada poema é cuidadosamente organizado e orientado. Existem grandes espaços em branco que podemos ler como os silêncios constituintes da obra, aliás, “silêncio” é uma palavra recorrente nos poemas. Por tal motivo, a atmosfera do livro transmite um sentimento melancólico. A montagem e a disposição dos escritos criam uma ambiência provocativa. Desde a capa – passando pela epígrafe, pela dedicatória, e chegando à ilustração final –, as representações desvelam, de forma geral, sentimentos de uma tristeza contida, um certo tom épico e heroico e, paralelamente, também observamos um matiz de esperança, uma ânsia de mudança.

O título do livro se referia ao Código Morse, uma linguagem codificada que representa letras, números e sinais de pontuação. Manifestava um sentido de leitura e, basicamente, autoproclamava-se um código que visava ser entendido por aqueles que lutavam contra o Estado Novo, em Portugal. Somente compreendemos o título quando lemos o segundo poema, “É preciso avisar toda a gente/ transmitindo este morse de dores”. O livro propunha uma denúncia contra as violências da ditadura. Portanto, podemos interpretar que o objetivo da obra era conjuntural, visava circular e ser lido de uma maneira crítica por aqueles que se moviam contra as vicissitudes políticas do Estado Novo.

Em *O Guardador de Automóveis* (1956), conseguimos mapear um rastro semelhante de ideias. A forma, a diagramação e o conteúdo dos poemas estão diretamente alinhados com o *Morse de Sangue* (1955). Também conta com 50 páginas. Aliás, um livro distancia-se do outro em apenas um ano. As semelhanças não param por aí, *O Guardador de Automóveis* foi produzido nas mesmas condições, um livro de autor longe do circuito comercial, com 500 exemplares.

A capa do livro e uma ilustração dobrável, no verso da capa, foram feitas por Gastão Seixas.⁵² Na capa, figuram cinco retângulos negros em um fundo cinza gelo, ao lado esquerdo, há quatro retângulos na horizontal e, ao lado direito, um retângulo na vertical. A gravura, logo na entrada do livro, está em preto e branco, é um desenho abstrato que lembra um homem mutilado e recortado na horizontal.

Figura 2: Capa e ilustração dobrável de *O Guardador de Automóveis*.



Fonte: APOLINÁRIO, João. *O Guardador de Automóveis*. Porto, 1956.

⁵² Infelizmente, não possuímos muitas informações sobre Gastão Seixas (1926-82), o pintor caiu no esquecimento e, mesmo em jornais do período, a sua aparição era reduzida. Apenas temos conhecimento de que sua produção vinculava-se ao surrealismo devido à gravura presente no livro e a uma resenha da exposição da Escola de Belas-Artes do Porto em 1953. Existe um portal com o nome de Gastão Seixas. Porém, não há informações sobre ele ou sobre sua produção. O portal apenas pede para entrar em contato caso tenhamos informações sobre o artista. Disponível em <<http://gastaoeixas.info/index.html>> Acesso em 06 jul. 2018. CARNEIRO, António. *Exposição de alunos da Escola de Belas-Artes do Porto*. L.E.R. 18 de set. de 1953. Disponível em <<http://213.228.181.135/cd25a/documento.asp?Action=Executar&meta01=Geral&meta02=Revistas+e+Jornais&meta03=Ler&meta04=1953&meta05=Ano+II+Abril+a+Outubro&meta06=N%BA18+-+Setembro&meta12=18&meta15=0011&meta21=Fundo+Geral&TipoDoc=0&descriptor=&frase=gast%E3o+seixas>> Acesso em 06 jul. 2018.

O título do livro, a capa, a ilustração e o teor dos poemas seguem uma linha de crítica reflexiva ao processo de industrialização e urbanização. *O Guardador de Automóveis*, retratado em um dos poemas, era um homem repleto de histórias e sentimentos que foi engolido pela máquina e pela velocidade, “Todo ele é uma história cheia/ da vida que se compra e que se vende”, ao ponto de não saber diferenciar o que era vida e o que era máquina. A capa acinzentada e os retângulos negros retratam a frieza desse ambiente urbano, pois as pessoas eram representadas como meras peças sem vida. A ilustração demonstra como esse homem assediado pela máquina estava fragmentado e deslocado de uma vivência real.

Os poemas deste livro desferiram uma imagem de povo, alçado como herói e vítima da civilização. Ao mesmo tempo, também contorna as mazelas sociais e culturais que a automatização da vida causou. No livro, constam muitas metáforas sobre engrenagens, pregos, parafusos, molas e automóveis, em suma, metáforas sobre a vida urbana e industrial. O livro assume um tom urgente e imediato, uma denúncia e uma figuração sobre como a realidade apresentava-se para o autor.

De certo modo, o *Morse de Sangue* e *O Guardador de Automóveis* podem ser considerados grandes poemas, divididos por seções. Como afirmamos, ambos os livros não contam com numeração de página e nem títulos para os poemas. Os dois guardam muitas semelhanças, seja estrutural ou temática, pois há uma forte insistência no imperativo do compromisso social, na representação do povo de maneira heroica e na crítica à modernidade.

Curiosamente, no ponto da exaltação do povo, o discurso de esquerda parece alinhar-se com a antimodernidade salazarista. Na verdade, ambos os discursos eram estruturados por um nacionalismo manifesto e o povo aparecia como bastião da essência nacional. De acordo com Eduardo Lourenço, em um magistral exemplo de ensaísmo, a autorrepresentação portuguesa contemporânea se construía em cima do “*termos sido*”, pois “Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (grifo do autor).⁵³ O passado aparecia como motivo estruturante do sentimento nacional, como atestado de grandeza alicerçada sob a era heroica dos descobrimentos e da religiosidade católica. Com base nesse passado, afirmava-se um futuro igualmente mitológico, único destino possível para a nação.

⁵³ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016, p. 31.

Daí, existir essa necessidade de afirmar a nacionalidade com base no passado. Contudo, nessa visão, somente o povo era o guardião dessa essência estruturante que advinha do passado mítico, sendo que ele necessitava ser protegido das mudanças trazidas pela modernidade. O povo, que era herdeiro da era heroica dos descobrimentos e da santidade católica, precisava manter sua integridade, uma vez que o passado ainda vivia em suas práticas e ações. Dessa maneira, tal paradigma marcou tanto a esquerda como o discurso do Estado Novo, ambos alicerçando-se nessa representação.

O terceiro livro, *Primavera de Estrelas* (1961) apresenta uma construção temática mais sofisticada. Desta vez, o livro foi divulgado em uma livraria, nomeadamente, a Livraria Divulgação, um espaço de discussão e publicização de obras proibidas pela censura.⁵⁴ O fundo da capa é escuro, destacando o título e o nome do autor e uma figura semelhante a um relâmpago que cruza a capa em tom amarelo-fosco. A orientação gráfica do livro ficou a cargo de Luís Praça. Infelizmente, não encontramos nenhuma informação sobre esse editor. Esse livro também foi concebido de maneira independente, sem vínculos com editoras comerciais, foi impresso na gráfica Carvalhido na cidade do Porto em 1961.

Figura 3: Capa Primavera de Estrelas.



Fonte: APOLINÁRIO, João. Primavera de Estrelas. Porto, 1961.

⁵⁴ Localizada na Rua Ceuta, no 88 no Porto, em 1968, a Divulgação mudou de nome. Agora seria conhecida como Livraria Leitura. A livraria ainda existe no mesmo endereço, mas foi vendida e, atualmente, é conhecida como Leitura Books & Living.

Com efeito, *Primavera de Estrelas* representou uma ruptura substancial com a corrente de pensamentos dos outros dois livros. Muitos pontos diferenciam-no dos dois primeiros encadernados. A começar, além da construção temática, *Primavera de Estrelas* apresenta a numeração das páginas, o que o diferencia dos dois primeiros. Sobre o título, a palavra “primavera” era uma senha metafórica para revolução. Como veremos nos poemas, para o autor, as estrelas, o mapa do céu, refletiam as pessoas, o mapa da terra. Logo, tratava-se de uma revolução do pensar sobre o ser humano. O livro foi dividido em quatro partes, “voo”, “estrelas”, “amor” e “morte”. Estes eram temas universais que ganhavam novos sentidos com a mudança de horizonte da humanidade.

O horizonte do engajamento e da expectativa revolucionária permaneciam, porém de forma menos contundente. Nesse volume, aparecem questões de natureza filosófica que visavam à emancipação do homem com base nos valores humanistas e voltados para uma nova percepção da vida que se apresentava no século XX. Portanto, apesar da ruptura expressiva, as continuidades também eram igualmente presentes. A preocupação com a humanidade e com a luta por emancipação, o esforço do engajamento e a presença da revolução no horizonte eram constantes.

Assim, explicadas as especificidades materiais e condições de circulação de cada livro, iniciamos a análise dos poemas com *BANDEIRA*. Esse poema abre o livro *Morse de Sangue* em caixa alta e, de todos os livros, é o único poema que possui um título, exercendo o efeito de uma chamada àqueles que lutam. Também representa uma dedicatória aos interlocutores, ou seja, aos amigos e possíveis leitores de Apolinário.

QUEM LUTA
 QUEM ME ACOMPANHA
 QUEM GRITA
 QUEM QUER MORRER
 PELA VERDADE QUE SE GANHA
 PELA VERDADE INFINITA
 DOS QUE FICAM PARA VIVER

A métrica dos versos segue uma rítmica, o primeiro verso, com três sílabas, denota que a luta é algo triste, porém ganha sentido no segundo verso, com seis sílabas, por causa daqueles que o acompanham. O terceiro verso, com três sílabas, volta ao tom melancólico, que se completa com o quarto verso, com quatro sílabas. Porém, o poema muda de tom com o quinto verso e o sexto verso, ambos com nove sílabas, pois tudo se ilumina de esperança

graças à verdade, há algo que ilumina essa melancolia. No último verso, o poema decai para oito sílabas, porque, apesar de o próprio horizonte estar apagado, o futuro ainda existirá para aqueles que vivem. E, desse modo, *BANDEIRA* expressa um tom heroico, pois faz uma ode à ação, ao sacrifício em prol da proclamada “verdade”.

Essa verdade era o esclarecimento, a tomada de consciência da situação, isto é, um pressuposto básico dos manifestos neorrealistas e também estava em consonância com o engajamento proposto por Jean-Paul Sartre, compartilhado pelo humanismo marxista. De forma geral, os poemas do *Morse de Sangue* e de *O Guardador de Automóveis* visavam denunciar a situação, vista como contraditória, mentirosa e obscurantista do regime político presidido por Salazar. Os verbos estão conjugados no presente do indicativo, logo referem-se àquele momento. As ações heroicas e as lutas aconteciam no presente em prol do futuro, “dos que ficam para viver”.

As considerações de Benoît Denis cruzam-se diretamente com os poemas de Apolinário. Em *BANDEIRA*, percebemos como “o engajamento [...] é onde se encontram e se ligam o individual e o coletivo”.⁵⁵ O autor ainda aponta outras características da obra e do autor engajado, e muitas delas alinham-se com a nossa leitura do primeiro e do segundo livro. Dentre elas, destacamos o tom de urgência, a preocupação com a ação no presente e a presença do autor na obra.

Neste sentido, no primeiro poema do *Morse de Sangue*, o autor fez-se presente, expressando a ação imediata como uma forma de luta em prol da coletividade:

As minhas armas são os versos tortos
em que vos grito esta dor convulsa
Trágica luta de repulsa
ou testamento de milhões de mortos

Nesse curto poema, com uma estrofe com quatro versos que segue o padrão clássico de rimas ABBA, observamos que todos os verbos estão conjugados na primeira pessoa do singular e no presente do indicativo. Portanto, era o autor que realizava tais ações, demonstrando seus valores e obstinações.

O primeiro verso chama atenção pelo seu tom vocativo e épico, afirmando que os versos são armas, isto é, as palavras, a poesia, a arte eram capazes de combater determinado inimigo. Mas os versos não se reduzem a armas, pois também “gritam”, expressam uma “dor

⁵⁵ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, p. 33.

convulsa”, também residem no reino da sensibilidade e da subjetividade. A presença do autor faz-se presente enquanto voz da coletividade. Além da coletividade, o autor também se apresenta como profeta, pois se as ações ditadas por ele não se concretizarem no presente, no futuro restaria somente um “testamento de milhões de mortos”, assombrando as gerações futuras, a calamidade.

Seguindo na esteira desse poema, o próximo, o segundo poema, foi o que deu sentido ao título do *Morse de Sangue*. Novamente, a denúncia aparece como um valor máximo, todas as estrofes começam com “É preciso avisar toda a gente”. A flor – “que por cada flor estrangulada há milhões de sementes a florir” – aparece aqui com um sentido metafórico, podemos ler a flor como uma pessoa ou como uma ideia eliminada. Seguindo a metáfora, milhões de outras podem “florir”, ou seja, muitas outras podem tomar consciência e mobilizarem-se, porque foram atingidas pela informação.

Além disso, na segunda estrofe – “segredar a palavra e a senha/engrossar a verdade corrente” – aparecem as linhas de um projeto estético, a difusão da palavra subversiva, de uma senha subterrânea capaz de ser entendida somente por aqueles dispostos a tomar consciência. Para que tal mudança de consciência ocorresse, era necessário informar que “há fogo no meio da floresta/ e que os mortos apontam em frente/ o caminho da esperança que resta”. Desse modo, os mortos, as “flores estranguladas”, tinham uma importante lição a ensinar, visto que iluminavam o passado e propiciavam um conhecimento sobre o presente. Assim, “transmitindo este *morse* de dores”, isto é, informando a coletividade sobre as mortes, prisões e torturas provocadas pelo Estado Novo, essas pessoas tomariam consciência. Isso “É preciso, imperioso e urgente” e, a partir da tomada de consciência, surgiriam “mais flores, mais flores, mais flores”. Portanto, a denúncia e a informação eram questões fundamentais para a concretude do engajamento, assim como o compromisso com a verdade e com a coletividade.

Observemos, neste ponto, um poema de Joaquim Namorado. O poeta alinhava-se mais estritamente ao neorrealismo e sua posição também era engajada, assim como nos informa o poema “Prometeu”, presente no livro *Aviso à Navegação*, de 1941:

Abafai meus gritos com mordaças,
maior será a minha ânsia de gritá-los!

Amarrai meus pulsos com grilhões,
maior será a minha ânsia de quebrá-los!

Rasgai a minha carne!
Triturai meus ossos!

O meu sangue será minha bandeira
E meus ossos cimento duma outra humanidade.

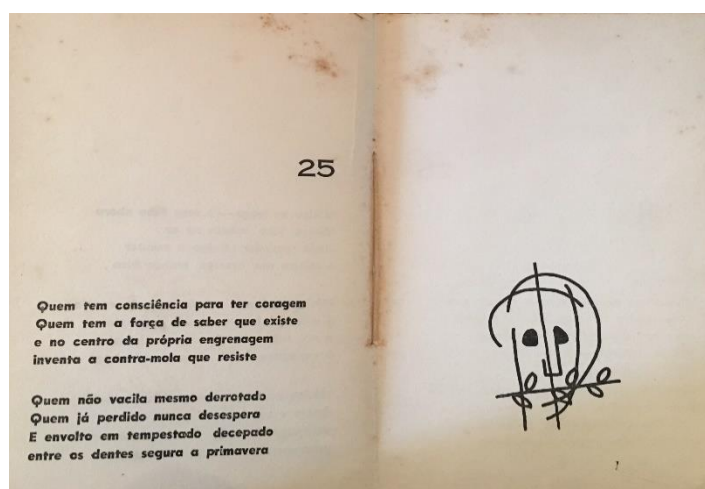
Que aqui ninguém se entrega
–isto é vencer ou morrer –
é na vida que se perde
que há mais ânsia de viver!⁵⁶

Apesar de este poema anteceder a obra de Apolinário em 14 anos, curiosamente, até o universo semântico era semelhante. Por exemplo, os verbos “gritar” e “quebrar” e os substantivos “bandeira” e “sangue” também são recorrentes na obra de Apolinário. O nome do poema, “Prometeu” – o titã da mitologia grega que roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos humanos e por tal foi punido ao ter seu fígado comido por uma águia pela eternidade – remete a uma situação de auto-sacrifício pelo bem da coletividade. Joaquim Namorado tinha um compromisso mais aberto e explícito com a estética neorrealista (ao ponto de teorizar sobre o movimento), logo, também compartilhava a bandeira do socialismo, o símbolo “duma outra humanidade”. As representações épicas do herói que fez e faz de tudo para dar a conhecer uma realidade oculta e, com isso, quebrar as correntes de um passado obscuro, também aparecem nitidamente em Apolinário, assim como o esforço de apresentar a palavra e a poesia como armas ao serviço da transformação social.

Com efeito, existia uma aproximação clara entre os autores, por exemplo, no vigésimo quinto poema, que também encerra o *Morse de Sangue*. Esse poema ficou conhecido no Brasil ao ser interpretado pelos Secos & Molhados, sob o nome de “Primavera nos Dentes”, tendo sido um dos maiores sucessos do primeiro disco do conjunto:

Figura 4: Último poema do *Morse de Sangue* e ilustração.

⁵⁶ NAMORADO, Joaquim. *Prometeu*. In: LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Grandiva, 2007.



Fonte: APOLINÁRIO, João. Morse de Sangue. Porto, 1955.

No livro, ao lado do poema há uma ilustração muito simbólica, linhas que simbolizam um homem triste com uma flor na boca. A ilustração e o poema deixam a entender que a palavra, seja escrita ou falada, era uma arma potente porque disseminava novas ideias. Observando a estrutura silábica dos versos da primeira estrofe, 12, 12, 11, 12, percebemos que, nos dois primeiros versos, com 12 estrofes, há uma constante, quase que uma força positiva. Essa força positiva pode ser interpretada como a própria criação artística. Por tal motivo, no terceiro verso, as sílabas caem para 11, pois há uma tensão de estar “no centro da própria engrenagem”, isto é, no centro das tensões políticas e culturais. Entretanto, no quarto verso, essa força volta e mantém a constante, continua-se inventando “a contra-mola que resiste” dentro dessas condições adversas.

Nos versos do poema, transparecem certos princípios que consideram os seres com “consciência” como heróis, que “mesmo derrotado”, não desesperam, continuam se reinventando. O poema é quase uma ode, ou um suspiro motivacional, para os destinatários, para aqueles que mantinham uma postura de luta e denúncia contra o regime. Desse modo, expressa muitas semelhanças com o poema “Prometeu” de Joaquim Namorado. Neste aspecto, acreditamos que o questionamento de Eduardo Lourenço sobre esse poema de Namorado também abrange o de Apolinário, pois é conveniente perguntar se esse tipo de poema: “Traduz apenas um dado pessoal cujas raízes não seria talvez difícil descobrir, ou é ao mesmo tempo o reflexo objectivo do sentimento militante de uma vitória só possível através de um *sacrifício* em que o poeta é o messias de todos?” (grifo do autor).⁵⁷

⁵⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Grandiva, 2007, p.126.

Nos dois poemas, a voz do eu lírico constrói o poeta como um profeta, um messias encarnado, que em si guardava a gênese de toda mudança. Porém, esse profeta era um mártir, perseguido, no caso de Apolinário “derrotado” e “decechado”, no caso de Namorado, em um impulso semelhante ao masoquismo, clama “abafai”, “amarrai”, “rasgai” e “triturai”. De qualquer forma, além dessa construção do poeta como um herói que se entregou para a coragem em prol da luta pela verdade, também há uma profunda crença no papel social da arte, enquanto forma de conscientização e denúncia da realidade social.

Neste ponto, conseguimos encontrar uma forte correspondência entre a poesia de Apolinário e o neorrealismo português. Havia uma insistência em considerar a poesia e a arte como armas de transformação social e que o artista deveria estar em compromisso com a coletividade em tom de auto-sacrifício heroico.

Em uma comunicação memorialística, o ativista político Rui d'Espiney descreve alguns temas que permeavam o ambiente cultural dos anos 1950 e 60. Apesar do tom maniqueísta do discurso, que separa o Estado Novo como mal e os jovens engajados como bons, diversos elementos fazem essa comunicação ser muito rica, principalmente quando ele cita alguns valores da época. Segundo ele, entre os jovens engajados, havia um “culto da coragem, de uma coragem que se pretende abnegada e perseverante”.⁵⁸ A coragem era necessária para enfrentar uma aventura épica na luta contra o mal, ou seja, contra o Estado Novo.

Do mesmo modo, Apolinário também concebia o Estado Novo como uma entidade maligna, essa percepção fica expressa no décimo sétimo poema de *O Guardador de Automóveis*:

As sombras armadas
traçando no escuro
armadilhas cerradas
com grandes cruzadas
e paredes de muro
[...]

Desnecessário registrar quem seriam essas “sombras armadas”. Frente a esse grande vilão, esse grande mal, demandava-se coragem para empenhar a aventura da oposição. Por

⁵⁸ D’ESPINEY, Rui. *A geração de 60 em Portugal*. SOCIOLOGIA – PROBLEMAS e PRÁTICAS. Vol 8, 1990, p. 124.

mais que a palavra não apareça nos poemas, o tema da aventura aparece recorrentemente, pois, assim como descrito por D’Espiney, essa era uma das obsessões da época.

Leonor Arfuch, no decorrer da sua erudita exposição em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, informa, em uma nota de rodapé, sobre como podemos compreender a aventura nesses contextos:

A aventura é vista [...] como um dos modos de escapar da racionalização, do decurso habitual das coisas, dos condicionamentos e hábitos cotidianos; não simplesmente como uma interrupção produzida por algo isolado e acidental, mas entroncada com necessidades profundas, que comprometem a vida sensível em seu conjunto [...] Com um começo e um final nitidamente marcados, ‘pinçada’ da experiência corrente, a aventura, unida à ‘subjetividade da juventude’, engloba tanto o horizonte do incerto, implicado na qualificação comum de ‘aventureiro’, como a relação erótica e a obra de arte.⁵⁹

Nessa direção, compreendemos que as aventuras expressas nesses poemas eram formas de escapar do tempo racionalizante vivido, apontando para outras formas de experimentar o devir. A aventura também implicava o risco, o perigo em prol de determinado ideal ou valor. Podemos, neste sentido, acrescentar um ponto importantíssimo para a continuidade de nosso argumento, a aventura implicava descobrir e desvendar um novo mundo, uma nova realidade, em prol de uma verdade maior.

De fato, havia um culto da coragem e da aventura, como expresso por d’Espiney, e podemos perceber esses valores em algumas outras obras literárias e poéticas do período. Nos poemas de Apolinário, o ideal abnegado, a coragem, a força de caráter e a aventura emergem como valores fundantes. Tanto que, no terceiro poema do *Morse de Sangue*, todas as estrofes iniciam com “Recuso-me”, pois o poema expressa um ideal de oposição. Também observamos que, no primeiro quarteto, todos os versos rimam com um som forte, expressando rigidez e coragem, porque, apesar de sua impotência, “cilindrado”, “vencido” e “violado”, o eu lírico recusava-se à passividade. Como ele recusava-se ao silêncio, o valor que constitui o seu caráter, a sua expressão de si, é a verdade, “uma força que ultrapassa/ a própria dimensão em que combate”. Esse compromisso com a verdade impunha que ele fosse “independente livre exacto” e, por tal, ele dispunha-se ao combate.

⁵⁹ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 70-71.

Na terceira estrofe desse mesmo poema, existe um jogo de situações, o eu lírico não se submeteria aos valores que ele era contrário, mas admitia sua pequenez, a sua incapacidade de mudar algo sozinho. Porém, para suprir sua impotência, ele se dirigia à coletividade, a verdade só teria sentido quando atingisse os outros. Por fim, na última estrofe, o eu lírico não se permitia sentir medo e nem ser um poeta “sem mensagem”, pouco importando o seu destino pessoal – “Que me levem o corpo e a coragem/ mas que fique esta voz para cantar” –, somente o seu ideal e a verdade que ele transmitia deviam sobreviver. Portanto, o eu lírico estava em uma aventura, um período específico do tempo que estava além da racionalização. Ele estava se arriscando e em busca de desvendar o mundo e de transmitir a verdade para a coletividade.

Em Portugal, a questão do desvelamento da realidade era uma representação cultural com ampla projeção, seja entre autores marcados pelo existencialismo, como o romancista Vergílio Ferreira, ou entre outros que não assumiam nenhuma posição estética específica. Além disso, como vimos, o neorrealismo vivia um momento de apogeu, devido ao seu compromisso com a denúncia e conscientização das injustiças, proposições muito presentes no ambiente literário e poético português.

Por exemplo, na poesia de Jorge de Sena,⁶⁰ dentro da sua vasta obra, observemos o poema *As evidências*, de 1955. Composto por 21 sonetos, o poema ocupa todo o livro. A obra de Sena foi alvo de diversas interpretações e estudos. Neste sentido, valemo-nos do excerto de um artigo de Jorge Fazenda Lourenço:

Um dos propósitos da obra de Jorge de Sena é, precisamente, o de desocultar, desvendar, descobrir a realidade, no sentido de levantar o véu ou o manto, mais ou menos diáfano, feito de regras e de preconceitos, com que tapamos a nossa realidade, colectiva ou pessoal [...].⁶¹

⁶⁰ Jorge de Sena foi um escritor contemporâneo de Apolinário, comungou do seu mesmo destino, exilou-se de Portugal em 1959, ao ser acusado de ter participado de uma tentativa de revolução. No período, seus poemas foram alvos de inquéritos e censuras. Hoje, existe uma vasta bibliografia de estudos sobre sua obra poética, ensaística, ficcional e crítica. Jorge de Sena também veio para o Brasil e, apesar de ter se formado em engenharia, ministrou aulas de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara. Sena ficou seis anos no Brasil, mas, devido ao golpe militar de 1964, aceitou um convite para ministrar aulas na Universidade de Wisconsin nos Estados Unidos. Entre 1970 e 78, foi catedrático na Universidade da Califórnia. Sena, além de poeta e romancista, teve uma vasta produção acadêmica, abordando a literatura alemã, inglesa, francesa e diversos outros temas.

⁶¹ LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Jorge de Sena: o brilho dos sinais*. In: GOBBI, Maria Valéria Zamboni. FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos*. São Paulo: Editora Unesp; Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 224.

Desse modo, Sena propunha que o poeta aprendesse a ver e interpretar os sinais da realidade e, através do poema, descortinar o mistério do mundo, apresentando-o para o leitor. Vejamos os dois quartetos do primeiro soneto de *As evidências* para demonstrar como essa questão aparecia:

Ao desconcerto humanamente aberto
entendo e sinto: as coisas são reais
como meus olhos que as olharam tais
a luz ou treva que há no tempo certo.

De olhá-las muito não as vejo mais
que a luz mutável com que a treva perto
sempre outras as confunde: entreaberto,
menos que humano, só verei sinais.⁶²

Nesta parte do poema, o eu lírico, um observador da existência, admite a sua consciência e sua sensibilidade, assim como sua relação com o mundo. Ele é um agente que sofre e age dentro das suas possibilidades. Tanto a sua individualidade como a materialidade exterior são reais, pois se entrecruzam e estão sujeitos à ação do tempo. Entretanto, Sena não assumia os trejeitos do engajamento artístico, ele estava mais compromissado com o desvendamento da natureza.

Efetivamente, Apolinário também realizou esse esforço e, neste sentido, consideramos pertinente reiterar que não estamos afirmando que os autores aqui tratados estavam em relações profundas em nível pessoal ou qualquer coisa que o equivalha. Estamos somente identificando, junto com Roger Chartier, que existiam representações dentro das práticas culturais do período que eram compartilhadas e gozavam de certo prestígio, portanto, eram valorizadas e mobilizadas mais assiduamente.⁶³

Desse modo, em *O Guardador de Automóveis*, a questão do despimento da realidade assume outro caráter, visto que observa mais os aspectos da vida prática em um contexto de crescente urbanização. Desse modo, ao longo do décimo sexto verso desse poema, lemos como as máquinas adquiriram características biológicas, pois são dotadas de “vísceras mecânicas” e “indigestão”. A indústria e a automação da vida marcavam o ambiente da cidade ao ponto de confundirem-se com a vida. E, ao mesmo tempo em que a máquina embaraçava-

⁶² SENA, Jorge de. *Evidências*. In: *Poesia-I*. Lisboa: Moraes Editora, 1987, p. 183.

⁶³ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 56-60.

se com a vida, dentro do automóvel, o eu lírico observava: “Pelo retrovisor – cidade inteira”, mas ele não conseguia distinguir os “muitos pontos negros”, não lograva identificar se eram pessoas.

Neste sentido, o engajamento aqui aparece como uma forma de retomar um horizonte humano, pois a cidade e a automação estariam, em certo sentido, cegando a humanidade, ao ponto de ela não distinguir a própria vida. Por esse motivo, muitos dos poemas também exaltam as pessoas comuns do povo, uma vez que elas sabiam enxergar a vida e percebê-la, por exemplo, como, no segundo poema:

Povo
 Eh povo meu
 na margem dos grandes oceanos
 vibram as plagas do céu
 em gritos humanos

São as vozes dos homens no mar
 São os braços na terra erguidos
 É o ritmo da vida a vibrar
 em todos os sentidos
 [...]

O povo, interligado com a natureza, guardaria a essência e a pureza da vida. Ainda neste poema, vemos o contraponto:

[...]
 És tu o escravo desta melopeia
 a pedra do suporte em que se basta
 o edifício social da teia
 em que tudo se enreda funde e gasta

És tu a grande porta ritmada
 em gonzos de infinito e de veludo
 Dum lado não és nada
 Do outro és tudo

Dessa forma, ao mesmo tempo em que guardava a vida, o povo também era “o escravo”, aquele que sustentava a sociedade com o seu trabalho. Lembrando que um dos pressupostos básicos do engajamento era a disseminação de informação visando à conscientização do povo. Esse poema busca dois horizontes: 1) o de retomar a percepção da vida; 2) conscientizar os possíveis leitores de sua dupla condição enquanto povo que sofre e sustenta a sociedade.

A partir desse ponto, Apolinário começava a dar sinais da ruptura que se processaria em *Primavera de Estrelas*. A preocupação estava diretamente ligada com o humanismo universal. O poema que fecha *O Guardador de Automóveis* amarra as pontas da crítica à vida moderna e urbana, logo na primeira estrofe:

A pressa de chegar
correr correr
sem poder esperar
Chegar para morrer
[...]

Seguindo um padrão de rimas recorrente em seus poemas, o clássico ABAB, essa estrofe coloca em perspectiva como a vida urbana impunha um ritmo acelerado. Aqui se esboça a noção de um tempo único e unidirecional, no qual o futuro certo era a morte, justamente porque a submissão ao ritmo acelerado da vida urbana moderna anulava as percepções do que seria a verdadeira vida. Por tal motivo, o poeta clama por um momento de quebra com esse ritmo incessante:

Pára o carro e dá pão à criança
porque pão já há muito não come
Não é mais um caso de fome
É um caso de esperança
[...]

O compromisso social aparece, neste caso, como uma forma de redenção. O padrão de rimas ABBA destaca como as palavras “criança” e “esperança” deveriam andar juntas, pois ambas remetiam ao futuro. Além disso, o compromisso social e os pequenos atos de solidariedade quebrariam com o tempo acelerado que desumaniza as pessoas:

[...]
Faz a curva por fóra e desfaz
a veloz sensação de pobreza
que essa estrada de fácil grandeza
deixou para trás
[...]

A sensação de velocidade, a comunhão do homem com a máquina proporcionou um grau de satisfação, certos confortos foram adquiridos graças ao progresso material. Porém, essas conquistas materiais mostravam-se pequenas e pobres porque não havia esforços reais para sanar as desigualdades sociais.

Em uma palavra, em *O Guardador de Automóveis*, a crítica era dirigida ao processo de reificação, assim como descrito por Georg Lukács, em *História e Consciência de Classe*. De acordo com esse filósofo, a reificação era uma das facetas do processo de alienação em que havia uma coisificação das relações sociais. Dessa maneira, é um processo ativo de equivalência entre as relações sociais e a estrutura da mercadoria.⁶⁴

Portanto, nesses poemas, o engajamento aparecia na forma de denúncia das presentes situações, melhor dizendo, na crítica aos momentos que a máquina e o homem confundiam-se. Uma denúncia contra o progresso material, contra a subordinação do homem ao ritmo acelerado da modernidade urbana e contra, na visão dele, uma desumanização do homem. Nessa corrente de pensamentos, a expectativa revolucionária residia nessa ambição de conscientizar o povo da situação contraditória em que estavam inseridos, pois confundiam a máquina com a vida e negligenciavam a vida do próximo.

Entretanto, em *Primavera de Estrelas*, podemos perceber que Apolinário não era de todo um antagonista ao progresso material. Para ele, na verdade, tratava-se da emergência de um novo momento, de uma nova percepção sobre o homem e a humanidade. O problema residia no momento em que o progresso material e o capitalismo aniquilavam a humanidade e transformavam os homens em máquinas.

Por esse motivo, *Primavera de Estrelas* expressa uma tensão: a contradição entre o poeta ser o porta-voz da verdade, mas não saber bem ao certo qual era essa verdade. Dessa forma, somente restava a obsessão em desvendar o mistério do mundo e atingir a essência, mas também sem saber muito bem como o mundo havia entrado naquela situação. Por exemplo, no quarto poema, dentro da primeira parte do livro, “voo”. Aqui percebemos que Apolinário não desmerecia a tecnologia – “pássaro virgem/ metálica nuvem/ criando vertigem” – nem o progresso material, pois eram formas auxiliares de desvendar o mistério do mundo – “a rota secreta”. Ao ponto de ele comparar a atividade poética com as viagens ao espaço. Tanto o poeta quanto o astronauta rumavam pelos “caminhos de origem”, isto é, os caminhos rumo ao infinito, em busca da verdade universal.

Ao passo que a tecnologia não deveria aniquilar a vida e nem escravizar o homem, tal como foi descrito nos poemas de *O Guardador de Automóveis*, ela, na verdade, abriria novos horizontes para a humanidade, assim como podemos ler no décimo primeiro poema. Em

⁶⁴ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 199.

versos livres, ainda na seção “voo”, esse poema apresenta a aventura da vida como algo pavimentado por um “chão cósmico”. Nessa construção poética, com toques de ficção científica, as viagens ao espaço eram um horizonte possível graças às “flores meteóricas”, isto é, à engenhosidade e à criatividade humana.

Paralelamente à criatividade humana, o desvendamento do espaço também foi um caminho “aberto a fio de aço”, graças ao manuseio da tecnologia e da máquina. Entretanto, a “aceleração” não podia ser exagerada, pois, de acordo com a crítica de Apolinário, a máquina e a aceleração não deviam escravizar o homem, mas o contrário, o homem que deveria controlar a tecnologia. E dentro dessa lógica, o tempo unidirecional seguiria o seu curso certo e chegaria à “primavera”, chegaria à revolução.

Por outro lado, a segunda seção do livro, “estrelas”, contém poemas mais oníricos com adereços de ficção científica e toques surrealistas. Nessa parte, Apolinário, em tom metafórico, profetizava os novos horizontes da humanidade:

raízes no côncavo estelar
abrem as margens
de um novo continente

o homem está a florir no ar
emitindo mensagens
a outra gente
[...]

Este poema, o décimo oitavo do livro, confirma a argumentação que estamos traçando: o desbravamento do espaço abriu o horizonte da humanidade. Nada mais seria o mesmo depois disso, porque:

[...]
nascerá o menino
novo menino
de um outro mundo novo

onde a felicidade é um ovo
a gerar sol.

Esse “novo menino” seria o “novo homem”, que iniciaria um novo tempo, alcançando o futuro prometido. Dentro dessa corrente de pensamentos, o engajamento aparecia como uma forma de conscientizar os leitores de que a humanidade estava avançando para novas formas

de percepção do mundo e que os paradigmas do passado não eram mais cabíveis dentro desse novo e vasto horizonte.

Na verdade, em *Primavera de Estrelas*, as filiações à estética de Georg Lukács aparecem de forma mais objetiva e delineada, principalmente no tocante à insistência lukácsiana em quebrar com a reificação e retomar o núcleo humano da realidade social. Paralelamente, Apolinário também seguiu os paradigmas do realismo proposto pelo marxista húngaro, por exemplo, ao descrever situações objetivas e a preocupação com as grandes questões da humanidade.

Dessa maneira, assim como Lukács, o nosso personagem fundamentava que a arte desempenhava o papel de uma “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”,⁶⁵ pois através do simbólico, podia-se comover e transformar o homem. Abordaremos de forma mais detalhada as questões que envolviam a estética do marxista na seção seguinte, visto que, em seus poemas, tais filiações à estética lukácsiana apareciam de forma velada. Entretanto, em seus textos no Brasil, Apolinário desenvolveu melhor essas ideias, aplicando-as e discutindo-as.

No tocante à recepção, em que pese todas as considerações sobre o Estado Novo, à materialidade dos livros de Apolinário e ao teor da obra de nosso personagem, postulamos algumas considerações. Em um primeiro momento, ressaltamos que a censura portuguesa, a despeito do conteúdo do livro, também visava aos nomes dos autores.⁶⁶ Neste sentido, o fato de Apolinário não ter publicado seus livros em editoras comerciais pode ter sido uma estratégia para não submeter sua poesia à censura.

Assim, essas obras circularam informalmente ou em ambientes que aglomeravam dissidentes do salazarismo. Devido à alta censura vigente no período, o que se provou ser uma constante ao longo de toda a ditadura, os dois primeiros livros, *Morse de Sangue* e *O Guardador de Automóveis*, circularam informalmente. Dessa forma, esses volumes chegaram nas mãos dos cantores que musicalizaram os poemas. O terceiro livro, *Primavera de Estrelas*, foi distribuído pela Livraria Divulgação, um espaço de encontro de militantes políticos e artistas engajados.

⁶⁵ LUKÁCS, Georg. *Introdução a estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018, p. 257.

⁶⁶ FIUZA, Alexandre. *Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, 2006, p. 55.

Desse modo, dentre as edições de *Morse de Sangue* que analisamos, em uma delas, encontramos uma dedicatória escrita à mão, talvez pelo próprio Apolinário, destinada a Mario Cal Brandão. Esse personagem, um advogado e político português antifascista, residiu no Porto, participou de diversas associações e partidos socialistas e foi detido diversas vezes, acusado de praticar atividades clandestinas e manter relações com os partidos comunistas de outros países europeus.⁶⁷ Cal Brandão colaborou com ações oposicionistas e, em meados dos anos 1960, junto com sua esposa, Beatriz, fundou o Partido Socialista. Com efeito, neste ponto, consideramos importante assinalar que Apolinário cursou Direito na Universidade de Coimbra antes de ir para a França em 1945 e quando retornou a Portugal, em 1949, ele também iniciou a atividade de jurista. Portanto, Apolinário, provavelmente, entrou em contato com outros juristas engajados na luta antifascista.

Da mesma forma, sendo o nosso personagem um homem de letras, ele provavelmente circulava pela Livraria Divulgação, um espaço muito conhecido no Porto, principalmente por fornecer livros que estavam no rol de censura do Estado Novo. Essa livraria foi um empreendimento levado a cabo por Fernando Fernandes (1934-2018).⁶⁸ Fernandes foi um livreiro filiado ao MUD Juvenil, uma extensão do Movimento de Unidade Democrática para jovens. O MUD foi um grupo que emergiu em Portugal no pós-guerra e realizava ações de oposição ao regime salazarista, com foco nas oposições culturais, realizando reuniões, encontros e tertúlias. Fernandes foi preso seguidas vezes pela PIDE, pois se suspeitava de sua vinculação a movimentos oposicionistas, tendo sido, justamente por conta da aproximação com esses movimentos que, em 1958, ele fundou a Livraria Divulgação. A Divulgação era conhecida por fazer aquilo que o seu nome propunha: ampla divulgação cultural. A livraria foi um espaço onde conviviam livros, exposições de arte, encontros e debates.

Contudo, Apolinário não teve muito tempo para produzir mais livros em Portugal, já que deixou o país em 1963. As constantes perseguições, as ameaças de prisão, a insatisfação com o regime e, por fim, a Guerra Colonial que ameaçava enviar seu filho, João Ricardo, ao

⁶⁷ Os documentos e registros de Cal-Brandão foram doados à Fundação Mario Soares, grande parte dela pode ser consultada pela rede. Disponível em <http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_3135>. Acesso em 15 ago. 2018.

⁶⁸ Retiramos as maiores informações sobre Fernando Fernandes de uma biografia escrita a partir de uma entrevista. Apesar de algumas deficiências analíticas que são escusáveis, pois não estavam no escopo de interesses do autor, essa biografia é muito rica, visto que apresenta um panorama conciso da vida de Fernandes. LEITE, Pedro Pereira. *Pela estrada larga: O Livreiro Fernando Fernandes e as memórias duma geração*. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. Disponível em <<http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/3746>>.

frete de guerra, impulsionaram o seu autoexílio no Brasil. A sua produção continuaria seguindo os rumos do engajamento nas terras estrangeiras que o acolheram.

Nesta primeira parte do primeiro capítulo, intencionamos demonstrar os sentidos do engajamento e da expectativa revolucionária nos poemas de Apolinário publicados em Portugal. Preocupamo-nos em relacionar a produção poética do nosso personagem com a de outros poetas e as ideias de outros movimentos estéticos vigentes nas terras lusas. Como vimos, nos dois primeiros livros, ele preocupou-se muito com a denúncia das mazelas sociais, sendo que, no terceiro, assumiu um tom mais reflexivo com a condição humana. Essa nova proposição, no entanto, não apagou o engajamento e a expectativa revolucionária.

1.2. “UMA ARMA EXTREMAMENTE FRONTAL”: *engajamento e expectativa revolucionária no Brasil (1963-1974)*

João Apolinário, durante o seu exílio no Brasil, entre 1963 e 1974, escreveu diversas críticas teatrais e manifestos em prol de procedimentos que beneficiassem a classe teatral. Esses textos foram publicados no jornal *Última Hora* de São Paulo em um período que conjugava uma forte efervescência cultural, o desenvolvimento da indústria cultural brasileira e o processo de “modernização conservadora” proposto pelo regime militar (1964-1985). Desse modo, a produção de Apolinário, em terra estrangeira, foi marcada por tensões que delinearam as profundas modificações ocorridas na história contemporânea do país. Além disso, o nosso protagonista tinha uma percepção específica das artes no Brasil, algo que ficou bem delineado na sua produção escrita.

Antes de tudo, convém explicar melhor como era o jornal *Última Hora*. Fundado em 1951 por Samuel Wainer no Rio de Janeiro, o *Última Hora* nasceu com o apoio de Getúlio Vargas e foi um dos principais veículos de manifestação desse presidente ao longo de sua candidatura. No ano seguinte, em 1952, o jornal passou também passou a ser editado em São Paulo, paralelamente, começou a ser constituída a *Rede Nacional de Última Hora* que veio a estabilizar-se em 1961. Assim, o jornal começou a ser editado em Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Niterói, Curitiba, Campinas, Santos, Bauru e na Região do ABC paulista.

O jornal inovou na sua composição gráfica e na inserção de elementos e técnicas da moderna comunicação de massa. Além disso, também valorizou o trabalho da classe editorial, pois estabilizou a profissão com salários honestos. Tal ambiente de trabalho atraiu diversos escritores, jornalistas e cronistas que não se alinhavam com o trabalhismo, mas estavam livres para escrever e publicar sobre os seus interesses. Por exemplo, na redação, havia Nelson Motta, Rubem Braga, Luís Carlos Maciel e Vinícius de Moraes. Neste sentido, ao mesmo tempo em que lograva construir um jornal com linguagem popular, também se encaixam elementos intelectualizantes e uma ampla divulgação cultural.⁶⁹

⁶⁹ Este jornal não constituiu muito interesse para a historiografia, algo desproporcional, pois contribuiu de forma ativa para a inovação da moderna imprensa brasileira e a valorização da classe editorial. Existem alguns estudos sobre o *Última Hora* carioca, mas, mesmo assim, esses estudos conferem ao *Última Hora* um lugar marginal. ABREU, Alzira Alves. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Maud: Rio de Janeiro 1999, p. 385.

No âmbito político, ao longo dos anos 1950, o jornal de Wainer apoiou o getulismo e o nacional desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek. Nos anos 1960, manteve sua posição trabalhista e foi um dos únicos jornais que apoiou João Goulart em 1964. Tanto que, após a tomada do poder pelos militares, as redações do Rio de Janeiro e do Recife foram depredadas e Wainer foi perseguido, teve seus direitos políticos cassados e, consequentemente, exilou-se na Europa.⁷⁰

Segundo a biografia de Samuel Wainer, escrita por Joëlle Rouchou, somos informados que, em São Paulo, o *Última Hora* foi “mais popular e trabalhista do que propriamente getulista”.⁷¹ Isso significa que o periódico assumiu uma estratégia diversa da utilizada no Rio de Janeiro e adequou-se aos interesses paulistas. O periódico contava com um suplemento literário onde as críticas de Apolinário eram publicadas. No geral, os textos do suplemento eram mais longos e descritivos, diferente da generalidade das notícias.

Nesses textos, Apolinário fundamentava que o Brasil precisava inserir-se na ordem da grande cultura universal, pois havia um estágio histórico que deveria ser superado. Tal superação se daria, sobretudo, no teatro, uma vez que, segundo ele, essa arte era a mais suscetível de concretizar o projeto didático e propiciava as condições necessárias para que os brasileiros tomassem consciência da sua nacionalidade e ascendessem o país à alta cultura.

Contudo, essa perspectiva sobre a situação cultural brasileira não era uma especulação exclusiva de Apolinário. Havia um repertório de ideias que se alinhavam com tal concepção, era uma obsessão da agenda cultural brasileira. Em todas as plataformas artísticas e acadêmicas, existia o consenso de que o Brasil vivia um atraso em relação aos grandes centros de cultura. Ademais, junto com isso, havia o desejo de atualizar a produção cultural brasileira, seja seguindo os parâmetros estéticos estrangeiros, seja construindo uma estética nacional. Portanto, Apolinário dialogou com as representações sobre arte e política vigentes no Brasil e, ao mesmo tempo, interpretou-as sob a sua ótica, apoiando-se em um vasto referencial teórico-metodológico.

No jornalismo, Apolinário produziu críticas teatrais densas com amplas referências intelectuais, despontando, principalmente, os nomes de Georg Luckács, Henri Lefebvre e Bertold Brecht. Além da crítica, também publicava artigos em que expunha conceitos norteadores de sua obra, por exemplo, debates sobre o que era considerado “popular”, o que

⁷⁰ ROUCHOU, Joëlle. *Samuel: duas vozes de Wainer*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004.

⁷¹ Idem, p. 83.

era a modernidade no teatro, qual era o dever da crítica e como o teatro contribuía para a revolução. Assim, o nosso personagem afirmava, explicitamente, que era partidário do materialismo histórico e dialético, tanto que se valia desses métodos nas suas críticas. Em nenhum momento, Apolinário escreveu o nome de Karl Marx, mas se referia a ele como “pai do materialismo” e valia-se de alguns conceitos e explicações marxistas.

Dessa maneira, Apolinário, mesmo durante a ditadura militar no Brasil, não abriu mão de seu engajamento político à esquerda. Assim sendo, na perspectiva de uma “história transnacional, analisamos, no presente capítulo, seus escritos com teor filosófico, publicados no jornal *Última Hora*, não nos centrando necessariamente nas críticas teatrais.⁷²

1.2.1. “AGRESSÃO DIRIGIDA ÀS CONSCIÊNCIAS”: regime militar e agenda cultural no Brasil

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) nasceu de um golpe que depôs o então presidente, João Goulart, sob a justificativa de restaurar a normalidade democrática e proteger o país de um suposto levante comunista. Durante esse período, o país passou por mudanças significativas, apesar de ter agravado velhos problemas sociais, tais como um processo de modernização sem precedentes, ao lado de uma exasperadora concentração de renda. Desse modo, o regime logrou consolidar polos industriais e intensificar o desenvolvimento econômico nacional. Porém, concomitantemente, por meio de aparatos repressivos e de uma justificativa burocrática, intensificou a polarização entre ricos e pobres.

Desse modo, os propósitos do regime militar eram a concretização do desenvolvimentismo e da modernização (questões de primeira ordem desde os anos 1930), com vistas à superação da situação de atraso. Para alcançar tais objetivos, o Estado passou a intervir fortemente na economia e propiciou condições para o fortalecimento do investimento

⁷² Visto que as nossas fontes são os textos publicados no *Última Hora*, com o intuito de facilitar o acesso a quem possuir interesse de consultá-los, explicitaremos as referências da coletânea das críticas organizadas, por Maria Luiza (viúva de Apolinário), dos recortes das críticas consultadas no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da UNICAMP e das datas dos periódicos do *Última Hora* de São Paulo consultados no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Contudo, no momento de minha consulta ao AEL (setembro de 2018), o arquivo de João Apolinário ainda não estava catalogado, assim, citarei as pastas onde encontrei as correspondentes críticas. Com efeito, o acervo de Apolinário no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da UNICAMP possui diversas fotos do mundo teatral, recortes de jornal das suas críticas, comentários e fichas organizacionais que ele mesmo construiu sobre sua obra, além dos programas de todas as peças que ele criticou. É um arquivo riquíssimo que precisa ser melhor explorado, principalmente os programas e as fotos das peças, pois renderiam diversas pesquisas de suma relevância para a compreensão daquele período tão marcante para a história do Brasil.

privado. Por um lado, a acumulação capitalista e a racionalização da vida social e econômica adensaram-se. Por outro, aprofundou-se o abismo da desigualdade social e dificultou-se a transformação do indivíduo em cidadão, visto que, ao converter a sociedade brasileira em uma sociedade de massas, houve uma intensificação do individualismo e da indiferença política.⁷³

No tocante ao ideário político-ideológico, Mário José de Rezende demonstra como o regime militar insistia em alegar uma pretensa legitimidade em defesa dos valores da democracia e, mesmo assim, isso não anulava a condição ditatorial do regime. Logo, além dessa pretensão de legitimidade alicerçada na democracia:

O regime militar cavava reconhecimento para os seus propósitos buscando consubstancialidade entre os valores militares e os valores (ligados à família, à religião, à pátria, à ordem e à disciplina) que, segundo ele, eram socialmente fundantes da ordem político-cultural brasileira.⁷⁴

Assim, não obstante investimento na modernização econômica, o regime propagava uma visão retrógrada da vida social e cultural, caracterizando a chamada “modernização conservadora”. Pretendia-se, então, a criação de indústrias, a inserção do Brasil no capitalismo global, movendo-se no sentido da integração nacional – seja através de estradas, seja através dos meios de comunicação que estavam em franco desenvolvimento –, mas sem abrir mão das velhas estruturas de poder.⁷⁵ Assim, mesmo que a modernização fosse um horizonte, havia um conservadorismo manifesto, marcado por um ferrenho anticomunismo, que ocasionava o uso do terrorismo de Estado, tanto através de torturas, mortes e exílios, como por meio da censura. Tais mecanismos de repressão abateram as artes que se vinculavam à política e que, desse modo, propunham-se a criticar o regime.

Com efeito, apesar das relativizações recentes sobre o real poder do regime militar, colocados em voga por uma historiografia revisionista,⁷⁶ havia um claro processo de restrição

⁷³ AGGIO, Alberto. *Regime militar, modernização e transição democrática no Brasil*. In: *Revolução e democracia no nosso tempo*. FRANCA: UNESP, 1997, p. 106-109.

⁷⁴ REZENDE, Mário José. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: UEL, 2001, p. 3.

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

⁷⁶ Uma expressiva parcela da historiografia recente tende acreditar que a explicação de que se tratava de um “regime civil militar” esclarece todas as questões que concernem a esta estrutura política. Entretanto, o não dito dessa crença é a aceitação de que os interesses do grande capital privado e das oligarquias não exerceram um forte papel na transição da democracia para um regime ditatorial. Para uma historicização concisa do conceito de “revisionismo”, ver a introdução escrita por Demian Melo em *A miséria da historiografia*. MELO, Demian (org.). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro. Editora Consequência, 2014.

das liberdades de expressão, principalmente, no âmbito das artes engajadas. Tal censura funcionava de acordo com critérios políticos e moralizantes, com o objetivo de silenciar as dissidências e disseminar certa representação sobre a cultura nacional.

No caso do teatro, de acordo com Miliandre Garcia, existiram projetos de união da classe teatral com o intuito de formar uma ampla resistência ao regime militar, como reação às censuras e perseguições.

Independente das divergências internas acerca do projeto de unidade, núcleos teatrais e personalidades artísticas reuniram-se para reivindicar melhores condições de trabalho na vigência da ditadura militar, que incluía desde questões pontuais como a liberação de peças, a libertação de artistas e a regulamentação da profissão até problemas amplos como a extinção da censura e a subvenção estatal.⁷⁷

A produção teatral dos anos 1960 e 70 também convergia na ambição de superar o atraso cultural do país, através da atualização estética. Por um lado, essa atualização significava conformar o teatro brasileiro de acordo com as referências internacionais, por outro, implicava a construção de um modelo teatral tipicamente nacional e popular. Garcia destaca o papel de companhias específicas nessa trajetória de renovação estética, tais como Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Opinião e o Teatro Oficina do Rio de Janeiro. Todos esses grupos confluíam na questão da afirmação do nacional, do popular, da modernidade e da superação do subdesenvolvimento cultural.

O estigma do atraso era uma questão latente na América Latina, algo que foi retomado em diversas retóricas ao longo dos séculos XIX e XX. Isso significa dizer que tanto ao lado da esquerda, quanto ao lado da direita, as ideias do subdesenvolvimento e do atraso permeavam o imaginário e as representações em torno da nacionalidade. Retomaremos, de forma mais aprofundada, as discussões em torno da superação do subdesenvolvimento no segundo capítulo. Por ora, basta assinalarmos que essa era uma preocupação que ocupava as mentes de uma expressiva parte dos atores políticos e culturais.

No âmbito da cultura, as discussões em torno da nacionalidade estavam presentes no modernismo brasileiro. Esse projeto orientou as relações entre arte e política ao longo do

⁷⁷ GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 149.

século XX, tanto que Marcos Napolitano considera que, desde meados dos anos 1920 até o final dos anos 1970, o Brasil viveu sob a hegemonia do “longo modernismo”.⁷⁸

Em um primeiro momento, durante os anos 1920 e 30, os artistas modernos buscaram construir a nacionalidade brasileira, partindo de uma arte que fosse, a um só tempo, universal (que dialogasse com os cânones da cultura ocidental) e brasileira (isto é, formas culturais que todas as classes e regiões do Brasil compreendessem). Após esse período, entre 1950 e 1968, a denominada “segunda onda modernista” inovava com:

[...] o surgimento de uma cultura política de esquerda, fundada em valores mais ou menos nacionalistas e críticos da dependência socioeconômica, vista como base da dependência sociocultural. Em que pese o amplo leque ideológico do período, os artistas-intelectuais, tal como seus predecessores dos anos de 1920, se arvoraram como missionários, apontando – estética e culturalmente falando – os caminhos para a realização de uma modernidade plena que afirmasse a nação e, ao mesmo tempo, atualizasse as suas expressões particulares em relação aos centros dinâmicos da modernidade.⁷⁹

A passagem anterior, apesar de longa, é justificável, pois expressa muito bem as ânsias de um período e de um projeto cultural. Em especial, destacamos a ânsia manifestada quanto à superação da dependência socioeconômica e cultural que convergia na concretização da modernidade e da conscientização da própria nacionalidade.

Por tal motivo, o paradigma *nacional-popular* gozava de certo prestígio, principalmente entre as esquerdas. Nos anos 1960, essa proposta estética foi contundentemente mobilizada pelos movimentos culturais brasileiros. Como bem analisa Tânia Garcia, em meio à luta ideológica, a representação da nacionalidade deveria ser alicerçada pelo povo:

Na valorização do popular pelas ideologias de esquerda, caberia ao mundo das artes revigorar, reatualizar a cultura pertencente às camadas populares, num discurso capaz de mobilizar a sociedade para a necessidade de mudança e, sobretudo conscientizar esse segmento de seu lugar de sujeito da história.⁸⁰

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Arte e Política no Brasil: História e Historiografia*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XV-XLVI.

⁷⁹ Idem, p. XXIII.

⁸⁰ GARCIA, Tânia da Costa. *O nacional-popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 242.

Tal perspectiva norteou as ações do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE no início dos anos 1960 e encontrou larga repercussão entre os setores da juventude universitária e de artistas engajados. O objetivo desses grupos era reorientar a busca pela identidade nacional através das manifestações populares.

Portanto, existia um repertório de ideias que expressava intensa preocupação com a afirmação da nacionalidade. Neste sentido, a esquerda brasileira estava em sintonia com as esquerdas de outros países da América Latina, as quais compartilhavam, até certo ponto, os ideais de um nacionalismo de esquerda. Dessa perspectiva, o paradigma nacional-popular representava “nação” e “povo” como uma só essência, valorizando os pobres e desvalidos como detentores da legítima nacionalidade em que pese o fato dos operadores e artífices dessas representações serem membros de uma classe média insatisfeita com os rumos da América Latina.⁸¹

Dessa maneira, no Brasil, as concorrências culturais, que questionavam a legitimidade e criticavam as políticas repressoras da ditadura militar, eram, em sua maioria, segmentos intelectualizados, provindos das classes médias e afinadas com o pensamento de esquerda. Entretanto, mesmo entre os dissidentes, existiam fraturas e diferentes perspectivas de ação. Como bem analisa Antônio Risério, por um lado, havia a luta armada, composta por guerrilheiros, por outro, existiam a contracultura e a sua expressão brasileira, a Tropicália, que focavam nas ações culturais e na crítica a partir da valorização de aspectos contrários aos ideais da ditadura.⁸² No entanto, apesar dessas fraturas, ambos os lados convergiam com a busca e afirmação da nacionalidade.

Diversos atores e perspectivas participaram da construção de um ideal de “brasilidade”, porém, em *Brasilidade Revolucionária*, Marcelo Ridenti explora a construção da nacionalidade pelas esquerdas e demonstra como tal proposta estava permeada pela ideia de uma “revolução brasileira”. Tal ideia baseava-se na crença de que o povo brasileiro possuía, essencialmente, uma índole revolucionária.⁸³ Naturalmente, tratava-se de uma utopia de

⁸¹ CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 230-231.

⁸² RISÉRIO, Antonio. *Dois palavras sobre a contracultura no Brasil*. In: Vários Autores (org.) *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 26-31.

⁸³ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

época e, dentro dessa representação, os artistas e intelectuais tinham um lugar privilegiado na condição de propagadores da revolução.

Em suma, essas tensões, nomeadamente, a busca pela nacionalidade e pelo “povo brasileiro”, marcavam as produções culturais no Brasil dos anos 1960 e 70. Essas tensões eram desdobramentos de uma disputa maior entre a utopia revolucionária, representada pelas esquerdas, e a modernização conservadora que colocava esses mesmos artistas e intelectuais no seio das mudanças sociais e econômicas, principalmente com o desenvolvimento de uma indústria cultural.

Assim, em meio a essas disputas e tensões, o nosso personagem produziu suas críticas e manifestos pela cultura e pelo teatro. Em nossa leitura, Apolinário informou-se sobre as especificidades brasileiras e passou a analisá-las de acordo com o seu referencial teórico. Naturalmente, o engajamento e a expectativa revolucionária, presentes nos textos produzidos em terras tropicais, eram diferentes das ideias percebidas nos poemas, pois, no Brasil, ele estava afinado com as representações e preocupações que marcavam os debates no país.

1.2.2. “DEBAIXO DAS PÁLPEBRAS DO HIPOPÓTAMO”: crítica e engajamento de Apolinário no Brasil (1963-1974)

Apesar de Apolinário ter iniciado suas atividades como crítico teatral no *Última Hora* de São Paulo no mesmo ano em que chegou ao Brasil, em 1963, somente nos anos posteriores, após 1965, ele começou a desenvolver suas ideias. Além das análises das peças, ele passou a publicar artigos mais reflexivos sobre teatro e o papel da crítica, notadamente numa série de textos publicados em 1968, denominada “Revolução no Teatro”. Nessa série, abordou mais detidamente conceitos que considerava fundamentais e que direcionavam a produção de um teatro de qualidade. Posteriormente, ao longo dos anos 1970, os textos não trataram mais de espetáculos isolados, mas de análises dos problemas do teatro brasileiro e propostas de políticas culturais que beneficiassem a classe e a produção teatral.

O nosso personagem escrevia abertamente sobre sua preocupação com a situação das artes no Brasil, em especial com o teatro, pois este viveu um momento contraditório durante o regime militar. De um lado, era um momento de efervescência, com produções inovadoras que mudaram o rumo da estética teatral brasileira. Porém, de outro, havia uma censura vigente

que, além das marcações políticas, também proibia espetáculos partindo de critérios moralizantes e político-ideológicos.

Diante de tal quadro, torna-se evidente o motivo de Apolinário não ter abandonado o engajamento e a expectativa revolucionária, justificando o fato desses tópicos ainda permearem sua produção. Entretanto, agora o engajamento e a expectativa revolucionária estavam em diálogo com dilemas brasileiros. O nosso personagem pautou seus escritos sobre o teatro em terras tropicais no discurso do modernismo brasileiro. Afinal, como vimos anteriormente, conforme Marcos Napolitano, as artes no Brasil, entre os anos 1920 e 70, foram marcadas pelo “longo modernismo”, ganhando a cena um repertório de ideias que priorizava a afirmação da nacionalidade brasileira e a valorização do povo como portador da nação.⁸⁴ Assim, em nossa perspectiva, o nosso personagem travou contato com essas tensões culturais e produziu suas críticas, baseado em seu referencial teórico e propondo um novo tipo de engajamento.

Por esse motivo, abordamos os textos teóricos e manifestos pela arte, pois, neles, conseguimos observar a busca pela nacionalidade, a utopia revolucionária e o choque contra o regime militar. Não analisamos as críticas teatrais em si, visto que constituem um corpus muito vasto e extrapolam as ambições desta dissertação. Assim, limitamo-nos a relacionar os seus textos teóricos com ideias que marcavam as representações e práticas culturais no período.

Os textos de Apolinário eram, em sua maioria, ácidos e bruscos, escritos em uma linguagem direta, às vezes de fácil entendimento, outras com certo rebuscamento. Ora ele explicava didaticamente suas posições, ora se reservava maiores explicações e prosseguia o seu argumento sem se preocupar se o leitor entenderia ou não a mensagem. Em suma, eram textos densos que requeriam certo conhecimento prévio, uma vez que eram recheados de referências filosóficas e estéticas, além de ter um linguajar acadêmico, afinado com as tendências marxistas.

⁸⁴ GARCIA, Tânia da Costa. *O nacional-popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. NAPOLITANO, Marcos. *Arte e Política no Brasil: História e Historiografia*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Podemos perceber um certo tom acadêmico em suas críticas, por exemplo, na sua exposição sobre o espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal em 1965. No texto, que não era uma crítica, mas um ensaio sobre questões de estética teatral, Apolinário trabalha a oposição entre Aristóteles e Bertolt Brecht, isto é, entre a conceitualização dramática aristotélica que propunha a identificação, contra a posição brechtiana de distanciamento e alienação. Defendendo a posição de Brecht, o nosso personagem disserta sobre a validade da estética do dramaturgo alemão para a criação de um “teatro popular, genuinamente brasileiro”.

⁸⁵A intenção de tal proposta dramaturgica era possibilitar que o público raciocinasse mediante um teatro crítico, lúdico e recreativo. ⁸⁶Assim, para Apolinário, foi isso o que Augusto Boal tentou fazer com *Opinião* e, dessa forma, logrou em criar um teatro crítico e de protesto com “[...] a validade de testemunhar uma situação humana, particularmente brasileira e popular”.

87

Portanto, Apolinário estava afinado com as ideias e intrigas que envolviam a cultura brasileira do período, nomeadamente, a atualização da produção cultural com base nos grandes centros de cultura e a afirmação da nacionalidade através do popular. Concomitantemente, ele também não perdia de vista o horizonte crítico e engajado, ainda valendo-se de uma concepção que considerava que a arte tinha o poder de alterar a realidade social.

Todo esse repertório de ideias tinha um forte matiz marxista, em diálogo especialmente com o *nacional-popular*, entendendo a cultura popular como alimento para a produção cultural e construção de uma representação de nação contra-hegemônica.

Entretanto, a cultura popular, para o nosso personagem, nunca foi matéria de uma delimitação conceitual e sistemática. Em seus textos, o popular aparecia com dois sentidos: como material para produção cultural e, conseqüentemente, para a afirmação nacional, e/ou como forma de arte didática e explicativa. Nessa medida, o teatro popular era valorizado por nosso personagem devido a sua capacidade de assimilação pelas classes baixas e, dessa forma, como meio de comunicar ideias críticas.

⁸⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Minha Opinião*. Última Hora, São Paulo, 16 abr. 1965. AEL: Pasta “1965”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 50.

⁸⁶ BRECHT, Bertold. *Breviário de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

⁸⁷ VASCONCELOS, opus citatum, p. 51.

Em um artigo sucinto e truculento chamado *Validade do teatro*, de 1965, Apolinário posicionou-se contra o que ele considerava um “teatro estéril” e afirmava que o teatro era uma forma de arte séria e progressista. Ele criticava a ideia de “arte pela arte” e propunha que arte tem o dever de revelar as contradições de uma sociedade. O teatro deveria estar a serviço do povo como uma maneira de denunciar e conscientizar sobre as mazelas do seu tempo, pois “o teatro é uma ‘instituição popular’ demasiadamente séria e inequivocamente atuante, válida, progressiva e atual para ser reduzida a uma automasturbação de especialistas”.⁸⁸ Nessa perspectiva, não se podia negar a produção teatral das juventudes, que era uma maneira de agir contra os pressupostos de uma sociedade em crise, uma forma de “enriquecer-se e conscientizar-se culturalmente”.⁸⁹

Aliás, uma constante dos textos de Apolinário era a valorização da juventude, por exemplo, na crítica do espetáculo *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais*, no Auditório Itália de 1968: “[...] adoramos encontrar um conjunto de gente tão jovem e tão disposta, não obstante, a dar ao teatro um sentido mais acessível, fazendo do humor, da ironia e da inteligência a arma viril da crítica a uma sociedade que se fundamenta em princípios tão vulneráveis”.⁹⁰

Conforme vimos na análise do livro *Primavera de Estrelas*, Apolinário acreditava que a juventude daquele tempo era revolucionária, porque havia nascido em um mundo novo, onde a própria visão sobre a humanidade estava mudando. Ele considerava que “essa juventude, ainda romântica e lírica”,⁹¹ era o arauto das mudanças revolucionárias. Dessa forma, a fundamentação do teatro popular como forma de crítica à sociedade afinava-se com a valorização dos jovens como agentes revolucionários.

Em um artigo memorialístico, Luiz Carlos Maciel, importante personagem na propagação da contracultura no Brasil, descreve como havia uma geração jovem que produzia um teatro baseado no realismo crítico, preocupada com a transformação da sociedade brasileira.⁹² Nomeadamente, eram os grupos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Entretanto, devido aos duros golpes da censura, esses grupos passaram a investir mais na

⁸⁸ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Validade do teatro*. Última Hora, São Paulo, 18 set. 1965. AEL: Pasta “1965”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 113.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais, no Auditório Itália de 1968*. Última Hora, São Paulo, 01 abr. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: Ibidem, p. 408.

⁹¹ Ibidem.

⁹² MACIEL, Luiz Carlos. *Teatro Anos 70*. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p. 106-107.

inovação da linguagem teatral, mas sem ignorar o compromisso político e social. Assim, as recordações de Maciel entram em consonância com o motivo pelo qual Apolinário valorizava a juventude, pois além de eminentes atores revolucionários e da ambição de transformação social, eles inovavam a linguagem teatral.

Com o intuito de entrar em consonância com a juventude, Apolinário começou a escrever uma série de textos denominada “Revolução no Teatro”. Tal série, composta por quatro textos descritivos e propositivos, publicados de julho a outubro de 1968, aborda temas que permeavam a produção do nosso personagem. Por exemplo, ele explica o que seria um teatro moderno, popular, nacional e revolucionário, também introduzindo alguns aspectos do trabalho do crítico teatral, tais como os deveres e os métodos.

Neste sentido, em *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica*, texto volumoso e didático de julho de 1968, o autor posiciona-se frente à depredação do teatro Ruth Escobar durante a temporada de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque.⁹³ Apolinário discute como tanto a direita quanto a esquerda eram “festiva de um lado e outro, ou oportunista dos dois lados”, mas os artistas e os críticos não poderiam perder de vista que o teatro era “uma arma extremamente frontal” que criticava os valores “de uma sociedade em crise”. O texto foi escrito em tom de manifesto, ao expor o que acreditava ser o dever do crítico e como este deveria posicionar-se “entre o palco e o público”.⁹⁴

Ao longo do artigo, Apolinário discute a função do crítico e informa que existe certo prazer na prática, mas que também acarreta desafetos e impopularidade. Neste sentido, recuperando escritos do crítico inglês Bernard Shaw, o nosso personagem informa que existem certos inconvenientes e desrespeitos por parte do público e dos artistas, haja vista que: “Há quem identifique o crítico com um verme que vive debaixo das pálpebras de um hipopótamo e se alimenta das suas lágrimas”,⁹⁵ isto é, alguém que sente prazer com o

⁹³ Na peça “Roda Viva, o Oficina encenava, de maneira anárquica e igualmente paródica, a trajetória de um cantor popular, Ben Silver, em busca do sucesso e guiado pela ‘roda-viva’ da indústria cultural, transitando por todos os movimentos da moda (Jovem Guarda, canção de protesto). Na cena final, numa referência às “bacantes”, o ídolo era literalmente devorado pelas fãs (na verdade, as atrizes despedaçavam um fígado de boi, arremessando seus pedaços ainda sanguinolentos para a plateia)”. Tal polêmica causou reações, ao ponto de um grupo de extremistas invadir o teatro, agredir os artistas e depredar o cenário. NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 113.

⁹⁴ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica*. Última Hora, São Paulo, 22 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 29.

⁹⁵ Idem, p. 30.

desgosto alheio. Porém, apesar desses pontos, a crítica deveria ser valorizada como uma “arte mista” que demandava responsabilidade perante o público e a classe teatral, além de proporcionar ao crítico uma reflexão sobre a sua própria experiência.

Assim, a crítica não deveria nem aplaudir os artistas no palco, tampouco limitar-se a uma notícia informativa, visto que: “Toda e qualquer opinião sobre determinada peça tem de ser necessariamente uma opinião pessoal”. O crítico não deveria entregar-se aos ditames das relações-públicas, muito menos converter-se em uma celebridade, mas “ser o cão de guarda do teatro”, protegendo os direitos da classe teatral e agindo em prol do público. Essa postura implicava que o crítico estivesse intensamente ligado à sua própria época e fosse “isento, livre e incorruptível”, pois produzia registros para a posteridade, escrevia a história do teatro e valorizava os artistas e o público.⁹⁶

Ainda na esteira das reflexões sobre o papel do crítico, em *Introdução ao método*, de julho de 1968, Apolinário continua dissertando sobre os vícios e virtudes da crítica teatral. No texto, o autor descreve as funções do crítico como alguém que era “obrigado a escrever num jornal diário, dando opinião-relâmpago sobre o espetáculo que horas antes teve de ver”.⁹⁷ Isto significa que a crítica teatral continha certa dose de jornalismo, mas, como ele mesmo informou no artigo anterior, havia um compromisso artístico e social nessa prática.

A partir disso, o texto discute com as diferentes formas e métodos da crítica teatral, da síntese hegeliana, passando pela crítica que se baseava unicamente no texto e chegando aos críticos que se limitavam a dizer que algo estava “mau, regular ou bom”. Posicionando-se, de forma bem incisiva, o nosso personagem clama que a crítica teatral que se baseava somente no texto estava equivocada. Assim, a crítica do texto era uma das bases para análise da montagem da peça e não a sua totalidade. Dessa forma, a interpretação dos elementos cênicos – cenário, música, figurino, movimento de luzes e atuação – era os pontos que mais importavam em uma crítica teatral, pois “a primeira atitude objetiva da crítica é saber ver.”⁹⁸

Portanto, percebemos que apesar de ser escrito de uma maneira velada, Apolinário mantinha uma postura engajada enquanto crítico teatral. Ao mesmo tempo em que ele

⁹⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica*. Última Hora, São Paulo, 22 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 31.

⁹⁷ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Introdução ao método*. Última Hora, São Paulo, 23 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: Idem, p. 456.

⁹⁸ Ibidem, p. 457.

acreditava que sua produção de críticas estava diminuindo a distância entre o palco e o público, havia também um esforço em valorizar os aspectos formais e cênicos. Nesse esforço de valorização cênica, estava inscrita a ambição de conscientizar o público sobre as formas teatrais que criticavam os preconceitos da sociedade brasileira. Assim, em sua visão, a função do crítico era legítima porque exercia um papel tutelar e compromissado, tanto com a sociedade como com o teatro.

Além disso, ainda de acordo com a recordação de Luiz Carlos Maciel, esse movimento da crítica teatral de finais dos anos 1960, que valorizava os elementos cênicos e secundarizava o papel do texto, permitiu a emergência de uma inovação visual e corporal do espetáculo. Isso significa que: “Se antes os críticos rejeitavam um espetáculo porque não era suficientemente ‘fiel ao texto’, agora elogiam-no exatamente porque, nele, a importância do texto é menor em face principalmente da invenção visual”.⁹⁹ João Apolinário compartilhou até certo ponto essa concepção, uma vez que não valorizava os aspectos puramente cênicos. Para ele, estes deveriam estar em concordância com um ideal social mais amplo.

Apesar de não fazer parte da série *Revolução no Teatro*, retomamos um artigo de junho de 1967, *Prefácio à obra de Plínio Marcos*, uma vez que, nesse artigo, Apolinário delineia alguns pontos que considerava essenciais para o teatro, em especial, para o teatro brasileiro. Para o nosso personagem, as duas peças do dramaturgo Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, expressavam “as evidências de um humanismo realista” que eram, ao mesmo tempo, específicos e universais. Concomitantemente, tratava-se de uma obra crítica “que enfrenta a verdade descarnando-a de todas as sínteses subjetivas, até chegar ao osso das antíteses, sempre com a verdade sangrando”.¹⁰⁰ Por conseguinte, a posição crítica de Apolinário valorizava tanto o texto, no tocante ao seu teor filosófico e ao horizonte humanista, e os elementos cênicos que, por sua vez, criavam a conexão com o público.

Ainda em relação ao humanismo, Apolinário reitera o fato de que a obra de Plínio Marcos era matizada por um humanismo realista e, assim, cita Henri Lefebvre para fundamentar essa posição. Curiosamente, essa passagem é a mesma que abre *Primavera de*

⁹⁹ MACIEL, Luiz Carlos. *Teatro Anos 70*. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p. 108.

¹⁰⁰ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Prefácio a obra de Plínio Marcos*. Última Hora, São Paulo, 12 jun. 1967. AEL: Pasta “1967”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 321.

Estrelas (1961), “será ainda possível colocar em termos que não estejam depreciados o problema do ser humano? ”.¹⁰¹ Para o autor, Marcos afinava-se com as vertentes do novo humanismo e do neorrealismo, pois tanto para esses ideais, como para o dramaturgo brasileiro, “o problema do homem não é posto no plano intemporal, mas visto à luz da vida histórica concreta”.¹⁰² Na verdade, o nosso personagem retorna para os pontos norteadores de sua poesia produzida em Portugal. Por exemplo, ele afirma que “na sociedade atual, no Ocidente, o homem está desumanizado, alienado” ou quando ele demonstra o seu apreço pela “desmistificação” e pela “explicação” como formas de conscientização da sociedade.¹⁰³

Com efeito, o nosso personagem manteve os contornos do seu pensamento, previamente delineados nos poemas, nas suas críticas teatrais. Dessa forma, o horizonte do engajamento e da expectativa revolucionária ainda girava em torno da crítica, da desmistificação e do desvendamento da realidade como forma de conscientizar a humanidade sobre sua condição humana. A partir dessa conscientização, a revolução seria o passo seguinte, tendo em vista que seria superada a “pré-história do homem moderno”.¹⁰⁴

A noção de um “homem humano” ou “homem novo”, na perspectiva de Apolinário, era noção criada pelo “fundador do materialismo moderno”. Ora, essas são questões pontuadas por Karl Marx durante a sua juventude e reiteradas por filósofos marxistas de gerações posteriores como Henry Lefebvre e Georg Lukács. No caso desses dois filósofos, em especial Lukács, a leitura do jovem Marx era filtrada pela lente do humanismo marxista, isto é, uma apropriação do marxismo, no sentido da interpretação materialista, aliado aos valores humanistas burgueses universais do século XIX. Em suma, era uma vertente do marxismo que acreditava na quebra das correntes que prendiam o homem ao capital, visto que essa relação impedia que o homem tomasse consciência de si.

Desse modo, a prática engajada de Apolinário continuou se fundamentando nas percepções que foram comunicadas em seus poemas, no entanto, também passaram a dialogar com as ideias do “longo modernismo” no Brasil. O nosso personagem ainda prezava pela

¹⁰¹ Infelizmente, não conseguimos identificar a qual livro de Lefebvre essa citação pertence. Também devemos considerar que, provavelmente, Apolinário tomou contato com esse livro em francês, assim, a sua tradução direta pode não coincidir com as traduções disponíveis. Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Prefácio a obra de Plínio Marcos*. Última Hora, São Paulo, 12 jun. 1967. AEL: Pasta “1967”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 319.

¹⁰² Idem, p. 318.

¹⁰³ Ibidem, p. 319.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 321.

conscientização da humanidade no sentido de que abandonasse as mazelas que a impedia de experimentar a verdadeira vida. Porém, aqui, do outro lado do Atlântico, tal ambição também passava pela valorização da nacionalidade e da cultura popular. Essa questão fica evidente em *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*, de julho de 1968, pois, nesse artigo, ele expôs conceitos caros ao modernismo brasileiro, ao mesmo tempo em que citou as tendências estruturalistas e a sua filiação à Lukács.

O artigo começa com a pergunta “Mas o que é um ‘teatro livre, autêntico, moderno, popular e brasileiro’?”¹⁰⁵ e com a afirmação de que foi a partir do teatro que nasceu a moderna comunicação de massa. Assim, a partir desse ponto, ele passa a responder a sua pergunta, termo por termo, a fim de apontar a sua análise do público de teatro e, desse modo, fazer outro questionamento “para quem se deve fazer teatro neste país?”.¹⁰⁶

Para o primeiro termo da pergunta que inicia o artigo, ele responde de forma incisiva que um “teatro livre” correspondia a um teatro com liberdade de criação, sem a mediação da censura, pois essa era uma “mordaza indigna”.¹⁰⁷ Assim, como nos aponta Miliandre Garcia, a questão da liberdade de criação e da oposição à censura unificou a classe teatral ao ponto desse setor desencadear uma greve no começo de 1968. Naturalmente, existiam divergências dentro da própria classe, porém, a oposição à censura foi um ponto de coesão importante para essa categoria que, historicamente, sempre fora desunida.¹⁰⁸

O segundo termo, a autenticidade, de acordo com nosso personagem, “implica problemas de caráter mais afim com a consciência daqueles que praticam as regras do sistema em que se baseia a sua existência econômica”. Para explicar essa questão, o autor dialoga com o estruturalismo, valendo-se de uma citação de Bernard Pingaud na introdução da revista *L’Arc* de 1966¹⁰⁹, em que esse escritor informa sobre o êxito estruturalista e que “não se fala mais de consciência ou de sujeito, mas de regras, de códigos, de sistemas; não se diz mais que

¹⁰⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 458.

¹⁰⁶ Idem, p. 461.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 459.

¹⁰⁸ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 163-170.

¹⁰⁹ Essa foi uma edição especial da revista, pois Jean-Paul Sartre expôs o seu descontentamento com o crescimento do estruturalismo, com a hegemonia das Ciências Sociais e a desvalorização da filosofia DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, v. 1: o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 363.

o homem faz o sentido, mas que o sentido advém ao homem; não se é mais existencialista, mas estruturalista”.¹¹⁰ Apolinário leu o artigo em francês e buscou traduzi-lo para o português, a sentença em seu artigo aparece do mesmo modo: “[...] não se diz mais que o homem ‘faz o significado, mas o significado advém do homem’”.¹¹¹

Nessa perspectiva, a autenticidade para Apolinário passava pela chave do estruturalismo, entretanto, o nosso personagem não fez questão de aprofundar-se nesse argumento e simplesmente declarou que “Para bom entendedor: chega”. Assim, em nossa leitura, a retomada do estruturalismo para a explicação do conceito de autenticidade significa que os produtores teatrais deveriam atentar para os “códigos” e “sistemas” específicos de sua cultura. Afinal, essa era a chave do estruturalismo, um paradigma das ciências humanas que propunha a interpretação da cultura como um sistema, uma estrutura, que se pautava na busca por constantes e códigos.

Por consequência, Apolinário investiu na linguagem estruturalista para expressar que a autenticidade somente seria possível quando a classe teatral se apropriasse das questões específicas do Brasil, mas que mantivesse um diálogo com as estruturas universais. Após esse ponto, ele inicia sua resposta sobre o que era um “teatro moderno, popular e brasileiro”, que, na verdade, eram “três problemas distintos em um só problema, pois numa fugaz explicação, quando queremos dizer moderno, queremos também dizer popular e brasileiro”. Portanto, não era “mais possível fazer-se teatro pensando em Paris ou Nova Iorque. O momento crucial é este. O lugar é este”. Por esse motivo, ele valorizou intensamente as produções do *Teatro Oficina* e do *Opinião*, pois “mesmo que haja diferenças formais e substanciais entre tal gênero de espetáculos”, ambos eram “polêmicos e populares a seu modo. Ambos sem dúvida modernos e brasileiros”.¹¹²

Conforme demonstramos no início desta seção, essa era a ambição do modernismo brasileiro: atualizar a produção artística para equipará-la à produção dos grandes centros de cultura e valorizar a cultura popular como ponto fundante da nacionalidade. Para Apolinário, “popular” também era equivalente a “didático”, em suas palavras, “teatro popular significa

¹¹⁰ PINGAUD, Bernard. *L'Arc*, nº 30, 4. Trimestre de 1966, p. 11 apud idem.

¹¹¹ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 458.

¹¹² Idem, p. 460

teatro de agressão ou teatro didático. É, pelo menos, teatro que corresponde a este momento histórico”.¹¹³ Como afirmamos, o conceito “popular” assumia diversos papéis nos textos do nosso personagem e esses significados não eram unívocos, pois ora denominava uma matéria-prima para arte, ora representava uma forma de arte didática, expressiva e afinada com as questões do presente.

Ao passo que o teatro deveria ser livre, autêntico, moderno, popular e brasileiro, ainda restava a pergunta “para quem se deve fazer teatro neste país?”. Para responder tal pergunta, Apolinário, em um longo parágrafo, expõe a sua interpretação do público de teatro no Brasil a partir da exposição de dados demográficos. Em sua perspectiva, havia, pelo menos, 50% de jovens no Brasil – “povo que não acaba mais” – que viviam no entremeio das classes operárias e médias. Paralelamente, existia “uma imensa massa de analfabetos” e uma “não menor massa de jovens e velhos apenas precariamente alfabetizados”. Pesando essas considerações demográficas, ele ainda pergunta a quem o teatro deveria servir,

[...] as minorias, as elites, os Senhores do poder? Ou para as maiorias, o povo, as classes médias, baixas ou não, isto é, para os jovens que sempre correm a todas as manifestações em que esse Brasil livre e esse homem brasileiro autêntico são mostrados como exemplo de uma luta necessária?

114

Desse modo, Apolinário concluiu que o teatro deveria ser produzido para maioria da população, isto é, para todos aqueles que não eram da elite. Para exemplificar seu ponto, ele cita a *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968) e a *Roda Vida* (1968), pois, segundo ele, esses espetáculos suscitaram reações, porque as elites reacionárias “não se conformavam com as posições de denúncia que, em cadeia, a classe teatral assumiu”.¹¹⁵ Por consequência, focando-se nesse público, na maioria composta pelas classes baixas e médias, o teatro deveria ser didático, “objetivamente dirigido para a crítica e para a conscientização popular”.¹¹⁶

Não é gratuito o fato de Apolinário citar a *Primeira Feira Paulista de Opinião* para exemplificar sua ideia, pois, na gênese desse grupo teatral, existia o mesmo ideal de

¹¹³ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 461.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, p. 462.

comprometimento, conscientização e protesto. Esse grupo carioca era composto por alguns artistas que estavam vinculados ao antigo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) que foi extinto em 1964. Como bem exposto pela historiadora Tânia Garcia, o manifesto do CPC revela que eles tinham como foco “a defesa de uma arte nacional-popular revolucionária, ‘interessada’, comprometida politicamente, contraposta à arte ‘desinteressada’ ou à arte pela arte”.¹¹⁷ O Grupo Opinião defendia os mesmos ideais, postura que entrava em consonância com as propostas apresentadas por Apolinário.

Por fim, ainda em *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*, o nosso personagem reforça sua filiação ao marxista húngaro Georg Lukács. Para tal, ele afirma explicitamente que, apesar de todas suas considerações, existia a “fidelidade que mantenho à estética que Lukács me ensinou”.¹¹⁸ Essa estética implica que a obra de arte rompa com o fetichismo – isto é, superando a realidade invertida, onde a mercadoria ganhava vida própria e ignorava-se a atividade humana anterior – com o intuito de atingir o núcleo humano imanente na própria obra. Entretanto, somente o realismo era a forma artística adequada para atingir esse objetivo.

Neste sentido, o realismo aqui era menos entendido como uma escola e mais como uma postura frente ao mundo material. Era um esforço de apreensão do real de forma objetiva, em detrimento das designações subjetivas. Ao mesmo tempo, de acordo com Lukács, o verdadeiro artista era aquele que tomava partido pela humanidade, em busca do núcleo humano e contra a reificação, ou seja, contra a coisificação e desumanização do homem.¹¹⁹ Logo, a estética de Lukács passava pela valorização do realismo de acordo com certas categorias estéticas.

Em relação às categorias do estético, ainda segundo o marxista húngaro, tratava-se da dialética entre o singular e o universal, que representam, respectivamente, o indivíduo e a humanidade. Porém, essa relação devia ser mediada pelo particular, isto é, pelas relações

¹¹⁷ GARCIA, Tânia da Costa. *O nacional-popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 251.

¹¹⁸ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 462.

¹¹⁹ Sobre o conceito de reificação ver: LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 194-198.

sociais e culturais específicas em que aconteciam essas interações. Nas próprias palavras de Lukács:

O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre – sem prejuízo para a sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. O universal, por seu turno, é tanto a encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda – caso em que ele se manifesta subjetivamente como conteúdo de uma consciência no mundo figurado – um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. Com esta representação simbólica do singular e do universal, a obra de arte revela – em virtude da sua essência objetiva, independentemente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena. ¹²⁰

Esse trecho do capítulo final de *Introdução à Estética Marxista* explicita como o particular, em sua concepção, era uma categoria estética de suma importância, pois unia tanto o universal quanto o singular. Paralelamente, Lukács expressa a sua concepção de que a obra de arte é uma realidade objetiva mediada pelo simbólico. Por tal motivo, a arte proporciona uma consciência de si mesmo e do mundo, assim, ela possui uma função social de extrema importância para a existência coletiva.

Assim, devido ao seu teor evocativo e vocação transformadora, a arte devia ser libertadora, capaz de quebrar com a falsa realidade construída pelo fetichismo e contribuir para a construção e reconstrução do homem. ¹²¹ Porém, conforme afirmamos, Lukács defendia uma forma específica de arte, o realismo. Essa forma artística, principalmente na literatura, conseguia atingir a completude do homem e provocava a mudança, pois retirava o homem de si mesmo, fazendo-o identificar-se com a realidade de determinado momento. Assim, para o marxista húngaro, a arte também exercia um papel espiritual, pois acordava o homem para as grandes questões da humanidade.

Diante de tal conjunto de considerações, percebemos que até mesmo os direcionamentos da produção poética de Apolinário recebem contornos mais nítidos. A presença de Lukács era muito forte na obra de nosso personagem, ao ponto de ele orientar a

¹²⁰ LUKÁCS, Georg. *Introdução a estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018, p. 257.

¹²¹ Idem, p. 263.

maior parte de sua produção sob as diretrizes da estética lukácsiana. Entretanto, é impossível para nós estabelecermos quando e com quais obras Apolinário travou contato. Somente podemos afirmar que o título *Existencialismo* ou *Marxismo* (1948), difundido no Brasil pela editora Senzala, foi citado por Apolinário.¹²² Além disso, *História e Consciência de Classe* (1923), *Ensaio sobre o realismo* (1948) e *Estética* (1963), provavelmente fizeram parte do seu círculo de leituras, pois, principalmente na sua produção escrita no Brasil, são perceptíveis ideias provindas desses livros, por exemplo, o conceito de reificação e a fundamentação do realismo.

No entanto, não inferimos que as poesias estavam em total consonância com os preceitos de Lukács, apesar de existirem ecos e afinidades. Por outro lado, suas críticas denotam uma expressiva presença do filósofo húngaro. Na verdade, a ruptura mais substancial entre a fase portuguesa e a brasileira de Apolinário é justamente a presença mais sistemática de Lukács em sua produção. Um exemplo bem expressivo é quando o nosso personagem afirma, ainda em *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*, que ele não concordava:

mais com a perspectiva de se mostrar o homem como vítima do homem [...], talvez porque eu ache que o homem já sabe na própria carne, desde o mais miserável famélico nordestino ao homem brasileiro urbano, que é explorado pelo capitalismo, que é vítima da engrenagem e nada que lhe possam mostrar como evidência trágica dessa desigualdade poderá surpreendê-lo.¹²³

Neste sentido, o que estava em questão não era a tomada de consciência das opressões políticas, mas a percepção de que era necessária uma mudança radical. De acordo com a estética lukácsiana, essa mudança significava uma conscientização de si e uma elevação em direção às grandes questões da humanidade.

Apesar da afinidade com Lukács, Apolinário também citou Bertolt Brecht em seus textos. Essa é uma questão intrigante, pois existiam polêmicas e embates entre as posições

¹²² LUKÁCS, Georg. *Marxismo e Existencialismo*. São Paulo: Senzala, 1979. Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Sartre na fronteira do amadorismo*. Última Hora, São Paulo, 17 set. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 476.

¹²³ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 462.

estéticas desses dois autores. Entre o humanismo clássico de Lukács e a estética da produção de Brecht, existiam tensões de ordem tanto prática como teórica.

Brecht propunha que a obra de arte causasse um impacto na consciência, provocando diretamente a mudança e a conscientização do receptor.¹²⁴ Lukács, por outro lado, acreditava que as posições de Brecht eram equivocadas, pois fragmentavam o homem e, assim, por sua vez, fundamentava que a arte deveria atingir a totalidade do homem e não apenas a consciência.

O historiador Eugene Lunn, em *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, explora as abordagens marxistas expressas pelos autores citados no título do livro. Ele privilegia a tensão dessas ideias com as teorizações sobre o modernismo, assim, o seu trabalho demonstra os conflitos existentes, em um capítulo, ele analisa Lukács e Brecht, enquanto no outro, Adorno e Benjamin.

Lunn afirma que as diferenças entre Brecht e Lukács não residem necessariamente nos usos do marxismo, mas na própria concepção sobre o lugar da arte na sociedade. Definitivamente, por esse motivo, ambos os autores preocuparam-se tanto com o paradigma da recepção artística e o que a arte deveria propor ao público. Por um lado, Lukács estava comprometido com a ética e a estética humanista, propondo, assim, a continuidade da cultura clássica europeia baseada em determinados moldes do que ele considerava ser o realismo. Por outro, Brecht repudiava restrições, dessa maneira, ele estava preocupado com experimentações artísticas que fossem capazes de lidar com as mudanças socioeconômicas causadas pelo capitalismo. Portanto, Lunn conclui que “Lukács se concentrou amplamente no romance ‘contemplativo’, lido em particular; Brecht direcionou sua atenção para o público e para o drama potencialmente mais ‘ativador’”.¹²⁵

Essas preferências por gêneros literários específicos refletiam suas formações políticas e intelectuais. Para Lukács, o legado da burguesia do século XIX deveria ser preservado, a sua forma literária, o realismo, colocava em questão a desumanização posta pelo capitalismo, evidenciando o descompasso entre o indivíduo e o seu tempo histórico, propondo, desse modo, a superação das contradições, atingindo a harmonia social. Brecht não se preocupava

¹²⁴ BRECHT, Bertold. *Breviário de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

¹²⁵ “Lukács focused upon the broadly conceived, privately read ‘contemplative’ novel form; Brecht directed his attention to the public and potentially more ‘activating’ drama” (Tradução de nossa autoria). LUNN, Eugene. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. London: University of California Press, 1997 p. 102.

necessariamente com a desumanização, nem buscava uma solução harmônica para sociedade. Para ele, o artista deveria valer-se do progresso material para, assim, demonstrar a estranheza do “normal”, causando uma impressão na consciência do público e mobilizando a ação política.

Contudo, ao que parece, o nosso personagem não se preocupou com tal contenda porque, mais do que tudo, ele buscou entrar em consonância com as questões especificamente brasileiras. Por tal motivo, ele, em alguns momentos, filiou-se ora a Lukács, ora a Brecht. Dessa maneira, o que mais importava para ele era a apreciação do desenvolvimento teatral brasileiro.

Neste sentido, não podemos ignorar que Apolinário era um português e, em certos pontos, alguns resquícios do “olhar do colonizador” se faziam presentes. Por exemplo, Apolinário pretendia que o teatro brasileiro descobrisse suas próprias potencialidades e dialogasse com a produção dos grandes centros de cultura. Neste aspecto, ele estava afirmando que o teatro desse lado do mar ainda era subdesenvolvido.

Essa perspectiva fica evidente no último texto da série, *O teatro é uma revolução em marcha*, de outubro de 1968. Ao longo do texto, o autor expressa que o teatro no Brasil correspondeu mais a uma “necessidade de ação, do que propriamente a uma necessidade cultural”.¹²⁶ Portanto, era mais importante a existência de um teatro ativo, de denúncia e tomada de consciência do que um teatro esteticamente atualizado, pois, segundo ele, o desenvolvimento brasileiro somente se proliferaria a partir da cultura. Neste aspecto, Apolinário afirma que as soluções para o problema da independência, tanto do teatro quanto do Brasil, dependiam “muito mais do desenvolvimento ideológico do que de soluções para o seu subdesenvolvimento crônico”.¹²⁷

A partir dessa solução, o nosso personagem descreve o Brasil como um país “asfixiado na sua economia política por um colonialismo secular, mais grave depois dos conquistadores de 1500, aos quais sucederam os exploradores europeus ou americanos – ainda hoje”.¹²⁸ Dessa maneira, ele admite que o colonialismo exercia um forte papel na cultura brasileira e os ecos do subdesenvolvimento ainda reverberavam na estrutura política e econômica. Além

¹²⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 32.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Ibidem.

disso, esse era um debate fundamental dos anos 1960, pois, a questão do subdesenvolvimento e das “teorias da dependência” tomaram lugares de destaque nas análises sociológicas tanto do Brasil como da América Latina – temática que abordaremos de maneira mais detalhada no capítulo seguinte, tendo em vista que denota a perspectiva temporal e histórica de Apolinário. Aqui, somente salientamos que o nosso personagem dialogava com essas teorias, admitia a força do colonialismo e percebia certo subdesenvolvimento na área teatral.

Por outro lado, a cultura brasileira tinha o poder de quebrar com o subdesenvolvimento através da tomada de consciência, da desmistificação e do protesto. Assim, o teatro era uma “revolução de ideias postas em equação no palco” ¹²⁹ e lutava “contra todas as formas de alienação do povo brasileiro”. ¹³⁰ Tal força poderia provocar e comunicar ideias críticas aos interesses dos adversários do desenvolvimento do povo, além de assegurar implicitamente as mudanças sociais, culturais e econômicas.

Portanto, no caso do Brasil, mais valia a ação cultural em prol da tomada de consciência, do que os termos artísticos formais. Devido à centralidade da ação, Apolinário valorizava a juventude, pois eram esses que estavam fazendo o teatro. Em sua perspectiva, por mais que os jovens não soubessem o que fazer em termos artísticos, sabiam-no “sem dúvida, em termos sociais”, pois “agir para os jovens brasileiros é uma necessidade vital de protesto ou uma busca ideológica para a própria nacionalidade”. ¹³¹

De certo modo, a busca pela nacionalidade e a ação de protesto eram equivalente, visto que ao mesmo tempo rompiam com o subdesenvolvimento e possibilitavam a tomada de consciência. Conforme demonstramos anteriormente, essa era uma questão de primeira ordem no período, isto é, o paradigma nacional-popular imperava entre as esquerdas, principalmente na América Latina. ¹³² Ainda nessa linha, salientamos que havia uma crença de que a gênese da revolução residia no interior do povo brasileiro, ideia que marcou a produção das esquerdas artísticas nas décadas de 1960 e 70. ¹³³ Por conseguinte, Apolinário, afinado com

¹²⁹ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 32.

¹³⁰ Idem, p. 33.

¹³¹ Ibidem.

¹³² GARCIA, Tânia da Costa. *O nacional-popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014

¹³³ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

tais paradigmas, sustentava que o teatro era uma “arma de luta” dentro de uma conjuntura de “perda das liberdades essenciais de expressão do pensamento” ¹³⁴ e isso implicava que o artista sério estivesse comprometido com a denúncia, a desmistificação e a transformação da sociedade.

Em suma, observamos que as críticas teatrais de Apolinário eram densas, com amplas referências teóricas e expressavam uma nova preocupação com o engajamento. Neste sentido, ele manteve diversas consonâncias com a sua produção em Portugal, nomeadamente, na ambição de conscientização e desmistificação, porém, aqui no Brasil, ele adequou-se aos aspectos do “longo modernismo” na arte e aprofundou a sua filiação com Georg Lukács. Desse modo, o engajamento ainda estava voltado para a tomada de consciência e a desmistificação, entretanto, em suas críticas, existia uma preocupação insistente com a descoberta da nacionalidade no Brasil, assim como a superação do subdesenvolvimento. Paralelamente, a revolução aparecia como um horizonte direto, pois, assim, que fossem atingidos os requisitos do desenvolvimento ideológico propiciado pela cultura, seria possível uma grande transformação social e econômica.

No entanto, a análise sistemática sobre como o engajamento e a expectativa revolucionária eram formas de dar sentido ao tempo histórico ficam para o próximo capítulo. Neste capítulo, preocupamo-nos em demonstrar como essas questões apareciam no Brasil e em Portugal através da obra de Apolinário. À vista disso, constatamos a existência de rupturas e continuidades que interligam e dotam de uma coerência inegável a produção escrita de nosso personagem, principalmente no tocante à crença na função da arte como agente de transformação.

No Brasil, após dezembro de 1968, o clima político e cultural recrudesceu, o Ato Institucional 5 (AI-5) modificou o panorama com uma forte ação política baseada na perseguição e na censura. Por tal motivo, apesar de Apolinário ter publicado textos até o ano de 1974, a partir de 1968, ele cessou de escrever textos declaradamente críticos e passou a ater-se mais ao projeto de uma política cultural que beneficiasse a classe teatral. Suas críticas continuaram densas e recheadas de referências, mas, a partir de meados dos anos 1970, os textos não abordavam mais os pontos nevrálgicos da série “Revolução no Teatro”.

¹³⁴ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 33.

A partir desse ponto, Apolinário preocupou-se mais em mapear os gêneros de espetáculos e o caráter do público teatral paulista do período a fim de propor políticas culturais. Observamos esses textos dos anos 70 com o intuito de vislumbrar um possível público leitor dos textos de nosso personagem. Evidentemente, assumimos uma conexão entre o público de teatro e o público leitor de críticas teatrais. Porém, também consideramos que nem todos que frequentavam o teatro paulista eram leitores do *Última Hora*.

Conforme afirmamos, a circulação de seus textos era restrita ao estado de São Paulo, desse modo, compreende-se que o seu público leitor era bem reduzido. Apolinário debruçou-se especificamente sobre o teatro paulista, pois ele residia na capital do estado e escrevia críticas para os espetáculos que passavam pela cidade. Aliás, vale considerar que o nosso personagem, em alguns momentos, afirmou-se como paulista.¹³⁵ Por tais motivos, nossa análise, assim como a circulação dos textos de Apolinário, encerra-se em São Paulo, mais precisamente na capital.

Embora não contemos com os números específicos sobre a circulação do *Última Hora* em São Paulo, as tiragens – abrangendo todos os seis estados onde o periódico circulava (Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Rio de Janeiro e no antigo Distrito Federal, Guanabara) – eram cerca de 350 mil exemplares.¹³⁶ Entretanto, ao longo dos anos 1960 e 70, esse número aumentou, porém, não sabemos ao certo o quanto, pois não possuímos acesso a dados mais concretos. Considerando as condições técnicas e comerciais do período, essa era uma tiragem expressiva porque outro jornal de vulto da época, *O Estado* (atual *O Estado de São Paulo*), no ano de 1967, possuía uma tiragem equivalente (340 mil exemplares).¹³⁷

Como bem analisa o historiador Nelson Werneck Sodré, após a ascensão do rádio e da televisão, a imprensa foi relegada a um lugar menor. Em tom enfático, ele postula que a mídia impressa nunca veio a ser um meio de comunicação de massa, assim, mesmo com os avanços

¹³⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Os monstros*. Última Hora, São Paulo, 07 abr. 1969. AEL: Pasta “1969”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 61.

¹³⁶ Dados consultados no dicionário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ultima-hora>>. Acesso em 25 abr. 2019.

¹³⁷ Dados conferido no site oficial do periódico *O Estado de São Paulo*. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/historico/print/resumo.htm>>. Acesso em 25 abr. 2019.

técnicos, a sua abrangência de público manteve-se reduzida, isto é, quando vista em comparação com o volume da população brasileira.¹³⁸

Ao passo que a imprensa dispunha de um público reduzido, o teatro, após um período de ampla projeção, durante meados da década de 1960, sofreu uma estagnação de público no fim daquela década e no início dos anos 1970. Após os anos 60, as plateias de teatro não cresciam tanto quanto os públicos das outras artes de espetáculo (cinema e música popular).

De acordo com Marcos Napolitano, o maior contingente de público de teatro eram as classes médias. Entretanto, em finais da década de 1960, ocorreu uma “implosão do público teatral”. Composto basicamente por jovens de esquerda, quando se sucederam mudanças nessas duas categorias, o teatro acompanhou esse processo. “A esquerda, até então hegemonizada pelo PCB, fragmentou-se a partir de 1967. Paralelamente, a juventude, sobretudo como conceito sociocultural, também sofria um processo radical de mudanças, em direção à contracultura massificada”.¹³⁹

Tal análise entra em consonância com as percepções de João Apolinário. Primeiramente, pelo fato de, conforme demonstramos, ele valorizar a juventude tanto quanto classe produtora de teatro, como potencial agente revolucionário. Tal ponto ficou evidente quando ele propôs que o teatro fosse produzido para a juventude.¹⁴⁰ Em segundo, porque o nosso personagem escreveu *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro? E Você imagina quantos milhares de espectadores vão ao teatro?*, ambos publicados em janeiro de 1971. Tais textos, além de relativamente longos, expressavam essas preocupações com a “crise do nosso teatro”¹⁴¹ e com a consequente evasão do público.

No primeiro texto, em tom analítico e provocativo, Apolinário observa a situação do teatro e identifica o público de teatro na capital de São Paulo. Para atingir tal objetivo, ele faz uma digressão histórica, em que, por intermédio das citações de Nelson Werneck Sodré em *Síntese de História da Cultura Brasileira*, retorna ao período da colonização e traça os marcos

¹³⁸ Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Maud: Rio de Janeiro 1999, p. X.

¹³⁹ NAPOLITANO, M. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 28.

¹⁴⁰ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 461.

¹⁴¹ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?*. Última Hora, São Paulo, 15 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 384.

do desenvolvimento da burguesia no Brasil.¹⁴² Desse modo, apoiado em Sodré, Apolinário declara a burguesia como uma “‘classe culta’, de timbre aristocrático” que consumia “uma ‘cultura de elite’ dirigida mais para a preparação do indivíduo com títulos que lhe permitisse maior dignidade social, isto é, comando político e econômico”.¹⁴³

O livro de Werneck Sodré marcou profundamente Apolinário, tanto pelas periodizações da história brasileira, como pelas menções a Karl Marx e Bertolt Brecht. As citações desses autores que compõem *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?* também foram utilizadas pelo historiador brasileiro em *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Portanto, Apolinário e Sodré também convergiam na crítica à burguesia, à monopolização das práticas culturais pelo capitalismo e à marginalização das camadas populares com relação à cultura.

Em suma, Apolinário conclui que o público de teatro em São Paulo era composto por membros da pequena burguesia, o que englobava a classe estudantil e a burguesia estrangeira, constituindo, assim, “a maioria da minoria dos espectadores de teatro”.¹⁴⁴ O nosso personagem ainda prossegue, em tom melancólico, que as tentativas de ampliar essa minoria esbarraram nas ações políticas e na expansão do capitalismo. Portanto, um dos motivos da decadência do teatro, de acordo com ele, era que esse vinha “servindo uma minoria segundo seus próprios critérios, entrando assim no jogo capitalista que se desenvolve entre oferta e a procura”.¹⁴⁵

No segundo texto, *Você imagina quantos milhares de espectadores vão ao teatro?*, o nosso personagem, ainda apoiado na análise histórica do artigo anterior, realizou uma análise mais concreta, baseada em números. Segundo ele, considerando dados da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, “o número de ingressos vendidos em 1969 excede seiscentos mil”,¹⁴⁶ assim, “além da alta burguesia, da classe estudantil e da pequena burguesia intelectual que tradicionalmente assiste teatro declamado, um público flutuante com poder

¹⁴² SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

¹⁴³ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?*. Última Hora, São Paulo, 15 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 385.

¹⁴⁴ Idem, p. 386.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Você imagina quantos milhares de espectadores vão ao teatro?*. Última Hora, São Paulo, 20 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Ibidem, p. 388.

aquisitivo para pagar de dez a 25 cruzeiros por ingresso, foi servido de produções teatrais”.

¹⁴⁷Evidentemente, Apolinário considera que se tratava de uma minoria, “pois só esta possui poder aquisitivo para pagar ingressos tão caros”. ¹⁴⁸

No entanto, esses números correspondiam ao ano de 1969 e, segundo ele, foram bons números, mas, em 1970, apesar de ainda não ter obtido dados efetivos, Apolinário declarou que havia uma crise, uma discordância entre produção e consumo. Isso significa que, para o nosso personagem, existia “uma produção inadequada ao consumo”, ¹⁴⁹ ou seja, o teatro não estava entrando em consonância com o seu público.

Além disso, existiam fatores conjunturais, por exemplo, a fragmentação das esquerdas e a mudança da juventude, em direção à cultura de massa. Para Apolinário, a “alienação da realidade brasileira conduz ao círculo vicioso da repetição de formas importadas de cultura, comunicadas ou perceptíveis muitas vezes de maneira defeituosa”. ¹⁵⁰

Conforme Apolinário informou, o público de teatro era uma minoria marcada pela pequena burguesia, interessada em signos de distinção cultural. Também existiam as classes estudantis e intelectualizadas, porém elas não constituíam matéria de interesse para Apolinário. Ele estava mais preocupado com o conflito de classe existente no público de teatro, isto é, no profundo abismo que afastava a grande maioria da população em relação ao teatro e em maneiras de diminuir essa distância.

Por conseguinte, o público leitor dos textos do nosso personagem era bem reduzido, pois, admitindo que o público de teatro estava em consonância com o público leitor de críticas teatrais, os números informam-nos somas pequenas. Afinal, em 1967, a tiragem do *Última Hora* era de 350 mil exemplares, por outro, em 1969, o público de teatro girava em torno de 600 mil. Em contrapartida, São Paulo era uma cidade que, durante os anos 1960 e 70, contava

¹⁴⁷ Nesse período, existia um programa do Governo do Estado de incentivo à cultura, que subsidiava uma verba para os grupos teatrais produzirem seus espetáculos com a condição de abrangerem um “público popular”. Assim, as peças deveriam conter uma cota de ingressos que deveriam ser vendidos a um preço mais baixo. Aliás, não encontramos nenhum estudo sobre essa área, tais informações foram pautadas por Apolinário e, lateralmente, por Miliandre Garcia. Idem, p. 388-389. GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 264.

¹⁴⁸ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Você imagina quantos milhares de espectadores vão ao teatro?*. Última Hora, São Paulo, 20 jan. 1971. AEL: Pasta “1971” Livro: VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 388.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?*. Última Hora, São Paulo, 15 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Livro: Ibidem, p. 387.

com mais de cinco milhões de habitantes.¹⁵¹ Embora não tenhamos acesso a dados mais detalhados, compreendemos que esses números informam que um possível público leitor dos textos de Apolinário correspondia a uma pequena parcela da população dessa cidade.

Naturalmente, esses não são números absolutos, temos ciência de que se referem somente a um ano específico e a condições particulares. Além disso, de acordo com Michel De Certeau,¹⁵² existem diversas práticas de apropriação que não se inscrevem nas formas oficiais de distribuição, portanto, neste sentido, torna-se impossível mapear de forma concreta as recepções. No entanto, visto os pequenos números de público e tiragem quando comparados ao montante da população paulista, podemos admitir a reduzida circulação e baixa taxa de leitura.

Entretanto, o nosso personagem possuía interlocutores e, como buscamos demonstrar, preocupou-se em afinar o seu engajamento com as tensões políticas e culturais que marcavam o Brasil. Tal postura, conforme podemos observar nos depoimentos que abrem os dois volumes de críticas, garantiu-lhe um lugar de destaque no campo teatral paulista. Por exemplo, como presidente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) em 1972. Sua principal ação foi a conversão da APCT em Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), isto é, abrindo a associação para os críticos de todas as artes como cinema, artes plásticas e música popular. Neste sentido, o relato mais rico provém do jornalista, ator e dramaturgo Oswaldo Mendes que conclui o seu texto com as suas impressões sobre Apolinário:

Foram pouco mais de cinco anos de convivência e aprendizados diários na redação do jornal Última Hora. Poeta, ele me ensinou a olhar a vida com a paixão das santas utopias. Poeta ele me ensinou a buscar o rigor e a insatisfação sem abdicar da coerência e da autocrítica permanente. Poeta, ele me ensinou a perseguir como queria Brecht, o sonho possível de um dia ver o Homem amigo do Homem. João não viu esse dia. Certamente eu também não o verei. Mas ele me ensinou a acreditar. Só assim vale viver. E foi assim que ele viveu e me ensinou a viver.¹⁵³

Dessa maneira – além do tom edificante com intuito de heroificar a prática de João Apolinário –, podemos perceber que, em sua atividade, ao menos entre a classe teatral paulista, o nosso personagem foi prestigiado. Provavelmente tal prestígio adveio do seu interesse pelas

¹⁵¹ Dados conferidos no censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1970. Disponível em <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em 5 de mai. 2019.

¹⁵² CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano 1: As artes do fazer*. São Paulo: Vozes, 2017, p. 38-44.

¹⁵³ VASCONCELOS, M (org.). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 25.

tensões culturais específicas do Brasil e pela sua ação em prol do que ele acreditava ser a luta em defesa das liberdades. Por tal motivo, interessou-se pela juventude, pois acreditava que essa era uma classe revolucionária. Além disso, marcou o seu engajamento com a busca pela nacionalidade que, segundo ele, ainda era carente nos brasileiros, e consolidou a sua filiação à estética de Georg Lukács. Aliás, consideramos essa a maior ruptura entre a sua produção em Portugal e no Brasil, isto é, uma presença mais clara e delineada do marxista húngaro. Porém, ainda restam algumas pontas soltas que buscaremos fechar no próximo capítulo, visto que, no Brasil, o nosso personagem também configurou o engajamento como uma prática presentista que iluminava o passado e propiciava as condições para uma revolução futura.

Capítulo 2 – “TRÁGICA LUTA”: registros sobre o tempo na produção de Apolinário

*“Poderíamos dizer que ‘passado’, ‘presente’ e ‘futuro’ constituem, embora se trate de três palavras diferentes, um único e mesmo conceito”.*¹⁵⁴

Neste capítulo, objetivamos demonstrar como o engajamento e a expectativa revolucionária registradas pelos poemas, pelas críticas teatrais e pelo livro, *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*, revelam, no seu conjunto, uma relação específica com o tempo. Consoante a essa percepção temporal, o engajamento ilumina o passado em função do presente, cria as condições e acumula os componentes necessários para atingir o futuro, cujo devir está marcado pela revolução como fim.

Diante desse objetivo, continuamos seguindo a metodologia da História Transnacional proposta por Martha Hodes.¹⁵⁵ Retomando o conceito proposto pela autora, trata-se de observar como um determinado personagem, que cruzou fronteiras nacionais, relaciona-se com determinados tópicos que, por si mesmos, atravessam fronteiras. Dessa maneira, observamos a própria concepção de tempo e sua relação com o engajamento, focando os diferentes tons assumidos em cada local.

Como bem demonstra Dipesh Chakrabarty, a concepção de tempo, enquanto algo linear e acumulativo, foi difundida globalmente pela dominação europeia.¹⁵⁶ De acordo com Reinhart Koselleck, a ideia de revolução também cruzou as fronteiras nacionais a partir das mobilizações de 1789, convertendo-se em um “*conceito meta-histórico*” (grifo do autor), adquirindo um “sentido transcendental, tornando-se um princípio regulador tanto para o conhecimento como para a ação de todos os homens envolvidos na revolução”.¹⁵⁷ Neste sentido, conforme argumenta Alberto Aggio, “a discussão em torno da revolução marcou profundamente a esquerda ocidental precisamente porque todos os seus horizontes estiveram ancorados na perspectiva de buscar uma nova sociedade”.¹⁵⁸ Por conseguinte, tal concepção

¹⁵⁴ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. p. 63.

¹⁵⁵ HODES, Martha. *A Story with an Argument: Writing the Transnational Life of a Sea Captain's Wife*. In: DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela. *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan. 2010. p. 15-25.

¹⁵⁶ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

¹⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 69.

¹⁵⁸ AGGIO, Alberto. *Revolução e democracia no nosso tempo*. Franca: UNESP, 1997. p. 21-44.

de tempo e de revolução eram questões que extrapolavam a delimitação nacional e constituíam-se como paradigmas transnacionais.

Neste capítulo, também desenvolvemos melhor a nossa hipótese sobre a existência de um imaginário de esquerda com contornos transnacionais. Assim como expusemos na introdução, essa hipótese parte da premissa de que durante o período analisado determinadas ideias, representações e significações de mundo, pautadas pelas ideologias de esquerda e pela utopia revolucionária, circulavam pelo globo e agregavam diversos atores em torno de seus ideais.

Evidentemente, não se trata de um conceito totalizante, afinal, como definido por Cornelius Castoriadis e Bronislaw Baczko, o imaginário é constituído historicamente de acordo com certas conjunturas.¹⁵⁹ Portanto, mesmo cruzando fronteiras nacionais, essas ideias ainda possuíam especificidades locais. Por esse motivo, é interessante observar um personagem que circulou entre dois países e modificou significativamente suas propostas políticas e estéticas em cada local, pois ainda que vinculado a um mesmo repertório de ideias, cada país pautava-se por um conjunto de representações que moldavam essas proposições.

Por conseguinte, dividimos este capítulo em duas partes. A primeira investiga as correlações entre tempo e engajamento tanto nos poemas como na leitura de nosso personagem sobre o subdesenvolvimento. A segunda parte aborda a interpretação de Apolinário sobre a Revolução dos Cravos, focando na forma como ele alterna entre passado, presente e futuro para denotar sentido ao evento. Dessa maneira, observamos como o imaginário de esquerda moldava-se de acordo com as circunstâncias locais, mesmo que, muitas vezes, o horizonte almejado fosse o mesmo: a ação engajada como percursora do futuro revolucionário.

Ao passo que a revolução representava um futuro certo e teleológico que subordinava o tempo ao seu favor, o engajamento iluminava os pontos necessários para concretizar tal futuro. Na verdade, essa prática, em sua busca por iluminar o passado e o presente, convertia-se em um exercício historicizante ao afirmar que tudo podia ser compreendido dentro de um

¹⁵⁹ Tanto Castoriadis como Baczko concordam quanto ao fato de que as significações são imprescindíveis dentro da realidade social-histórica e que devemos entender o imaginário dentro do seu contexto, na sua maneira de formar o mundo em que vivemos. Desse modo, talvez seja mais interessante admitir a existência de imaginários, no plural, cada um instituído por um determinado grupo e que age em prol da significação de um mundo social específico. BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 296-332. CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

olhar secular, a partir disso, pretendia desmistificar e conscientizar o público sobre a realidade.

Nessa relação com o tempo não se excluía as hipóteses de um ordenamento, isto é, de um sentido intrínseco em direção ao progresso. Nas palavras de Chakrabarty¹⁶⁰, essa percepção também propunha que o tempo linear era segmentado por estágios que englobariam a totalidade da existência. Ainda segundo o historiador indiano, essa ideia foi disseminada pelo ocidente europeu com o intuito de assegurar o seu lugar de dominação em relação às colônias. Em meio aos pensadores do Iluminismo, notadamente Immanuel Kant,¹⁶¹ a Europa foi concebida como o estágio final da civilização, a última etapa da evolução humana, enquanto as colônias ainda galgavam o seu caminho rumo ao progresso.

Dessa maneira, admitindo a preeminência dessa percepção temporal, que compreendia que o devir era composto por estágios evolutivos, definidos por passado, presente e futuro, inferimos que o engajamento estava fundamentalmente ligado a essa sensibilidade moderna. No entanto, apesar de o engajamento estar interligado com tal percepção, os fundamentos do engajamento no século XX nasceram em um momento de crise e incerteza quanto ao progresso pregado pelo paradigma iluminista.

O engajamento, tal como foi praticado por João Apolinário – também como proposto por Jean-Paul Sartre¹⁶² – estava baseado na descrença de que a civilização europeia era o último estágio do tempo. As representações do engajamento passavam pelo sentido atribuído à revolução e, para os autores engajados, esse horizonte era o da “emancipação de todos os homens e a transformação da estrutura social”.¹⁶³

Neste sentido, investigamos como o engajamento e a expectativa revolucionária articulavam-se na produção escrita de Apolinário. A conscientização sobre o passado e a ação no presente eram os pilares do engajamento de nosso personagem, tanto em Portugal como no Brasil. Ao mesmo tempo essa prática estava interligada com uma percepção acumulativa e teleológica do tempo. Também examinamos como tal percepção relacionava-se com as teorias da dependência e do subdesenvolvimento, posto que Apolinário utilizou conceitos dessa linha

¹⁶⁰ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000. p. 22-23.

¹⁶¹ Para o filósofo alemão, a existência dos homens seguia um fio condutor que ordenava todas as ações. Neste sentido, todas as coisas buscam um fim. Entretanto, no caso do homem e das civilizações, esse fim era justamente o Estado, nos moldes europeus, e a Razão. KANT, Immanuel. *Idéia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. Tradução: Artur Mourão. Portugal: Lusosofiapress, s/d. p. 11-14.

¹⁶² SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

¹⁶³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 71.

de estudo e propôs soluções, baseadas em ações culturais, para os problemas do subdesenvolvimento. Por fim, analisamos a relação de nosso personagem com a Revolução dos Cravos (1974) e os seus apontamentos sobre a situação revolucionária.

2.1. Tempo e engajamento

A linha contínua entre passado, presente e futuro, de acordo com Apolinário, poderia ser facilmente substituída pela equação “passado + presente + conscientização + ação = revolução”. Evidentemente, trata-se de uma simplificação, apesar de conter resquícios de veracidade, pois o nosso personagem acreditava que a revolução somente se concretizaria quando todas as etapas históricas fossem concluídas.

Dentro dessas fronteiras conceituais, a ordem temporal era percebida como uma linha contínua dividida entre passado, presente e futuro. De acordo com Reinhart Koselleck, esta é relação específica com o tempo que se inaugurou na modernidade. Concebendo o passado enquanto um campo de experiência e o futuro como um horizonte de expectativa, a modernidade instaurou “um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”.¹⁶⁴

Com o intuito de organizar nossa exposição, dividimos esta seção em duas partes. A primeira investiga as correlações entre a prática engajada e o tempo linear nos poemas, enquanto a segunda aborda como tais relações influenciaram na leitura de nosso personagem sobre o subdesenvolvimento.

Embora admitamos a nossa opção por dividir esta seção, devemos considerar que a própria concepção de tempo, enquanto algo linear e acumulativo, é fruto de uma construção transnacional. Algo que – ao menos dentro das fronteiras da modernidade e, sobretudo, em meados do século XX – atravessou e ignorou as fronteiras nacionais, pois, assim como denuncia Chakrabarty, a percepção temporal linear e acumulativa foi exportada junto com a colonização, moldando a concepção de tempo em diversas localidades do globo desde o século XVI.¹⁶⁵ Naturalmente, não se trata de afirmar que essa era a única forma de experimentar o tempo, mas de constatar a ampla projeção dessa concepção que ordenou formas particulares de experiência temporal.

Dentro dessas fronteiras conceituais, nasceram as ideias de um futuro inédito e de um tempo em aceleração. Assim, o devir passou a ser composto por um passado que criava o

¹⁶⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 314.

¹⁶⁵ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

presente, mas estava distante do futuro, pois ele era novo, não constava no campo de experiência, constituía-se apenas como uma expectativa.

Por mais que tenha sofrido duras críticas após as guerras mundiais, tal percepção temporal – marcada pela crença de que existiam etapas e estágios evolutivos ou, para alguns segmentos, estruturada pela crença na revolução vindoura –, ainda estava em vigência nos anos subsequentes a 1945.¹⁶⁶ Isso pode ser percebido tanto dentro do nosso presente objeto de estudo como em fatos históricos que marcaram o século XX. Por exemplo, quando observamos os diversos movimentos revolucionários, em todas as partes do globo, que tomaram o palco da história, sobretudo as revoluções com viés de esquerda (China, Coreia, Cuba, Vietnã) e os processos de descolonização (Angola, Argélia, Moçambique).

Em suma, nesta seção, demonstramos como tal percepção temporal era uma representação basilar do período abordado. Embora tanto em Portugal como no Brasil, as formas de representar esse tempo fossem diferentes, existiam pontos similares. Assim, paralelamente, enfocamos algo que atravessa os dois países, o tempo, e suas particularidades através da obra de Apolinário.

2.1.1. Representações sobre o tempo na poética de Apolinário

O tempo e o engajamento, apesar de nunca serem citados diretamente, são dois pilares da obra de Apolinário. Podemos afirmar que as duas noções eram paralelas e permutavam-se. O engajamento só aparecia quando era manifestada uma noção de temporalidade, sendo que o inverso é também verdade, o tempo manifestava-se como a condição de possibilidade do engajamento.

Essa correlação de ideias está clara no sétimo poema do *Morse de Sangue* (1955):

Quando chegar a hora que nós esperamos
a hora extrema do nosso sofrimento
Quando atingirmos todos o momento

¹⁶⁶ De acordo com Lowy e Sayre, as críticas à ideia de progresso e, mais amplamente, ao próprio racionalismo, podem ser mapeadas desde o século XVIII e uma dessas críticas partia do romantismo. Contudo, durante o pós-guerra, essa crítica intensificou-se. Assim como demonstra Gumbrecht, nesse período, instaurou-se uma vaga de descrença nos ideais que regeram a civilização ocidental até aquele momento. Essa descrença assumiu diversas formas em peças de teatro, pinturas, literatura e obras intelectuais. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

por que tantos morreram e lutamos

Seguindo o padrão de rimas ABBA, a primeira estrofe do poema expressa uma preocupação simultânea com o passado, o presente e o futuro. O eu lírico espera o momento (futuro) para atingir a conscientização do presente e do passado, tanto que, no último verso, aparecem verbos conjugados no pretérito perfeito (morreram) e no presente (lutamos).

O poema continua narrando o momento futuro da tomada de consciência em tom heroico. No entanto, a conscientização era acompanhada de ação, que, por sua vez, era motivada pelo desejo de mudança: “e a força que nos guia o movimento/ ganhar a paz que tanto desejamos”. Dessa maneira, somente acreditar em seus ideais não era o suficiente, era necessária uma ação contundente e imediata, pois, de acordo com essa noção, o tempo só se movia quando os homens agiam. No momento em que fossem atingidos esses requisitos, a mudança seria concretizada.

Quando rugarem todos os tambores
anunciando a grande cavalgada
E os heróis coroados de flores
cantarem a vitória desejada

Então o homem já será consciente
E o Sol há-de nascer para toda a gente

O final triunfante desse poema denúncia a crença de Apolinário em um futuro próspero, em que a revolução se estabeleceria e libertaria todos os homens dos grilhões da dominação. Porém, esse momento seria atingido quando determinados “heróis” agissem, denunciando os males de seu tempo, atingindo, então, a conscientização de todos. A mudança, portanto, somente se daria quando um esforço feito no presente, observando o passado, atingisse o futuro.

Ainda nessa perspectiva, o nono poema expressa a ideia de que a ação do homem é o fio condutor do tempo e da história:

Um galope mecânico conquista
um bairro uma cidade um continente
sem que nada se oponha ou lhe resista
sem que o homem esteja ainda consciente
de que é ele quem emerge e avança
quem conduz este ritmo de aço
quem floresce da raiz e alcança
outros mundos perdidos

Esse poema de uma estrofe com oito versos, composto por rimas no padrão ABABACAC, constrói uma visão sobre o avanço do capitalismo na vida cotidiana. O “galope mecânico” sintetiza dois aspectos da crítica romântica à modernidade: o avanço do desencantamento e da mecanização da vida. No entanto, ao invés de construir essa narrativa como algo impessoal, o eu lírico constata que o motor dessas transformações é o próprio homem.

O homem deveria tomar consciência “de que é ele quem emerge e avança”, dessa maneira, o que aparece diluído em forma de poema é a ideia da luta de classes enquanto motor da história. Afinal, como observamos no capítulo anterior, Apolinário manteve um diálogo intenso com as obras de Marx e seus herdeiros.¹⁶⁷

Dentro da concepção do materialismo histórico, a noção de que o tempo era formado por estágios fazia-se patente, tanto que foi um ponto severamente atacado pela crítica. De acordo com François Dosse, embora o pensamento histórico proposto por Marx fosse complexo, considerando as nuances dos fenômenos e a descontinuidade dos períodos históricos, “nem por isso [...] deixa de representar um pensamento teleológico que assume a forma de uma profecia escatológica voltada para o desaparecimento da sociedade de classes”.

¹⁶⁸

Assim, a história e a ação humana possuíam um sentido e um final, tal como o tempo, constituído por etapas e subordinado a uma finalidade imanente. Isso nos leva a pensar que a concepção de tempo e engajamento de Apolinário estava ligada à própria percepção marxista de tempo e história. Esse tempo linear, escatológico e constituído por etapas, estrutura todos os poemas de nosso personagem.

Dessa forma, para observar melhor tais características, comparamos o nosso personagem com outros poetas portugueses que também se filiavam a esse conjunto de significações. No caso do poeta neo-realista Joaquim Namorado, um dos teóricos e mais

¹⁶⁷ Nas palavras do próprio Karl Marx, em uma carta a Joseph Weydemeyer, de cinco de março de 1852, o conceito de luta de classes enquanto motor da história não é algo originado por ele e Friedrich Engels. O que eles fizeram de novo foi: “1) demonstrar que a existência das classes está apenas ligada a determinadas fases de desenvolvimento histórico da produção; 2) que a luta das classes conduz necessariamente à ditadura do proletariado; 3). que esta mesma ditadura só constitui a transição para a superação de todas as classes e para uma sociedade sem classes. [...]”. MARX, Karl. *5 de Março de 1852*. In: BARATA-MOURA, José; CHITAS, Eduardo; MELO, Francisco; PINA, Álvaro. *Marx e Engels: obras escolhidas*. Lisboa: Editorial Avante!, 1982.

¹⁶⁸ DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 256-257.

profícuos escritores desse movimento, também percebemos que essa mesma noção temporal, baseada na luta de classes, domina o tom de alguns poemas produzidos entre 1945 e 1960:

— É a carne do homem açoitada,
trucidada
o mesmo sofrimento dia a dia
multiplicado.
Seus lábios só encontram palavras amargas
para falar aos homens
e não prometeu nem paz, nem reino,
que não fossem ganhos,
pelo tempo dos séculos,
com o suor dos corpos e a força do combate.¹⁶⁹

Da mesma maneira que Apolinário, Namorado enfatiza que a ação militante do poeta era a própria busca pela conscientização e a consequente mobilização em prol da revolução. Por esse motivo, em tom dramático, o eu lírico conclui que a mudança somente adviria da ação humana.

Dentro desse objetivo, existia uma temporalidade que opunha o presente ao passado e mirava o futuro enquanto campo de possibilidades. Nas palavras de João Laranjeira Henrique:

Entre o passado e a hora presente estabelecem-se tanto oposições de saldo positivo como negativo, por meio das quais os poemas orientam os seus propósitos mais militantes. Deste modo, não só a um presente desolador se opõe um passado mais ou menos harmonioso [...], como também somos confrontados com retratos de um passado de exploração e opressão sociais, dos quais se demarca um “agora” que em tudo pode ser diferente. O presente traz consigo não só a consciência da dimensão e natureza de semelhantes iniquidades (por meio de uma subentendida formação ideológica do indivíduo com consequente adesão ao combate), como também a absoluta convicção nas possibilidades de uma união entre os homens, movidos por propósitos comuns.¹⁷⁰

Essa consciência e objetificação temporal são marcas de um período histórico, assim, as representações sobre o tempo, como algo linear e segmentado, integraram diversas práticas culturais ao longo do século XX, em especial no seio das esquerdas. Para esses indivíduos que acreditavam na revolução e agiam em prol desse objetivo, o passado se constituía como experiência e o presente como luta direcionada para o futuro, inédito e revolucionário.

¹⁶⁹ NAMORADO, Joaquim. *Poema*. Apud. LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Grandiva, 2007, p. 146.

¹⁷⁰ HENRIQUES, João Laranjeira. *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*. Tese – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 92.

Portanto, arriscamo-nos a afirmar que essa percepção estava delimitada por certas condições socioeconômicas e ideológicas.

Reiteramos que não podemos generalizar e afirmar que esse “tempo” era compartilhado indistintamente pelos diversos atores sociais que vivenciavam o período. Apesar do caráter transnacional desse conjunto de significações, cada local possuía suas especificidades e alterava os conceitos de acordo com suas conjunturas, afinal, trata-se de um imaginário, algo relativo que se molda seguindo ordens de sentido pré-existentes. Contudo, para certa gama de indivíduos, sob determinadas condições socioeconômicas, que compartilhava do imaginário transnacional de esquerda, que estamos analisando, a experiência de um tempo orientado para a revolução, marcado por tons utópicos de solidariedade que propunha a superação dos dilemas do capitalismo, era um aspecto característico desse período.

Dentro do imaginário que estamos analisando, um importante conjunto de significações advinha da crítica romântica à modernidade. Justamente porque essa sensibilidade, originária da Europa do século XVIII, que desembocou em correntes artísticas, está imbuída de uma “imaginação utópica”. Assim,

[...] o romantismo nutriu-se fervorosamente, ao mesmo tempo, da realidade e da possibilidade de uma mudança radical na história. Todas as suas correntes, ideologias e projetos alimentaram-se – como sonho ou pesadelo, como esperança ou medo – de uma ruptura e de uma quebra sem precedentes com o passado.¹⁷¹

Por esse motivo, dentro do imaginário transnacional de esquerda, encontramos ecos do romantismo que alcançaram o século XX. No nosso caso, focamos, principalmente, na representação do tempo enquanto algo linear e no estabelecimento de utopias que rompiam o tempo, criando esperanças para o futuro.

A contradição do romantismo reside na oscilação entre medo da situação presente e esperança em relação ao futuro. Tal aspecto acha-se patente na obra de nosso personagem, visto que, por vezes, contrapunham-se descrições sombrias sobre o presente e esperanças em relação ao futuro utópico. Observamos essa tensão na seguinte estrofe do décimo quarto poema do *Morse de Sangue*:

¹⁷¹ SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 15.

Um caos de sombra encharca a nossa vida
trágica solidão vidros gelados
Níveas aranhas soluçam nos telhados
da cidade cansada adormecida

Note-se que os verbos estão conjugados no presente do indicativo, isto é, trata-se de uma descrição da realidade imediata. Na primeira estrofe, o eu lírico, partindo desse relato do presente como um lugar infecundo, crítica a condição miserável na qual a humanidade estava confinada. Enquanto na segunda, ele começa a demonstrar as “materialidades” desse sofrimento.

Uma criança sofre diluída
Na febre dos sonhos amputados
A mãe e o pai de olhos malogrados
Bebem a noite toda mal dormida

Neste poema, está expresso um olhar crítico ao presente, o eu lírico abriu portas de interpretação com deliberado intuito de denúncia. Desse modo, denunciar a situação presente contribuía para o processo de conscientização em prol da mudança, isto é, abria um horizonte de expectativas, no qual a consciência motivaria a ação em busca do futuro revolucionário.

Como evidência de que esse imaginário insinuou-se entre diversos autores, propomos uma comparação com Joaquim Namorado que, em *Poesia Necessária*, de 1966, expressa a mesma crítica em tom semelhante ao do poema de Apolinário:

No espelho dos dias imundos
reconhece a tua face verdadeira...
olha nos teus olhos a fria cinza de tudo
que as tuas mão tocaram,

Diante dessa crise dos “dias imundos”, a conscientização era necessária, o homem precisava observar a realidade sofrida ao seu redor para reconhecer-se enquanto homem.

Apalpa nas tuas mãos o gesto do horror
que esmaga, que tortura e mata;
sente no teu hálito a peste que respiras,
na tua boa o sabor apodrecido
de tudo o que é humano e tem grandeza,
realidade ou sonho
alegria, tristeza, dor sentida,

entusiasmo, luta.¹⁷²

A solução proposta por Namorado está sintonizada com a de Apolinário. No momento em que a humanidade observasse o presente sofrimento “que esmaga, que tortura e mata” todas as formas de vida, a luta seria um imperativo, pois a mudança adviria dessa própria ação. Assim, a cadeia de acontecimentos seria: 1) constatação do sofrimento, 2) conscientização, 3) ação, luta e 4) revolução, mudança para um futuro melhor.

Como consequência do engajamento e da crença na revolução, os poemas insistem na existência de um tempo único e unidirecional:

Longas veias de água cercam o mundo
escorrem da fonte de todas as nascentes
e um rio imenso límpido e profundo
canta no sangue de todas as correntes

Nelas boiam os naufragos e as flores
Um peso morto nos pés outro nas mãos
e há vozes subterrâneas e clamores
na líquida memória dos irmãos

E o rio engrossa sinuosamente
caminha para o mar lento e seguro
E cada gota de água é uma enchente
no mar largo da esperança e do futuro

Tal como podemos observar, o oitavo poema do *Morse de Sangue* começa com a construção de uma imagem onírica. A constância rítmica do poema está nas rimas, todas as três estrofes, compostas por quatro versos cada, seguem o padrão ABAB. Os elementos naturais descritos (água, rios e flores) constroem uma metáfora sobre o tempo, expressando, assim, um sentido teleológico: as “Longas veias de água” representavam o tempo, cercando e ordenando o mundo.

De acordo com o poema, no rio das eras “boiam os naufragos e as flores”, isto é, ideias e indivíduos seguiam a corrente do tempo. As “vozes subterrâneas”, que ecoam na “líquida memória”, eram as críticas ao presente vivido, ideias do passado que forneciam reflexões sobre a situação do presente, mas que não eram constantes, nem sólidas, dentro da memória coletiva. Contudo, a marcha do rio era inevitável, a esperança futura era certa, tal

¹⁷² NAMORADO, Joaquim. *Fim de um monstro*. Apud. LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Grandiva, 2007, p. 159-160.

qual um rio que sempre deságua no mar. O presente era um sufoco, pois representava uma viagem turbulenta, porém, quanto atingido “o mar lento e seguro”, o rio se acalmaria e atingiria a grande revelação da mudança.

Esse poema em especial aproxima-se muito das considerações de Michel Lowy e Robert Sayre sobre o romantismo enquanto uma modalidade de crítica à modernidade.¹⁷³ Dentre as suas características românticas, as mais destacadas eram a crença na revolução utópica e as convergências das críticas, isto é, a insistência em atacar o desencantamento do mundo e a racionalização da vida social.

Por exemplo, o nosso personagem ataca veementemente o desencantamento, a quantificação e a mecanização do mundo. Em *O Guardador de Automóveis*, existe uma obsessão em atacar os carros como elementos simbólicos da desumanização, além disso, as fábricas eram consideradas lugares infernais – crítica que, segundo Lowy e Sayre, era um lugar comum para os românticos.¹⁷⁴ Ao mesmo tempo, também encontramos ataques à abstração racionalista e à dissolução dos vínculos sociais:

Aço molas várias engrenagens
A vida sem o homem fria
Uma tecla um milhão de voltagens
A projecção imediata é dia
ou noite, chove ou faz Sol
—A máquina comanda
O coração tem corda eléctrica
A rapidez atravessa o espaço
O mundo gira roda não-abranda
e a velocidade ultrapassa-se a si mesma
[...]

Nesse poema de *O Guardador de Automóveis*, há uma consonância direta com a crítica romântica. Os ambientes fabris e urbanos são descritos com frieza e distanciamento, a humanidade e a vida estavam anuladas nesse quadro. Visto que “A máquina comanda”, dentro de uma fábrica não se sabia como estava o dia, “chove ou faz Sol”, não importava, porque o homem também estava se automatizando, assim “O coração tem corda eléctrica”.

Contudo, o nosso personagem afastou-se do romantismo quando propôs que o progresso material, as máquinas e a racionalização da vida social poderiam trazer benefícios

¹⁷³ LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

¹⁷⁴ Idem, p. 61-63.

para a humanidade. Somente era necessário superar o estado de reificação, visto que, assim não seria a máquina que controlaria o homem, mas o contrário. Apesar do tom apocalíptico e pessimista desses versos, ao descrever essa imagem, o eu lírico denunciava a situação presente com o intuito de conscientizar e mobilizar a ação dos homens em prol da superação dessas contradições. Além disso, assim como demonstramos no capítulo anterior, as críticas ao mundo moderno chegavam até certo nível, pois o mais importante era o homem tomar consciência sobre o passado e emancipar-se da sua situação presente, sendo que a máquina e a indústria não estavam excluídas do futuro revolucionário.

Ao passo que os ideais românticos propunham que a solução estava baseada em valores do passado, Apolinário expressou a ideia de que a solução estava no presente e que as máquinas não eram propriamente empecilhos, pois poderiam auxiliar na emancipação humana. Neste aspecto, as ideias aproximam-se muito do mote da União Soviética. A aproximação de ideias não é total e bem relativa, mas é coerente, pois essa era uma região que propunha uma alternativa ao capitalismo, mesmo que continuasse se baseando na industrialização.¹⁷⁵

Portanto, dentro do imaginário de esquerda existiam oscilações entre uma postura mais romântica e outra comprometida com a racionalização – até mesmo na obra de um mesmo autor, como é o caso de João Apolinário. Configura-se, assim, uma característica fundamental do imaginário: mesmo que os atores sociais compartilhem certas significações de mundo, isso não impede a incoerência e os conflitos de ideias,¹⁷⁶ ainda mais em um imaginário que cruza fronteiras nacionais, estabelecendo-se com claras diferenças em diferentes regiões.

Dessa maneira, para o nosso personagem, a humanidade tomaria a máquina ao seu favor, fazendo com que o tempo concretizasse o seu fluxo em direção à revolução. Essa perspectiva aparece claramente no sexto poema de *O Guardador de Automóveis*:

¹⁷⁵ Após a revolução de 1917, a URSS ficou isolada, impedida de concretizar trocas econômicas com outros países. A partir dessa situação, foi implantado um processo de aceleração da industrialização e da modernização com o intuito de propiciar certa autossuficiência. Como argumenta Eric Hobsbawm, o comunismo soviético, baseado no intenso crescimento econômico, “passou a ser um programa voltado para a transformação de países atrasados em avançados”. As ideias de Apolinário encontram relativo eco com essa perspectiva de que a modernização industrial poderia ser revertida e utilizada em prol da revolução social. HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 369.

¹⁷⁶ Nenhum imaginário é isento de contradições e disputas, sendo que esse é um aspecto fundamental desse conceito, pois é dentro dele mesmo que se realizam essas contendas. BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 311.

Os fornos as blindagens os guindastes
 Cruzam-se os cabos vibram as roldanas
 Bolhas de fumo são navios com hastes
 —velas de esperança das tuas mãos humanas

Este poema, seguindo um padrão de rimas ABAB, demonstra o crescimento da tomada de consciência da humanidade em direção à revolução. A primeira estrofe descreve um ambiente fabril claustrofóbico, no entanto, em meio às máquinas, as mãos humanas carregavam “velas de esperança”.

Um grito de sirene põe aviso
 na hora prenhe desta nossa luta
 O pão fermenta onde é preciso
 o sangue forte e a vida resoluta

O “grito de sirene” marcava o fim da escravização do homem pela máquina, superando, assim, a reificação. Isso sinalizava o início de uma era de lutas, momento em que os homens deveriam controlar as máquinas. Dessa maneira, o “pão fermenta”, isto é, a mobilização cresce onde forem necessárias lutas de conscientização e emancipação, levadas a cabo por aqueles que decidiram seguir uma “vida resoluta”.

Caldeado na serena exactidão
 da têmpera conseguida o vulto cresce

Dá-me esse teu sorriso e a tua mão
 vamos segurar o mundo que floresce

Aqui a oposição da situação serena anterior desemboca na dureza necessária trazida pela têmpera, que dá consistência e resistência aos metais. Dessa maneira, o final do poema exalta as características da “vida resoluta”, isto é, uma ode ao compromisso ético e social com a conscientização, clamando pela união de mais pessoas a essa luta. O eu lírico demonstra a sua crença na revolução, sobretudo na superação da exploração e da submissão do homem pela máquina, expressão máxima da vida moderna e do capital. A conscientização dessa relação de exploração presente, calcada numa visão sobre o passado, mobilizaria a ação em direção à revolução.

Por conseguinte, mesmo que o tempo possuísse um sentido linear, constituído por etapas, e desembocasse, enfim, na revolução, ainda era necessário agir. Assim, a conscientização não era o suficiente, era necessário que a ação pavimentasse o caminho até o

futuro. A ação era um ponto fundamental para o engajamento de Apolinário e, conseqüentemente, marcava tanto a sua percepção temporal como a sua expectativa revolucionária.

Caso não ocorresse a conscientização e nem a ação, a revolução seria impossível. Sendo assim, os poemas 20, 21, 22 e 23 de *O Guardador de Automóveis* oferecem uma alegoria dessa situação. Em um misto de descrição do presente vivido e tom profético, esses poemas retratam a morte trágica de um indivíduo que não se libertou da máquina, não se conscientizou e nunca atingiu a revolução: “Esmagaram-lhe as mãos em fuso/mãos de escravo/que morreu em parafuso”. A morte desse indivíduo, que pode também ser interpretado como uma representação da coletividade, simboliza o destino humano sob o império da máquina e do capital.

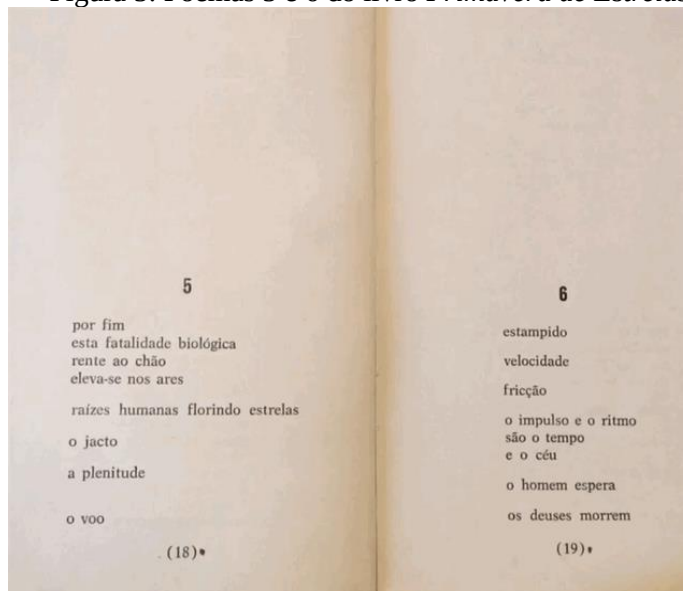
Apolinário, portanto, descreveu em seus poemas os dois futuros possíveis para a humanidade. O primeiro futuro era a utopia, a libertação do homem, a conscientização convertida em ação preparatória para a revolução. O segundo futuro era a distopia, a escravização eterna da humanidade, a tragédia sem conscientização nem ação que o confinava na reificação, em forma de mercadoria e peça de trabalho.

Contudo, por mais que o nosso personagem criticasse a sociedade industrial burguesa, esse era um ponto adjacente em sua obra. O que mais importava – e que aparece com mais intensidade – era a busca pela conscientização e emancipação da humanidade por meio de uma obra engajada. Ao mesmo tempo, Apolinário era a favor da racionalização, mas desde que estivesse a serviço do homem e não para submetê-lo, sendo que uma noção estritamente ocidental de temporalidade orientava essa prática.

Dessa maneira, vale resgatar a dedicatória do último livro de poesia, *Primavera de Estrelas* (1961). Ela é destinada a Yuri Gagarin, astronauta soviético, o primeiro a atingir o espaço sideral e completar uma viagem pela órbita da Terra em 1961. Além de se aproximar simbolicamente das políticas econômicas da União Soviética, a primeira parte do livro “Voo” trata especificamente do avanço da humanidade, no sentido de que esta passou a controlar a máquina com o intuito de atingir a revolução.

O teor desses poemas aproxima-se dos ideais futuristas: a exaltação da máquina, do movimento e do progresso embebe esses versos. Contudo, mais do que essas considerações sobre um suposto progresso, existe um grande entusiasmo em torno das possibilidades de mudança.

Figura 5: Poemas 5 e 6 do livro *Primavera de Estrelas*



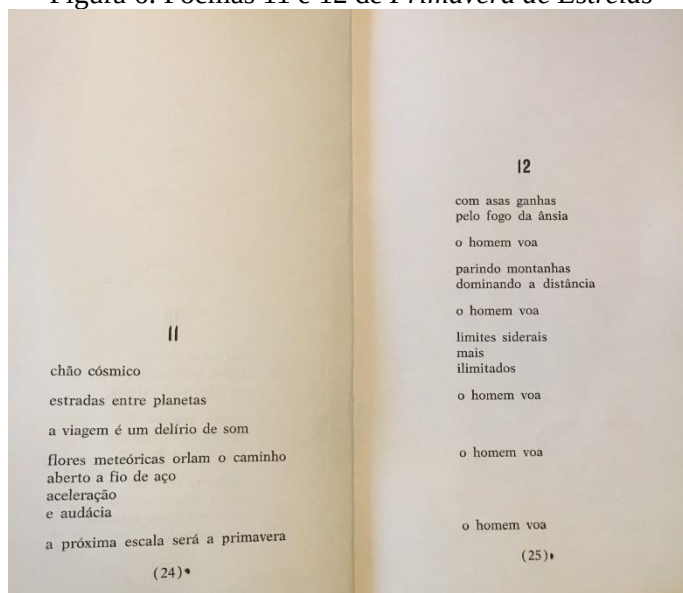
Fonte: APOLINÁRIO, João. *Primavera de Estrelas*. Porto, 1961, p. 18-19.

Na visão de Apolinário, o homem havia, enfim, tomado a máquina para si. A “fatalidade biológica” não estava mais condenada a um futuro sombrio e reificado, naquele momento, ela era capaz de voar, “florindo estrelas”, isto é, ideais e pensamentos que antecipariam a revolução. Por conseguinte, a ida do homem ao espaço representava um avanço no estágio do tempo, um passo a mais em direção à revolução, assim, antigos “deuses morrem”, pois era a hora da humanidade superar sua condição histórica.

Primavera de Estrelas rompe com algumas ideias dos livros anteriores. Trata-se de uma obra com um tom mais reflexivo sobre a existência. Apesar disso, continua apresentando a mesma perspectiva temporal e a insistente preocupação com a revolução. Na primeira e na segunda seção do livro, “Voo” e “Estrela”, a palavra “primavera” aparece com demasiada frequência, aludindo metaforicamente, em todos os casos, à revolução.

Nos dois últimos poemas da seção “Voo”, a ideia de que a humanidade passava a pavimentar os caminhos das estrelas, “aberto a fio de aço”, contém uma grande dose de otimismo. A viagem do homem ao espaço caracteriza um momento histórico e simbólico, pois marca tanto o avanço tecnológico como a libertação do homem de ideias opressivas do passado. Tudo isso conduzido pelo “fogo da ânsia”, pela vontade e pela ação da humanidade, “parindo montanhas/dominando distâncias”. O poema encerra-se repetindo o verso “o homem voa”.

Figura 6: Poemas 11 e 12 de *Primavera de Estrelas*



Fonte: APOLINÁRIO, João. *Primavera de Estrelas*. Porto, 1961, p. 24-25.

Dentre os poetas neorrealistas, não encontramos nenhum outro que demonstrasse tal grau de otimismo com o futuro através do desenvolvimento tecnológico.¹⁷⁷ Evidentemente, grande parte deles possuía suas expectativas revolucionárias, ora otimistas, ora pessimistas, mas nenhum deles expressava ou enxergava a máquina como um passo à frente para concretizar a revolução. Portanto, nesse aspecto e na aproximação com o ideal modernizante soviético, Apolinário diferenciava-se da produção neorrealista.

Contudo, a percepção e representação do tempo como uma linha constituída por etapas, com nítidas diferenças entre passado, presente e futuro, sendo que a revolução estaria no horizonte, era compartilhada por todos os poetas consultados. Com efeito, essa forma de experimentar o tempo era algo específico das esquerdas, principalmente o imaginário e a expectativa revolucionária. Isso pode ser percebido quando observamos o constante uso da palavra “primavera” como metáfora para a revolução, grande parte dos poetas portugueses do pós-guerra utilizavam-na. Por exemplo, um Jorge de Sena, que se distanciava muito do

¹⁷⁷ Conferimos parte da obra de João José Cochofel, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira e António Ramos de Almeida por intermédio das já citadas obras de Eduardo Lourenço e João Laranjeira Henriques. HENRIQUES, João Laranjeira. *A poesia no neo-realismo português*. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”. Tese – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Grandiva, 2007.

imperativo neorrealista, fechou a primeira parte do seu livro *Pedra Filosofal* (1950) com dois poemas emblemáticos: “Ode para o futuro” e “Equinócio da Primavera”.

Jorge de Sena podia não ser neorrealista, mas possuía, efetivamente, afinidades com a esquerda. Realizou críticas contundentes ao Estado Novo e escreveu, em 1950, os seguintes versos:

Por sobre a plácida e pensante aragem física
das violações diurnas, de amarguras,
vilezas vistas e traições sonhadas,
notícias de jornal e desafios,
guerra eminente ou, mais que dolorosa,
cravada nas imagens de uma paz sombria,
perpassa a noite véus de primavera,
glicínias que amanhã estarão floridas,
e folhas verdes, muito frágeis, tenras,
e o azular-se o mar, o distanciar-se o céu
na crua luz que juvenis sorrisos,
braços ligeiros de alegria funda,
devora lentamente, e as rugas ficam...
— ao longe as luzes de outra margem, rio
onde a noite se esconde até a morte.¹⁷⁸

O tempo de *Equinócio da primavera* também é linear, constrói uma diferenciação precisa entre passado, presente e futuro. Informa sobre como o hoje demonstra sinais das tragédias herdadas do ontem. Por um lado, o presente é complexo, algo de difícil assimilação, com “vilezas vistas” e sobreposições de acontecimentos. Por outro, nas noites, no verso das tragédias, existem “primaveras”, revoluções e ideias que criariam um novo amanhã.

O futuro será construído pelas mãos dos homens e, nele, existirão belezas, “juvenis sorrisos”. Contudo, o tempo é implacável, engole a tudo e todos. No fim, a morte é o que está além das expectativas. Apesar desse final implacável, o que fica implícito é o compromisso ético do poeta em construir um amanhecer revolucionário. Por mais que ele não viva esse futuro e a morte consuma sua existência, o tempo continuará seu fluxo, trazendo novas gerações. Em suma, o “rio/ onde a noite se esconde até a morte” continuará sem o poeta, mas ele deve contribuir para construir momentos vindouros de “alegria funda”.

Esse belo poema de Jorge de Sena tem fortes semelhanças com o final de *Primavera de Estrelas*, no qual a última seção denomina-se “Morte”:

¹⁷⁸ SENA, Jorge. *Pedra Filosofal*. In: *Poesia-I*. Moraes Editores: Lisboa, 1977, p. 142.

a morte existe
só porque cria
e multiplica
a natureza

e subsiste
se nela fica
presa¹⁷⁹

A inevitabilidade da morte deve ser assumida, mas não enquanto fim e chegada, fazendo-o como multiplicidade e possibilidade de vida. Neste sentido, ela também implica um compromisso ético do poeta, sua função é “criar” e “multiplicar”.

Diante do exposto, observamos que a produção de Apolinário estava em consonância tanto com a poesia portuguesa quanto com o imaginário transnacional de esquerda do século XX. Alinhando-se, assim, com o marxismo e com as críticas à modernidade industrial aos moldes do romantismo. Assim, arriscamo-nos a afirmar que essa preocupação linear com o tempo – o passado como um campo de experiência e um futuro inédito como expectativa – estruturou esses movimentos culturais ligados à esquerda. Consequentemente, a produção de nosso personagem estava imersa nesses pressupostos.

Tal como inferimos no primeiro capítulo, Apolinário fazia parte de uma geração portuguesa que se engajou fortemente na luta contra os mecanismos autoritários do Estado Novo. Nas palavras de Fernando Rosas, a geração que produziu uma obra crítica ao regime entre 1949 e 1958 teve, como pano de fundo, as profundas mudanças no cenário político nacional e internacional:

Quase invisível, sob o manto cinza da censura, repressão e o ambiente mais fechado da Guerra Fria, a segunda “revolução industrial” começou no país e, com ela, uma urbanização acelerada e caótica, o crescimento e a concentração do proletariado industrial e o surgimento de um setor terciário moderno.¹⁸⁰

À medida que essas mudanças alteravam as diretrizes da sociedade portuguesa e das ações do Estado Novo, diversos grupos políticos, artistas e intelectuais mobilizavam-se na contestação ao regime. No entanto, esse também foi um contexto de acirramento conservador

¹⁷⁹ APOLINÁRIO, João. *Primavera de Estrelas*. Porto, 1961, p. 60.

¹⁸⁰ “Casi invisiblemente, bajo el manto gris de la censura, de la represión y del ambiente más cerrado de la Guerra Fría, arranca en el país la segunda ‘revolución industrial’ y, con ella, una urbanización acelerada y caótica, el crecimiento y concentración del proletariado industrial y la emergencia de un sector terciário moderno” (tradução de nossa autoria). ROSAS, Fernando. *La oposición a la dictadura militar y al estado novo (1926-1974). la larga marcha de las izquierdas portuguesas*. Stud. hist., H.^a cont., 21, 2003, p. 143.

e repressivo, acompanhado de desmantelamento do Partido Comunista Português e dos sindicatos.

Após esse momento de repressão interna e profunda onda conservadora dentro do Estado Novo, em 1958, iniciou-se um novo momento de crítica com a candidatura de Humberto Delgado. Para Rosas, “es la crisis más grave sufrida por el salazarismo”.¹⁸¹ O processo eleitoral unificou a oposição em uma onda de reivindicações e pressões ao poder vigente.

Portanto, dentro de Portugal, existiam movimentos e indivíduos que não se alinhavam ao Estado Novo, sendo que uma expressiva parcela desses indivíduos propunha uma saída revolucionária. Assim, pensando junto com Perry Anderson em *Modernidade e Revolução*, durante meados do século XX, existia uma proximidade imaginativa da revolução social.¹⁸² Aliás, esse é um aspecto fundamental e estruturante do imaginário transnacional de esquerda.

Em sua forma original, o argumento de Anderson propõe que esse imaginário foi hegemônico durante os primeiros anos do século XX. Contudo, ele deixa aberta a ressalva de que isso somente se referia aos países onde o capitalismo estava muito bem estruturado, no caso do Terceiro Mundo, a regra não se aplicava.¹⁸³ Dessa maneira, a vaga revolucionária somente alcançou esses últimos países após a década de 1950, visto que foi, a partir desse momento, que esses países adentraram na estrutura do capital global aos moldes do século XX, abandonando suas raízes agrárias e intensificando suas indústrias internas.

No caso de Portugal, onde durante a primeira metade do século XX ainda existiam fortes estruturas aristocráticas, além de um regime autoritário com tendências fascistas, propomos que a ressalva de Anderson também se aplica. Apesar das esparsas manifestações da classe trabalhadora e sindicais durante os anos 1930 e 40¹⁸⁴, a maior vaga de crítica e contestação ao Estado Novo ocorreu após a candidatura de Humberto Delgado em 1959, assim como vimos no capítulo anterior. Por conseguinte, a proximidade imaginativa da

¹⁸¹ Idem, p. 146.

¹⁸² ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. In: MONTEIRO, Paula; COMIN, Álvaro. *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009, p. 374-380.

¹⁸³ Idem, p. 385-386.

¹⁸⁴ Sobre o corporativismo e os sindicatos que não se alinhavam ao Estado Novo, ver: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *Corporativismo e trabalho: Estado, classes trabalhadoras e organização sindical em Portugal e no Brasil*. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 45-79.

revolução insinuou-se em Portugal, principalmente durante esse segundo período, quando, concomitantemente, intensificaram-se os processos de industrialização e modernização do país.¹⁸⁵

Em meio a essa efervescência de ideias revolucionárias, surgiram autores e artistas filiados ao imaginário transnacional de esquerda, que compartilhavam a mesma representação do tempo unidirecional. Conforme observamos com a produção de Apolinário, ao lado das de Joaquim Namorado e de Jorge de Sena, existia uma manifesta ambição revolucionária. Esse fim escatológico e imperativo era conjugado ao lado de uma forte crítica ao presente vivido e às estruturas do passado. Parte dessa crítica passava por aspectos do romantismo, como a mecanização da vida e o desencantamento do mundo, ou por expressões do marxismo, como a ideia de luta de classes e a ditadura do proletariado.

Portanto, mesmo considerando as especificidades do caso português, deve-se ter em vista que grande parte dos intelectuais do ocidente participava de uma onda de engajamento e preocupações com assuntos públicos. De acordo com Claudia Gilman, a esquerda gozava de prestígio nos meios acadêmicos, assim como uma coexistência com a ideia de revolução.¹⁸⁶ O imaginário de esquerda agregava filiados ao redor do globo, respeitando as particularidades locais e criando um próprio universo de significações e referências para o mundo social.

Um desses aspectos orientadores, a percepção temporal enquanto algo linear era recorrente nos poemas do nosso personagem. Aliás, essa representação da temporalidade imprimia certa especificidade às esquerdas do século XX, tanto que estruturava o seu imaginário, crente de que a revolução estava no final da história e seria alcançada através da conscientização e da ação humana. Entretanto, no caso de Apolinário, ainda existia outra característica marcante, pois, unindo aspectos do marxismo e reminiscências do romantismo, o nosso personagem pavimentou uma crítica histórica, onde o desenvolvimento tecnológico poderia auxiliar a quebrar os grilhões históricos que subordinavam a humanidade.

¹⁸⁵ BARRETO, António. *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2002, p. 3.

¹⁸⁶ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003, p. 38-40.

2.1.2. O subdesenvolvimento entre a CEPAL e o ISEB

*A América Latina está longe de ser um continente homogêneo, mas está unida pela geografia e, em certa medida, pela história.*¹⁸⁷

Em 1963, quando João Apolinário chegou ao Brasil, existiam diversos debates e interpretações sobre a condição histórica do Brasil e da América Latina. Nessas contendas, o desenvolvimento e o subdesenvolvimento sempre estavam em questão, seja na cultura e na política, seja na economia e na sociedade. À medida que Apolinário leu e entrou em contato com esses problemas, ele inseriu-se nesse debate e propôs intervenções.

Levando em conta essa aproximação, analisamos a inserção de Apolinário nos debates que pautavam a cultura e o subdesenvolvimento. Cruzamos as ideias dele com a dos eminentes teóricos que discutiam esses conceitos. Nosso personagem acreditava que a superação do subdesenvolvimento não se daria pela economia, mas pela cultura. Por esse motivo, apontamos alguns marcos e ideias que consideravam a cultura como um campo de batalha contra essa situação histórica.

Seguindo a linha proposta pelo capítulo, demonstramos como, na perspectiva de Apolinário, essas interpretações sobre a cultura e o subdesenvolvimento também estavam alicerçadas sob uma consciência temporal linear e acumulativa. As medidas e soluções propostas por Apolinário em relação a esse debate seguem o mesmo mote de constatação, conscientização, ação e revolução. Por conseguinte, a forma de conceber o tempo enquanto uma linha temporal, aos moldes do historicismo europeu, manteve-se de forma contundente em sua obra no Brasil.

Isto posto, consideramos pertinente reiterar que não estamos inferindo qualquer relação de causa e efeito, ou que os autores aqui citados mantinham relações de contato e eram leitores uns dos outros. Por mais que tenhamos plena consciência de que Apolinário era um leitor e que se preocupava em compreender a realidade brasileira, não possuímos material para constatar o que ele lia ou deixava de ler. Portanto, torna-se mais interessante compreender o movimento das ideias dentro do nosso recorte.

¹⁸⁷ SINGER, Paul. *Perspectivas de desenvolvimento da América Latina*. In: MONTEIRO, Paula; COMIN, Álvaro. *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009, p. 111.

Assim, afinados com a História Cultural, partimos do conceito de representação, dada a nossa preocupação com as maneiras pelas quais determinados atores sociais concebiam e relacionavam-se com as ideias do seu tempo.¹⁸⁸ Nesse caso, os debates sobre o subdesenvolvimento eram questões efervescentes dentro do nosso recorte (1963-1974) e constituíam matéria de interesse para diversos intelectuais que os manuseavam de acordo com seus interesses. Contudo, assim como podemos observar com a epígrafe deste capítulo, de Paul Singer, existe um consenso em afirmar que as explicações sobre a situação latino-americana encontram-se na história.

Com efeito, o debate sobre o lugar do Brasil e da América Latina no mundo não é recente. Podemos datar essas contendas desde os processos de independência. No entanto, somente em finais do século XIX e na aurora do XX, certos pensadores e políticos colocaram uma ênfase insistente na questão do desenvolvimento. Sobretudo a partir de meados dos anos 1930, quando os Estados latino-americanos assumiram uma postura diferente e buscaram romper com o modelo econômico anterior, baseado na exportação de matéria prima e na importação de produtos. Essa postura colocou um novo significado sob o desenvolvimento e propiciou uma reflexão sobre o lugar da América Latina no capitalismo mundial.¹⁸⁹

Tanto que não é gratuito o aparecimento da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) em 1948. Sinteticamente, o objetivo histórico dessa comissão era a superação da dependência através de um capitalismo autônomo, via industrialização. Para concluir esse objetivo, os intelectuais do grupo, dentre eles, Celso Furtado e Raul Prebisch, buscavam diagnosticar alguns problemas históricos que moldavam as economias dos países da região.

¹⁸⁸ Assim como Roger Chartier, compreendemos que as representações “ (individuais ou coletivas, puramente mentais, textuais ou iconográficas) não como simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social”. Portanto, elas se constituem em categorias que mediam a relação dos humanos com seu tempo, criam formas de agir e pensar, logo, são compartilhadas. CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 7.

¹⁸⁹ Em relação às reflexões desenvolvidas na América Latina, vale destacar que a discussão sobre o desenvolvimento e subdesenvolvimento assume diversos matizes, sendo apropriado por instâncias políticas e culturais, que o manuseiam de acordo com interesses específicos. Além do mais: “O discurso sociopolítico latino-americano é impregnado por termos como nacionalismo, colonialismo, imperialismo, desenvolvimentismo e outros. Muitos regimes se apropriam desses termos para legitimar suas ações. Em muitos momentos de nossa história, é difícil divisar os agentes políticos dos intelectuais em cujos pensamentos estejam baseados. Muitos associaram suas teorias ao ideal emancipatório e fizeram de sua trajetória uma luta real pela superação das deficiências da região. Alguns intelectuais fizeram uma tentativa genuína de acomodar o pensamento europeu aos problemas regionais, outros não conseguiram perder seu caráter eurocêntrico”. PINTO, Simone Rodrigues. *O pensamento social e político Latino-Americano: etapas de seu desenvolvimento*. Soc. estado. [online]. 2012, vol.27, n.2, p.345.

Assim, no seio da CEPAL, nasceram abordagens e ramificações que visavam explicar as razões do subdesenvolvimento latino-americano a partir do lugar ocupado pelos países da região na periferia do sistema capitalista internacional, como exportador de matéria prima e consumidor de produtos industrializados.¹⁹⁰ Esse diagnóstico alimentaria o nacional-desenvolvimentismo nos anos de 1950. Era preciso romper com essa lógica considerada perversa e alcançar uma autonomia econômica, via industrialização, impulsionada pelo Estado, caminho para uma autêntica soberania política.

Nos anos de 1960, tais reflexões desdobraram-se na “teoria da dependência”, contrapondo-se aos cepalinos. Seus teóricos afirmavam existir interesses manifestos em manter a região confinada em certo atraso econômico. Nas palavras de um eminente intelectual, Andre Gunder Frank, os países desenvolvidos criavam os subdesenvolvidos, sendo o inverso também verdade, os desenvolvidos somente existiam porque existiam subdesenvolvidos.¹⁹¹

Em livro conjunto, Andre Gunder Frank, James Cockcolt e Dale L. Johnson observaram que a experiência histórica dos países coloniais e subdesenvolvidos era muito diferente da dos países desenvolvidos. As etapas primitivas dos últimos não se assemelhavam em nada com a atual situação dos primeiros. Assim, os autores afirmam que: “Os países desenvolvidos nunca foram subdesenvolvidos, embora possam ter sido pouco desenvolvidos”, pois, “o subdesenvolvimento contemporâneo [dos países de herança colonial] é em grande parte o produto histórico da economia passada”.¹⁹²

Em suma, a dependência era uma condição de subordinação das economias em contexto internacional, marcada por intercâmbios desiguais e dívidas externas. Para agravar esse quadro, os teóricos diagnosticavam a presença de um intenso imperialismo. A América Latina, desde os primórdios, foi alvo da exploração colonial e, no momento em que os teóricos empreenderam essa análise, estava na mira das potências internacionais, em especial dos Estados Unidos. O país norte-americano expandia sua influência sobre os países latino-

¹⁹⁰ DEVÉS VALDÉS, E. *El pensamiento Latinoamericano en siglo XX. Del Ariel de Rodo a CEPAL 1900-1950*. Tomo I. Buenos Aires: Biblos, 2003.

¹⁹¹ FRANK, A. Gunder. *Capitalism and underdevelopment in Latin America: historical studies of Chile and Brazil*. Nova York, Monthly Review Press, 1967.

¹⁹² “Los países desarrollados nunca tuvieron subdesarrollo, aunque pueden haber estado poco desarrollados [...] el subdesarrollo contemporáneo es, en gran parte el producto histórico de la economía pasada” (tradução de nossa autoria). FRANK, A. Gunder; COCKCOLT, James; JOHNSON, Dale L. *Economía Política del subdesarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970.

americanos, pois, em contexto de Guerra Fria, era necessário mantê-los distantes das ameaças comunistas, sobretudo após a revolução cubana (1959).

Entretanto, por mais que existissem similaridades, as discrepâncias entre essas interpretações também chamam atenção. Por um lado, a CEPAL propunha o avanço da industrialização e da burguesia nacional como uma forma de superar o subdesenvolvimento, emancipando a América Latina e colocando-a em um lugar equivalente ao das nações centrais do capital. Por outro, as teorias da dependência, mais alinhadas à esquerda, propunham a saída, a negação do modo de produção capitalista, considerando-a a melhor forma de superar as contradições do subdesenvolvimento. Dessa maneira, essa última alinhava-se aos autores anticolonialistas da segunda metade do século XX, negando, assim, a industrialização e o desenvolvimento capitalista enquanto solução.¹⁹³

Ao passo que a CEPAL e as teorias da dependência propunham soluções e análises econômicas para o problema da dependência, a partir dos anos 50, o Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB) colocava a cultura no centro do debate. Partindo de uma leitura filosófica da cultura, os intelectuais desse grupo, como Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto, estavam menos preocupados com a história e mais com o “vir a ser”, isto é, a cultura como o principal motor para a transformação social.

Renato Ortiz, em um livro preocupado com as articulações entre a identidade nacional e as reflexões sobre a cultura brasileira, afirma que, no seio do ISEB, nasceram reflexões que marcaram o debate sobre a questão cultural no país. Assim, vale a longa passagem em que o autor situa historicamente as conexões do ISEB com outras reflexões culturais.

Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda. Ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira. No início dos anos 60 dois movimentos realizam, de maneira diferenciada, é claro, os ideais políticos tratados teoricamente pelo ISEB. Refiro-me ao Movimento de Cultura Popular no Recife e ao CPC da UNE. [...] creio que se pode genericamente afirmar que

¹⁹³ Por exemplo, existem similaridades entre as obras de Franz Fanon, Ernesto Che Guevara e dos teóricos da dependência. Esses autores apontam para a inevitável superação do capitalismo pelas nações colonizadas, pois nessas ainda existiam possibilidades de ação que não esbarram nas contradições capitalistas. FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968. CHE GUEVARA, Ernesto. *On Development Speech delivered March 25, 1964 at the plenary session of the United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD)*. Marxists Internet Archive, 1999. Disponível em: < <https://www.marxists.org/archive/guevara/1964/03/25.htm>>. Acesso em: 26, jan. 2020.

os dois movimentos se construíram em grande parte como base no conceito de alienação cultural.¹⁹⁴

Ortiz continua demonstrando como esses movimentos valeram-se da conceitualização isebiana, sendo que as teorias desse grupo insinuaram-se tanto à esquerda quanto à direita, na cultura popular e nas obras intelectuais, no teatro e na música. Os conceitos de “cultura alienada”, de “nacional” e de “popular” marcaram os debates culturais e converteram-se em lugar comum para as análises acadêmicas.

Pelo que detectamos, João Apolinário adentrou nesse debate em 1968 com a série “Revolução no Teatro”. Tanto que os artigos *O teatro é uma revolução em marcha* e *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular* postulam claramente o papel do teatro na luta pelo que se denominava “independência nacional”, considerando-se que, do ponto de vista daqueles alinhados à esquerda do espectro político-ideológico, o Brasil estava subordinado ao capitalismo internacional comandado pelas grandes potências, sobretudo os EUA. Em sua concepção, o teatro contribuía para o “desenvolvimento sociológico brasileiro” e correspondia “muito mais a uma necessidade de ação, do que propriamente uma necessidade cultural”.¹⁹⁵

Tal ação só podia ser proposta através da cultura e contribuía para a consolidação de um país onde:

[...] a independência depende muito mais do desenvolvimento ideológico do que de soluções para o seu subdesenvolvimento crônico, asfixiado na sua economia política por um colonialismo secular, mais grave depois dos conquistadores de 1500, aos quais sucederam os exploradores europeus ou americanos – ainda hoje.¹⁹⁶

Nesse parágrafo, Apolinário dialogou, concomitantemente, com as teorias da dependência, da CEPAL e do ISEB. Por um lado, aparecem as teorias de que o Brasil estava preso por uma corrente histórica que o prendia no subdesenvolvimento econômico e, conseqüentemente, suprimia seu pleno desenvolvimento político, pois estava sempre atado às potências capitalistas. Por outro, a libertação dessa situação histórica somente se daria a partir

¹⁹⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 47-48.

¹⁹⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 32.

¹⁹⁶ Idem.

da cultura, visto que uma tomada de consciência em cadeia assolaria o país, ocasionando a quebra desse sistema de dominação.

Ainda no mesmo texto, ele continua afirmando que o teatro luta “contra todas as formas de alienação do povo brasileiro”.¹⁹⁷ A ênfase colocada por Apolinário nessa questão sugere que a cultura era o campo de batalha privilegiado para enfrentar esse problema. Com efeito, na perspectiva de alguns intelectuais brasileiros, a alienação era considerada um grande empecilho para consolidação da nação. Tal como Renato Ortiz demonstra, a ideia de alienação no Brasil foi difundida principalmente através dos intelectuais do ISEB. Esse conceito foi retomado para compreender e propor “a superação da dominação capitalista”.¹⁹⁸ De acordo com uma das vozes do ISEB, Roland Corsibier, o Brasil era um país alienado, não conhecia a si mesmo e, por esse motivo, mantinha-se preso no complexo colonial.¹⁹⁹

Para superar esse problema, Apolinário sustenta que era necessária uma tomada de consciência que seria concretizada pelo teatro. A partir das ideias vocalizadas nos palcos, seria possível realizar a ação necessária, isto é, “revelação, denúncia [...], desmistificação, protesto, revolução de ideias”²⁰⁰ que levariam à conscientização. Aliás, “consciência” e “conscientização” eram conceitos importantes para os intelectuais do ISEB. Tanto que Álvaro Vieira Pinto escreveu *Consciência e Realidade Nacional*, no qual enfatizava a existência de uma consciência colonial, alienada, e a sua superação pela libertação nacional.²⁰¹

Não por acaso, o sociólogo Carlos Estevão Martins, autor do *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, publicado em 1962, que balizou grande parte da arte engajada dos anos de 1960, foi membro do ISEB.

Neste sentido, Apolinário estava afinado com certas ideias do ISEB, mas também não ignorava as análises sociais e econômicas da teoria da dependência e da CEPAL. O nosso personagem valeu-se do conceito de “subdesenvolvimento” inúmeras vezes. Junto com esse conceito, existiam implicações e justificativas culturais e socioeconômicas. Por exemplo, ao analisar o público de teatro no Brasil, ele constatou um “jogo de classes em fusão”, assim:

¹⁹⁷ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 33.

¹⁹⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 54.

¹⁹⁹ CORSIBIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

²⁰⁰ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 32.

²⁰¹ PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e Realidade Nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.

[...] não se sabe mais onde começam as classes trabalhadoras, operárias, economicamente débeis, e onde acaba a classe média, descendo e subindo as escadas da concorrência social que o capitalismo torna fatal e iníqua através do lucro ou do feudo hierárquico das profissões liberais [...]. Diremos que há uma imensa massa de analfabetos [...] jovens e velhos apenas precariamente alfabetizados [...]. Diremos ainda que há uma não menor massa de jovens e velhos precariamente alfabetizados [...].²⁰²

Apesar de o nosso personagem realizar uma ligação direta entre a situação econômica, os problemas da dependência no capitalismo e a alfabetização, o ponto fundamental dessa passagem é a constatação de que, no Brasil, existia uma contradição entre crescimento econômico e manutenção de certas estruturas subdesenvolvidas. Isso pode ser inferido a partir do modo como ele descreve as classes médias que, de certa maneira, não estavam estabilizadas economicamente, pois também eram vítimas das contradições do capitalismo. A partir disso, ele colocou em tensão a própria existência das classes populares compostas por “uma imensa massa de analfabetos”, ou seja, evidenciando a permanência dos aspectos de subdesenvolvimento.

Em um ensaio publicado originalmente em 1974, o economista Celso Furtado constatou o mesmo problema no capitalismo brasileiro.

A economia brasileira constitui exemplo interessante do quanto um país pode avançar no processo de industrialização sem abandonar suas principais características de subdesenvolvimento: grande disparidade na produtividade entre áreas rurais e urbanas, uma grande maioria da população vivendo em um nível de subsistência fisiológico, massas crescentes de pessoas subempregadas nas zonas urbanas, etc.²⁰³

Por conseguinte, as grandes tensões da dependência e do subdesenvolvimento manifestavam-se com a exploração da maioria mais pobre em benefício da minoria mais rica. Em outras palavras, no Brasil, estava em voga “uma política de ‘desenvolvimento’ orientada para satisfazer os altos níveis de consumo de uma pequena minoria da população”.²⁰⁴ As consequências disso eram, principalmente, o agravamento das desigualdades sociais e o aumento do custo social do desenvolvimento.

²⁰² Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 461.

²⁰³ FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985, p. 97.

²⁰⁴ Idem.

Dessa maneira, Apolinário fazia eco com os diagnósticos de Celso Furtado. Essas premissas econômicas fundamentavam a sua posição em relação ao papel da cultura na sociedade. Tanto que as contradições do capitalismo e do subdesenvolvimento, em sua concepção, eram combustíveis para impulsionar os jovens – “ávidos de se identificarem com um Brasil liberto do colonialismo oligarca, plutocrata e feudal”²⁰⁵ – realizarem as ações que quebrariam com essa situação histórica.

A partir de 1970, Apolinário passou a realizar balanços sistemáticos da produção teatral, configurando classificações e pertinências de cada apresentação em relação ao momento histórico. Uma dessas classificações, que, aliás, ele considerava a de maior importância, era: “Teatro realizado em 1970 de acordo com o nosso subdesenvolvimento”.²⁰⁶ Com essas categorias, o nosso personagem manifestava uma preocupação com o anacronismo, isto é, obras que não dialogavam com o público nem com a situação histórica no Brasil. Em suas palavras, era necessário o “encontro com as nossas tradições [...] do teatro e a promoção de uma atividade consciente segundo as nossas realidades sociais e as nossas necessidades culturais”.²⁰⁷

Neste sentido, o “teatro realizado de acordo com nosso subdesenvolvimento” era aquele que agia de acordo com as demandas culturais do Brasil visando, assim, superar o colonialismo e a alienação através da tomada de consciência. O diagnóstico partia de críticas e constatações da CEPAL e das teorias da dependência, mas as soluções eram mais afeitas aos apontamentos do ISEB. Isso significa que, para o nosso personagem, a arte e a cultura exerciam um “papel ativo na promoção da atividade consciente das massas populares no sentido da transformação social”.²⁰⁸ Portanto, a superação do subdesenvolvimento somente se daria através das premissas do engajamento que ele desenvolveu desde Portugal: constatação, conscientização, ação e revolução.

²⁰⁵ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 461.

²⁰⁶ Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *As contradições da temporada entre a produção e o consumo*. São Paulo: Última Hora, 24 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 374.

²⁰⁷ Arquivo Público do Estado de São Paulo: Idem. *Uma pausa no meio dos nossos (deles) anacronismo teatrais*. São Paulo: Última Hora, 17 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: Idem, p. 369.

²⁰⁸ Idem, p. 371.

O subdesenvolvimento era um estágio histórico que poderia ser superado pela ação humana. O “teatro necessário ao nosso subdesenvolvimento” era aquele que demonstrava as contradições dessas correntes seculares que mantinham o país em uma situação colonial. Ao mesmo tempo, também impulsionava a conscientização e a ação com o intuito de atingir a revolução.²⁰⁹

Como demonstramos no capítulo anterior, os artigos que abrem o ano de 1971, como *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?*, são marcados por citações de Nelson Werneck Sodré. Esse historiador fez parte do ISEB desde os seus primórdios até a sua extinção em 1964. Ele produziu uma vasta bibliografia pautando os problemas levantados por esse grupo de intelectuais, sendo que um ponto insistente de sua obra era o da “presença do imperialismo estadunidense interessado no desmonte da Nação e sua associação com setores das elites agrárias brasileiras que representavam, segundo Sodré, o que havia de mais arcaico na estrutura política, econômica e social no Brasil”.²¹⁰

Dessa maneira, não é gratuita a concordância de Apolinário com certos preceitos do ISEB, visto que temos conhecimento de que o nosso personagem citou *Síntese de uma História da Cultura Brasileira*, livro em que Werneck Sodré insiste nos conceitos de alienação e no papel da cultura para tomada de consciência em prol da superação do estágio colonial.²¹¹ A superação do colonialismo foi algo bem trabalhado por esse historiador, tanto que, em *Formação Histórica do Brasil*, ele atentou para o fato de que o desenvolvimento brasileiro foi desigual, privilegiou a exploração colonial, o que beneficiou somente uma pequena parcela da população.²¹² Tal situação histórica perpetuou-se e não se encerrou com a independência, pois as grandes potências industriais continuaram cravando seus interesses no Brasil.

Observando por esse prisma, percebemos que esse era um debate profícuo. Compreender as razões do desenvolvimento e do subdesenvolvimento foi uma obsessão do período, levada a cabo por diversos pensadores. Assim como afirmou Caio Prado Júnior, no

²⁰⁹ Arquivo Público do Estado de São Paulo: Idem. *Qual é o teatro necessário ao nosso subdesenvolvimento?*. São Paulo:  ltima Hora, 31 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 378-379.

²¹⁰ MORAIS, Rodrigo de Paulo. *Nelson Werneck Sodré: um estudo da narrativa como instrumento na disputa política. 1955-1964*. Dissertação – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2015, p. 11.

²¹¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

²¹² SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

livro *História e Desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*, fruto da sua tese de livre docência apresentada à Universidade de São Paulo, em 1968, a “problemática brasileira de nosso tempo se centraliza essencialmente em torno do ‘desenvolvimento’”.²¹³

Além disso, colocando essas contendas em perspectiva continental, de acordo com Jorge Castañeda, a representação de que existia uma continuidade histórica é uma importante premissa do pensamento latino-americano. Neste sentido, a América Latina sempre sofreu com a presença estrangeira, sendo que as elites locais eram os avatares das vontades coloniais e, posteriormente, imperialistas. Assim, a “noção de neocolonialismo e, mais tarde, as teorias da dependência encontraram sua origem nesse sentimento de continuidade”.²¹⁴

Portanto, as discussões conduzidas por Apolinário referentes ao desenvolvimento e ao subdesenvolvimento faziam parte de um conjunto de tensões que marcaram os debates intelectuais no Brasil e, mais amplamente, na América Latina. No caso do nosso personagem, os conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento foram apropriados e utilizados de acordo com os moldes do seu engajamento, o que envolvia os passos de constatação, conscientização, ação e revolução. Para ele, o subdesenvolvimento era uma etapa que precisava ser superada, através da arte e da cultura, após isso, a revolução seria a consequência seguinte.

Tal como observamos na seção anterior, os passos que envolviam o engajamento de Apolinário em Portugal eram estruturados a partir da percepção temporal do historicismo europeu, isto é, um tempo constituído por etapas e acumulações. Diante disso, podemos perceber que os seus textos no Brasil foram estruturados da mesma maneira, pois o subdesenvolvimento aparecia como uma situação histórica nascida do acúmulo de experiências passadas. Ao mesmo tempo, esse presente vivido poderia ser transformado a partir da ação humana (no caso, através da arte e da cultura), criando, assim, um futuro inédito e revolucionário.

²¹³ PRADO JR. Caio. *História e Desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1978, p. 17.

²¹⁴ CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 234.

2.2. “QUANDO (MAS QUANDO?) ”: Apolinário e a Revolução dos Cravos

Trata-se de uma apreciação sem intensões veladas.
215

Nesta seção, abordamos exclusivamente o livro *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*, com o intuito de analisar as representações de João Apolinário sobre o processo revolucionário português. Observamos as suas pontuações sobre a Revolução dos Cravos e como a sua perspectiva da história contemporânea do país estava alicerçada em uma noção linear do tempo histórico. Paralelamente, demonstramos como esses escritos sintetizavam as esperanças utópicas condensadas em torno do imaginário transnacional de esquerda, que, além de expressarem a concretização de um objetivo, também propunham o próximo passo: a revolução cultural global.

Diante desse objetivo, constatamos que Apolinário continuou se valendo das narrativas dos descobrimentos, reafirmando características consideradas como o núcleo duro da nacionalidade: Portugal enquanto um posto entre a Europa e o Atlântico (América e África). Contudo, a reapropriação dessa narrativa implicava a negação do império e do passado colonial. Dessa maneira, o nosso personagem concluiu que, após o 25 de Abril, a melhor opção para Portugal era voltar-se para o Atlântico, integrando-se à economia europeia, mas se mantendo próximo, ideologicamente, às antigas colônias.

Apolinário sustentava que os eventos de 1974 em Portugal eram o estopim de uma “revolução cultural”, sendo assim, era um “modelo político para exportação”. Visto que esses textos foram publicados no Brasil, ao descrever o 25 de Abril, o nosso personagem propunha críticas e soluções aos dilemas políticos brasileiros, sendo que uma das soluções era aceitar o modelo político português nascido da revolução. Assim, torna-se importante perceber certas estratégias de escritura que permitiram ao nosso personagem disferir certas opiniões tanto sobre Portugal como sobre o Brasil, pois, em diversos momentos, está claro que as críticas dirigidas à censura e à violência de Estado são descritas como características do Estado Novo português, mas também se referem ao regime militar brasileiro.

Tanto que, nesses textos, ele afirmou que o sucesso do 25 de Abril devia-se à ação da juventude, ou seja, assim como vimos na seção anterior, essa era a mesma solução proposta para alcançar o que ele considerava ser a independência cultural no Brasil. Desse modo, o que

²¹⁵ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 13.

ele prescreveu como ação para mudar a situação política brasileira foi o que concretizou a revolução em Portugal. Para ele, essa geração foi fundamental, visto que possuía “formação cultural e revolucionária”, o que constituía o motivo do sucesso da revolução. Assim, ele dedicou seu livro “aos poetas do meu país que não traíram a juventude e que tornaram o seu ‘Canto livre’ uma arma contra o fascismo”.

Nesse diapasão, as palavras de Apolinário, referindo-se a Portugal, possuíam um sentido muito específico quando publicadas no Brasil. De acordo com a dissertação de Rafael Henrique Antunes, os três grandes jornais brasileiros do período (*Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*) acompanharam e noticiaram intensamente as movimentações revolucionárias portuguesas. No passo que os jornalistas e diplomatas descreviam o histórico da ditadura salazarista e da revolução, estratégias de leitura permitiam que fossem, implícita ou explicitamente, desferidas críticas à ditadura militar aqui no Brasil.

216

Contudo, diversas polêmicas giram em torno da categorização do 25 de Abril, alguns advogam que realmente tratou-se de uma revolução, enquanto outros propõem o conceito de “transição por ruptura” ou “transição para a democracia”.²¹⁷ Afinal, como observamos na introdução com Alberto Aggio, o conceito de revolução adquiriu tantos sentidos que se formou uma mitologia em torno do seu uso.²¹⁸ Dessa forma, esse conceito passou a ser, gradualmente, desmerecido nas análises acadêmicas. Contudo, no caso de Portugal, essas discussões ficaram mais situadas no plano dos periódicos e longe das discussões acadêmicas, sendo que, não raro, o conceito de revolução e de transição aparecem indistintamente em trabalhos históricos e politólogos.²¹⁹

²¹⁶ ANTUNES, Rafael H. *PRA NÃO DIZER QUE NÃO SE FALOU DAS FLORES: a repercussão da Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974 – 1976*. Dissertação - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Assis, 2013.

²¹⁷ As primeiras opiniões podem ser consultadas nos escritos de Boaventura Souza Santos e Fernando Rosas, a segunda em Philip Schmitter e António Costa Pinto. SANTOS, Boaventura Souza. *A Crise e a reconstrução do Estado em Portugal. 1974-1984*. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 14, 1984, p. 7-29. ROSAS, Fernando. *Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003. SCHMITTER, Philip. *Portugal: do autoritarismo à democracia*. Lisboa: ICS, 1999. PINTO, António Costa. *O Legado do Autoritarismo e a Transição Portuguesa para a Democracia, 1974-2004*. In: LOFF, Manuel. PEREIRA, Conceição Meireles. *Portugal: 30 anos de Democracia, 1974-2004*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006.

²¹⁸ AGGIO, Alberto. *A revolução, seu mito e a democracia*. In: *Revolução e democracia no nosso tempo*. Franca: UNESP, 1997, p. 21-23.

²¹⁹ MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A Revolução dos Cravos e a Historiografia Portuguesa*. Estudos Históricos, vol. 30, Rio de Janeiro, 2017, p. 465-478.

No entanto, assim como demonstra Raquel Varela, o que deveria estar em discussão não é o que a sociedade portuguesa tornou-se após o 25 de Abril, mas as visões sobre “revolução” que constituíam o período e as condições materiais que levaram à ruptura com o Estado Novo. Os conceitos que prezam pela ideia de “transição” são anacrônicos e postulam um fim teleológico, isto é, a base filosófica que sustenta o conceito de “transição” é a ideia de que a democracia liberal seria o fim da história. Assim, vale a longa passagem a seguir, pois, didaticamente, a historiadora portuguesa explica o porquê “revolução” é a melhor forma de conceitualizar o 25 de Abril:

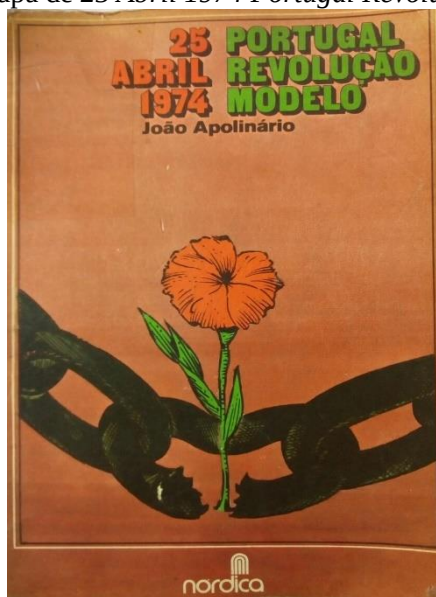
A Revolução Portuguesa nasceu das entranhas de uma derrota militar de um Exército regular por movimentos guerrilheiros apoiados nos camponeses da Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Essa derrota combinou-se com a mais grave crise econômica do capitalismo do pós-guerra, iniciada em 1973, o protagonismo do movimento operário português e as especificidades desse mesmo movimento operário português, caracterizado pela sua juventude, desorganização política e sindical e a sua concentração na cintura industrial de Lisboa. Abriu-se em Portugal, no biênio 1974-1975 a mais grave crise de Estado surgida no Portugal contemporâneo e deu-se início à última revolução da Europa Ocidental no pós-guerra a colocar em causa a propriedade privada dos meios de produção. As “tarefas reformistas”, no sentido clássico do termo (nacionalizações, reforma agrária, melhoria dos salários), ganharam uma dimensão revolucionária porque foram conquistadas contra a burguesia, com métodos próprios do movimento operário (greves, ocupações de terras e fábricas) e, em muitos casos, através de organismos autônomos de trabalhadores, de assalariados agrícolas e, certo momento, de soldados.²²⁰

Por conseguinte, posicionamo-nos com o conceito de revolução porque, diferente do que o conceito de transição propõe (negociação entre as elites), o caso português revela uma grande mobilização das classes subalternas em torno das conquistas sociais. Além disso, dentro do imaginário transnacional de esquerda vigente no período, essas mobilizações foram pautadas por crenças utópicas, definindo-se, assim, como uma revolução tanto material (levada a cabo por sujeitos sociais e determinada por conjunturas socioeconômicas) quanto simbólica (representando, assim, o alvorecer das esperanças de uma geração). Essa dupla configuração, simbólica e material, pode ser observada nas análises de Apolinário.

²²⁰ VARELA, Raquel. *Conflito ou coesão social?: apontamentos sobre história e memória da Revolução dos Cravos (1974-1975)*. In: MELO, Demian Bezerra de (org.) *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014, p. 256-257.

Antes de adentrarmos no conteúdo, primeiramente, vale uma consideração sobre a materialidade do livro, composto por artigos publicados no jornal *Última Hora* de São Paulo e impresso pela Nórdica em 1974.²²¹ Na capa, ilustrada por Vilmar Rodrigues²²², constam, em fundo rosado, correntes se quebrando e um cravo brotando no meio da ruptura. Essa imagem entra em consonância com a representação recorrente no Brasil de que o 25 de Abril foi uma revolução festiva e florida que “brotou” em meio a um regime inóspito e autoritário.²²³

Figura 7: Capa de *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*.



Fonte: APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

Assim como vimos no capítulo anterior, a palavra “flor” era uma metáfora recorrente na poética de Apolinário, referindo-se a ideias e individualidades, enquanto a “primavera”,

²²¹ Quanto a essa editora, que não possuímos muitas informações, destaca-se que, em seu catálogo, constam nomes de autores portugueses ligados ao neorrealismo e ao Teatro Experimental do Porto, por exemplo, Sidônio Muralha (poeta e dramaturgo, exilado no Brasil) com *O Pássaro Ferido*, Miguel Barbosa (poeta, romancista e pintor) com *Irineu do Morro*, as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa com *Novas Cartas Portuguesas*. Além disso, através dessa editora, também foi publicado um livro de entrevistas, conduzidas por Antônio Carlos Rodrigues e Antônio Carlos Morari, com os *Secos & Molhados*. Portanto, podemos deduzir que os dirigentes da Nórdica possuíam alguma relação ou contato com João Apolinário e com certos autores portugueses que produziam críticas ao Estado Novo. Apesar dessa constatação, não possuímos fontes para abordar profundamente o assunto.

²²² Vilmar Rodrigues (1931-1997) foi um cartunista e humorista brasileiro, com orientação política voltada para a esquerda, que trabalhou no *Última Hora* do Rio de Janeiro, no *Pasquim* e em outros jornais da cidade. Por muito tempo, foi o ilustrador dos livros de Carlos Eduardo Novaes (que também trabalhava na redação do *Última Hora*) e de Millôr Fernandes. Uma de suas famosas empreitadas foi a adaptação brasileira da revista *Mad*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mill%C3%B4r_Fernandes. Acesso em 28 jan. 2020.

²²³ ANTUNES, Rafael H. *PRA NÃO DIZER QUE NÃO SE FALOU DAS FLORES: a repercussão da Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974 – 1976*. Dissertação - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Assis, 2013, p. 113-130.

descrita como a estação das flores, metaforizava a revolução. Dessa maneira, a capa do livro unia, por um lado, aspectos do imaginário transnacional de esquerda, por outro, representações locais sobre um evento historicamente situado.

Neste sentido, Apolinário manteve uma relação ambivalente com a Revolução dos Cravos. Por um lado, ele enxergava o 25 de Abril como um expurgo, um exorcismo do passado. Por outro, as críticas tecidas ao Estado Novo, quando publicadas em um jornal e encadernadas em um livro no Brasil, direcionavam recomendações aos leitores brasileiros que ainda viviam sob a égide de um regime ditatorial. Portanto, os artigos lançados no *Última Hora* e, depois, em forma de livro atuaram como uma intersecção entre Brasil e Portugal, calcados em torno das considerações e significações pertencentes ao imaginário transnacional de esquerda.

Quanto a esse ponto, a introdução do livro (que, evidentemente, não veiculou pelo jornal) deixa bem explícitas algumas representações de nosso personagem sobre a situação política tanto de Portugal como do Brasil. Nas palavras de Apolinário, o objetivo central do livro era:

[...] afirmar toda a esperança na ação dos homens da geração da qual o autor deriva e que, ao lado das gerações mais jovens (sejam quais forem as ideologias propostas), souberam dismantelar o fascismo em 25 de Abril e hoje lutam por conduzir Portugal pelos caminhos da Revolução Cultural, até a construção de uma Nova Sociedade, que se deseja fundada no culto da Democracia e da Liberdade.²²⁴

Após a leitura cuidadosa do livro, percebemos que, nesse objetivo, está implícita uma convocatória, uma chamada para que os brasileiros se unissem aos portugueses. Afinal, conforme observamos, de acordo com o nosso personagem, a revolução somente se concretizaria quando os países do Atlântico se unissem para construir um novo modelo de sociedade.

Neste sentido, vale destacar que Apolinário considerava que seu trabalho, nesses artigos, foi o de “reportar a atualidade, o fatual, o concreto, enfim, a realidade vivida”, isto é, de acordo com as considerações que tecemos ao longo deste trabalho, torna-se claro que ele continuava erigindo uma obra engajada. Afinal, esse livro propõe, duplamente, um olhar ao passado e ao presente, enquanto enuncia a possibilidade de um futuro utópico.

²²⁴ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 14.

Visto que o engajamento era uma ação contundente que visava à “conscientização” do público leitor, podemos considerar que esses textos, ao relatar sobre o 25 de Abril, propunham aos leitores brasileiros que existia uma possibilidade de ação no presente com o intuito de criar um futuro utópico.²²⁵ Dessa forma, continuava se tratando de uma relação temporal, pois, ao olhar para o passado, Apolinário sugeriu ações imediatas para o presente e recomendou as melhores soluções para o futuro.

Lançando uma vista panorâmica sobre os artigos, publicados no jornal em novembro de 1974, percebemos uma certa linha temporal. O primeiro artigo, *Lisboa, Capital dos Homens Livres*, trata da chegada de Apolinário a Portugal. No texto, o nosso personagem, de acordo com suas palavras, deixa o jornalista de lado e fala como “o homem português que é (e sempre foi antes de tudo)”.²²⁶ Aqui, ele descreveu o seu passado em Portugal até o momento do autoexílio, por esse motivo, as páginas transparecem certas emoções, um misto de ressentimento, alegria e euforia. Em razão disso motivo, três parágrafos iniciam com a frase “Quando (mas quando) ”, demonstrando, assim, o contraste entre o passado e o presente. Por exemplo:

Quando (mas quando?), afinal, meu desesperado e doentio sonho de jornalista, desde a sua primeira-palavra-profissional-impressa, violentado a escrever com uma *Pide* dentro da cabeça, poderia sequer visionar o que seus olhos e ouvidos receberam nesse primeiro e espantoso impacto com Portugal: o povo lendo livremente os jornais livremente escritos e impressos, ouvindo rádio ou vendo-ouvindo televisão, como um caudal vertendo a Verdade, todas as Verdades, as múltiplas Verdades dos homens livres de pensar e falar e escrever a sua, a deles, a nossa Verdade? Quando, meu Deus?

As impressões descritas sobre Portugal nesse parágrafo podem ser lidas no Brasil, visto que, ao descrever a situação passada do país lusitano, abriam-se portas de leitura para a compreensão do presente no Brasil que, sob o AI-5, era assolado pela censura. Além disso, o contraste entre o passado e o presente demonstra que era possível a construção de um novo futuro pavimentado pela conscientização e, em seguida, ação revolucionária.

²²⁵ Da mesma maneira, como tratamos no capítulo anterior, a “conscientização” proposta pelo engajamento dos autores ligados ao marxismo referia-se à construção das bases materiais e ideológicas para a revolução social. Portanto, trata-se de um conceito bem maleável que mudava de autor para autor, tanto em sua prática como em sua aplicação. No caso de Apolinário, assim como viemos trabalhando, a conscientização era um olhar lançado aos problemas do passado e do presente, demonstrando-os como uma “situação insustentável”, inflamando o sentimento de indignação e propondo a revolução como uma solução. DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

²²⁶ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 12.

Retomando a sua afirmação identitária enquanto português, Apolinário, no texto *O Império está morto: os portugueses, vivos*, faz um elogio ao povo daquele país, ressaltando qualidades como coragem, firmeza e determinação. Nessas linhas, está em jogo a reapropriação da identidade nacional, desmerecendo o Estado Novo, afirmando que foi um episódio infeliz na história de Portugal. Assim, ao afirmar que o Império Colonial havia acabado, o nosso personagem também estava tentando reabilitar a imagem do país no Brasil:

É bom que se diga e que se saiba, sobretudo aqui no Brasil, que não há, não vi, não conheço um único português (exceto, claro, aquela minoria reacionária que luta, ainda, pelo poder político e pelos privilégios seculares que usufruiu até 25 de Abril), que não deseje firmemente, e que não esteja disposto a lutar com total determinação, pela independência das colônias, as últimas colônias do último império do nosso tempo. ²²⁷

Naquele momento, vale uma breve digressão factual quanto ao Império e ao papel das colônias na Revolução de Abril. Após a perda da colônia americana no século XIX, Portugal voltou seus olhos para a África e, assim, nasceu o Terceiro Império Colonial português. Com isso, grandes mudanças assaltaram o Portugal contemporâneo, mesmo que esse ainda estivesse em descompasso quando comparado às outras nações europeias, assim, somente na última metade do século XIX, consolidaram-se as ideias nacionalistas, liberais e republicanas. A partir disso, certas convulsões revolucionárias colocaram a monarquia em xeque, seguindo-se o regicídio em 1908 e a instituição da Primeira República em 1910.

A Primeira República Portuguesa (1908 a 1926) foi um período marcado por crises e tensões, tanto políticas como sociais e econômicas. Dessa maneira, em 1926, um golpe militar destituiu o regime, iniciando os 48 anos de ditadura sob o regime de generais. Em 1928, António de Oliveira Salazar, então professor da Universidade de Coimbra, foi convocado para assumir a pasta de finanças do regime. A partir disso, em menos de quatro anos, Salazar assumiu a cadeira de presidente do conselho, permanecendo nessa posição até o seu decrépito fim em 1968. ²²⁸

Contudo, as tensões coloniais foram aspectos de maior importância nessas crises institucionais em Portugal. Assim como demonstra António Costa Pinto, o Estado Português, tanto na monarquia como na Primeira República, alicerçou grande parte de suas bases

²²⁷ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 21.

²²⁸ SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004, p. 25-32.

ideológicas no patrimônio do passado que configurava a representação da singularidade e grandeza da nação portuguesa: o império colonial.²²⁹ Isso não foi diferente durante o período presidido por Salazar, as colônias eram um cimento fundamental para o nacionalismo português e, conseqüentemente, para o imaginário presidido pelo regime.²³⁰

Visto por esse ângulo, e retomando as considerações expostas por Raquel Varela no início desta seção, as crises coloniais que se iniciaram na metade do século XX e a Guerra Colonial iniciada em 1961 foram um duro golpe à estabilidade do regime. Marcello Caetano, sucessor de Salazar como presidente do conselho desde 1968, não recuou na guerra e continuou convocando contingentes, o que causou um expresse mal-estar na sociedade portuguesa, culminando em diversas ideias de libertação colonial. Somando-se às derrotas, as infelicidades dos jovens militares e a profunda crise econômica dos anos 1970, emergiu, em 1974, a sublevação do 25 de Abril. Dessa maneira, o iminente fim do Império Colonial manifestou-se em Portugal como a crise do Estado Novo.

Diante do exposto, retornamos a João Apolinário e percebemos que ele empreendeu uma reapropriação seletiva do passado português com o intuito de propor um novo horizonte de expectativas para Portugal. Dessa maneira, em sua perspectiva, o fim do império não significava a dissolução dos vínculos entre Portugal e as ex-colônias, posto que o país luso continuaria exercendo a sua “exata vocação de universalidade que há séculos o anima a semear-se pelos cinco continentes”.²³¹ Assim, a independência dos países das ex-colônias representava o nascimento de uma “Pátria Nova e multicultural”.

Levando em conta as propostas analíticas do estudioso do nacionalismo Anthony Smith, consideramos que as mobilizações da narrativa portuguesa pelas instituições do Estado Novo e por João Apolinário configuram-se como a do nacionalista/arqueólogo. Para esse autor, o nacionalista e o arqueólogo exercem atividades análogas, já que ambos revisitam o passado e relacionam-no com o presente, construindo, assim, uma percepção de identidade e tempo. Ao passo que as nações demandam, os nacionalistas buscam um passado digno,

²²⁹ PINTO, António Costa. *O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX*. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomanes. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 27.

²³⁰ Os conceitos de lusofonia e lusotropicalismo foram mobilizados como justificativa institucional para Portugal manter as colônias. Em meio a essas polêmicas, Gilberto Freyre posicionou-se e contribuiu com a intelectualidade do Estado Novo. PINTO, João Alberto da Costa. *Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951 – 1974)*. Revista HISTÓRIA, São Paulo, n28 (1): 2009, p. 445-482.

²³¹ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 20.

mesmo durante as situações revolucionárias. Esse processo providencia autoestima e autoridade, de modo que grandes mudanças tornam-se mais aceitáveis.

Contudo, não podemos considerar esse processo como algo dominado por engenheiros sociais ou por uma certa essencialidade da nação, mas como “[...] produto de uma interação complexa entre esses criadores, suas condições sociais e as heranças étnicas de suas populações escolhidas”.²³² Portanto, ocorre durante esse processo de “arqueologia nacionalista” uma redescoberta do passado, que passa por uma reinterpretação (seleção dos elementos que mais interessam para o determinado momento), atingindo, enfim, a regeneração, fundando um sentido de comunidade em torno da narrativa nacional. Dessa forma, exerce-se uma reconfiguração do próprio tempo, pois se narra um passado, sob os óculos do presente, e são construídas expectativas de futuro.

Ainda observando essa narrativa da nacionalidade portuguesa pautada nos descobrimentos e nas colônias, mas sob o ponto de vista de Anthony Smith, vale analisar a longa citação, em que Apolinário clama pela união desses países em torno da língua e da “expressão lusíada”:

O Brasil é, a todos os momentos, o exemplo repetido. O exemplo vivo e gigantesco do sangue fermentado pela língua comum, que as veias de um pequeno povo, com os punhais atávicos da Espanha chavados nas costas e os olhos voltados para o mar, generosamente verteram na América até soldarem as fronteiras desse país. [...] Desde a Guiné-Bissau, a Timor ou a Macau, essa língua e esse sangue caldeiam hoje a fisionomia de futuras novas nações de povos de faces negras ou amarelas, povos livres de expressão lusíada. [...] E essa é – será – para as últimas colônias e para os portugueses, a sublimação, repito, dessa aventura dos Descobrimentos.²³³

Retomando a narrativa dos descobrimentos e da colonização da América, Ásia e África como mote central da nacionalidade portuguesa, Apolinário expressa uma visão conciliatória, reinterpretando o passado de acordo com as demandas do presente revolucionário e do imaginário transnacional de esquerda. Isso significa que, a despeito de todas as violências do processo colonizador, as ex-colônias estariam, sempre, atadas a Portugal, compartilhando uma mesma “alma” ou “essência” denominada “expressão lusíada”.

²³² “[...] product of a complex interplay between these creators, their social conditions and the ethnic heritages of their chosen populations” (tradução de nossa autoria). SMITH, Anthony. *Myths and memories of the nation*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 171.

²³³ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 21.

Ora, embora apropriada em prol de exaltar a liberdade dos povos e o fim do império colonial, essa narrativa corrobora com o discurso legitimador da colonização. De acordo com Eduardo Lourenço, a emigração e a imigração constituíram-se como mitos no Portugal contemporâneo, ao ponto de tornarem-se alicerces da identidade nacional. Desse modo, todas as narrativas sobre o país luso devem passar, necessariamente, pelas colônias/ex-colônias ou pela memória dos descobrimentos. Tanto que o texto fundador da nação, *Os Lusíadas*, reforça e reatualiza essa narrativa ao longo dos séculos.²³⁴

O mesmo Eduardo Lourenço, em um livro mais recente, relativiza ainda mais essa narrativa lusitana. Para ele, a “comunidade luso-brasileira é um mito inventado unicamente pelos portugueses”, essa assertiva pode ser generalizada ao ponto de afirmar que a própria lusofonia é um conceito demasiado ilusório, utilizado apenas para justificar a colonização. Lourenço conclui que Brasil e Portugal nunca formaram “um conjunto, no sentido de comunidade linguístico-cultural (nem mesmo acrescentando o contributo dos novos países africanos de expressão portuguesa), capaz de constituir um polo de influência histórico-política no mundo”.²³⁵

Entretanto, por mais contraditório que possa parecer afirmar a sobrevivência do ideal que justificava a colonização—principalmente quando observamos os textos escritos no Brasil e a afinidade com as ideias do ISEB, da CEPAL e das teorias da dependência –, a reapropriação dessa narrativa feita por Apolinário tinha vistas ao imaginário transnacional de esquerda, além do fato que o nosso personagem buscava atualizar a narrativa da nacionalidade portuguesa para justificar o presente revolucionário. Diante disso, existia uma leitura da história que era estruturada linearmente, demonstrando como o passado alimentava o presente e possibilitava a utopia vindoura.

No texto “Modelo Político para Exportação”, o nosso personagem historiciza os eventos precedentes ao 25 de Abril com o intuito de demonstrar o conjunto de fatores que levaram ao acontecimento, propondo, ainda, uma crítica ao regime militar brasileiro. As considerações sobre a história do Portugal contemporâneo colocam em pauta a oposição entre as gerações como sinônimo de luta e movimento.

²³⁴ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016, p. 143-150.

²³⁵ LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro: imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 160.

Os velhos políticos que governaram o país durante esse período sinistro da história dos portugueses, ou os velhos militares que deram o golpe de *28 de Maio de 1926*, vinham de uma formação cultural anterior à primeira guerra mundial (1914/18) [...] Na verdade, quando Salazar ascende ao poder pelo braço dos militares, encontra não apenas em vigor as velhas estruturas monárquicas e o caos político geral pela luta partidária entre republicanos, mas uma geração de homens que, ou se transferem com ele para a ditadura, ou se lhe opõem sem grande eficácia até o final da segunda guerra (1939/45). Alguns deles são hoje, extremamente conservadores.²³⁶

Ele continua analisando o período do Estado Novo, pesando, principalmente, o caráter conservador e reacionário daquele período, taxando a Constituição de 1933 como “medieval”. Portanto, para Apolinário, o Estado Novo foi forjado pelas gerações de Salazar (nascidos antes da primeira guerra) “e dos remanescentes da geração seguinte, a de entre as duas guerras, formada pelos tecnocratas do Corporativismo, os famosos doutores da ditadura”.²³⁷

Após caracterizar as gerações que estruturaram o regime, Apolinário descreve as características geracionais dos opositores do regime. Nessa perspectiva, a resistência era composta, primeiramente, pela geração de “políticos da I República (1910-1926) que não se cumpliciam com o Salazarismo e os da geração seguinte (hoje com média de 50 anos de idade)”.²³⁸ De acordo com nossa personagem, naquele primeiro momento foram alicerçadas as bases do que ele denominava “Revolução Cultural”, resultando, assim, no 25 de Abril. Contudo, Apolinário sustentava que o sucesso da Revolução dos Cravos devia-se, principalmente, à juventude “mobilizada a lutar em África e que se formou, entre as décadas de 40 a 70, nos ideais da Democracia e da Liberdade, recebendo informações culturais e, conseqüentemente, ideológicas, que fundamentam, hoje, o seu comportamento político e revolucionário”.²³⁹

O texto “Modelo Político para Exportação” encerra-se com a expressão utópica de Apolinário sobre a situação de Portugal.

E, por fim, pela evidente ação cultural em que parecem basear toda uma tática revolucionária, que não se apoia em qualquer dos polos de direita ou esquerda: aquilo que pode ser, no futuro, a criação de uma nova sociedade, forjada num modelo que muitos se atrevem a considerar já original.²⁴⁰

²³⁶ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 47.

²³⁷ Idem, p. 48.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ APOLINÁRIO, João. *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974, p. 49.

²⁴⁰ Idem, p. 50.

Essa conclusão exaltada e pomposa endossa todo clima do livro que tenta tanto reabilitar a narrativa nacional portuguesa como demonstrar a revolução, levada a cabo pelos jovens, enquanto um fim que redimia o passado autoritário. Diante disso, o título do texto acusa à filiação com os seus outros escritos publicados no *Última Hora*, onde o nosso personagem propõe que os jovens brasileiros mobilizem-se culturalmente em prol da revolução.

Sobre a citada “Revolução Cultural”, Apolinário mobilizou largamente as considerações de António José Saraiva. Esse historiador da literatura portuguesa era um eminente opositor do salazarismo e membro do Partido Comunista Português, desse modo, exilou-se após viajar a URSS, estabelecendo-se em França durante os anos 1960. Neste sentido, Saraiva presenciou as revoltas de maio de 1968 em Paris, escrevendo, assim, o livro *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*, composto por alguns ensaios teóricos e um diário das mobilizações.

Saraiva aborda extensamente os conceitos de “Revolução Cultural” e de “Crise da Civilização Burguesa”. Inspirando-se no conceito gramsciano de hegemonia, o autor afirma que a burguesia não poderia ser considerada apenas uma classe social e econômica, mas uma “mentalidade” que se expandiu pelo globo junto com o capitalismo, realizando um processo de dominação em relação às outras culturas, impondo-se como norma.²⁴¹ Esse livro possui um argumento complexo que se desdobra em críticas ao marxismo ortodoxo, que não considera o papel central da cultura e a URSS enquanto um modo socialista que não aboliu a mentalidade burguesa voltada para o lucro e a quantificação.

Nessa linha de pensamento, a sociedade burguesa, gestada desde a aurora da modernidade com o fim da Idade Média, postulava a quantificação da vida, além de uma crescente mecanização que confinava o homem no individualismo. Tal individualismo tinha uma relação cabal com mercado, portanto, isso:

Não altera substancialmente as relações entre as pessoas, mas apenas a atitude de cada pessoa perante o Capital, relação cada vez mais anónima, impessoal, massiva, passiva. Mas dentro da massa cada um continua só. O que há, na realidade, é uma colectividade de solidões. A diferença entre o artesão antigo e o assalariado moderno é que aquele se sacrificava para

²⁴¹ Para uma discussão sobre o conceito de hegemonia, ver: DEL ROIO, Marcus. *GRAMSCI E A EMANCIPAÇÃO DO SUBALTERNO*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 29, p. 63-78, nov. 2007.

possuir um utensílio com que fabricasse mais mercadorias, ao passo que este se endivida para comprar a sua habitação, a sua televisão, o seu carro. Pouco lhe importa que lhe sejam distribuídos pelo Estado ou pela firma, *Ford*, contanto que lhes chame seus. O que pode dizer-se é que o individualismo se tornou negativo e ficou insulação. A sua imagem mais impressionante são as multidões de carros na estrada em que cada um, ao seu volante, defendido contra o sol, a chuva, o atrito do chão, fechado hermeticamente no seu espaço, só comunica com os sinais mecânicos.²⁴²

Essa densa crítica ao estado da “civilização burguesa” está filiada ao imaginário transnacional de esquerda, as constatações seguem o mesmo mote, que vimos na primeira seção deste capítulo, de crítica à realidade capitalista, com bases românticas, marcada por assunções utópicas e revolucionárias. Para Saraiva, as mobilizações do maio de 1968 representaram a insustentabilidade do modelo capitalista, demonstrando suas fraturas e renunciando a crise. Contudo, ele não sabe ao certo o que aconteceria: “Faltam-se outras palavras, porque não sei o que vai acontecer. Só pressinto como um bicho, que a meteorologia está mudando. Ou que, algures, um afloramento de alma faz ondear a crosta da nossa civilização burguesa: é a única certeza que tenho”.²⁴³

Apolinário apropriou-se desse diagnóstico, afirmando que o 25 de Abril foi uma manifestação dessa crise, dando início à “Revolução Cultural”. Assim como António José Saraiva, o nosso personagem fundamentava que as culturas populares combatiam a “mentalidade burguesa”, impedindo o seu avanço total, sendo assim, a única forma de superar o avanço dessa mesma civilização. Por esse motivo, Apolinário sustentava que o 25 de Abril fazia parte dessa “Revolução Cultural”, sendo que os países de “expressão lusíada” deveriam unir-se a esse processo, fazendo, desse modo, uma frente revolucionária.

Tanto Apolinário como Saraiva viam Portugal como um possível polo de resistência à chamada “mentalidade burguesa”.²⁴⁴ Neste sentido, como afirmou Perry Anderson, esse era um “império periférico”, um país composto, majoritariamente, por camponeses com uma alta taxa de analfabetismo.²⁴⁵ Portanto, após o 25 de Abril, o nosso personagem expandiu as suas esperanças, colocando o país luso como um precursor de algo novo, utópico, que não se

²⁴² SARAIVA, António José. *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970, p. 28.

²⁴³ Idem, p. 46.

²⁴⁴ Nas palavras de Saraiva, existem culturas que não são burguesas, mas elas somente existem fora dos países industrialmente avançados, tanto que: “A civilização camponesa é actualmente o único foco de resistência ao aburguesamento geral do mundo”. SARAIVA, António José. *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970, p. 35.

²⁴⁵ ANDERSON, Perry. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

alinhava nem ao capitalismo representado pelo EUA nem ao socialismo da URSS, sendo que essa revolução representaria o renascimento do homem em uma nova sociedade.

Independentemente do teor desses escritos e das esperanças de Apolinário, o período revolucionário encerrou-se em 1975, após a tentativa de golpe militar conduzida por setores do exército insatisfeitos com o rumo da revolução, sendo que, em 1976, entrou em vigor a Constituição, com forte orientação socialista, que normalizou Portugal na democracia europeia. Os anos de PREC (Processo Revolucionário em Curso) foram conturbados, período em que os partidos, os quadros militares e os grupos de esquerda tentavam conduzir o país até o socialismo. Esses ideais foram atacados severamente durante o período denominado “Verão Quente” em 1975, em que diversos atentados foram provocados por grupos de direita. Assim, apesar das ideias expressas na Constituição, o país foi conduzido à democracia liberal, unindo-se à União Europeia em 1986.

No Brasil, assim como afirmamos anteriormente, parcela da esquerda leu o 25 de Abril como um sopro de esperança. Tanto na música como nos periódicos, a revolução foi exaltada, criaram-se laços com os portugueses, disferindo críticas à ditadura militar. Os long-plays produzidos em 1974 pela Discos Marcus Pereira alinham-se com a proposta de João Apolinário: uma união entre os países falantes de língua portuguesa com vistas à perpetuação da revolução. Tais discos resgataram os laços identitários que supostamente uniam Brasil e Portugal, realizando um movimento que unia passado, presente e futuro.²⁴⁶

Ambos os fonogramas, *Fados Brasileiros* e *Portugal Hoje*, foram interpretados pela portuguesa Paula Ribas e, especialmente em *Portugal Hoje*, seu esposo Luis N’Gambi.²⁴⁷ O primeiro disco, *Fados Brasileiros*, contém “uma dúzia de fados à moda dos trópicos”, assim como descrito na contracapa, ou seja, o repertório é composto por canções líricas que possuem determinada conexão com Portugal ou com o fado. Enquanto o segundo disco, *Portugal Hoje*, foi gravado após o estourar da Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974), em Portugal, e reúne músicas autorais do músico engajado José Afonso.²⁴⁸

²⁴⁶ Esse também pode ser considerado um movimento de “arqueologia nacionalista”, como o descrito por Anthony Smith, pois foi redescoberto um passado, reinterpretado de acordo com os interesses do presente e indicava uma regeneração, constituindo um laço de comunhão apontando para o futuro. SMITH, Anthony. *Myths and memories of the nation*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 173-179.

²⁴⁷ RIBAS, Paula. *Fados Brasileiros*. Discos Marcus Pereira, 1974. RIBAS, Paula. N’GAMBI, Luis. *Portugal Hoje*. Discos Marcus Pereira, 1974.

²⁴⁸ Exploraremos melhor a figura de José Afonso no próximo capítulo, contudo, adiantamos que esse cantor foi um expressivo militante antissalazarista, com fortes críticas à Guerra Colonial, e um músico engajado com

A “Discos Marcus Pereira” exercia um projeto que estava preocupado com a identidade nacional brasileira, assim, ela só gravava e difundia gêneros considerados autenticamente nacionais ou folclóricos. Contudo, quando a gravadora produziu dois discos contendo música popular portuguesa, foram selecionados determinados elementos para narrar a identidade cultural que unia Brasil e Portugal. Através da mobilização da música, a gravadora e os intérpretes abriram perspectivas de leitura sobre a herança portuguesa e a recente Revolução dos Cravos, dessa forma, posicionando-se criticamente frente à ditadura militar em curso no Brasil.

No mesmo passo, Chico Buarque cantou “Tanto Mar” em 1975, canção que exaltava o 25 de Abril, também propondo uma certa cumplicidade entre Brasil e Portugal durante esse período revolucionário. Desse modo, na primeira versão dessa música, estão os versos: “Eu queria estar na festa, pá/ Com a tua gente/ E colher pessoalmente/ Uma flor do teu jardim”, isto é, a Revolução dos Cravos expressava o alvorecer das esperanças para os filiados ao imaginário transnacional de esquerda. Enquanto nos últimos versos: “Lá faz primavera, pá/ Cá estou doente”, expressa-se o mesmo movimento realizado pelos jornalistas: ao passo que o 25 de Abril era analisado e exaltado, proclamavam-se críticas ao regime militar brasileiro.

Na segunda versão de “Tanto Mar”, de 1978, Chico Buarque alterou os versos: “Já murcharam tua festa, pá/ Mas certamente/ Esqueceram uma semente/ Nalgum canto do jardim”.²⁴⁹ Portanto, após o fim do PREC e dos ideais que mobilizaram o 25 de Abril, ficou o sentimento de nostalgia da esperança não realizada do imaginário transnacional de esquerda. Contundentemente, a segunda versão dessa música coincide com o período que iniciou o declínio desse imaginário, tanto no Brasil como no mundo, ocasionando uma mudança de

vasta produção poética. Tanto que os jovens militares utilizaram a sua canção “Grândola, Vila Morena” como senha para o início das mobilizações que derrubaram o Estado Novo e concretizaram-se na Revolução dos Cravos.

²⁴⁹ Essa canção foi vetada pela censura do regime militar em 1975, sendo somente liberada em 1978. Tanto que, na primeira gravação, ouvem-se apenas os arranjos instrumentais, pois a letra não podia ser gravada. HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2009, p. 136-138. BETHÂNIA, Maria. BUARQUE, Chico. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1975.

paradigma das esquerdas, em que o horizonte utópico não era mais a revolução social, mas o estabelecimento da democracia.²⁵⁰

De toda maneira, a análise conduzida nesta seção levou-nos à conclusão que João Apolinário realizou um duplo movimento de atualização da narrativa nacional portuguesa e um investimento em críticas ao regime militar brasileiro. Essas representações estavam alicerçadas em uma perspectiva linear do tempo histórico, mobilizando, ao mesmo tempo, a experiência do passado, as constatações do presente e as expectativas de futuro. Além disso, encontramos ressonâncias entre as ideias expressadas por Apolinário em algumas produções musicais brasileiras, nomeadamente, a canção “Tanto Mar” de Chico Buarque e os discos produzidos pela Discos Marcus Pereira. Nesses discos, no mesmo diapasão que a obra do nosso personagem, operou-se uma resignificação das representações sobre a lusofonia – conceito antes utilizado como justificativa para a colonização do ultramar –, valendo-se dessa prerrogativa para outorgar uma união desses países.

Durante esse período dos anos 70, a partir das reações causadas pelo 25 de Abril, brasileiros e portugueses, filiados a um imaginário de esquerda com contornos transnacionais, propunham uma união dos países falantes de língua portuguesa com o intuito de propagar a revolução, generalizando uma crítica à insustentabilidade do modelo capitalista e à insuficiência do modelo soviético. Neste sentido, conforme debateremos no capítulo seguinte, a própria esquerda sofreu uma mutação durante esse período: ao invés de propor a revolução social centrada nos trabalhadores, os atores sociais passaram a valorizar e atomizar as suas próprias identidades, pautando questões concernentes a grupos minoritários específicos. Portanto, colocando a subjetividade no campo de disputas políticas.

²⁵⁰ MISSIATO, Victor Augusto Ramos. *Trajetória, Identidade, e Esgotamento do Comunismo na América Latina: os casos de Brasil e Chile*. Tese – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca. Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2016.

Capítulo 3 – “UM BANDO DE LUZ REPETE O GRITO”: as musicalizações dos poemas de João Apolinário

*“Essas palavras pareciam cair num poço onde as águas, por mais límpidas que fossem, ainda assim tinham um poder de distorção tão extraordinário que, à medida que caíam, via-se como se entrelaçavam para formar só Deus sabe que desenho no fundo da mente da menina”.*²⁵¹

No último capítulo desta dissertação, abordamos as produções musicais que se apropriaram dos poemas de João Apolinário no Brasil e em Portugal. Nomeadamente, as musicalizações realizadas pelos portugueses Luís Cília e Francisco Fanhais, assim como pelo conjunto brasileiro, Secos & Molhados. Desse modo, objetivamos compreender os sentidos das apropriações de tais poemas pelos referidos artistas nos ambientes musicais dos respectivos países.

Prezando, junto com Martha Hodes, pela história transnacional com argumento, estruturamos este capítulo em torno das relações entre engajamento e revolução.²⁵² Por conseguinte, consideramos como essas questões insinuaram-se nas musicalizações dos poemas de Apolinário, privilegiando as especificidades dos contextos nacionais e as ideias que cruzavam fronteiras durante o período abordado (anos 1960-70). Dessa maneira, ainda estaremos na esfera de um imaginário de esquerda com contornos transnacionais, observando discontinuidades e as alterações sofridas por esse discurso quando transplantado para a linguagem musical.

Constatamos que essas apropriações mobilizaram diferentes facetas da obra de nosso personagem. Por um lado, em Portugal, Luís Cília e Francisco Fanhais prezaram pela faceta engajada, voltada para a revolução social, preocupados, assim, com aspectos da nacionalidade portuguesa que poderiam ser convertidos em motivos de contestação ao Estado Novo. Por outro, a produção dos Secos & Molhados distanciava-se das ideias estruturantes do

²⁵¹ WOOLF, Virginia. *Rumo ao Farol*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p. 60.

²⁵² HODES, Martha. *A Story with an Argument: Writing the Transnational Life of a Sea Captain's Wife*. In: DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela. *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan. 2010. p. 15-25.

engajamento, como mencionado no primeiro capítulo, pois flertava com aspectos da contracultura.

Na tabela a seguir destacamos as especificidades dos cinco discos sobre os quais fundamentamos nossa pesquisa. Com isso, ressaltamos que privilegiamos a análise das canções resultantes das musicalizações dos poemas de Apolinário, mas sem excluir a pertinência dos discos. Isso significa que atentamos nosso olhar, principalmente, para as performances realizadas com base nos poemas de nosso personagem, com especial atenção para as mudanças no sentido do engajamento e da revolução nessas produções sonoras, porém, também consideramos as características do suporte em que estão inseridas.

Tabela 1 – Relação de discos e canções que contêm poemas de João Apolinário

Nome	Artista	Ano	País (es) de lançamento	Formato	Número de faixas	Poemas de Apolinário/ Nome da canção	Livros do poema
<i>La poesie portugaise de nosjours et de toujours 1</i>	Luís Cília	1967	França e Portugal	<i>Long-play</i>	15 (A8/B7)	“É preciso avisar toda a gente” (A2); “Recuso-me” (A8)	<i>Morse de Sangue</i> (1955)
<i>Contra a ideia da violência a violência da ideia</i>	Luís Cília	1973	Espanha, França e Portugal	<i>Long-play</i>	10 (A5/B5)	“Sei que me esperas” (B5)	<i>Morse de Sangue</i> (1955)
<i>Cantilenas</i>	Francisco Fanhais	1969	Portugal	<i>Extended-play</i>	4 (A2/B2)	“Juventude” (A2)	<i>Morse de Sangue</i> (1955)
<i>Secos & Molhados</i>	Secos & Molhados	1973	Brasil, Angola, Portugal, Moçambique, México, França, Uruguai, Reino Unido ²⁵³	<i>Long-play</i>	13 (A5/B8)	“Amor” (A4); “Primavera nos Dentes” (A5)	<i>Morse de Sangue</i> , (1955); <i>Primavera de Estrelas</i> (1961)
<i>Secos & Molhados</i>	Secos & Molhados	1974	Brasil, México, Portugal e Uruguai	<i>Long-play</i>	13 (A6/B7)	“Flores Astrais” (A2); “Voo” (A6); “Angústia” (B1)	<i>Primavera de Estrelas</i> (1961)

²⁵³ Em Portugal, Angola e Moçambique, os discos dos Secos & Molhados foram distribuídos pelo selo Carioca. Localizado na cidade do Porto, esse selo divulgava, principalmente, música brasileira associada à gravadora Continental, a qual gravou e distribuiu os fonogramas do conjunto no Brasil e no Uruguai. A atividade do Carioca iniciou-se em meados de 1950 e estendeu-se até o final dos anos 1970, contando com centenas de discos em seu repertório. No resto da Europa, o disco foi distribuído pela Warner Bros. Records, enquanto no México, tal papel foi concedido à Odeon.

Podemos observar que essas produções não estão tão distantes no tempo, sendo que a primeira de Luís Cília é de 1967 e a última dos Secos & Molhados é de 1974. Além disso, todos os discos circularam por Portugal e, formal ou informalmente, por países da África e da Europa – contudo, o conjunto brasileiro repercutiu em menor escala no exterior, assim como são praticamente desconhecidos os nomes de Cília e Fanhais no Brasil. Por fim, claro, todos eles contam com musicalizações de poemas do nosso personagem.

Apesar dessas pequenas semelhanças e do pequeno distanciamento no tempo, há uma grande diferença no plano estético-ideológico desses músicos localizados nos dois lados do Atlântico, principalmente no tocante ao lugar do engajamento e da revolução, tal como no tratamento que deram aos poemas. Ao passo que os músicos portugueses, através de suas performances, apontavam para a revolução social, o conjunto brasileiro relacionava-se com um conjunto de ideias alternativas que emergia no plano transnacional de resistência ao capitalismo e seus mecanismos disciplinadores.

Dessa maneira, os Secos & Molhados sintetizavam uma transformação substancial que se operava no imaginário de esquerda. Diversos atores, imersos no universo estético-ideológico da contracultura e da Nova Esquerda, passaram a propor que a revolução vindoura não seria social, mas individual. Como bem afirma Sheyla Diniz, a partir de 1968:

Esvaída a proximidade imaginativa da revolução social, fosse ela socialista ou comunista, a revolução mudou um pouco e aos poucos de foco, já que alcançou o *indivíduo*, sua *coletividade*, seu *corpo* e *subjetividade*, impulsionando criações muito menos presas a certos condicionantes estéticos e ideológicos.²⁵⁴

Dessa forma, no momento em que colapsou a ideia de uma revolução social totalizante, expandiram-se as ideias de várias revoluções fragmentadas, em menor escala, que consideravam somente o indivíduo e o seu grupo. Assim, a partir desse momento, a subjetividade entra no seio das disputas políticas, sendo, portanto, um pressuposto de intervenção do indivíduo na transformação social e reivindicação de direitos civis.

Tanto a Nova Esquerda como a contracultura – movimentos que, em determinados momentos, confundem-se em seus ideais –, seja arte, seja na produção acadêmica ou escrita, emergiram contra o que Herbert Marcuse denominou de “unidimensionalização” da sociedade

²⁵⁴ DINIZ, Sheyla C. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017, p. 19.

e do sujeito.²⁵⁵ Esse filósofo sustentava que era necessário superar a padronização da sociedade unidimensional, propondo, assim, o desenvolvimento de uma ordem social pautada nas livres relações libidinais, que fosse capaz de suportar as diferentes manifestações de subjetividade.²⁵⁶

Dessa maneira, como uma forma de posicionar-se contra a padronização de todos os aspectos da vida social, o indivíduo deveria prezar por aspectos de sua própria individualidade, da sua subjetividade criadora, como forma de romper com as diretrizes do consumismo capitalista e sua dominação disciplinadora.

Essas gerações que se formaram no ano de 1968, insatisfeitas com a realidade capitalista e com a opção soviética, viram, no escopo de ideias da Nova Esquerda e da contracultura, uma forma de agir, existir e resistir. Por conseguinte, não se tratou de um progresso linear, mas de um conflito: o imaginário da revolução social começou a disputar espaço com a ideia de revolução individual, subjetiva e comportamental.

Contudo, ressaltamos que, no Brasil, não existiu um movimento denominado como Nova Esquerda, entretanto, apesar disso, as ideias ecoaram na produção cultural, principalmente por intermédio da cultura do desbunde em meados dos anos 1970. O que é interessante no desenvolvimento dos Secos & Molhados é, justamente, essa confluência de ideias que se alinhava à esquerda política, mas não necessariamente aos partidos comunistas, pois apontava para um outro tipo de revolução.²⁵⁷

Por conseguinte, destacamos que o curioso de nosso objeto é que ambas as interpretações da revolução foram mobilizadas por músicos dos dois lados do Atlântico que se basearam nos poemas de um mesmo escritor. Por um lado, em Portugal, os cantores pautavam

²⁵⁵ Katsiaficas denominou a Nova Esquerda como uma “ruptura” ocorrida, principalmente, nos países ocidentais, onde certos atores, em sua maioria jovens, não se alinhavam mais aos desígnios da esquerda tradicional e soviética. Emergindo em meados dos 1960 e consolidando-se em 1968, a Nova Esquerda passou a considerar outras formas de opressão e dominação praticadas pelos dispositivos de poder, assim, deixou de centrar-se somente na teoria da luta de classes como motor da história. Um dos principais teorizadores dessa ruptura foi Herbert Marcuse, sendo que, na época, foi aclamado como “filósofo da juventude” ou “filósofo da revolução”. KATSIAFICAS, George. *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*. South End Press: Cambridge, 1987.

²⁵⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 131.

²⁵⁷ Marcos Napolitano afirma que os ideais da Nova Esquerda não ocorreram plenamente no Brasil, mas alcançaram intelectuais e movimentos sociais tais como Paulo Freire e a Teologia da Libertação. Ambos eram afinados com a esquerda política, mas não eram comandados pelos Partidos Comunistas. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2003.

a revolução social, por outro, no Brasil, o conjunto de João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso voltava-se mais para questões comportamentais, para a singularidade do sujeito, portanto, uma revolução intimista, algo mais próximo da contracultura. Dessa forma, torna-se necessário compreender quais disputas culturais envolviam a produção musical nos respectivos países, assim como os tons que legitimavam certas sonoridades enquanto engajadas ou não.

Tendo em vista essas contendas que definiram as relações em torno da música popular em cada lado do Atlântico, torna-se importante observar a função do intérprete e, conseqüentemente, sua performance. Paul Zumthor proporciona um referencial teórico-metodológico capaz de lidar com essa mediação entre a palavra escrita e a forma oral. De acordo com esse historiador, o intérprete realiza a performance tendo em vista um determinado público, fazendo, assim, uma conversão do escrito para oral. Nesse processo, o intérprete, através da performance, dialoga com as representações que compõem aquele contexto cognitivo.²⁵⁸

Levando em conta essas especificidades de cada local, aplicamos essa metodologia em duas conjunturas políticas diferentes. Contudo, não deixamos de notar as semelhanças e as diferenças entre as musicalizações dos poemas no Brasil e em Portugal. Primeiramente, analisamos a performance e suas particularidades no país ibérico, focando em Cília e Fanhais, que, por sua vez, compartilhavam um mesmo espaço de referências, mas conduziram interpretações dotadas de certas nuances. Após isso, analisamos as apropriações dos poemas no Brasil, destacando as implicações de transpor versos escritos no outro lado do Atlântico em uma estética diferente.

Neste sentido, a epígrafe que abre este capítulo (Virginia Woolf, “Rumo ao Farol”) dá o tom do o que se seguirá. Mesmo considerando que as mensagens dos poemas de Apolinário tenham atingido os músicos em questão, está claro que cada um apropriou-se e ressignificou os versos de acordo com conjunturas diferentes. Para melhor compreender esse processo de apropriação, aplicamos a metodologia proposta por Roger Chartier:

A apropriação tal como a entendemos visa a elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem. Prestar,

²⁵⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 181-200.

assim, atenção às condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual, que nem as idéias nem as interpretações são desencarnadas, e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universalizantes, as categorias dadas como invariantes, sejam elas fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas.²⁵⁹

O historiador francês auxilia-nos a situar o nosso objeto dentro de suas múltiplas relações estéticas e intelectuais, com vistas a compreender como os homens apropriam-se das ideias que circulam pelo seu tempo. Por conseguinte, cruzaremos nosso objeto de forma diacrônica e sincrônica. Assim, investigaremos os campos culturais nos quais nossas fontes inseriam-se.

Entretanto, não podemos perder de vista que estamos trabalhando com fontes musicais, mais especificamente, com canções. As jovens relações entre História e Música estão rendendo diversos estudos profícuos e, dentre algumas possibilidades metodológicas, consideramos as recomendações de Tânia Garcia. Neste aspecto, para a historiadora, o estudo da canção popular urbana: “Veiculada pelos meios de comunicação de massa, presente intensamente no nosso cotidiano, ao expressar visões de mundo as mais diversas e mobilizar diferentes tipos de escuta, constitui-se numa fonte privilegiada para o estudo das sociedades modernas”.²⁶⁰

Dessa forma, abordamos o nosso objeto de maneira historiográfica, mas com um olhar atento aos aspectos musicológicos. Tal enfoque parte do pressuposto que o estudo da música passa, necessariamente, pela interdisciplinaridade. Assim, devemos considerar tantos os aspectos musicais da canção – compasso, ritmos, acordes, harmonia, melodia, performance, análise da letra –, como os aspectos socioculturais e técnicos – relação com determinada corrente ideológica ou tradição, processos de concepção e produção, meios de circulação e sentido social da obra.

Ao passo que forma e conteúdo não são esferas independentes dentro da produção musical, conforme afirma a etnomusicóloga Susana Sardo, torna-se pertinente considerar a música como uma maneira de transmitir concepções de mundo. Tanto a letra quanto os

²⁵⁹ CHARTIER, Roger. *Cultura Popular. Revisitando um conceito historiográfico*. In: *Revistas Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995. p. 184.

²⁶⁰ GARCIA, Tânia da Costa. *História e Música: consenso, polêmicas e desafios*. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos (org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo, Alameda, 2013. p. 207.

arranjos transmitem certos conhecimentos, construindo, assim, representações e formas de percepção em relação à sociedade na qual se inserem.

Neste sentido, opondo-se à dicotomia que privilegia o saber científico-racional em detrimento de outros de conhecimentos narrativos, a prática musical deve ser considerada como uma forma de saber contra-hegemônica que produz discursos, proporcionando inteligibilidade ao mundo social. Neste aspecto, as práticas musicais podem converter-se em um “poderoso instrumento para legitimar nos indivíduos o direito a existir e o privilégio de estar de forma diferente”.²⁶¹ Integrando-se, portanto, na disputa entre representações e legitimidades que definem a cultura.²⁶²

Dentre essas disputas, destacamos a crença de que a arte era capaz de mudar a sociedade, aspecto que, aliás, atravessa nosso trabalho horizontalmente. Contudo, devemos considerar que isso não se limitava somente ao Brasil e Portugal, mas tal como exploramos nos capítulos anteriores, tratava-se de um período em que essa representação tinha força e legitimidade. O tom dessa mudança divergia, ou seja, era apropriada de maneiras diferentes em cada local, sendo posta em diálogo com repertórios de ideias distintos – por exemplo, enquanto em Portugal as canções de intervenção pregavam uma mudança coletiva, no Brasil, os Secos & Molhados propunham uma transformação social a partir do individual.

Ao passo que essas ideias uniam-se através dos temas e das ânsias de mudança social, elas divergiam nas soluções e nas formas como colocavam essas contendas no espaço cultural. Por esse motivo, torna-se importante observar as maneiras como as palavras de um mesmo autor podem suscitar emoções diferentes em cada local. A partir disso, podemos observar a riqueza interpretativa que a imaginação, em determinados períodos históricos, produz em matéria de ação, isto é, agencia, denotando sentido ao mundo social, construindo tanto visões sobre o passado quanto utopias e soluções para o futuro.

Diante do exposto, iniciamos nosso estudo seguindo o marco cronológico, primeiro, investigamos as produções musicais de Luís Cília e Francisco Fanhais, em segundo, analisamos as musicalizações realizadas pelos Secos & Molhados. Nessas duas seções, buscamos, respectivamente, elucidar os movimentos estéticos e as condições do mercado

²⁶¹ SARDO, Susana. *Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes*. Música e cultura: revista da ABET, vol. 8, 2013, p. 75.

²⁶² CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-80.

fonográfico em que esses músicos estavam inseridos. Desse modo, apesar de serem contemporâneas e de existirem pontos de contato entre elas, pois ambas estavam filiadas ao imaginário de esquerda, essas produções musicais atribuíram sentidos diferentes aos poemas de Apolinário.

3.1. “*ANDA COMIGO FAZER A SEMENTEIRA*”: *Luís Cília, Francisco Fanhais e as tensões da música popular em Portugal (1967-1973)*

Nessa primeira parte do capítulo, debatemos com os estudos, advindos de diversas áreas do saber, que versam sobre o Canto de Intervenção, com o intuito de situar e analisar a produção de Luís Cília e Francisco Fanhais.²⁶³ Focamos nos diálogos desses músicos com os movimentos musicais e, consequentemente, nos sentidos das apropriações dos poemas de João Apolinário. Abordamos somente as canções resultantes da musicalização dos poemas de nosso personagem, tecendo considerações sobre o ambiente musical no qual esses cancionistas estavam inseridos.

Primeiramente, vale atestar que os poemas de Apolinário musicalizados pelos *cantautores* portugueses privilegiaram a faceta engajada com vistas à revolução.²⁶⁴ Evidentemente, o movimento não era homogêneo, existiam diversas perspectivas críticas que se alinhavam a diferentes aspectos da esquerda, por exemplo, Luís Cília partia de um ambiente mais intelectualizado, enquanto Francisco Fanhais advinha do meio católico. Contudo, eles, ainda assim, alinhavam-se em certos preceitos éticos e estéticos.

Mesmo que cada cantor enfatizasse mais ou menos determinado aspecto do fazer revolucionário, os efeitos de sentido causados por essas canções apontavam para a revolução social enquanto uma redenção do sofrimento advindo do passado. Neste aspecto, a denúncia política era interpretada como uma forma de ação que contribuía para o fim almejado.

Observamos que esse horizonte estava afinado com o imaginário europeu e latino-americano de esquerda, que marcava, indelévelmente, a produção poética e musical do Canto de Intervenção. Encontram-se, assim, alinhamentos entre a canção política francesa, espanhola, cubana, chilena, argentina, afinal, esses movimentos também partiam do paradigma do engajamento com o intuito de propor a revolução social.²⁶⁵

²⁶³ O nome desse movimento musical não é consensual – sendo que existem as denominações “canção de réplica”, “canção de protesto”, “canção política” etc. –, no entanto, utilizarei aqui a expressão mais divulgada pela bibliografia especializada: “Canto de Intervenção”. O nome pode não ser aceito por todos, mas sintetiza o movimento da música de protesto portuguesa que emergiu das mobilizações estudantis no início da década de 1960.

²⁶⁴ Neologismo de origem hispânica que se refere ao intérprete que também é compositor de suas canções.

²⁶⁵ Um mapeamento dessas semelhanças pode ser consultado na dissertação de Maria de Fátima Caieiro. Dentre as “influências”, destaca-se o posicionamento político e ativo dos *cantautores*, isto é, além de emprestarem suas vozes aos seus ideais, eles ainda compunham manifestações e sindicatos, fazendo, assim, parte da sociedade civil. Para esses músicos, o comprometimento social atravessava tanto suas estéticas musicais

Portanto, o movimento português alinhava-se a uma série de renovações musicais que, durante os anos 1960, aliaram música e política, letra e melodia, com um intuito deliberadamente engajado, o que implica dizer, que era revolucionário. Contudo, o que unia esses movimentos ao redor do globo também os separava, pois, cada local baseava-se num certo repertório prévio para atingir o seu fim, além de disputar certas representações dentro do seu ambiente cultural específico, visto que se pautavam em bases nacionalistas, ou pelo menos regionais no caso das nações latino-americanas. Por esse motivo, analisamos primeiro as tensões em torno da música popular dentro do país luso, para daí partirmos para a análise das apropriações dos poemas de nosso personagem por Cília e Fanhais.

As tensões culturais em torno da música popular em Portugal constituem um tema de pesquisa muito instigante, especialmente em relação ao Canto de Intervenção, abordado em várias áreas do saber. Além do âmbito historiográfico, tal tema foi analisado pela Filosofia e, com mais insistência, pelo campo das Letras. Dessa maneira, valem ser citadas as teses do português José Hamilton Luduvise de Almeida e da brasileira Ludmila Jones Arruda. A primeira analisa, na perspectiva filosófica, o papel ético de conscientização política que a canção exerceu. Enquanto na segunda, numa análise linguística e poética das canções, a autora aborda como os cancionistas do *Canto de Intervenção* operaram uma reconstrução identitária portuguesa, antes e depois da Revolução dos Cravos.²⁶⁶

A interdisciplinaridade é necessária, afinal, trata-se de uma farta documentação fonográfica com diálogos que vão desde o movimento folclórico até o *rock* de matiz anglo-saxônico.²⁶⁷ O interesse acadêmico justifica-se, pois, no país ibérico, consolidou-se uma tradição que elegeu o Canto de Intervenção como um dos maiores símbolos do processo

quanto suas éticas pessoais. CAIEIRO, Maria de Fátima Cancela Antunes. *Influência Francesas na Música de Intervenção Portuguesa nos Anos 70*. Dissertação (Dissertação em Línguas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

²⁶⁶ ARRUDA, L. J. *Canto de Intervenção em Portugal: “O Povo é Quem Mais Ordena”*. Tese (Tese em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM): São Paulo, 2016; ALMEIDA, J. H. L. *A importância da música de intervenção no cenário ético-social-político português no século XX*. Dissertação (Dissertação em Filosofia) – Universidade do Porto: Porto, 2012.

²⁶⁷ Ver a discussão sobre as apropriações do folclore em BRANCO, Jorge Freitas. *A FLUIDEZ DOS LIMITES: DISCURSO ETNOGRÁFICO E MOVIMENTO FOLCLÓRICO EM PORTUGAL*. Etnográfica, Vol. III (1), 1999, pp. 23-48. Sobre o rock em Portugal dos anos 1970 ver FIUZA, Alexandre Felipe. *Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa*. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, 2015, p. 57-72.

revolucionário.²⁶⁸ Tanto que há uma rememoração constante em torno do fato de que a senha para a revolução foi a canção *Grândola, vila morena*, interpretada por José Afonso.

Os precursores, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, iniciaram as suas produções em meio a um Portugal regido pelo Estado Novo e pelas medidas culturais propostas pela Política do Espírito. O proponente dessa política foi António Ferro, dirigente da Secretaria de Propaganda Nacional (SPN) sob a vigência de Salazar. Ferro exerceu seu trabalho por mais de 20 anos, iniciando em 1932 e terminando com a sua morte, em 1956.

No mesmo ano em que Ferro assumiu a SPN, ele propôs a criação da Política do Espírito, uma política cultural disseminada pelo regime, abarcando iniciativas folcloristas, que buscavam a consolidação de uma determinada representação da cultura popular portuguesa. O povo português, definido dentro de um selecionado repertório de práticas, era representado de acordo com a necessidade do regime: camponeses dóceis. Além dessa definição da cultura popular, António Ferro também propôs, na “Campanha do bom gosto”, certos padrões estéticos para a produção de arte, durante os anos do Estado Novo.²⁶⁹

Dentro dessa abordagem da cultura portuguesa, certos valores e fatos históricos foram mobilizados pelo regime para enfatizar a grandeza nacional. Contava-se, por exemplo, a memória dos descobrimentos, as representações de que mesmo Portugal sendo um país economicamente pobre, os portugueses eram espiritualmente ricos, os valores familiares e a religiosidade católica também marcavam esse imaginário. Na prática, essas ideias propunham um sentido de representatividade, dessa maneira, a política cultural validava o regime enquanto porta-voz da massa anônima que constituía o país.²⁷⁰

²⁶⁸ Essa memória da Revolução dos Cravos também se difundiu no Brasil através da imprensa nacional. ANTUNES, R. H. *Pra não dizer que não se falou das flores: a repercussão da Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974 – 1976*. Dissertação (Dissertação em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Assis, 2013.

²⁶⁹ Uma farta bibliografia trata das atividades de António Ferro e da Política do Espírito, dentre elas, destacamos o artigo de Luís Reis Torgal, que observa como as aproximações do modernismo português e brasileiro contribuíram para a consolidação da orientação ideológica do regime. Além disso, Vera Marques Alves demonstra como o fortalecimento das empreitadas folcloristas foram vitalizadas durante a vigência de António, enquanto Graça dos Santos aborda o pensamento estético que orientava a “Campanha do bom gosto”. TORGAL, Luís Reis. *O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1085-1102. ALVES, Vera Marques. *“A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo*. Etnográfica v.11, Lisboa, 2007. SANTOS, Graça dos. *“Política do espírito”: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade*. Media & Jornalismo, (12) 2008, pp. 59-72.

²⁷⁰ TORGAL, Luís Reis. HOMEM, Amadeu de Carvalho. *Ideologia salazarista e «cultura popular» — análise da biblioteca de uma casa do povo*. Análise Social, vol. XVIII (72-73-74), 1982, 1437-1464.

Portanto, os aparelhos ideológicos buscavam inculcar um sentimento de nacionalidade e coletividade, construindo uma imagem gloriosa de Portugal, alicerçada sobre as práticas culturais difundidas ao longo do país. Ao mesmo tempo também houve uma explosão de grupos folcloristas, focados na organização da música tradicional de transmissão oral e sua conversão para atuarem em concertos e palcos. Nessa linha, o fado foi apropriado pelo discurso de estado e mobilizado para representar os valores da nacionalidade.

A figura internacionalmente conhecida de Amália Rodrigues emergiu em meio a essas tensões. Susana Sardo, ao analisar parte do repertório interpretado pela fadista nos anos 1950, ressalta que estava em jogo uma representação utópica do passado, de um modo de vida anterior que constituía a essência do povo português.

Aqui, já não é a poética da palavra que interessa, mas sim a poética da imagem e da ação, reguladas politicamente pela invocação de emoções, sentimentos e atitudes que o Estado quer associar ao povo, por ele entendido como uma massa anónima e acrítica, verdadeiro representante do “ser e estar” português.²⁷¹

Ao passo que o fado estava mais associado aos meios urbanos, as formas musicais transmitidas oralmente foram coletadas pelos folcloristas e moldadas para construir um gênero denominado genericamente de folclore. Dessa maneira, partindo dessas produções sonoras, o Estado Novo consolidava uma imagem sobre o regime e sobre o povo, incrustando valores e representações no imaginário social.

Opondo-se fortemente ao estado político e ideológico do regime vigente, o Canto de Intervenção emergiu na década de 1960 em Coimbra, vinculado à universidade e ao movimento estudantil. Instaurando-se a partir do fado de Coimbra, o movimento foi, primeiramente, definido como “balada.” Após certas negociações entre arranjos, ritmos e poéticas, a nova manifestação musical tomou um tom mais político, preocupado com os rumos da nação, criticando o Estado Novo e as políticas coloniais. Contudo, as origens do Canto de Intervenção são matéria de debate em diversas instâncias.

Por um lado, o historiador Eduardo Raposo busca as raízes do Canto de Intervenção na Idade Média, para ele, a união entre canção e poesia, com motivos que criticam a

²⁷¹ SARDO, Susana. *Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contexto de ditadura e democracia*. Debate, UNIRIO, n.12, 2014, p. 66.

sociedade, é um traço genético em Portugal.²⁷² Por outro, tomamos como marco a ação de Fernando Lopes-Graça, com as “canções heróicas” e as “canções regionais portuguesas”. Baseando-se em canções folclóricas e na comunicação oral, Lopes-Graça foi um compositor português que, desde meados dos anos 1940, agiu contra os imperativos do Estado Novo. O compositor produziu uma série de canções políticas no campo da música erudita e conduziu grupos de coral que propagaram sua obra.²⁷³

Além das “canções heróicas” e das “canções regionais portuguesas”, antecederam ao Canto de Intervenção o Fado Social e o Cante Alentejano.

O Fado Social ou Fado de Protesto foi vigoroso durante o primeiro triênio do século XX, suas temáticas abordavam a fome, a desgraça dos mais pobres, a luta de classes e temas utópicos em torno de um futuro melhor. Durante esse período, tal gênero tornou-se popular entre as camadas subalternas, no entanto, a partir dos anos 1940, essa vertente do fado passou a ser censurada, impedindo sua propagação e conduzindo ao seu desaparecimento.²⁷⁴

O Cante Alentejano, mesclando canto gregoriano com aspectos da canção islâmica, era definido pela sua explícita crítica ao poder vigente. De aspecto repetitivo, comunitário, oral e sem instrumentalização, o Cante acompanhava os momentos de trabalho e lazer no Alentejo, ao sul de Portugal. Essa prática musical propagava letras irônicas com temáticas em torno da vida no campo, da tristeza, das precárias condições de trabalho e das injustiças, perpetuando, assim, tanto críticas como oposições ao poder vigente.²⁷⁵

No tocante às letras, ecos da poética do neorrealismo, com sua temática engajada e crítica política, repercutiram na produção musical do Canto de Intervenção. Certo compromisso com o social e o político, uma preocupação em descrever, desvendar e criticar a realidade, um discurso em torno da ação engajada, a produção de símbolos revolucionários, isto é, elementos que constituíam o neorrealismo, podem ser observados nas líricas do Canto.

Assim, delimitamos essa prática cultural nos moldes do século XX. Tanto a produção musical de Lopes-Graça quanto a poética do neorrealismo possuíam uma orientação engajada

²⁷² RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público, 2007, p. 21.

²⁷³ CARVALHO, Mário Vieira de. *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Imprensa Nacional, 1989, p. 10-20.

²⁷⁴ RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público, 2007, p. 23.

²⁷⁵ ALMEIDA, J. H. L. *A importância da música de intervenção no cenário ético-social-político português no século XX*. Dissertação (Dissertação em Filosofia) – Universidade do Porto: Porto, 2012, p. 39.

voltada para a nação, valorizando o povo como herói e único agente que, possivelmente, romperia com os limites impostos pelo Estado Novo.

Enquanto o fado e as cantigas folclóricas foram instrumentalizados pelo Estado Novo, a partir das políticas propostas por António Ferro para consolidar a nacionalidade baseada na essência do povo, o Canto de Intervenção emergiu da revolta em relação à Guerra Colonial. Surgido no meio universitário, contando com forte participação do movimento estudantil, a guerra foi um tema recorrentemente criticado pelos *cantautores* engajados, justamente porque muitos estudantes foram enviados para compor as linhas de frente na África.

Entretanto, os motivos não se restringiam em somente criticar a guerra. Tanto que, em certos aspectos, as temáticas do fado, das cantigas folcloristas e do Canto de Intervenção cruzavam-se. A valorização do povo enquanto “essência” da nação era um ponto comum entre as práticas musicais apropriadas pelo Estado Novo e as abordagens do Canto. No entanto, a diferença marcante girava em torno das representações desse povo. Enquanto no discurso do regime, o povo era dócil, nas cantigas dos músicos engajadas, o povo era o principal ator que promovia a mudança.

Tanto que os *cantautores* engajados também adaptaram cantigas do folclore, buscando, assim, aproximar-se dos seus ouvintes, apropriando-se da cultura nacional numa perspectiva contra-hegemônica, dissociando-se do Estado Novo. Desse modo, os músicos pertencentes ao Canto de Intervenção abordavam a coletividade, propagando representações utópicas sobre o futuro conduzido por uma esperança em torno da revolução social.²⁷⁶

As bases do Canto de Intervenção foram postas por Adriano Correia de Oliveira e José Afonso, num momento em que as vozes da oposição faziam-se ouvir graças ao esgotamento do regime (mobilizações sindicais e estudantis, emergência de grupos políticos vinculados à esquerda, desaprovação à Guerra Colonial). Ambos os cantores opunham-se ao ambiente tradicionalista proposto pelo fado e pelo folclore, buscando, assim, alterar esses gêneros com uma orientação política.

Após esse primeiro momento em Coimbra, o novo gênero musical espalhou-se por Portugal, aliando novos arranjos (que se opunham ao fado) com poesias políticas que

²⁷⁶ Essa característica é especialmente notável na obra de José Afonso, tanto que rendeu um elegante artigo para a etnomusicóloga Dulce Simões. No artigo, ela analisa como a poética de José Afonso alinha-se com a sua postura estética. SIMÕES, Dulce. “*E o mar é tão grande*”: *utopia e liberdade nas cantigas de José Afonso*. A Trabe de Ouro: Publicación Galega de Pensamento Crítico, n. 96, 2013.

criticavam o regime de forma metafórica ou explícita. De qualquer maneira, esses músicos foram atacados pelo regime, de forma direta ou indireta, pois

[...] foram mobilizados para a guerra em África (Adriano Correia de Oliveira, Manuel Alegre), saíram do país, como objectores de consciência evitando a mobilização (Sérgio Godinho, Vitorino), foram presos pela polícia política (José Afonso, Manuel Alegre), e outros ainda refugiaram-se noutros países como exilados políticos, sobretudo em França (José Afonso, José Mário Branco, Francisco Fanhais, Luís Cília). ²⁷⁷

Mesmo com a propagação das canções, os meios de difusão dos músicos não eram de fácil acesso. José Hugo Castro, em sua dissertação de mestrado, analisou as condições de difusão do Canto de Intervenção dentro da indústria fonográfica portuguesa. Ele concluiu que até o 25 de Abril, tais músicos eram marginalizados e excluídos do mercado. Muitos desses cantores estavam associadas à gravadora *Orfeu*, cujo dono alinhava-se ideologicamente em oposição ao regime. Além disso, também existiam músicos que viajavam até a Espanha ou França para poderem gravar e produzir os seus discos, porque a censura do Estado Novo impedia a produção de seus discos. ²⁷⁸

Alexandre Fiuza salienta que os músicos portugueses eram vigiados, mesmo quando em outros países, já que: “Havia uma estrutura de circulação de informações sobre os exilados a partir de informantes infiltrados em movimentos políticos e culturais de oposição à ditadura e também a partir de boletins emitidos pelas embaixadas e consulados portugueses”. ²⁷⁹ A censura portuguesa atuava, portanto, intensamente, entravando a circulação dessas canções e perseguindo seus músicos.

Também devemos pesar que Portugal ainda era um país predominantemente rural, durante os anos 1960. O acesso à luz elétrica ainda se restringia aos meios urbanos, a televisão, inaugurada em 1958, cobria somente algumas regiões. Portanto, o acesso aos meios

²⁷⁷ SARDO, Susana. *Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contexto de ditadura e democracia*. Debate, UNIRIO, n.12, 2014, p. 70.

²⁷⁸ CASTRO, José Hugo. *DISCOS NA LUTA: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Dissertação em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2012.

²⁷⁹ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, 2006, p. 24.

de comunicação e a difusão de informação não eram uma realidade palpável para a grande maioria da população portuguesa.²⁸⁰

Por conta desses entraves, a circulação dessas canções dava-se pelos meios informais, aglomerações de pessoas em comícios e movimentações e os discos eram passados em círculos fechados. Os concertos também exerceram um forte papel na propagação desse novo gênero. Além disso, devido à orientação oral dessas produções, muitas delas foram decoradas e transmitidas oralmente, sendo que os estudantes universitários eram os principais consumidores e vetores. A partir dos estudantes, as canções atingiram os sindicatos e o exército.

Nesse quadro, o jovem cantor Luís Cília, durante seu exílio na França, interpretou e gravou diversas canções populares, sendo que, muitas delas, foram compostas a partir de poemas. Os versos musicalizados de Apolinário estão presentes nos discos *La poesie portugaise de nos jour set de toujours 1* (Moshé-Naïm, 1967)²⁸¹ e *Contra a ideia da violência a violência da ideia* (Le Chant du Monde, 1973).²⁸² No LP de 1967, Luís Cília gravou “É preciso avisar toda a gente” e “Recuso-me” (respectivamente faixas 2 e 8, lado A), enquanto no de 1973, ele interpretou a canção “Sei que me esperas” (faixa 5, lado B).²⁸³

Como afirmamos no primeiro capítulo, os livros de Apolinário circularam em grande medida pelos meios informais, contando, entre seus principais leitores, os subversivos e agentes políticos da cidade do Porto. Provavelmente, a partir desses atores, sua poesia alcançou as mãos de Luís Cília durante os deslocamentos entre Portugal e França, que foram empreendidas pelos engajados na luta contra o Estado Novo, ou até mesmo antes, durante o período em que ele era estudante.

²⁸⁰ BARRETO, António. *Portugal na periferia do centro: mudança social, 1960 a 1995*. Análise Social, vol. 30 (134), 1995, p. 841-855.

²⁸¹ Moshé-Naïm foi uma gravadora alternativa francesa fundada na década de 1960, que focava sua produção em músicos experimentais, mas que realizava incursões por diversos gêneros musicais, inclusive de canções brasileiras, espanholas e portuguesas. Conferido em <<https://www.discogs.com/label/106471-Moshé-Naïm>>. Acesso em 25 mai. 2018.

²⁸² *Le Chant Du Monde* é uma gravadora francesa fundada em 1938 e em atividade até os dias de hoje. A gravadora produziu um vastíssimo repertório, contendo músicas tradicionais francesas, jazz instrumental e cancionistas de outros países da Europa, notadamente, portugueses e franceses. Conferido em: <<https://www.discogs.com/label/34548-Le-Chant-Du-Monde?page=2>>. Acesso em 25 Jan. 2018.

²⁸³ Lembrando que os poemas de Apolinário não possuem títulos, contam apenas com as numerações. Dessa maneira, essas canções são as respectivas apropriações do segundo e do terceiro poema do livro *Morse de Sangue* (1955). “Sei que me esperas”, por outro lado, é resultado da mistura de vários poemas.

Luís Cília nasceu em 1943, em Huambo (antes da independência, essa cidade fora nomeada pelo regime colonial de Nova Lisboa), Angola. Na sua adolescência, Cília teve contato com o *rock* e integrou uma banda ao estilo de Elvis Presley. No começo da década de 1960, ele migrou para Portugal com o intuito de concluir os estudos, sendo que tomou, como residência, a Casa dos Estudantes do Império, uma espécie de república que abrigava diversos estudantes provindos das colônias portuguesas. Por lá, ele conheceu os movimentos políticos clandestinos e, conseqüentemente, travou contato com artistas engajados, como o poeta Daniel Filipe.²⁸⁴

Devido ao seu envolvimento em comícios do movimento estudantil em 1962, Cília foi fichado pela PIDE. Naquele momento, também estava ocorrendo a convocação de jovens portugueses para compor as fileiras na Guerra Colonial. Esse processo conduziu-o ao autoexílio em França em 1964, país onde produziu uma expressiva quantidade de seus discos.

Esse contato prévio com Daniel Filipe levou-o a musicar poesias em seu primeiro disco, *Portugal-Angola: Chants de Lute*, gravado em França pelo selo Le Chant du Monde, em 1964. Além de poemas de Filipe, nesse disco, também encontramos poemas de Manuel Alegre, um dos poetas que mais proveu versos para os músicos engajados portugueses. A musicalização de poemas tornou-se uma constante na obra de Cília, aspecto que se reitera através da expressiva presença de diversos poetas ao longo de sua trajetória.

Em França, Cília tomou contato com importantes artistas ligados ao Canto de Intervenção, tais como Manuel Alegre, José Afonso e Adriano Correia de Oliveira. Além dos portugueses, o cantor também conheceu um dos seus maiores parceiros musicais, o espanhol Paco Ibañez. Essa parceria entre Cília e Ibañez rendeu diversos concertos e militâncias, tanto nos sindicatos como nos partidos.²⁸⁵

Em 1967, Cília gravou *La poésie portugaise de nos jour et de toujours – 1*, sendo o primeiro de uma trilogia de discos que musicaliza uma série de poetas portugueses, desde Camões, passando por Almeida Garrett e chegando em José Saramago. Os outros dois

²⁸⁴ Provindo de Cabo Verde, Daniel Filipe produziu uma obra poética alinhada ao neorrealismo. Grande parte dos seus poemas exercia uma crítica social e política. Assim como afirma Fernando J. B. Martinho, as poesias de Filipe possuíam uma insistência temática em relação ao imperativo da luta, da denúncia e do debate. MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Colibri: Lisboa, 1996, p. 388.

²⁸⁵ RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público, 2007, p. 71.

números seriam somente gravados em 1969 e 1971. Entretanto, focamos somente nesse disco de 1967, pois nele constam dois poemas de Apolinário em forma de canção.

O disco foi divulgado sob o selo Moshé-Naim em França (1967), enquanto, na Espanha, foi feito pela Sonoplay em forma de LP (1968) e de EP (1969). O disco foi editado mais duas vezes pelo selo francês, com pequenas alterações na capa, onde está uma foto do rosto de Cília, enquanto, na contracapa, consta um breve texto em francês exaltando a iniciativa do cantor em adaptar uma série de poemas portugueses, entendendo-o como um ato legítimo de beleza e amor: “Que aspiration mais légitime e mais bonita para um portugês como Luís CILIA, do que pôr na música a poesia que ele ama e cantá-la; está se tornando popular e acessível a todos. Essa é a poesia dos poetas portugueses”.²⁸⁶

A melancolia, a tristeza e a poesia, valores diretamente associados a Portugal, surgem como aspectos fundadores de uma essência do “ser português”. Assim, ao incorporar os poemas de João Apolinário no mesmo espaço em que despontam Camões e Garrett, Cília considerou-o um poeta digno, representante legítimo da nacionalidade e da cultura portuguesa. Salvo o fato de nosso personagem não ter recebido o mesmo destaque que os outros poetas. Neste sentido, o *cantautor* realizou um balanço da narrativa nacional, numa chave de leitura de esquerda, alinhada à renovação da música popular proposta pelo movimento iniciado por José Afonso e Adriano Correia de Oliveira.

A canção “É preciso avisar toda a gente” (faixa 2, lado A), construída sob o segundo poema do livro *Morse de Sangue*, tem a duração de um minuto e 32 segundos, composta unicamente por voz e violão. O andamento é acelerado, seguindo o ritmo marcial, demarcando a urgência transmitida pelo poema. O campo harmônico em tonalidade menor acompanha a maior parte dos versos, assim, não há refrão, nem um momento de destaque instrumental, a voz é constante e está sempre em primeiro plano, evidenciando a mensagem fixada pelos versos.

O poema enfatiza a ação e a denúncia, sendo que todas as estrofes iniciam-se com “É preciso avisar toda a gente”. Isso permitiu que Luís Cília realizasse uma adaptação em relação

²⁸⁶ “Quelle aspiration plus légitime et plus belle pour un portugais tel que Luis CILIA, que de mettre en musique la poésie qu’il aime et de la chanter; elle devient populaire et à la portée de tous. Cette poésie est celle des poètes portugais” (tradução de nossa autoria). Informações sobre o disco podem ser consultadas no site mantido pelo pesquisador Leonardo Verde, nele, constam um compilado de informações e documentações da trajetória de Luís Cília. Disponível em: http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/lapoesieportn1.htm. Acesso em: 09 fev. 2020.

ao poema, a segunda estrofe é repetida uma segunda vez, logo antes da última. Pode-se inferir nisso que a atitude de “segredar a palavra e a senha/ engrossando a verdade corrente/ duma força que nada detenha” eram os pontos fundamentais dessa canção.

Tabela 2: Comparação poema e canção “É preciso avisar toda gente”, Luís Cília

Poema	Canção
É preciso avisar toda a gente dar notícia, informar, prevenir que por cada flor estrangulada há milhões de sementes a florir.	É preciso avisar toda a gente dar notícia, informar, prevenir que por cada <u>flor estrangulada</u> há milhões de sementes a florir.
É preciso avisar toda a gente segredar a palavra e a senha engrossando a verdade corrente duma força que nada detenha.	<i>É preciso avisar toda a gente segredar a palavra e a senha engrossando <u>a verdade corrente</u> duma força que nada detenha.</i>
É preciso avisar toda a gente que há fogo no meio da floresta e que os mortos apontam em frente o caminho da esperança que resta.	É preciso avisar toda a gente que há fogo no meio da floresta e que os <u>mortos apontam em frente</u> o caminho da esperança que resta.
É preciso avisar toda a gente transmitindo este morse de dores É preciso, imperioso e urgente mais flores, mais flores, mais flores	<i>É preciso avisar toda a gente segredar a palavra e a senha engrossando <u>a verdade corrente</u> duma força que nada detenha.</i> É preciso avisar toda a gente transmitindo este morse de dores É preciso, <u>imperioso e urgente</u> mais flores, mais flores, mais flores

Os versos sublinhados referem-se a momentos em que a sonoridade fica mais intensa, acompanhando as rimas, denotando um sentido épico e vigoroso. O mesmo acontece com as estrofes em itálico que, como se pode perceber, são repetidas uma segunda vez, enfatizando, portanto, a ação de denúncia e conscientização proposta pela canção. O ritmo marcial segue acelerado, crescendo até a terceira estrofe, a partir desse momento, a voz explode, pronunciando as palavras com ênfase. Cantado em tom alarmista, “É preciso avisar toda a gente/ que há fogo no meio da floresta”, introduz a solenidade melancólica que caracteriza os versos seguintes: “e que os mortos apontam em frente/ o caminho da esperança que resta”.

. Apesar do tom trágico, a canção transmite uma mensagem otimista: era necessário continuar na luta, sem desistir. Muitos já morreram pela causa, mas isso não deveria abalar o combate, pois, esses mortos são, na verdade, fonte de inspiração. No momento em que se inicia a última estrofe, o andamento da canção retarda, assim, quando ouvimos o verso “É preciso, imperioso e urgente”, o violão dedilhado acompanha o canto, intensifica o ralentando, e o artista finaliza com “mais flores/mais flores/mais flores”.

“É preciso avisar toda gente”, mesmo imersa em um tom que mescla melancolia e esperança, ainda expressa uma esfera combativa. O ritmo marcial articula esse efeito de sentido que, junto com a letra, caracteriza o engajamento proposto, pautado na luta incessante. Dessa maneira, a canção clamava para que os atores políticos e sociais não desistissem, nem se deixassem assombrar pelo passado, pois os mortos eram, sobretudo, inspiradores.

Cília buscava, portanto, conscientizar o ouvinte, fazendo ideias florescerem através da ação engajada, mobilizando-o, por fim, para ação que traria a mudança. Por esse motivo, os versos que enfatizam a importância da denúncia são repetidos, destacando, assim, a função de porta-voz da verdade incumbida ao artista. Logo, a canção valoriza a luta política, intencionando, também, convocar novos atores ao conflito. A canção engajada, neste sentido, seria o hino de soldados marchando em prol de uma causa.

Francisco Fanhais também musicalizou esse mesmo poema. Membro de uma corrente progressista no seio da igreja católica que se opunha às políticas do Estado Novo, Fanhais, desde meados dos anos 1960, cantava críticas à Guerra Colonial e à censura.²⁸⁷ Naquele momento, utilizava o nome Padre Fanhais. Contudo, o regime postulou impedimentos, devido ao teor político de suas canções, assim, foi impossibilitado de cantar, exercer o sacerdócio e lecionar em escolas, optando por exilar-se na França de 1971 até 1974.

²⁸⁷ Para uma compreensão crítica da resistência empreendida pelos católicos progressistas, o artigo de José Barreto oferece uma boa contextualização do fenômeno tanto em Portugal como no resto da Europa. De acordo com o autor, essa vertente de esquerda ligada ao catolicismo retomava um certo humanismo, detonando “permeabilidade à influência do marxismo”. Sobre as origens, Barreto afirma que se trata de “[...] um movimento, se assim lhe podemos chamar, de contornos bastante incertos, sem organização própria, nem programa, nem liderança, com somente uma referência comum à doutrina cristã e uma atitude crítica ou de descomprometimento em face do poder político. Grupos de activistas leigos e de personalidades católicas, com uma ligação por vezes frouxa entre si, animaram essa vaga de contestação, inspirada ou apoiada, geralmente à distância, por um punhado de figuras do clero. Um fenómeno que, a traço grosso, nasce durante a década de 50 depois de um arranque frustrado no final da II Guerra Mundial, se desenvolve rapidamente, como já referi, na década de 60 e atinge o seu apogeu nos anos finais do Estado Novo”. BARRETO, José. *Religião e Sociedade: Dois Ensaios*. Lisboa: ICS, 2003, pp. 130.

Fanhais nomeou a canção de “Juventude”, sendo a segunda faixa do lado A do EP *Cantilenas* (Orfeu, 1969).²⁸⁸ Arriscamos afirmar que quando ele nomeia a canção, ele está nomeando seu interlocutor, isto é, a juventude enquanto os receptores privilegiados da mensagem e, por conseguinte, atores da mudança que seria operada na sociedade.

Os meios pelos quais Fanhais tomou contato com o *Morse de Sangue* de Apolinário não são claros, o que se explica pela escassez de informações sobre esse cantor. Contudo, podemos inferir que, assim como Cília, ele provavelmente travou contato com os poemas através de algum agente envolvido com as ações políticas contra o Estado Novo.

A canção conta somente com voz e violão, marcada por um ritmo marcial, alinhando-se, assim, à versão de Luís Cília. Entretanto, na versão de Fanhais, o andamento é mais lento e o *cantautor* utiliza a tonalidade de D maior para iniciar sua música. Além disso, ao longo da canção, repetem-se os dois últimos versos de cada estrofe.

Tabela 3: Comparação poema e canção “Juventude”, Francisco Fanhais

Poema	Canção
É preciso avisar toda a gente dar notícia, informar, prevenir que por cada flor estrangulada há milhões de sementes a florir.	É preciso avisar toda a gente dar notícia, informar, prevenir que por cada flor estrangulada há milhões de sementes a florir. que por cada flor estrangulada há milhões de sementes a florir.
É preciso avisar toda a gente segredar a palavra e a senha engrossando a verdade corrente duma força que nada detenha.	É preciso avisar toda a gente segredar a palavra e a senha engrossando a verdade corrente duma força que nada detenha.
É preciso avisar toda a gente que há fogo no meio da floresta e que os mortos apontam em frente o caminho da esperança que resta.	engrossando a verdade corrente duma força que nada detenha.
É preciso avisar toda a gente transmitindo este morse de dores É preciso, imperioso e urgente mais flores, mais flores, mais flores	É preciso avisar toda a gente que há fogo no meio da floresta e que os mortos apontam em frente o caminho da esperança que resta. e que os mortos apontam em frente o caminho da esperança que resta.
	É preciso avisar toda a gente transmitindo este morse de dores

²⁸⁸ O disco possui somente quatro faixas, constando no repertório “Cantilena” (faixa 1, lado A), um poema musicalizado de Sebastião da Gama, “Areia da praia” (faixa 1, lado B), outro poema de autoria de Manuela Lima e “Canção ao Vento”, excerto bíblico adaptado em poesia por Pedro Lobo Antunes.

	É preciso, imperioso e urgente mais flores, mais flores, mais flores É preciso, imperioso e urgente mais flores, mais flores, mais flores
--	--

A voz de Fanhais assume um modo exaltado, em alguns momentos, ele realmente chega a gritar, transmitindo uma sensação de angústia. Assim como na versão de Cília, a explosão emocional da canção ocorre na terceira estrofe com a vocalização dos versos “e que os mortos apontam em frente/ o caminho da esperança que resta”. Ao cantar a última estrofe, percebemos o engrandecimento da voz, conduzindo a um final catártico: “mais flores, mais flores, mais flores” é cantado de maneira enfática, espaçando as palavras, acompanhado pelo violão com um andamento pouco mais movido.

Tal como Paul Zumthor bem explica, as formas de pronúncia, vocalização e musicalização das palavras, enquanto componentes da performance, expressam efeitos de sentido relevantes tanto para o intérprete como para o público ao qual se dirige.²⁸⁹ Assim, Cília e Fanhais compartilhavam um espaço de referência semelhante, um repertório de ideias unia a produção desses cantores, nomeadamente, tratava-se de um alinhamento às utopias de esquerda, à revolução e ao porvir.

A vocalização demonstra certas estratégias do dizer, do cantar e do fazer música que eram peculiares àquele ambiente cultural, isto é, eles compartilhavam certos preceitos em torno da estética musical e da poética. Dentre essas características, as mais marcantes eram, necessariamente, o ritmo marcial, o destaque para a voz e a simplicidade nos arranjos musicais. Nesse âmbito, a figura do *cantautor* ganhava proeminência, construía-se, assim, a representação do cantor autoral engajado que entra na luta empunhando somente a sua voz e o seu violão.

Apesar dessas semelhanças configuradas dentro de um mesmo imaginário, existiam algumas nuances entre as apropriações empreendidas por esses intérpretes. Neste sentido, Cília privilegiava a função de denúncia do cantor, enquanto Fanhais destacava a importância da solidariedade.

Cília falava de um ambiente mais intelectualizado, em diálogo com a música de protesto internacional, privilegiava o lugar do artista e do cantor enquanto um agente de

²⁸⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

denúncia cultural, mobilizando a sociedade através da palavra expressa na canção. Isso pode ser percebido na opção desse cantor em repetir a segunda estrofe: “segredar a palavra e a senha/ engrossando a verdade corrente/ duma força que nada detenha”.

Fanhais partia de outro âmbito, sua preocupação girava em torno da coletividade, afinando-se aos pressupostos dos católicos progressistas. Neste aspecto, mais do que expressar uma vontade do artista de denunciar as injustiças vigentes, o cantor enfatizava a existência absurda do sofrimento humano. Por esse motivo, os últimos versos de cada estrofe são repetidos de forma emocionada, criando, desse modo, um laço afetivo com o ouvinte que se sensibilizaria com essas questões.

Ao passo que Cília expressava a função de denúncia como o imperativo da mudança, valendo-se, estrategicamente, da mensagem do poema, Fanhais interpretava os versos de maneira mais emocional. Assim, o ex-padre enfatizava a solidariedade com o outro como o ponto basilar para empreender-se a mudança social. Apesar dessas nuances, ambos compartilhavam uma configuração ética (a importância de continuar lutando contra as injustiças) e algumas orientações estético-musicais (ritmo marcial, simplicidade, destaque para a voz).

Luís Cília manifestou essa ética engajada na canção “Recuso-me”, resultado da musicalização do terceiro poema do *Morse de Sangue*. Em tonalidade maior, o intérprete mantém-se fiel à ordem das estrofes, no entanto, com exceção da terceira, a canção repete os dois últimos versos de cada estrofe de forma bem enfática (repetições destacadas em itálico).

Recuso-me a ficar amolecido
tragicamente cilindrado
e muito antes de lutar - vencido
e muito antes de morrer - violado.

Recuso-me ao silêncio e à mordaça
serei independente, livre e exacto
A verdade é uma força que ultrapassa
a própria dimensão em que combate.

Recuso-me a servir a violência
embora a minha voz de nada valha
mas que me fique ao menos a consciência
de que tentei romper esta muralha.

Recuso-me a ter medo e a estiar
na concha dos poetas sem mensagem

que me levem o corpo e a coragem
mas que fique esta voz para cantar.

Acompanhada por dois violões e um contrabaixo, a voz afirma que o engajamento representava uma luta até a morte pela liberdade dos povos, isto é, uma ideia de resistência. Entretanto, a tragédia e o sofrimento marcam esse percurso, sendo, portanto, necessário manter o comprometimento com a coletividade. Justamente porque a figura do artista engajado era essencial, afinal, ele era o porta-voz da verdade que seria capaz de levar a conscientização ao povo.

Embora o artista engajado fosse essencial, nesses versos, ele é representado como um mártir, um herói que se sacrifica em prol da coletividade, assumindo uma batalha da qual poderia não sair vitorioso. Mesmo sabendo estar “tragicamente cilindrado” e fadado a ser “vencido”, “violado”, esse herói não consegue abandonar essa luta, pois está do lado do bem, da “verdade” e está comprometido com o ideal revolucionário.

Essa canção reforça o que abordamos sobre a posição de Cília quanto às apropriações dos poemas de Apolinário. Na voz do cantor, esses versos assumem uma ênfase na figura do artista engajado enquanto um herói que se coloca numa batalha contra o mal, que era, nomeadamente, o autoritarismo empreendido pelo Estado Novo. O ritmo de subdivisão binária pode sugerir essa dualidade, essa oposição de forças, enquanto o andamento acelerado dá um ar de movimento, tal como se a batalha estivesse acontecendo no mesmo momento em que decorre a canção.

No fim da canção, a última estrofe é cantada de maneira solene, fazendo uma ode ao autossacrifício em prol da batalha. Era preferível perecer em batalha a fazer parte dos “poetas sem mensagem”, ou seja, ser um poeta que não fosse engajado. Entretanto, no final, ele clama, “mas que fique esta voz para cantar”, denotando que, mesmo após a sua destruição, ele não desistiria de propagar a sua mensagem de crítica.

Essa posição é melhor desenvolvida em *Contra a ideia da violência a violência da ideia*, de 1973, onde encontramos um Luís Cília amadurecido, com canções mais longas e uma estrutura musical mais complexa que explora melhor a harmonia e os arranjos instrumentais. Cília manteve-se musicalizando poemas, dentre eles, estavam versos de poetas com certa filiação ao neorrealismo português, como Daniel Filipe, Manuel Corrêa e Mario Dionísio. O disco foi lançado na França pela Le Chant du Monde (1973) – sendo que a versão

portuguesa desse selo, O Canto do Mundo, divulgou o disco no país ibérico (1974) – e, na Espanha, pelo selo Edigsa (1975).

A canção “Sei que me esperas”, faixa que encerra o lado B do disco, trata-se da musicalização de quatro poemas de Apolinário, todos retirados do livro *Morse de Sangue*. Estrofes de diferentes poemas foram selecionadas e organizadas para compor a canção, uma espécie de mosaico poético-musical. Podemos observar o processo de recorte e colagem de versos para uma posterior reconstrução imbricada com motivos melódicos, orientada por um ritmo marcial constante, enfatizando o combate sem nenhum arrefecer, sem nenhuma pausa, sem excitação.

Esse mosaico poético-musical é um objeto privilegiado de análise das canções engajadas, sendo que, a partir dele, conseguimos traçar um princípio comum a esse engajamento, isto é, as representações da resistência e do combate. Aliás, esses eram aspectos sugeridos tanto pelos poemas como pelo ritmo, constituindo-se, portanto, nas ideias-forças enfatizadas por esse imaginário de esquerda que se insinuava na produção musical. Assim, apesar de aparecerem na forma de diferentes palavras, esses motivos construíam, discursivamente, tal efeito de sentido pautado pelo comprometimento com a revolução.

Sei que me esperas lutas e confias
na minha voz subterrânea de combate
na força dos meus gritos de rebate
na coragem das minhas agonias

Sei que esperas nas ruas ou vielas
nas aldeias no mar ou nas cidades
em todos os lugares em que haja celas
olhos petrificados de ansiedades

Anda comigo, vou falar da esperança
da vida que ainda agora principia
Perde essa amarga e vã desconfiança
toma a minha mão de amigo e confia

Anda comigo, eu canto as tuas dores
sou mais poeta sendo teu irmão
Nesta densa floresta sem flores
o sangue e a alma são o mesmo pão

Quando as verdades forem as que amamos
no silêncio do nosso pensamento
E a força que nos guia o movimento
ganhar a paz que tanto desejamos

Quando rufarem todos os tambores
anunciando a grande cavalgada
e os heróis coroados de flores
cantarem a vitória desejada

Vamos colher o trigo semeado
cantar a vida pelos campos fora
a pouco e pouco vai nascer a aurora
e é muito urgente estarmos lado a lado

No aspecto textual, todas as estrofes são quadras, sendo que as expressões que iniciam cada estrofe são repetidas em todas as seguintes, até o fim do poema, causando um efeito de necessidade. A repetição implica uma insistência nessas ideias, assim, elas deveriam ser proclamadas mais de uma vez, pois era necessário reforçar algum motivo, constituindo-se, dessa maneira, em palavras de ordem. Por exemplo, “Sei que me esperas”, “Anda comigo” ou “Quando”. Além disso, em todos esses poemas, a voz do eu lírico está sempre na primeira pessoa, algumas vezes no singular, outras no plural, causando, assim, um efeito de proximidade entre o ouvinte e o cantor, porque cria-se o tom de uma confissão, um relato destinado diretamente ao receptor.

Os versos constroem representações de um herói, um mártir que convoca a coletividade (“Sei que me esperas”). Esse personagem mítico tem, como principal função, explicar o mundo e comunicar a esperança enquanto se coloca como porta-voz em meio a um ambiente de sofrimento (“Anda comigo”). Após a explicação das razões do sofrimento nesse mundo, a coletividade tomaria a voz e conseguiria agir, mas ela deveria manter um apreço pela verdade, pois, assim, o herói do início não seria mais um mártir, podendo, então ser aclamado (“Quando”). Por fim, conforme esse trabalho fosse progredindo, seria possível ver “nascer a aurora” em um novo tempo, contudo, para concretizar esse futuro, no presente, “é muito urgente estarmos lado a lado”.

A letra, a voz, a melodia e a harmonia da canção unem-se para desferir os efeitos de sentido. Os versos são cantados integralmente, sem repetição, com exceção da última estrofe, que é cantada uma segunda vez. Todos os componentes são importantes, dessa maneira, a voz mantém-se constante, tranquila, ao passo que nenhum instrumento destaca-se ou predomina.

A canção começa com uma voz e um violão, ou seja, o artista engajado que inicia a sua atividade, sozinho. Entretanto, conforme ele espalha sua palavra e atinge outras pessoas, elas unem-se ao corpo da canção, o que pode ser percebido através da utilização dos

instrumentos e da opção do arranjo. Na segunda estrofe, aparece mais um violão com dedilhados que combinam com a melodia e a harmonia base, logo, na terceira estrofe, o terceiro violão também se faz presente e, por fim, o contrabaixo aparece logo que ouvimos “confia” no final da terceira estrofe. Assim, “a pouco e pouco”, a coletividade estaria unida e pronta para fazer a revolução.

O fato da representação do engajamento de Cília alinhar-se aos pressupostos de Apolinário e dos neorrealistas não é uma surpresa. Afinal, assim como vimos anteriormente, outros poetas desse movimento também constam no disco. Portanto, esses agentes compartilhavam um certo repertório de ideias em torno do fazer político e da sua relação com a arte, que passava pelo caminho do engajamento, pautado na conscientização, na ação e, por fim, na revolução.

No caso de Luís Cília, a musicalidade (melodia, harmonia e ritmo) é utilizada para corroborar com a mensagem poética. Principalmente nesse último álbum, onde percebemos que há certa horizontalidade entre o canto e o arranjo musical. Neste sentido, a canção não está subordinada à voz, pois todos os elementos são utilizados para transmitir a mesma mensagem. Isso revela uma estratégia construtora de efeitos de sentido que impactam o ouvinte, isto é, à medida que a canção progride, novas sonoridades juntam-se à voz solitária do cantor, transmitindo um sentimento de comunhão entre os artistas e o povo.

Afinal, assim como vimos nos capítulos anteriores com Eduardo Lourenço e João Henriques Laranjeira, a pretensão máxima da poética do neorrealismo era colocar-se, duplamente, enquanto porta-voz da coletividade e promotor de conscientização. Dessa forma, Cília perpetua esse mote, transmitindo, em sua canção, a ideia de conscientizar, agir e criar um futuro em prol da revolução.

No tocante à apropriação dessas canções, torna-se paradigmático observar que “Avante”, composição de Cília, foi escolhida como hino do Partido Comunista Português.²⁹⁰ Dessa maneira, mesmo não sendo interpretada por esse *cantautor*, percebemos que seus versos inspiravam essas representações de combate e resistência afinadas com o compromisso revolucionário de esquerda. As canções de Cília, por conseguinte, impactavam os ouvintes, proporcionando efeitos de sentido alinhados às disputas políticas em torno da Guerra Colonial e do Estado Novo.

²⁹⁰ RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público, 2007, p. 75.

Além da estética da poética portuguesa, a viagem a Cuba em 1967 sensibilizou o jovem cantor em relação à produção da canção engajada. Cília percorreu a ilha caribenha, participando de festivais e conhecendo outros cancionistas da América Latina. Ele também participou da gravação do long-play *Cancion de protesta – Casa de las Américas* (1967), uma coletânea que contou com a participação de Angel e Isabel Parra, Carlos Puebla, Ramón Ayala, Ewan MacColl e outros.

A comunhão entre esses cantores de protesto, oriundos de diversas localidades do globo, demonstra como esse momento dos anos 1960 e 70 era permeado pela crença de que a arte tinha uma função política. Isso significa que, para Luís Cília, os impactos da canção engajada extrapolavam os limites do Estado-nação, concretizando-se em um ideal globalizante, com efeitos de ação e conscientização. Portanto, afinado com um imaginário de esquerda com contornos transnacionais que pautavam os preceitos do engajamento artístico como uma forma do fazer revolucionário.²⁹¹

Aliás, um outro aspecto que precisa ser ressaltado diz respeito ao fato que esses *cantautores* não proclamavam uma diferença entre o palco e a plateia, isto é, eles cantavam em meio ao público, construindo, assim, um sentimento de comunhão e cumplicidade reforçado pelas canções em primeira pessoa.²⁹² Portanto, o público colaborava com a performance, o que, aliás, era algo compartilhado entre as canções de protesto do período. Fanhais e Cília adotaram essa postura, abolindo as fronteiras entre o intérprete e o ouvinte, algo que, por instância, construía um sentimento de coletividade que se opunha à representação do engajamento solitário, pois reivindicava um amplo compromisso com a sociedade.

De toda maneira, as apropriações dos poemas de Apolinário por Luís Cília e Francisco Fanhais eram atravessadas pelas convicções políticas, expressando, assim, singularidades que, na verdade, almejavam atingir públicos diferentes. Embora estivessem inseridos em um mesmo movimento musical, as suas performances traziam, implicitamente, os ouvintes

²⁹¹ A dissertação de mestrado de Caio Gomes realiza estudo aprofundado da transnacionalidade da canção engajada na América Latina, buscando compreender como se articulou um sentimento de união desse continente através da arte e da política. GOMES, Caio S. “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

²⁹² Um exemplo desse tipo de performance pode ser visto nesse vídeo em que Cília interpreta, na TV francesa, “Pobre Martinho” canção original de George Brassens. George Brassens e Paco Ibanez estão presentes também. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VLTP_QD-ymc. Acesso em 01 jul. 2020.

visados. Assim, Cília, inserido no meio acadêmico, provavelmente atingia um público predominantemente universitário e estudantil, enquanto Fanhais, pautado num modo mais emocionado de cantar, talvez atingisse uma audiência mais ampla.

O Canto de Intervenção impactou Portugal, principalmente num período que se inicia nos finais dos anos 60, quando se percebe o esfacelamento do regime, até meados da década de 80, quando esse movimento, que foi a trilha sonora da revolução e, posteriormente, do início da democracia liberal, passa por um processo de esgotamento. Assim, essa corrente musical revela o estado de um imaginário contundentemente de esquerda que vigorou durante o recorte abordado, entretanto, à medida que novas linguagens musicais e tecnológicas emergiam, acabou por perder espaço.

Em suma, ambos os intérpretes optaram por seguir carreiras solo – utilizavam apenas voz, violão e guitarra portuguesa, mas também se valiam de bandas. A impostação da voz, dependendo do caso, variava entre serena e exaltada, os arranjos remetiam a uma atmosfera melancólica. As letras, em sua esmagadora maioria, eram poemas de outros artistas musicados por eles mesmos. Contudo, existiam nuances, cada um tendo fundamentado a sua militância de acordo com o que considerava ser o mais importante. Dessa maneira, para Cília, a figura do *cantautor* estava imersa na proposta da conscientização, isto é, o artista como porta-voz da coletividade e desmistificador da realidade, enquanto que, para Fanhais, o engajamento estava pautado na solidariedade e na construção de laços afetivos entre as pessoas.

3.2. “TUDO É UM TREMENDO ESFORÇO DE SER”: *Secos & Molhados e o meio caminho entre o Glam Rock, a contracultura e a poesia (1973-1974)*

No Brasil, identificamos, nos Secos & Molhados, a confluência dos ideais transgressores da década de 1970, afinando-se à contracultura, à Nova Esquerda e ao *Glam Rock*. O conjunto seguiu na esteira das produções tropicalistas do final da década anterior, principalmente no tocante às inovações estéticas e aos diálogos com ideias transnacionais.²⁹³ Objetivamos aqui analisar as formas de apropriação dos poemas de Apolinário pelos Secos & Molhados em um contexto de mudança dos paradigmas que refletiram nas formas de apropriação da obra de nosso personagem. Afinal, tratou-se de uma mudança que até mesmo ressignificou as representações do engajamento e da revolução.

A banda apropriou-se dos poemas de João Apolinário nos discos de 1973 e 1974. No primeiro disco, *Secos & Molhados* (1973), foram musicalizados o vigésimo sexto poema de *Primavera de Estrelas* (1961, p. 45) e o vigésimo quinto poema do *Morse de Sangue* (1955). Respectivamente, esses poemas correspondem às canções “Amor” e “Primavera nos Dentes”.

“Amor”, faixa 4 (quatro) do lado A do disco, retrata a autodescoberta e a revolução pessoal que o ato de amar causava no indivíduo, a melodia é bem animada com forte presença do contrabaixo. “Primavera nos Dentes”, faixa 5 (cinco), última do lado A, vale-se de metáforas que insinuam o poder transformador da arte, incentivando os artistas a continuarem na luta; o andamento da canção é lento e cíclico, um *blues* com elementos de *rock*.

No segundo disco, foram musicalizados três poemas, todos retirados do livro *Primavera de Estrelas* (1961). “Flores Astrais”, faixa 2 (dois) do lado A, é uma canção com tema onírico, mas que reflete o ideal de contemplação e, musicalmente, é uma balada com frases de flauta. “Vôo”, faixa 6 (seis), última do lado A, possui uma letra cíclica que metaforiza o ato de voar das aves com o alçar dos pensamentos, é um *blues* com forte presença da gaita. Por último, “Angústia”, faixa 1 (um) do lado B, com frases rápidas de

²⁹³ Na bibliografia, o grupo é categorizado como “pós-tropicalista”, além do mais, é sempre destacado pela sua performance e marcante musicalização de poemas. ELÉGUIDA, J; MORAES, E. *Secos & Molhados: A transgressão do corpo performático (1971-1974)*. Ateliê de História UEPG, 1 (2): Ponta Grossa, 2013; VARGAS, H. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos 14(1): São Leopoldo, 2012. ZAN, José Roberto. *Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance*. Uberlândia: ArtCultura, n. 15, 2013.

baixo e guitarra distorcida, constitui-se em um *rock/blues* representando a angústia do indivíduo que se preocupa em analisar e criticar o mundo.

Por conseguinte, apesar dos laços de sangue que uniam João Ricardo e João Apolinário e da presença do pai no cotidiano da banda, as musicalizações apontaram caminhos diferentes em relação ao engajamento e à revolução. Assim, analisamos a produção dos Secos & Molhados com o intuito de compreender as apropriações dos poemas de nosso personagem em diálogo com um repertório de ideias afinado à transformação que ocorria no imaginário de esquerda nos anos 1970.

Os Secos & Molhados emergiram em meio à ditadura militar no Brasil, sendo que os membros fundadores foram João Ricardo (filho de Apolinário) e Gerson Conrad. Esses dois jovens conheceram-se na zona central da cidade de São Paulo, além de ambos serem instrumentistas, eles compartilhavam um repertório de referências semelhantes, voltados para as novidades do *rock* e do *folk* anglófilo. No começo dos anos 1970, Ricardo convidou Conrad para integrar um conjunto musical, amplamente influenciado pela sonoridade de Crosby, Still, Nash and Young, The Beatles e outros.

Em 1970, Gerson Conrad e João Ricardo buscavam um vocalista que acompanhasse a estética proposta pelo grupo. Ao conhecer Luhli em uma apresentação, os dois jovens receberam a recomendação de que havia um cantor no Rio de Janeiro que se encaixaria perfeitamente com a sonoridade do conjunto.²⁹⁴ Ainda naquele ano, a dupla viajou para terras cariocas com o intuito de conhecer o artista.

Ney de Souza Pereira era natural de Bela Vista, Mato Grosso. Após sair de sua cidade natal, primeiro, mudou-se para Brasília, adotando um estilo de vida *hippie*, vivendo do seu artesanato. Em 1966, Ney mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando, assim, no teatro, atuando em diversas peças, além de, esporadicamente, exercitar a sua criatividade enquanto cantor e dançarino. No final de 1970, graças ao intermédio de Luhli, conheceu João Ricardo e Gerson Conrad que o convidaram para participar de seu conjunto musical.

Em 10 de novembro de 1971, Ney se mudou para São Paulo, onde Gerson e João moravam, para iniciar os ensaios de seu novo grupo, vislumbrando a possibilidade de se consagrar como artista. No final daquele ano, estava definida a formação do grupo que sacudiria o Brasil em pouco mais de um ano: Gerson Conrad nos violões e vocais, João Ricardo seria o compositor

²⁹⁴ Luhli também era cantora, compositora e instrumentista, tanto que compôs, junto com João Ricardo, clássicos dos Secos & Molhados como “O Vira” e “Fala”.

principal e seria responsável pelos violões, harmônica e vocais. E por fim, Ney seria a voz principal do grupo Secos & Molhados.²⁹⁵

A banda conquistou o público desde as primeiras apresentações, chamando, assim, a atenção de Moracy do Val que levou o grupo ao estúdio da gravadora Continental, uma das *majors* do período.²⁹⁶ Nasceu, assim, o primeiro disco homônimo, “Secos & Molhados”, em 1973, marcado pelas inovações estéticas do período, junto com o pleno desenvolvimento da indústria cultural brasileira durante o regime militar.

O disco de 1973 rendeu diversas tiragens devido ao sucesso estrondoso alcançado pelo conjunto. Além de João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, os músicos Emilio Carrera (piano), John Flavin (guitarras), Marcelo Frias (bateria e percussão), Sérgio Rosadas (flautas) e Will Verdaguer (baixo) trabalharam na instrumentalização e nos arranjos das faixas.²⁹⁷ A grande maioria das composições era de João Ricardo, sendo que grandes clássicos da poesia em língua portuguesa estavam no repertório (Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Solano Trindade). Gerson Conrad também compôs duas canções, a primeira era “El Rey” e a segunda “Rosa de Hiroshima” (poema de Vinicius de Moraes).

Diversos fatores contribuíram para o sucesso imediato do grupo. A expansão e integração da indústria cultural, durante a ditadura militar (1964-1985), favoreceu a atuação do conjunto que atingiu centenas de milhares de vendas logo no primeiro disco, encontrando larga difusão e visibilidade nos meios de comunicação de massa, tais como televisão, rádio, jornais e revistas. Além disso, algo que chamou a atenção nos Secos & Molhados foi as apresentações marcadas por fantasias, maquiagens e adereços que, combinados com as coreografias intensas de Ney Matogrosso, impactavam o público.²⁹⁸

²⁹⁵ SILVA, Vinícius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007, p. 247.

²⁹⁶ A gravadora era detentora de todo o processo de produção dos discos (produção, gravação e distribuição) e que se dava em escala, desfrutando de circulação nacional. DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. Editora Boitempo, São Paulo, 2000.

²⁹⁷ A princípio, esses músicos foram convidados para integrarem o grupo como membros exclusivos, sendo que somente Marcelo Frias havia aceitado. Aliás, o baterista até mesmo aparece na capa desse primeiro disco. No entanto, antes mesmo do disco ser comercializado, Frias optou por continuar sendo um músico contratado, tal qual os seus companheiros. CONRAD, G. *Meteorico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 61.

²⁹⁸ As fantasias e maquiagens foram um fortuito acidente, pois Ney havia chegado em cima da hora para a apresentação do conjunto, porém, antes, ele estava ensaiando uma peça de teatro, por isso, chegou com o rosto cheio de graxa. Como não tinham tempo hábil para limpar do rosto do cantor, Luhli aproveitou o ensejo e jogou glitter no rosto de Ney. João Ricardo e Gerson Conrad foram no mesmo embalo. Essa opção causou um choque instantâneo na plateia, isso fez com que as máscaras e as fantasias fossem imprimidas à

Em meio ao sucesso, João Apolinário também participou da administração monetária da banda. Tanto que, após uma polêmica envolvendo Moracy do Val, o poeta português assumiu as responsabilidades jurídicas e administrativas do Secos & Molhados. A incursão nessa função durou poucos meses do ano de 1974, pois, logo em seguida, o grupo desfez-se, desgastado por disputas de ego, assim como discussões envolvendo a distribuição monetária e os locais selecionados para as apresentações. Gerson Conrad descreve como foram as ações de poeta português como empresário:

João Apolinário, evidentemente, estava longe de ser um Mr. Epstein (empresário dos Beatles) e possuía uma visão restrita a seus ideais políticos que o trouxeram exilado de Portugal para o Brasil. Assim, achava que o grupo corria o risco de ficar elitizado e, baseado em seus princípios, gritava em alto e bom tom que deveríamos nos apresentar para as classes menos favorecidas ²⁹⁹

Contudo, apesar dessa preocupação de teor social, Gerson Conrad continua apresentando problemas e contradições quanto a essa postura:

Ironicamente, João Apolinário continuou a fazer prevalecer suas ideologias e, apesar da abertura breve para um mercado de público e língua estrangeiros, que qualquer outro empresário teria aproveitado para que o produto tivesse continuidade nesse seguimento, acabamos por cumprir uns contratos entre a periferia de São Paulo e o Triângulo Mineiro, num total de quatro últimas apresentações do afamado grupo. Isso mostrou sua total incapacidade administrativa na área de show-business. [...] Lamentável, porém, inacreditável é pensar que, contrariando todo seu discurso, que nas entrelinhas era do tipo ‘faça o que eu digo, mas não faço o que eu faço’, incentivava o seu filho a desfilar sua Porsche conversível amarela pelas ruas de nossa cidade pois, em sua juventude, Apolinário tinha sido fascinado por carros esportivos como esse. ³⁰⁰

Em que se pese o fato de que, após o fim do conjunto, posturas amargas, principalmente entre João Ricardo e Gerson Conrad, marcaram as memórias sobre o fim do Secos & Molhados, devemos compreender, com essas passagens anteriormente referidas, que

imagem do grupo, possibilitando certa ousadia quando em palco, além diferenciar a vida pública como artista, da vida privada, preservando, assim, certa privacidade. SILVA, Vinícius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007.

²⁹⁹ CONRAD, G. *Meteorico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 112.

³⁰⁰ Idem, p. 113.

existia uma profunda contradição entre a produção musical e a poesia de João Apolinário. Ao passo que o poeta português enfatizava uma crítica social, privilegiando o acesso das classes desfavorecidas a práticas culturais como forma de conscientização, os Secos & Molhados expressavam manifestos interesses mercadológicos, apontando, assim, para o *glamour* e para os benefícios da vida de celebridade.

Essa postura, voltada ao lucro e para o *glamour*, não reduzia o potencial das críticas propostas pelo conjunto. Assim, não se trata aqui de julgar João Apolinário e os músicos, classificando-os como cooptados ou mercenários, mas compreender em quais condições essa postura, aparentemente contraditória, poderia existir. Afinal, o nosso personagem, de acordo com o relato de Conrad, incentivava seu filho a desfrutar dos privilégios desse estilo de vida ao mesmo tempo em que marcava concertos em localidades menos favorecidas economicamente.

Sustentamos que, em meio aos anos de auge dos Secos & Molhados, um novo repertório de ideias rondava o imaginário de esquerda. A partir desse momento, a postura contra-hegemônica poderia falar de dentro da cultura de massas, propondo uma forma diferente de engajamento e de revolução. As críticas apontariam para aspectos que extrapolavam a luta de classes, considerando, desse modo, outras formas de exclusão e dominação.³⁰¹

Diante dessas considerações, podemos perceber que existia uma diferença expressiva entre as apropriações dos poemas pelo Canto de Intervenção em Portugal e pelos Secos & Molhados no Brasil. Sustentamos que a grande diferença estava no lugar atribuído à ação política e à revolução na estética dessas canções. Ao passo que os cantores em Portugal prezavam por um compromisso com a sociedade que ocasionaria a revolução social, o conjunto no Brasil aliava-se à contracultura e à Nova Esquerda, evidenciando, neste particular, críticas políticas mais voltadas para uma revolução comportamental. Ambos posicionavam-se

³⁰¹ Para José Roberto Zan, os Secos & Molhados estavam indelevelmente estigmatizados pelo esvaziamento de sentido. Ao recuperar Susan Sontag, o autor afirma que o conjunto adotava uma “sensibilidade *camp*”, isto é, exagerava a imagem com adereços excessivos em detrimento do conteúdo. Assim, para ele, o conjunto estava próximo de uma “arte de cunho decorativo que valoriza muito mais a textura, a aparência, a representação do que qualquer substância mais profunda”. Embora o argumento de Zan seja profundo e bem construído, apontamos em uma direção diferente, pois, em nossa concepção, os Secos & Molhados podem ser muitas coisas, mas, com certeza, não são “uma arte de cunho decorativo”, muito menos esvaziados de sentido. Além disso, o conjunto pode até representar certos aspectos *camp*, contudo, mesmo considerando os elementos elencados na exposição de Zan, sustentamos que há uma proximidade muito maior com a contracultura e com, principalmente, o *Glam Rock*. ZAN, José Roberto. *Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance*. Uberlândia: ArtCultura, n. 15, 2013, p. 27.

contra a ordem estabelecida, no entanto, apoiavam-se em diferentes representações para sustentar seus projetos político-estéticos.

3.2.1. Entre a revolução social e a subjetividade

Nos anos 1970, as questões de identidade emergiram reivindicando protagonismo e disputando espaço de análise com a luta de classes. Dessa maneira, operou-se um giro epistemológico que, ao invés de considerar narrativas universais de dominação, passaram a levar em conta aspectos específicos, colocando a subjetividade no campo de disputas políticas. Nessa toada, certas representações surgiram no meio da cultura, as quais postulavam críticas ao sistema capitalista e propunham que os indivíduos se libertassem da dominação ao permitirem sentir-se. Para entendermos as representações da contracultura e da Nova Esquerda que orbitaram ao redor da produção dos Secos & Molhados, torna-se necessário esmiuçar essas relações, traçando um caminho que parte do transnacional para o local.

De acordo com Karl Polanyi, o capitalismo, de forma global, sofreu uma considerável alteração ao longo do século XX. A sua presença, que antes rondava somente as fábricas, deslocou-se também para as residências, portanto, a partir daí, o consumo não pertenceria mais, exclusivamente, ao espaço público do trabalho e se instauraria, cada vez mais, na vida privada e familiar.³⁰² Sendo assim, processou-se o que o autor diagnosticou como uma “dominação da sociedade pela ‘economia’ sob a forma do todo-poderoso valor de troca”.³⁰³

Esse processo foi acompanhado pela racionalização da vida social que instituiu aparatos técnicos, racionais, científicos e burocráticos que regulamentaram a vida política e cotidiana. Theodor Adorno e Max Horkheimer nomearam de “esclarecimento” ou “iluminismo” esse movimento de “desencantamento do mundo”, isto é, o momento em que “as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela”.³⁰⁴ Portanto, constituindo formas de explicação do mundo que se refletiam numa complexificação da organização social.

³⁰² POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 1960.

³⁰³ LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 189.

³⁰⁴ ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 7-8.

Nesse prisma, a sociedade industrial no século XX, de acordo com Herbert Marcuse, era caracterizada pela “unidimensionalização”. A crítica negativa desse filósofo à marcha da civilização reflete muito bem o estado das ideias durante esse período.

Para Herbert Marcuse, a sociedade industrial avançada é *unidimensional* porque, apesar de destruir sistematicamente os recursos naturais, fomentar o desperdício, criar necessidades artificiais, perpetuar a labuta, enfim, militar contra o desenvolvimento qualitativo do ser humano, consegue a adesão da maioria. As pessoas integram-se ao modo de vida estabelecido, aceitando-o da forma como ele é, incorporando os seus valores e reproduzindo-os.³⁰⁵

Neste sentido, a sociedade unidimensional era marcada pela desmotivação e pela falta de ação política contestatória, visto que ela conseguia incorporar os dissidentes através da criação de necessidades, entorpecendo o indivíduo que passaria, cada vez mais, a identificar-se com o todo. A partir disso, as diferenças seriam anuladas, construindo um senso de padronização que, nas palavras do psicanalista marxista, Erich Fromm, representavam que:

Hoje, igualdade significa 'mesmice', em vez de 'unidade'. É a igualdade de abstrações, dos homens que trabalham nos mesmos empregos, que têm as mesmas diversões, que leem o mesmo jornal, que têm os mesmos sentimentos e ideias.³⁰⁶

Dessa forma, o indivíduo e a subjetividade pereciam sob os desígnios da dominação que padronizava os seus gostos e interesses. Essa interpretação apocalíptica da sociedade industrial enquanto um espaço que negava a agência dos indivíduos, convertendo-os em escravos da autogestão do capitalismo – sendo que existiria, por assim dizer, um sistema bem estruturado de opressão e dominação –, refletia o estado da crítica provinda da esquerda à racionalização da vida social sob os imperativos do progresso capitalista.

Em resposta a esse modelo de sociedade, surgiram reações, propostas sobre como mudar esse estado de coisas, fazendo com que o fogo da crítica romântica à modernidade reacendesse. Dessa maneira, foram estruturados argumentos que prezavam pela subjetividade e pela individualidade como formas de reação política.

³⁰⁵ CAMPOS, Teresa M. C. *Marcuse: realidade e utopia*. Annablume: São Paulo, 2004, p. 54.

³⁰⁶ “Equality today means “sameness,” rather than “oneness.” It is the sameness of abstractions, of the men who work in the same jobs, who have the same amusements, who read the same newspaper, who have the same feelings and the ideas” (tradução de nossa autoria). FROMM, Erich. *The Art of Loving*. New York: Harper Lee, 1956, p. 14.

O próprio Marcuse ensaiou uma resposta, uma vez que se voltou para outros agentes de transformação social, os excluídos e os marginais, que, de acordo com ele, concretizariam a “liberação” da libido, construindo, assim, um novo regime de realidade livre da pulsão de morte. Ao passo que esses “párias” recusavam a instituição vigente, tornava-se possível para eles a transcendência individual da subjetividade, fugindo da consciência unidimensional.

Logo, opondo-se ao achatamento do sujeito sintetizado pelo conceito de unidimensionalização, surgiram reações culturais que pautaram o poder da criatividade, da imaginação, da contemplação e dos sentimentos. A partir dessas qualidades, o indivíduo se “individualizaria”, isto é, deixaria de estar sujeito à dominação, manifestando liberdade criativa e colocando-se como um agente crítico perante a sociedade industrial.

Entendamos que, apesar da individualidade ser percebida, exaustivamente, como uma qualidade perante a sociedade industrial, esse repertório de ideias afinado com o imaginário de esquerda, ainda assim, idealizava uma utopia comunitária. A crítica estava centrada na padronização do sujeito, desse modo, a individualidade, a livre manifestação da subjetividade criativa, seria uma forma de fugir desse cerco.

Para entendermos melhor essa questão, observamos com atenção as mudanças que aconteceram no ambiente da esquerda e nas formas de protesto político. Privilegiaremos, sobretudo, o repertório de ideias em torno da Nova Esquerda, da contracultura e do *rock* nos anos 1960 e 70. Antes de avançarmos, destacamos que não estamos confundindo a Nova Esquerda com a contracultura, mas compreendendo algumas semelhanças existentes dentro desse repertório de ideias que circulava pelo período.

George Katsiaficas sustenta que devemos compreender a Nova Esquerda em seu aspecto global, mas sem negligenciar as lutas específicas como as de gênero, raça e estudantil. Os atores políticos, artistas e intelectuais filiados a esse imaginário concebiam que, além da luta de classes, existiam outras formas de dominação, exclusão e opressão. Dessa maneira, dentre as reivindicações contavam-se ideias que abordavam a discriminação entre as raças, visibilidade às sexualidades que não se conformavam na heteronormatividade, ideias feministas que colocavam a mulher enquanto um agente político, direitos de acesso aos estudantes, tudo permeado por críticas aos padrões estabelecidos da modernidade.³⁰⁷

³⁰⁷ KATSIAFICAS, George. *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*. South End Press: Cambridge, 1987.

As diversas mobilizações que tomaram o palco global, expressam uma mudança na sensibilidade cultural e política do período. Dentre esses eventos, podemos citar tanto as greves de maio de 1968 que uniram operários e estudantes em França como a Primavera de Praga na antiga Tchecoslováquia que visava à construção de um modelo socialista alternativo.

No plano teórico, tal ruptura epistemológica é bem traduzida pela abordagem política proposta por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Os dois filósofos, embalados pelas ondas dos movimentos de 1968, criticaram a produção da subjetividade no capitalismo, apontando, neste aspecto, que o estilo de vida consumista reduzia as formas de sentir.

Nessa perspectiva, o capitalismo era considerado uma fábrica de subjetividades que produzia “rostos” e imprimia certas características às identidades das pessoas, geralmente, focadas no consumo. Perante esse cenário, a solução proposta pelos autores para fugir da rostificação era investir nas ações micropolíticas, isto é, devia-se focar na produção de enunciados desviados e singulares que não se sujeitassem à padronização imposta pelo tipo de subjetividade capitalista.

Assim sendo, se processaria uma singularização da identidade e da subjetividade com o objetivo de produzir discursos contrários ao sistema vigente, partindo-se da micropolítica para a macropolítica. O objetivo era transgredir as regras com pequenas ações. Portanto, Deleuze e Guattari apontavam para um outro caminho, a revolução deveria partir de dentro para fora, primeiro revolucionar à si mesmo, o indivíduo, e, depois, revolucionar o social, pois, naquele momento, a subjetividade passou a ser um objeto de disputa política.³⁰⁸

Essa transformação atingiu em cheio a produção dos Secos & Molhados, na medida em que Apolinário concebia que a revolução era total e abarcaria a coletividade, a nova visão representada pelas canções do conjunto, alinhava-se à contracultura, focando, desse modo, no individual e no seu pertencimento a grupos segmentados. Neste aspecto, o próprio sentido de revolução mudou, deixou de representar um tempo mitológico que englobava a totalidade e

³⁰⁸ Observe-se que esses argumentos já estavam presentes no *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* de 1972, contudo, foram melhor esboçadas no *Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra*, publicado somente em 1986. Assim, ao recuperar essas considerações sobre a micropolítica e a macropolítica, queremos enfatizar que, na década de 60 e, mais profundamente na de 70, operou-se uma transformação considerável nas teorias que buscavam criticar o capitalismo e esboçar soluções para a transformação social. Portanto, tratou-se de uma mudança epistemológica que deixou de somente considerar as transformações sociais e econômicas, mas também passou a compreender a subjetividade como um campo de disputa política. DELEUZE, G. GUATTARI, F. no *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997, p. 7-96.

passou a abarcar, também, o indivíduo e suas circunstâncias. Em outras palavras, a revolução comportamental passou a disputar espaço de representação com a militância partidária de esquerda.

Partindo de observações feitas na vertente estadunidense desse movimento, Theodore Roszak, um dos primeiros teóricos da contracultura, afirma que as ideias “contraculturais” emergiram dos jovens na aurora dos anos 1960 e foram expressas por eles mesmos com o intuito de oporem-se aos paradigmas impostos pela racionalidade social, científica e burocrática. Além disso, a conjuntura específica da Guerra Fria salientava esse mal estar, pois se, no passado, houve a bomba nuclear lançada no Japão em 1945, para o futuro, especulava-se a possibilidade de aniquilação da humanidade por essa mesma arma.

A contracultura toma posição tendo como pano de fundo esse mal absoluto, um mal que não é definido pelo simples fato da bomba, mas pelo ethos total da bomba, no qual nossa política, nossa moralidade pública, nossa vida econômica e nosso esforço intelectual acham-se atualmente inseridos com abundância de engenhosa racionalização. Somos uma civilização sepultada num inabalável compromisso para com o genocídio, jogando loucamente com o extermínio universal da espécie. E com que perversidade violentamos nosso senso de humanidade para simular, mesmo por um dia, que tal horror possa ser aceito como “normal”, como “necessário”!³⁰⁹

Para percebermos a pertinência desse repertório de ideias para compreender a produção dos Secos & Molhados, basta observarmos a existência da canção “Rosa de Hiroshima”, logo no primeiro disco. Portanto, existia uma afinidade clara com a contracultura e com esses jovens que recusaram os valores racionalistas, recuperando, neste caso, filosofias orientais, drogas, psicodelia, uma maior liberdade sexual e práticas associadas a um estilo de vida próximo à natureza.

As características definidas por Goffman e Joy são bem valiosas e descrevem com precisão algumas ideias que circulavam durante as décadas de 1960 e 70. Dessa maneira, os autores sustentam que essas “recusas à hegemonia” expressavam-se em uma intensa preocupação com a individualidade, que constitui um dos componentes fundamentais da contracultura:

A individualidade é central para a contracultura. Em certo sentido, poderíamos facilmente chamar essa de uma história dos pensadores livres e do pensamento livre. Atribuir primazia à individualidade envolve o cultivo,

³⁰⁹ ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972, p. 59.

o encorajamento e a defesa da autoexpressão individual, não apenas em termos de "liberdade de expressão", mas também em relação à crença, aparência pessoal, sexualidade e todos os outros aspectos da vida. O espírito contracultural nega apenas aquelas expressões de individualidade que claramente oprimem os outros.³¹⁰

A revolução proposta pela contracultura partia da individualidade, isto é, a subjetividade e as peculiaridades de cada indivíduo entravam em cena, como motores de transformação política. A partir dessa perspectiva, se construiria uma sociedade utópica, livre de toda opressão, pois todas as diferenças coexistiriam pacificamente.

Por conseguinte, Michel Lowy e Robert Sayre apontam que parte expressiva das críticas à sociedade industrial na segunda metade século XX passava, invariavelmente, pela chave de interpretação romântica. Sendo que os atores políticos e culturais desse período que se propunham a essa crítica, manifestavam uma postura anti-burguesa, abraçando o “questionamento da modernização capitalista e da ‘sociedade de consumo’” visando “pôr ‘a imaginação no poder’” que se desdobraria “na utopia de uma sociedade liberada de toda alienação e reificação”.³¹¹

Assim, havia um solo fértil para a produção de enunciados contra-hegemônicos que seriam, de certa forma, propagados pelos próprios meios de comunicação altamente racionalizados. A contracultura era marcada pela contradição, visto que, apesar de criticar a sociedade de consumo e seus tentáculos, os seus principais propagadores valeram-se imensamente das suas possibilidades tecnológicas para difundir suas ideias.³¹²

Essas perspectivas, portanto, operaram uma mudança substancial no imaginário da esquerda, alterando os discursos e os horizontes políticos. A partir desse câmbio epistemológico, o caminho da mudança se daria, entre outros fatores, pela liberdade sexual e/ou negação do padrão de vida consumista proposto pelo capitalismo, apoiando-se em pautas

³¹⁰ “Individuality is central to counterculture. In some sense, we could have easily called this a history of freethinkers and free thought. Assigning primacy to individuality entails the cultivation, encouragement, and defense of individual self-expression, not only in terms of “freedom of speech” but in regard to belief, personal appearance, sexuality, and all other aspects of living. The countercultural spirit denies only those expressions of individuality that clearly oppress others” (tradução de nossa autoria). GOFFMAN, Ken. JOY, Dan. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books, 2004, p. 45.

³¹¹ LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 204.

³¹² DINIZ, Sheyla C. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017, p. 21-45.

individuais e identitárias. Em razão disso, as minorias passaram a ser consideradas como agentes políticos, o que pulverizou a sociedade em diversos grupos, logo, desde de 1968, o indivíduo, seu comportamento e sua identidade estão no centro dos debates culturais e políticos.

Esse repertório de ideias, durante os anos 1960 e 70, circulou em âmbito transnacional, sendo que a música foi uma plataforma privilegiada para a proliferação desse imaginário. Fenerick e Marquioni definem a importância da trilha sonora que marcou o caráter revolucionário do ano de 1968:

Existiram outros anos revolucionários, em outras épocas, evidentemente. No entanto, em 1968 a revolução, em parte televisionada, foi também cantada pelos quatro cantos do mundo pelo *rock* – que, por essa época, já havia deixado de ser o gênero musical dançante, surgido em meados dos anos 1950 nos EUA (mais conhecido como *rock and roll*), para se tornar uma “forma cultural” atrelada à contracultura dos anos 1960. O *rock* se tornara o braço musical da contracultura e, em alguma medida, da Nova Esquerda (New Left). E, na hierarquia do *rock* dos anos 1960, uma banda se destaca como aquela que se tornou uma espécie de ícone da década: The Beatles. ³¹³

Além da importância incontestável dos Beatles para a popularização do *rock* e propagação das ideias em torno da contracultura, ainda se destacavam cantores advindos do *folk* como o norte-americano Bob Dylan.

Dessa maneira, formou-se uma sonoridade mista entre “Eletrizada e psicodelizada”, que se constituiu em uma “trilha sonora tecnologicamente orientada para uma explosão contracultural ampla e quase global”. ³¹⁴ A explosão da popularidade desse repertório deu-se com a consagração do festival de Woodstock, em 1969, evidenciando a filiação das bandas participantes à contracultura, justamente porque expressiva parte do público estava ligada aos ideais *hippies*. ³¹⁵

³¹³ FENERICK, José Adriano. MARQUIONI, Carlos Eduardo. *As revoluções do Álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop*. Uberlândia: ArtCultura, v. 17, 2015, p. 23.

³¹⁴ “Electrified and psychedelized [...] technologically driven soundtrack for a broad, nearly global countercultural explosion (tradução de nossa autoria). GOFFMAN, Ken. JOY, Dan. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books, 2004, p. 127.

³¹⁵ O movimento hippie “recusava a sociedade de consumo, a valorização do sucesso material, propunha a liberalização sexual e, como pacifista, fugia à convocação para a Guerra do Vietnã”, assim, “Comunidades de jovens em que todos viviam livres e solidários começaram a expandir-se rapidamente”. Dessa maneira: “O surgimento dos hippies chocava a sisudez da velha guarda, inconformada diante da ‘promiscuidade’ dos jovens de cabelos compridos que faziam do amor livre, da sensualidade e da vida nômade e libertária suas armas de combate à violência do mundo industrializado”. CARMO, Paulo S. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2000, p. 53-54.

A questão de gênero tornou-se um aspecto fundamental tanto da contracultura como das ideias propagadas pelo *rock* desde meados dos anos 1960. Aliás, durante os anos 1970, ainda nessa esfera musical, emergiu um conjunto de bandas e cantores que colocaram as divisões de gênero em cheque, como o *Glam Rock*.

O *Glam* foi um movimento composto por diversos artistas que se vestiam de maneira glamorosa, com roupas coloridas, maquiagens e fantasias, propondo, assim, uma certa androginia e ambiguidade sexual. Bandas como T-Rex e Slade, além de cantores como David Bowie e Elton John, realizaram grandes espetáculos performáticos, brincando com aspectos de suas imagens enquanto artistas.

Na Inglaterra, país onde emergiu, o *Glam Rock* sintetizou aspectos culturais que atravessavam as classes médias e trabalhadoras, pois ambas vivenciavam o processo de aburguesamento propagado pela cultura de massa “como única realidade possível”. Nesse contexto permeado por uma forte indústria cultural, nas palavras de Elton John Farias, a música também apareceu como uma forma de enriquecer, sendo que o paradigma para isso era o *star-system* cinematográfico. Embora a ideia de *glamour* e riqueza associada à fama fundamentasse tudo isso, ainda:

Havia um senso artístico nisso tudo. No caso do *Glam/Glitter*, houve uma combinação de moda, teatro, arte, espetáculo, composição e dinheiro. A partir de então, todas essas coisas pareciam necessárias para se constituir um show aclamado, tais particularidades constituiriam a fama como um *modo de vida* pautado na extravagância visual, nos excessos dos prazeres e das vontades imediatas, no ego inflado, nos desejos efêmeros, no despojamento.

316

Jon Straton propõe que olhemos para o *Glam Rock* como uma prática cultural que enfatizava a performance, o que também englobava a música e as roupas, concretizando-se numa experiência de imagens performáticas. Até mesmo a ambiguidade de gênero representava esse apelo estético que mesclava realidade e ilusão. Assim, os *glam-rockers* brincavam conscientemente com suas imagens, burlando as distinções dicotômicas entre

³¹⁶ FARIAS, Elton John da Silva. *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy: um capítulo de história da fama (1975)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, 2011, p. 239-240.

homem e mulher, sonho e materialidade, sombras e luz. Dessa forma, refletiam uma situação historicamente situada e isso contribuía para a “ritualização” dos espetáculos.³¹⁷

Como uma estratégia própria desse gênero, os músicos percebiam-se enquanto uma mercadoria dentro do espaço de consumo. Isso proporcionou uma certa liberdade, visto que o seu comprometimento não era institucionalmente político, mas por se situarem no espaço de irreabilidade e fantasia estabelecido pela cultura de massa, os *glam rockers* conseguiam propor um caráter transgressor através da construção de imagens.

Ao brincar com as próprias figuras corpóreas, enfeitando-se, fantasiando-se e expressando uma sexualidade dúbia, esses cantores problematizavam a fetichização da imagem no capitalismo tardio ao dissociar a realidade social e a ideologia individual. Entretanto, esse não se tratava de um processo homogêneo, pois dependia da visibilidade providenciada pela mídia, que, por sua vez, faturava com base nas excentricidades desses artistas.

Portanto, trata-se de um processo complexo que partiu de ideias contestadoras, junto com a Nova Esquerda, mas que acabou por ser incorporado ao próprio esquema das trocas de bens simbólicos. Afinal, como atentam Deleuze e Guattari, no capitalismo, desde o pós-guerra, até mesmo as críticas e contestações são devoradas e convertidas em mercadoria, o que, por sua vez, não anula o seu ideal transgressor, pois esses enunciados, mesmo que inseridos na dinâmica de mercado, conseguem produzir situações desviantes no cotidiano de seus consumidores.³¹⁸

Neste sentido, agora abordaremos as maneiras pelas quais essas ideias chegaram no Brasil. Vale ressaltar que por aqui não existiram movimentos denominados como Nova Esquerda, mas as ideias propostas por esses intelectuais e artistas circularam pelo Brasil através de suas obras.

³¹⁷ “Ritualização”, de acordo com o autor, referia-se há uma certa característica da performance dos *glam rockers* que, durante os concertos, propunham um espaço que não se encaixava nem no sonho e nem realidade. STRATTON, Jon. *Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?*. Murdoch: Australian Journal of Cultural Studies, 1986, p. 15-38.

³¹⁸ Deleuze e Guattari explicam essa tensão através dos conceitos de “espaço liso” e “espaço estriado”. O primeiro equivale à produção de enunciados e situações desviantes que não se conformam na norma estabelecida pela subjetividade capitalista, enquanto a segunda equivale, necessariamente, à mentalidade sedentária e confinada que não cria nada além daquilo que a hegemonia permite. Contudo, os autores atentam que um espaço atravessa o outro, ambos se misturam, assim, um discurso pode ser “estriado”, mas, a partir dele, nascem interpretações “lisas” e vice-versa. DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997, p. 157-189.

3.2.2. O lugar da MPB nos anos de 1970: indústria fonográfica e ditadura

Para melhor compreender a produção dos Secos & Molhados, torna-se necessário observar o cenário musical em torno da MPB nos anos 1970. Há todo um discurso de que a década foi marcada por um apagamento cultural, entretanto, conforme observamos, ocorreu uma grande expansão da indústria fonográfica que permitiu o aparecimento de músicos que mesclavam experimentalismo com uma nova postura estético-ideológica. Assim posto, focamos numa expressiva mudança ocorrida da produção cultural, isto é, do engajamento militante dos anos 1960 para um tipo de resistência contracultural na década seguinte. Por conseguinte, os anos 70 foram marcados pela profusão de uma canção política não tão combativa, mas que se alinhava em uma frente contra a ditadura, atravessada por ideologias vigentes.

Nas palavras de Marcos Napolitano, num capítulo contundentemente nomeado de “*A Primavera nos Dentes*”: *a vida cultural sob o AI-5*:

No começo dos anos 1970, o campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal. Por um lado, estava cerceada pela censura rigorosa às artes, sofrendo com a repressão direta a artistas engajados. Por outro, passava por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários. Os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes. Com o crescimento econômico, novelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas, sinalizavam para a nova tendência ‘industrial’ e ‘massiva’ do consumo cultural, que se consolidaria na segunda metade da década de 1970.³¹⁹

A partir desse panorama, entendemos que a situação dos Secos & Molhados transitava entre a dos artistas que propunham críticas ao regime e dos músicos massivos durante um período conturbado da história do Brasil contemporâneo. Essa contradição residia no centro dessa produção musical, pois, apesar de não se filiarem à ditadura, utilizavam os meios de comunicação para alcançar um amplo público. Além disso, a crítica colocada por esses artistas também deveria valer-se de uma “língua de fresta” para, dessa maneira, burlar a

³¹⁹ NAPOLITANO, Marcos: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 173

censura.³²⁰ Isso implicava que somente certo número de ouvintes captaria essas críticas, pois elas estariam disfarçadas de um produto inocente.

Tom Zé, Novos Baianos, Walter Franco, Jards Macalé e, claro, os Secos Molhados são exemplos significativos da pungência dessa produção musical, denominada, por Herom Vargas, de “pós-tropicalista”.³²¹ Esses músicos beneficiaram-se de um forte crescimento da indústria fonográfica que atravessou a década, ou seja, as condições econômicas eram favoráveis, porque, nos anos 1970, ocorreu um expressivo aumento do produto interno bruto, o chamado “milagre econômico”.³²² Embora esse salto estivesse aliado com uma esmagadora concentração de renda, tornou-se possível a emergência de uma robusta indústria cultural, disposta a fazer investimentos tendo em vista um público consumidor estabilizado.³²³ Isso significa que a MPB dos 1970 dependeu dos avanços propiciados pelo regime militar, principalmente no tocante aos meios de comunicação, sendo que, desse modo, atingiu em sua maioria jovens universitários de classe média.³²⁴

No plano estético e musical, a Tropicália, efervescência cultural de curta duração que ocorreu nos finais dos anos 1960, abriu o campo para as inovações propostas pela produção dos anos 70. Esse movimento, pautado na “crítica à modernidade brasileira”, contestou as “construções dominantes da cultura nacional”.³²⁵ Os seus membros – como os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, a banda Os Mutantes e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam – foram protagonistas de intensos debates contra as narrativas da tradicional música popular brasileira. Tal tradição somente englobava um cânone de produções que partissem de artistas nacionais que valorizassem aspectos do povo brasileiro.

³²⁰ Essa expressão diz respeito à capacidade do compositor popular conseguir se comunicar através das “frestas”, isto é, por meio de pequenas aberturas. Gilberto Vasconcellos usou essa expressão se referindo à canção “Festa Imodesta”, de Caetano Veloso, em que ouvimos “o malandro pronuncia / E que o otário silencia”, expressando a capacidade do intérprete ultrapassar os mecanismos que tentavam silenciar-lo através das estratégias do dizer. VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

³²¹ VARGAS, Herom. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. São Leopoldo: Revista Fronteira, v. 14, p. 13-22, 2012.

³²² NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 147-172.

³²³ De acordo com Enor Paiano, o mercado fonográfico cresceu mais de 400% entre 1966 e 1976. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

³²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: A trilha sonora da abertura política (1975-1982)*. São Paulo: Estudos Avançados, Vol. 24, p. 2010.

³²⁵ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 20.

Dessa maneira, a Tropicália realizou uma releitura da tradição musical e estabeleceu outros parâmetros, sendo que tal postura abriu portas para novas produções estéticas.

Embora, no período, principalmente após o Ato Institucional 5 (1968), o regime militar estivesse em sua fase mais rígida e repressiva, a produção desses artistas reverberou profundos ecos na cultura brasileira. Nesse ambiente repressivo, os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados, produções de outros artistas foram censuradas e concertos boicotados. No entanto, essa produção gozava de certo prestígio entre as classes médias sensíveis à produção internacional, intelectualizadas e universitárias, determinando grandes tiragens de discos e circulação pelos meios de comunicação de massa.³²⁶

Como bem afirma Marcos Napolitano, desde os anos 1960: “A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda”.³²⁷ Contudo, nos anos 1970, ocorreu uma mudança substancial na postura estético-ideológica dos músicos inseridos sob a sigla de MPB. Em contraposição às passeatas contra a guitarra elétrica nos 60, os músicos da década seguinte adotaram o *rock* como forma privilegiada de expressão musical e, ao invés de almejavam a revolução social, adotavam posturas mais irreverentes em consonância com os valores contraculturais.³²⁸

No final das contas, essa canção de protesto dos anos 60, devido aos constantes ataques da censura e, em certa medida, por culpa da sua própria rigidez nacionalista, acabou por esgotar os seus horizontes. O auge dessa vertente musical foi durante os primeiros anos da ditadura, quando encontraram repercussão nos teatros (Arena, CPC) e na televisão, através dos festivais da canção.³²⁹ Geraldo Vandré e Chico Buarque são exemplos paradigmáticos desse tipo de *cantautor* nacionalista e comprometido com a crítica política, que, por fim, acabaram por ser alvo das ações da censura, rumando ao exílio político.

Frente a esse esgotamento, os músicos da década de 1970 adotaram outra postura, mantendo a vontade de protestar, mas utilizando outros métodos. Seguindo o mote da década

³²⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 37-38.

³²⁷ NAPOLITANO, Marcos. *MPB: A trilha sonora da abertura política (1975-1982)*. São Paulo: Estudos Avançados, Vol. 24, 2010, p. 389.

³²⁸ RESENDE, Victor Henrique. *Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil: campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2018.

³²⁹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 81-94.

anterior, em que se construiu um senso estético de oposição civil à ditadura, músicos, como os Secos & Molhados, por exemplo, valiam-se de estratégias do dizer para postular críticas à ditadura.³³⁰ Dessa forma, a contracultura surgiu para essa nova geração de músicos como uma forma de protesto mais sutil, realizado através da adoção de valores e ideias, ao invés de uma forma explícita de contestação e combate.

Contudo, a temática da contracultura no Brasil gera algumas controvérsias, o que Sheyla Diniz, em sua instigante reflexão sobre esse fenômeno, explicita claramente que:

[...] a intensidade e a especificidade da contracultura no Primeiro Mundo não devem ser “parâmetros” para dosar experiências distintas, que se expressaram simultaneamente ou com uma pequena defasagem em outros países. A condição periférica e de subdesenvolvimento, aliada à ditadura ferrenha que, a um só tempo, patrocinava uma modernização sem precedentes, é também matéria-prima de nossa contracultura.³³¹

Portanto, não se trata de um reflexo de ideias, mas de uma comunhão propiciada por uma conjuntura que já apontava para a globalização cada vez mais intensa de bens simbólicos, ocasionando, assim, um frutífero trânsito de ideias e apropriações singulares.

Observando por esse prisma, há um contraste direto com as condições nas quais o movimento iniciou nos Estados Unidos, onde já existia uma indústria cultural bem desenvolvida e subsidiada por aparatos técnicos consolidados. Logo, não há como afirmar que a contracultura gozou as mesmas condições de existência em todos os países. Entretanto, devemos considerar que o termo sintetiza a mudança de sensibilidade ocorrida em diversos lugares do globo após o ano de 1968, uma vez que certas ideias que se colocavam eram compartilhadas por diversos atores.

Assim, a esquerda tradicional brasileira, partidária das táticas guerrilheiras e da revolução social, tachou aqueles que seguiram a mudança comportamental de “desbundados”,

³³⁰ Em sua extensa dissertação, Vinicius Silva demonstra muito bem as estratégias utilizadas pelos Secos & Molhados para prostrarem-se contra a ditadura militar através do uso poético-musical. SILVA, Vinicius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007, p. 334-363.

³³¹ DINIZ, Sheyla C. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017, p. 25.

detonando, dessa maneira, um certo tom pejorativo.³³² Contudo, foi apropriado de maneira criativa, assim, como Lucy descreve em seu relato:

Nesse andar da carruagem chegamos até 68, 69 e, nos 70, tão instantaneamente como se alguém girasse um botão no dial do tempo, a subjetividade entrou na moda. A partir daí só havia duas possibilidades para os inconformados de então: fazer guerrilha urbana como uma resposta desesperada; ou desbundar como uma saída para não pirar.³³³

Porém, destacamos, junto com Marcos Capellari, que a juventude brasileira não se dividia tão esquematicamente assim, afinal, existiam “meio-tons, posturas nem tanto ao céu, nem tanto a terra”.³³⁴

A MPB dos anos 70, em certa medida, denotava esse “meio-tom”, tanto que os Secos & Molhados, por exemplo, tinham o plano inicial de apresentarem-se vestidos de guerrilheiros cubanos.³³⁵ Entretanto, a presença de Ney Matogrosso alterou o teor desse projeto, integrando um ar contracultural e *glam rocker*. Assim sendo, mesmo sendo uma banda classificada como desbundada, ainda apresentava aspectos que flertavam com a esquerda tradicional, nomeadamente, a afirmação de uma identidade latino-americana (“Sangue latino” e “Tercer Mundo”), a musicalização da obra de autores que apontavam para esquerda (o próprio João Apolinário, Julio Cortázar e Vinicius de Moraes) e canções com explícito teor social (“Patrão nosso de cada dia” e “Assim assado”).

Portanto, assim como demonstramos na seção anterior, não ocorreu, necessariamente, uma ruptura, mas uma disputa de espaços entre as representações que, por um lado, acreditavam na revolução social e, por outro, partiam de uma mudança comportamental para a concretizar a mudança externa. Essa tensão estava presente na produção da MPB nos anos 70, sendo que, a partir de agora, analisamos a postura estético-ideológica da banda e como se operou uma apropriação dos poemas de Apolinário em uma conjuntura que,

³³² RISÉRIO, A. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: Vários autores. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural. 2005.

³³³ DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, 2003, p. 310.

³³⁴ CAPELLARI, Marcos A. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007, p. 45.

³³⁵ SILVA, Vinicius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007, p. 265.

contraditoriamente, era marcada pelo autoritarismo e pela valorização de um discurso de oposição.

3.2.3. *Glam Rock? Contracultura? Ou ambos?*

Para introduzir esses temas e demonstrar as nuances entre as apropriações dos poemas no Brasil e em Portugal, vamos analisar a canção “Amor” (4A), presente no primeiro *long-play* (1973), composta com base num poema de *Primavera de Estrelas* (1961).³³⁶ Porém, antes de tudo, tenhamos em mente que os efeitos de sentidos proporcionados pela estética da banda extrapolavam o significado contido nos versos. Sendo assim, devemos considerar a performance da banda que, juntamente com as encenações de Ney Matogrosso, construíam uma atmosfera transgressora. A voz andrógina do cantor ao fugir aos padrões timbrísticos do feminino e do masculino insinuava uma ambiguidade difícil de ser classificada.

Além dessa, a outra faixa, presente no primeiro disco, baseada num poema de João Apolinário, era “Primavera nos Dentes”. Interessante notar que ambas as canções receberam um tratamento roqueiro, com forte presença do baixo elétrico e arranjos que se alinhavam à estética do *rock* anglo-saxão. No caso de “Amor”, além da sonoridade, a temática também se aproximava das ideias que orbitavam em torno da mudança comportamental que se operava no hemisfério norte do globo.

“Amor” inicia com acordes no violão de aço junto com bateria (pratos), que abrem caminho para um *groove* marcante no contrabaixo, desencadeando, assim, no riff que preenche toda a canção. Logo ingressa a percussão e, na sequência, a voz de Ney Matogrosso que canta: “leve como leve pluma/ muito leve leve pausa”. Os instrumentos, em harmonia com a temática e o ritmo do poema, realizam uma pausa com destaque para a voz, representando, dessa maneira, a suposta leveza. No momento em que se pronuncia a palavra “pausa”, os instrumentos retornam, transmitindo o peso, a pressão resultante do pouso. O vocal enfatiza a recorrência da palavra “leve”, repetindo, dessa maneira, a segunda estrofe, estendendo a palavra “pausa”, empregando uma certa estabilidade ao timbre da voz.

³³⁶ Aliás, uma expressiva diferença já se coloca quando observamos o livro, os cantores portugueses somente musicalizaram os poemas do *Morse de Sangue* (1955), enquanto o conjunto brasileiro privilegiou a poesia do encadernado de 1961.

O contrabaixo elétrico destaca-se entre os timbres acústicos do violão e da percussão. A voz insinua-se novamente em meio a esses instrumentos, contradizendo o que foi cantado anteriormente: “na simples e suave coisa/ suave coisa nenhuma”. O mesmo arranjo repete-se, até chegar num momento de transição da canção, que somente é percebida pela impostura da voz, em que são cantados, lentamente, os versos: “sombra silêncio ou espuma/ nuvem azul que arrefece”. Nesse ponto, não há nenhuma repetição de versos ou palavras, pois, em canto sibilante, a voz arrasta a última palavra, provocando uma impressão de desaparecimento.

Logo, ouvimos a voz de João Ricardo, acompanhado do *backing vocal* de Ney, cantando “simples e suave coisa/ suave coisa nenhuma”. Contudo, o último verso dessa estrofe é cantado por Ney, numa impostação de voz decidida, certa e confiante: “que em mim amadurece”. Após a palavra final, ouvimos uma longa nota soprada na gaita que, logo, é substituída pelo canto que repete os dois primeiros versos. Surge, então, a gaita compondo o arranjo e encerrando a canção.

A começar pela musicalidade, timbre, ritmo e melodia, tudo, nessa faixa, distancia-se dos ideais sociais colocados pelos primeiros livros de Apolinário e pelas vozes do Canto de Intervenção. Há um tom satírico que se afasta da atmosfera quase folclórica dos cantores portugueses. Sons elétricos misturam-se com acústicos, temperados por uma voz andrógina que se insinua, quase corporalmente, no meio dessa canção.

Neste sentido, a temática de “Amor” aproxima-se da mudança de paradigmas colocada pela contracultura e pela Nova Esquerda no período. Desse modo, dialoga com um repertório de ideias que considera as subjetividades e as identidades como assuntos de relevância política. O amor é conectado à narrativa que se contrapõe ao projeto de sociedade ocidental capitalista, fazendo-se, assim, política, ao colocar sua subjetividade em jogo. A “simples e suave coisa”, que ao mesmo tempo não é “Suave coisa nenhuma” e “Que em mim amadurece” refere-se ao amor como uma arma de autodescoberta, de revolução pessoal e comportamental.

Essa possibilidade de amar, não importando quem seja, também denotava um sentido político. Afinal, convocava-se a coletividade para praticar o amor, demonstrando como esse ato podia causar uma transformação pessoal, isto é, o amor “amadurece” no sentido de que se cresce enquanto ser humano. Assim sendo, colocava-se um sentimento intimista e subjetivo como um parâmetro de transformação política, justamente por ir contra a “unidimensionalização” denunciada por Herbert Marcuse.

No caso do Brasil, a ditadura militar encarnava a racionalização instrumental, isto é, a modernização conservadora, empreendida por esse sistema político, era criticada pelos valores contemplativos mobilizados pelo conjunto. Dessa maneira, os Secos & Molhados representavam muito bem essa tensão, demarcando o transnacional em uma situação local, de modo que essa produção musical, valendo-se do universo da contracultura, questionou o conservadorismo atrelado ao capitalismo, casando essas ideias com a estética midiática produtora de imagens do *glam rock*.

Naturalmente, João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso não selecionaram todos esses ingredientes, misturando-os, deliberadamente. Compreendemos a prática musical desse conjunto como um intenso entrecruzamento de ideias, marcado por um imaginário de esquerda que atravessava diversos países durante o período. Dessa maneira, expressivas representações advindas desse repertório foram incorporadas às práticas musicais, em especial, as ideias em torno da Nova Esquerda e da contracultura que ganharam projeção midiática.

Os Secos & Molhados usufruíram as possibilidades tecnológicas disponíveis naquele momento e estabeleceram um profícuo diálogo tanto com as ideias da Nova Esquerda, que transitavam em âmbito transnacional, como com as possibilidades estéticas inauguradas pelos tropicalistas. Como resultado dessas relações, na última faixa do lado A do primeiro disco, podemos ouvir a faixa “Primavera nos Dentes”, musicalização do vigésimo quinto poema do *Morse de Sangue* (1955), de João Apolinário.

Assim como observamos, no primeiro capítulo desta dissertação, esse poema do *Morse de Sangue* fazia uma ode ao sujeito engajado que se colocava como um mártir na luta, pois sua posição engajada exigia sacrifícios em prol da coletividade, pela qual esse herói estava disposto a pagar. O engajamento, entendido no contexto do Estado Novo português, representava um processo de luta que passava pela conscientização para, então, atingir a revolução social. Assim, entrevia-se uma perspectiva linear e acumulativa do tempo que, quando somados todos os componentes necessários, desembocaria no inevitável fim.

Entretanto, a melodia que encontramos na canção não se alinha com essa representação do tempo, pois a sonoridade é cíclica e contemplativa. Além disso, como nos alerta Paul Zumthor, a ação performática ressignifica o texto, transformando-o através da entonação da voz e da musicalização, causando, assim, diferentes efeitos de sentido de acordo

com a conjuntura na qual se situa.³³⁷ Dessa forma, ao invés de ressaltar o estigma de um mártir engajado que luta em prol da coletividade, a canção descreve o desafio colocado ao indivíduo que tem “coragem” de afirmar a sua própria subjetividade e que, com esse ato, desafia o padrão estabelecido.

“Primavera nos Dentes” inicia com uma longa introdução em dois acordes (Em7 e A7), na qual o piano e a guitarra dialogam em improvisos sutis sobre a base de baixo e bateria. A instrumentação e os arranjos inspiram-se no *blues* e estão em consonância com o *rock* progressivo do período. Os versos começam em Em7, caminhando para o acorde de A.

Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
e no centro da própria engrenagem
inventa a contra-mola que resiste

Os dois versos seguintes começam em F e terminam em G. No final de cada verso, ouvimos as viradas da bateria. No canto, percebemos as nuances do poema, os versos têm as sílabas estruturadas em 12, 12, 11, 12, seja na temática, ou na vocalização, os versos com 12 sílabas seguem uma constante, enquanto os com 11 refletem uma queda. Por conseguinte, o clima da canção dialoga com a temática do poema apropriado, mantendo uma ambiência melancólica, mas que insinua a existência da esperança.

Contudo, as insinuações de sentido propostas pela banda são melhor compreendidas no nível da performance. Flertando com aspectos da estética do *Glam Rock*, a atitude andrógina apresentada nos palcos demonstrava a possibilidade de fugir da regra colocada por um regime de veia autoritária ao inventar “a contra-mola que resiste”, isto é, ao manifestar a subjetividade criadora “no centro da própria engrenagem”. Neste particular, valendo-se da distância entre palco e plateia, a banda demonstrava essas nuances, pois se criava essa ambiência ritualizada que estaria distante da vida política e que, justamente por isso, possuía mais liberdade para postular críticas à hegemonia.³³⁸

³³⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 181-200.

³³⁸ Para observarmos essa distância entre palco e público, basta assistirmos ao seguinte vídeo, disponível no YouTube que demonstra a apresentação da banda no histórico show do Maracanãzinho em 1973. Diferentemente dos músicos portugueses que cantavam em meio ao público, os Secos & Molhados distanciavam-se da plateia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKCrYCOBq1E>. Acesso em: 1 de jul. 2020.

Entretanto, é complicado apreender os efeitos de sentido causados pelos Secos & Molhados, visto que um ponto intrigante na trajetória do conjunto é, justamente, a ampla aceitação por vários setores da população brasileira. No livro de memória de Gerson Conrad, há um recorte do Jornal do Brasil de janeiro de 1974 que descreve o público presente em um dos shows: “predominantemente jovem com infiltração de crianças e casais maduros, mas curiosamente bem comportada nos trajés e atitudes”.³³⁹

Ora, essa variação do público devia-se exatamente ao fato de o conjunto casar poesias com melodias cativantes, assomadas por uma performance intrigante. Assim como Jon Stratton bem diz sobre o *Glam Rock*, ao observar os Secos & Molhados, verificamos que era um conjunto que atravessava as classes sociais e as diferenças geracionais por conseguir inserir-se no seio dos meios de comunicação, participando, portanto, do imaginário mitológico da cultura de massa.³⁴⁰

Por se situar no Brasil, um país que passava pela fase mais rígida de um governo autoritário, os Secos & Molhados, ao inserirem-se nesse rol mítico, enunciaram críticas a esse processo associando-se com ideias contrárias à modernização autoritária imposta pelo regime. Mesmo que uma parcela expressiva do público dos Secos & Molhados não se filiasse à revolução dos costumes, uma outra porcentagem, jovem e ansiosa, compactuava com esses enunciados, afinando-se com a contracultura e a Nova Esquerda. Não obstante, a existência dessa parcela que ouvia os Secos & Molhados, considerando essas críticas, os próprios músicos, como João Ricardo e Ney Matogrosso, confirmam que, por meio da subversão de valores, buscavam romper com a ditadura.³⁴¹

Dessa maneira, “Primavera de Estrelas” continua:

Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
E envolto em tempestade, decepado
entre os dentes segura a primavera

³³⁹ VENTURA, Mary. *SECOS & MOLHADOS: A voz da explosão*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de jan. de 1974, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/98798. Acesso em 20 de jun. 2020.

³⁴⁰ STRATTON, Jon. *Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?*. Murdoch: Australian Journal of Cultural Studies, 1986, p. 15-38.

³⁴¹ Por exemplo, a biografia de Ney Matogrosso, em trechos de entrevistas com João Ricardo e no livro de memória de Gerson Conrad. VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1992, p. 97. CONRAD, G. *Meteorico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 81.

A melodia, nessa estrofe, segue o mesmo padrão, os dois primeiros versos começam em Em7 e terminam em A, os dois últimos começam em F e terminam em G. As viradas na bateria continuam marcando o fim de cada verso. Porém, a diferença reside no canto, que continua seguindo as linhas do poema. A estrutura silábica dos versos segue em 11, 11, 13 e 13, isto é, se os versos com 11 sílabas são as quedas, os com 12, as constâncias, os com 13 são os ápices, as explosões e as mudanças. Essas nuances são percebidas no canto, tanto que a palavra final, “primavera” é seguida de um grito.

Vinícius Silva oferece uma boa interpretação dessa canção, enfatizando os aspectos que elencamos ao longo dessa seção.

“Primavera nos Dentes” [...] expõe um olhar profundo sobre a existência através da resistência, ou seja, desafiar as convenções e conseguir afirmar a própria identidade num momento em que todos fazem questão de se mostrarem iguais, num momento em que autenticidade pode significar um preço altíssimo a pagar.³⁴²

De acordo com esse autor, os Secos & Molhados desenvolveram o que ele chama de “estética do grito”, assim, ao afastar-se da via do protesto tradicional, esse conjunto efetuou críticas agressivas e metafóricas à ditadura militar. Desse modo, nas canções, a dimensão simbólica da palavra estava em disputa, podendo representar tanto agressividade como divertimento.

No caso de “Primavera nos Dentes”, o silêncio da voz, durante a instrumentalização inicial que dura quase três minutos, demonstra, através dos timbres e do arranjo, o campo de disputa e a quais ideais o conjunto filiava-se. No momento em que o canto é ouvido, poesia, melodia, ritmo e harmonia unem-se para reivindicar pertencimento ao *rock*, junto com todos os valores da Nova Esquerda e da contracultura que, por sua vez, buscavam dissociar-se da dominação proposta pela sociedade ao afirmarem suas próprias identidades. Por conseguinte, “Primavera nos Dentes” estava afinada com o que ficou conhecido no Brasil como desbunde.

Dessa maneira, o poema de Apolinário, presente no seu livro mais incisivo e engajado, que pregava abertamente a necessidade da revolução social, no momento em que foi mobilizado pelos Secos & Molhados no Brasil, foi convertido em uma canção mais voltada para a revolução pessoal como uma forma de romper com a dominação exterior.

³⁴² SILVA, Vinícius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007, p. 360.

Esse mesmo repertório de ideias continua no segundo disco do conjunto (1974). Entretanto, esse LP não alcançou o mesmo sucesso de vendas e popularidade que o primeiro, poucas faixas desse disco foram tocadas nas rádios, ao passo que todas as canções do disco anterior alcançaram os meios de comunicação audiovisuais.

Contudo, o LP de 1974 apresenta uma construção poética e musical consistente com aberturas para o experimentalismo do *rock* progressivo, constituindo-se em um disco bem estruturado. As letras possuem um caráter mais introspectivo. Dessa forma, a premissa do álbum não era tão mercadológica e possuía um caráter mais reflexivo e experimental. Sobre esse aspecto, Heron Vargas comenta que a opção pelo experimentalismo aumentou a gama de público atingido pelos Secos & Molhados, angariando ouvintes heterogêneos.³⁴³

“Flores Astrais”, segunda faixa do lado A do disco de 1974, foi baseada no poema presente em *Primavera de Estrelas* (p. 33) de 1961. Assim como trabalhamos no primeiro capítulo, o referido encadernado demonstra uma construção poética mais sofisticada, sendo que certos elementos de sua poética já apontavam para a renovação proposta pela Nova Esquerda. A poética adota um tom mais intimista e onírico, dessa maneira, uma certa desconfiança em relação à razão atravessa todo o livro.

Entretanto, *Primavera de Estrelas* é dedicado a Yuri Gagarin, o primeiro astronauta a atingir o espaço sideral. Isso demonstra que, para o poeta, a razão não era algo completamente negativo. Na verdade, o desenvolvimento racional da humanidade era algo positivo, no sentido de que melhorava a vida material, no entanto, o progresso não deveria menosprezar a vida humana. Portanto, o poeta português não se desvencilhava do racionalismo, mas propunha críticas a esse processo, com vistas a um horizonte onde o ser humano não fosse subjugado perante as conquistas do desencantamento da natureza.

Na construção poética de Apolinário, os versos “um verme passeia/ na lua cheia” não criticavam de forma necessariamente negativa a presença do homem no espaço. Para o poeta, isso demonstrava que o ser humano era impressionante, afinal, essa “fatalidade biológica” conseguia dominar a natureza, tanto que, nessa mesma seção do livro, ele demonstra que a humanidade passou de “verme” a “pássaro”, pois conseguiu alcançar os céus.

Por outro lado, quando observamos essas palavras na embocadura dos Secos & Molhados, percebemos que ocorreu uma mudança substancial desse conteúdo presente nos

³⁴³ VARGAS, Herom. *SECOS & MOLHADOS: experimentalismo, mídia e performance*. Anais do XVIII Encontro da Compós. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

poemas. As representações sobre a racionalidade alinhavam-se com a estética *glam*/andrógina do conjunto que, ao alicerçar-se em alguns pressupostos da contracultura e da Nova Esquerda, demonstrava o absurdo desse processo.

A canção inicia com acordes no piano, após essa introdução, guitarra (ou violão de aço usado com slide), bateria e contrabaixo entram encorpando a sonoridade, enquanto Ney cantarola algumas onomatopeias. “Flores Astrais” recebeu um tratamento roqueiro, flertando com fortes elementos de *folk/country* ao estilo Crosby Still Nash and Young. Além da voz principal do conjunto, João Ricardo e Gerson Conrad também cantam na primeira metade da canção.

um grito de estrela
vem do infinito

e um bando de luz
repete o grito

todas as cores
e outras mais

procriam flores
astrais

um verme passeia
na lua cheia

Em seus três minutos e cinquenta e três segundos de duração, a canção dedica pouco tempo ao resto do poema, a última estrofe é repetida em diversos momentos na condição de refrão. Acompanhando a voz solitária de Ney, os instrumentos ganham proeminência nesse momento, crescendo em tom maior junto com a voz. Por conseguinte, o grande destaque da canção é o refrão marcante, o qual, além de repetido excessivamente, ainda condensa os instrumentos, destacando a mensagem.

Isso se reflete na estrutura da canção que possui dois momentos que são divididos pelo refrão, seguido de um longo “lalalá” em três vozes. Na segunda parte, uma melodia de flauta substitui a voz, assim, o resto do poema não é cantado, mas representado pelo sopro que, seguido de uma virada de bateria, introduz novamente o refrão na voz de Ney. Logo, a última estrofe do poema é repetida mais um tanto de vezes até o cessar da melodia, dando somente destaque ao piano que encerra a canção com os mesmos acordes que a iniciou.

A estrutura cíclica da canção, junto com a ênfase nos versos “um verme passeia/na lua cheia”, destacam uma outra representação da temporalidade que endossa uma forte crítica ao processo de desencantamento do mundo. O destaque para o refrão, de tão excessivo, causa desconforto com essa constatação, afinal, “um verme” “na lua cheia” significa que a pureza branca do satélite foi maculada por uma sujeira, um invasor indesejado. Logo, para evitar isso, se deveria regressar para o início, para um lugar anterior a essa invasão. Assim, a canção, após mais uma repetição do verso que evidencia a presença desconfortante, retorna para os acordes de piano que representam essa pureza anterior.

Contudo, essa interpretação aparece velada, disfarçada sob o verniz quase fantasioso e onírico da canção, dotando-a de um clima infantil, reforçado pelo caráter repetitivo. A estética *glam* do conjunto, assim como as estratégias musicais, contribui para criar um ambiente que insinuava distância com a realidade. Porém, as nuances que demonstramos (voz, ritmo, harmonia) desferiam efeitos de sentido carregados de crítica, tanto à modernização conservadora empreendida pelo regime militar como ao desencantamento do mundo através da ciência e da tecnologia.

Portanto, vemo-nos novamente forçados a reiterar que não estamos afirmando que essas canções carregavam em seu bojo essas determinantes motivações. Pelo contrário, sustentamos que, na verdade, tratava-se de uma associação de ideias que circulava pelo imaginário do período.

O retorno para um estado de pureza primordial como forma de crítica e negação ao progresso existe desde as primeiras respostas românticas à modernidade. Dessa maneira, tanto no plano nacional como no circuito internacional, diversos adeptos da contracultura voltaram-se para um estilo de vida próximo à natureza, distanciando-se dos padrões racionalizantes e propondo modos alternativos de existência. Essas ideias eram propagadas tanto por uma mídia escrita alternativa como através das canções.³⁴⁴

Assim posto, os *hippies* propunham um modo alternativo de existência, de modo que eles, além de propagarem valores que chocavam a moral conservadora do período, ainda

³⁴⁴ Um caso interessante, contemporâneo ao sucesso dos Secos & Molhados, é o conjunto Novos Baianos, que, além de serem músicos, ainda abdicaram da sociedade estabelecida para viverem em uma comunidade alternativa, marcando, assim, o desbunde brasileiro. Uma análise interessante sobre o conjunto e o ambiente musical do começo dos anos 1970 pode ser conferida em: DINIZ, Sheyla C. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017, p. 77-91.

recusavam a sociedade ao “buscar o retorno à natureza”.³⁴⁵ Portanto, existia uma ênfase na importância da consciência ecológica, optando-se por uma vida próxima ao que se considerava ser a origem do homem, em um estado de pureza natural, que não se confinava nas normatizações da racionalidade.

Além dessa postura naturalista dos *hippies*, na seguinte quadra, existem referências às experiências com drogas psicodélicas:

Todas as cores e outras mais
Procriam flores astrais
Um verme passeia
Na lua cheia

A experiência psicodélica, principalmente através do ácido lisérgico, caracterizava-se como uma faceta importante da contracultura, visto que, através de uma desorganização interna proporcionada pelas drogas, se poderia criar um novo olhar sobre o mundo.³⁴⁶ Como consequência, as drogas realizariam uma ampliação da consciência, partindo de: “Todas as cores e outras mais”, isto é, do estabelecido, do existente, criaram-se “flores astrais”, pensamentos que não seriam confinados pela norma estabelecida.

No mesmo disco, aproximando-se das ideias colocadas pela canção anterior, encontramos a canção “Voo”, sexta e última faixa do lado A, cujo poema também foi extraído do *Primavera de Estrelas* (p. 16). Em um andamento acelerado, a canção inicia com frases fortes de contrabaixo que logo são acompanhados pelo violão e pela bateria. A voz de Ney, em tom contido, introduz a letra:

o bico da ave
da ave que voa

é a proa
da nave
da nave que voa

³⁴⁵ CARMO, Paulo S. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2000, p. 53-54.

³⁴⁶ Para compreensão mais aprofundada das discussões sobre as drogas no discurso da contracultura no Brasil e suas tensões com a esquerda tradicional, recomendamos os seguintes trabalhos: CAPELLARI, Marcos A. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007, p. 57. DELMANTO, Júlio. *CAMARADAS CARETAS: Drogas e esquerda no Brasil após 1961*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

as vigias da nave
da nave que voa

são os olhos da ave
da ave
da ave que voa

Após esses versos, uma gaita é introduzida no lugar da voz, produzindo uma forte sonoridade de *blues*. No momento que a gaita encerra, Ney retorna, cantando:

O coração da ave
Da ave que voa

É o motor
Da nave
Da nave que voa

As asas da nave
Na nave que voa

São as asas
Da ave
Da ave que voa

Repetindo o mesmo padrão, assim que a voz cessa, a gaita retorna, comentando a melodia de fundo. Novamente, no momento em que a gaita encerra, Ney retorna, dessa vez cantando as estrofes finais, encaminhando a canção para o encerramento.

A alma da ave
Da ave que voa

É a alma
Do homem
Do homem que voa

A última palavra é cantada, logo seguida por um leve grito que dá lugar para uma breve frase de gaita. A canção encerra bruscamente, dando a impressão de que algo foi interrompido.

“Voo”, apesar do contrabaixo presente, tem uma sonoridade aguda, o que causa certo desconforto. A voz de Ney, nessa canção, é bem leve e contida, contrabalanceando, assim, os instrumentos, pois se coloca como um fundo grave. Valendo-se das possibilidades técnicas, o arranjo prioriza o efeito PAN na gravação, a massa sonora desloca-se entre os espectros R e L, isto é, utilizando as duas vias de saída do som, realizando um panorama. Dessa maneira, o

destaque está na instrumentalização, pois o canto fica em segundo plano, abaixo das camadas do contrabaixo, do violão, da gaita e da bateria.

O poema refere-se, evidentemente, ao lançamento de uma nave no espaço como algo que mescla características biológicas e mecânicas, representando, portanto, a síntese entre o homem e a máquina como algo que transcende a condição humana. A canção, ao apropriar-se desses versos, coloca uma certa ironia nesse processo, já que a voz, que seria um símbolo da humanidade, está enterrada sob várias camadas de outros sons. Dessa forma, a confusão entre vida e máquina não conduzia à transcendência, mas ao apagamento da humanidade, refletindo, assim, o grito que encerra a canção, logo sobreposto pela gaita.

Encontramos aqui um eco da teoria de Herbert Marcuse, posto que o filósofo argumentava que a tecnologia era necessária para o desenvolvimento humano, mas, quando em excesso, exercia um efeito de poder sob a humanidade, prendendo-a num emaranhado de estratégias de dominação pautado na mecanização da vida social. Dessa maneira, para o ser humano alcançar a felicidade, se deveria abolir as forças exteriores de contenção, ocasionando a “libertação de Eros”, a transcendência do homem livre do trabalho alienado sob o império da impessoalidade burocrática.

Neste sentido, os Secos & Molhados faziam eco com uma contundente crítica ao padrão da modernidade estabelecida no ocidente. Para transcender a realidade unidimensional, os sujeitos deveriam liberar suas subjetividades criadoras, provocando a individualização e singularização, quebrando com a padronização e fazendo emergir diferentes percepções da realidade.

Chegamos, assim, à canção que, em nossa opinião, melhor representa as mudanças pelas quais os versos de Apolinário passaram no momento em que foram musicalizados pelos Secos & Molhados. “Angústia” é a primeira faixa do lado B do disco, tanto o seu timbre como a melodia, demonstram que, a partir daquele momento, a perspectiva de uma identidade integral não seria mais possível. A partir de uma estética *glam* afinada com a Nova Esquerda e a contracultura, a musicalidade do conjunto conseguiu, por assim dizer, “atualizar” a produção do poeta português, no sentido de que logrou em colocar novas pautas a partir de velhas palavras.

Integrando *Primavera de Estrelas* (p. 64), a canção foi composta com base no penúltimo poema do livro, apresentando, em seus versos, um sentimento etéreo marcado pelo conflito entre o sujeito e a interpretação da realidade. As estrofes denotam que essa relação é

marcada pela angústia, pela renúncia e pela autocrítica, tendo em vista que a realidade é objetiva, concreta, palpável, mas é deturpada pela interpretação humana. O mesmo se passa com o indivíduo, há um ser único que habita o corpo e a mente, por isso, existiria uma busca pela verdadeira identidade. Portanto, deviam-se evitar os enganos das interpretações subjetivistas, sendo necessário, assim, perseguir a concretude objetiva, tanto da identidade como da realidade.

Com efeito, essas ideias não se assemelham com as considerações de Kant sobre a experiência por mera coincidência. O filósofo alemão sustentava que o sujeito nunca poderia atingir, completamente, a essência dos objetos do mundo material, visto que a consciência humana é imperfeita e somente absorve os fenômenos das coisas. Essa interpretação filosófica, que compreende a subjetividade do “eu” e sua incapacidade para absorver completamente a realidade, surge na modernidade, sendo que Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Immanuel Kant, na virada do século XVIII para o XIX, foram alguns de seus principais teorizadores.³⁴⁷

Essa interpretação passava pelo pressuposto de que a realidade é material, concreta e objetiva, o defeito, por instância, seria a subjetividade humana que deturpa esse quadro integral. Dessa forma, a ciência e a filosofia tinham a missão de apreender a real qualidade do mundo e das coisas. Esse pressuposto, que foi denominado de “racionalismo”, atravessou o pensamento de diversos teóricos, marcando presença, indelevelmente, na produção marxista, sendo que Lukács é um de seus grandes representantes.

Como demonstramos no segundo capítulo, os escritos do filósofo húngaro marcaram, de certa maneira, as interpretações de Apolinário sobre o mundo. A representação da realidade enquanto algo concreto, sendo que a subjetividade humana deveria esforçar-se para compreender o mundo, foi algo insistentemente trabalhado pelo poeta português, filiando-se, portanto, a essa corrente filosófica racionalista, aspecto que também pode ser percebido, como vimos no segundo capítulo, em sua percepção do tempo enquanto algo linear.

A faixa “Angústia”, devido à instrumentalização, caminha em um sentido muito diferente do apresentado pelo poema. A canção inicia com uma levada de violão, logo o bongo entra, marcando o compasso. Os *riffs* do contrabaixo insinuam-se, criando uma ambiência densa que, em seguida, explode com a presença da voz de Ney.

³⁴⁷ LIMA, Antonio B. M. (org). *A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *Ensaaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. Ilhéus, BA: Editus, 2014, pp. 77-102.

agonizo se tento
retomar a origem das coisas

sinto-me dentro delas e fujo
salto para o meio da vida

Essa primeira parte da canção caminha levemente, somente o contrabaixo foge ao padrão, pois a sonoridade é forte, agressiva. Assim que Ney estende a sonoridade da palavra “vida”, ouvimos os próximos versos em três vozes, ocasião em que a bateria ganha presença, emitindo fortes sons metálicos vindos dos pratos: “como uma navalha no ar/ que se espeta no chão”. Logo que as vozes findam, o piano entra em ação, comentando a melodia com acordes em Cm e Bbm, enquanto a bateria volta somente a marcar o compasso da canção.

No momento em que a voz de Ney retorna para a canção, o piano cessa e ouvimos cantarolares em duas vozes:

não posso ficar colado
à natureza como uma estampa
e representá-la no desenho
que dela faço

não posso

em mim
nada está como é

tudo é um tremendo esforço de ser

Além da voz marcante de Ney, após o fim da pronúncia da palavra “estampa”, ouvimos um cantarolar em duas vozes. O mesmo acontece com o verso isolado, “não posso” que é destoado, diferente da voz dominante. O final do poema, além da voz exaltada de Ney, é marcado pela presença da bateria. Assim que ouvimos o último verso, um solo de guitarra distorcida insinua-se em meio à canção. Após o solo, a voz de Ney retorna, cantarolando, alternando a presença do canto com a da guitarra. Logo, o piano também aparece, encorpando a melodia que se esvai.

A presença dessas várias vozes na canção, assim como dos instrumentos que alternam de lugar com o canto, marca uma expressiva mudança ocorrida nas representações do sujeito sobre si e sobre o mundo. Por um lado, como vimos, na modernidade, o sujeito era compreendido como integral, completo, e a realidade como um dado objetivo, material. Por outro, como sustentam os teóricos da denominada pós-modernidade, tanto a realidade como o

sujeito são múltiplos e fragmentados. Dessa maneira, nessa canção, embora exista uma voz predominante, os vários timbres e vozes representam a pluralidade do “eu”.

Essa mudança de paradigmas pode ser percebida ora na performance, marcada pela voz andrógina de Ney, ora nas intensidades dos instrumentos. A estética pesada do conjunto, unida às mascaras e maquiagens, coloca em pauta uma pluralidade do sujeito, uma vez que o palco converte-se em um outro espaço, onde o “eu” deixa de ser estático e transforma-se em múltiplos. Ao mesmo tempo, em “Angústia”, os vários instrumentos que ocupam determinados espaços da canção e são silenciados em outros demonstram a fragmentação, a existência de várias identidades que não se alinhavam num todo coerente, pois destoavam um do outro, impondo outras sonoridades.

As pluralidades e fragmentações do sujeito ganharam espaço privilegiado no cenário de emergência da contracultura e da Nova Esquerda, nos anos 1960, em que foram pautadas outras formas de dominação e outras maneiras de colocar-se no mundo. Stuart Hall denomina esse processo como “descentramento do sujeito”, isto é, deixam de existir identidades integrais e totalizantes, passando a predominar as “identidades pós-modernas”, definidas através de aspectos da subjetividade, sejam por meio da sexualidade, sejam através de maneiras de “ser” previamente negadas, como as formas de identificação raciais ou étnicas.

348

Nesse cenário, podemos perceber porque passaram a ser valorizadas as formas de revolução individual em detrimento da revolução coletiva. Justamente porque se tratava de um momento em que a subjetividade entrou no mapa de disputas políticas, afinal, o que estava em jogo era a própria legitimidade de sujeitos que não se alinhavam aos paradigmas racionalistas da modernidade. Nas palavras de Luiz Werneck Vianna:

A decadência heurística da revolução está francamente associada a fenômenos contemporâneos como a globalização do mercado, deslocamento do Estado-nação do seu antigo monopólio na representação de identidades coletivas, assim como pelo efeito do “assemelhamento” universal [...] e do

³⁴⁸ Aliás, Stuart Hall foi um ator privilegiado na consolidação da Nova Esquerda no Reino Unido, sendo nos anos 1950, foi um dos fundadores da *New Left Review*, importante revista acadêmica e espaço de debate. A própria trajetória de vida desse autor é um caso interessante, pois sua ascensão enquanto intelectual deu-se na Inglaterra durante a efervescência das ideias da contracultura e Nova Esquerda, sendo que ele, um jamaicano negro, encarava as reflexões sobre identidade e cultura num sentido de crítica à essencialidade. Para uma breve biografia do autor, conferir uma entrevista concedida a Kuan-Hsing Chen. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 34-46. HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 451-479.

esvaziamento da categoria trabalho como variável sociológica explicativa dos processos sociais.³⁴⁹

Com todos esses processos, o imaginário da revolução social sofreu um duro golpe, pois acabaram por se tornar critérios de maior importância a própria revolução e percepção da identidade individual. Portanto, somente podemos compreender os movimentos culturais, de 1960 para cá, quando observamos que os paradigmas totalizantes ou os metarrelatos explicadores da realidade perderam lugar, colocando em cena, dessa maneira, outras formas de subjetividade. Ao passo que se perdem as ambições abrangentes no plano político, emergem as pautas particulares que reivindicam legitimidade e voz dentro da sociedade civil.

Retornando para a canção, verificamos que esse processo – de dissociação em relação às identidades e às realidades integrais – é questionado a partir das diversas sonoridades e vozes que povoam a canção. Dessa maneira, vários sujeitos, várias identidades e várias percepções de mundo emergem, reivindicando presença. A performance do conjunto, tendo como voz de frente um ser andrógino que rompia com as barreiras dicotômicas da sexualidade, colocava essa perspectiva que somente seria possível numa conjuntura em que era permitida a sustentação de ideias que não se alinhavam à monopolização identitária.

Essa diferenciação identitária também aparece quando observamos que os Secos & Molhados operavam uma recuperação do espaço cênico, em que sustentavam uma diferenciação e um limite entre o palco e a plateia, colocando-se, portanto, num lugar místico, diferente da vida cotidiana. Ao passo que os intérpretes portugueses prezavam pela união entre o artista e o público, a estética da banda brasileira amalgamava diferentes sujeitos, conscientes de suas peculiaridades, que se reuniam para assistir a um espetáculo de artistas que se situavam em um outro regime de realidade.

Isso também pode ser percebido através da opção de difundir vídeos musicais através da televisão, algo que antecipava os *clips*, um aspecto fundamental da música popular que se consolidaria na década seguinte.³⁵⁰ Essa colagem entre imagem e som destacava as figuras

³⁴⁹ VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva: Iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997, p. p. 28-88. Disponível em: <https://www.acesa.com/gramsci/?id=676&page=visualizar>. Acesso em jan. 2020.

³⁵⁰ Alguns desses clipes podem ser conferidos no YouTube, contudo, utilizarei, como exemplo, o paradigmático caso de “Flores Astrais”, justamente por se tratar da apropriação de um poema de Apolinário. A partir dele, observamos o germen que se desenvolveria na cultura dos *music vídeos* que ganharia força na década de 80. Principalmente no tocante à colagem entre imagem e som com foco na figura cênica do intérprete. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=BZWXQ5grXt8>. Acesso em 10 de jul. 2020.

dos intérpretes, evidenciando-os enquanto indivíduos que, justamente por estarem fantasiados e carregados de maquiagens, expressavam, contundentemente, o “descentramento do sujeito”. Por conseguinte, representava que a identidade pessoal, mais do que algo concreto e estável, era algo difuso, fruto de uma colagem e, conseqüentemente, narrada de acordo com as demandas do momento.

Logo, a experiência do *videoclipe* reflete uma característica central da relação contemporânea mantida com a música. Concretizando-se de forma recortada através da televisão, essas colagens focam na construção de imagens em torno dos artistas, ocasionando difusas narrativas identitárias por parte dos ouvintes, pois se cria um senso de performance em torno do “eu”. Por fim, visto que o monopólio do Estado-nação estava sendo questionado, a música popular, na era dos *videoclipes*, respondia a demandas identitárias através dos meios de comunicação de massa.³⁵¹

Os Secos & Molhados anteciparam essa virada na relação entre os ouvintes e a música popular. Aliás, o *Glam Rock*, como um todo, já estava sintonizado com essa mudança na subjetividade, posto que já lhe era imanente o “descentramento” do sujeito herdado das movimentações contraculturais.

Por conseguinte, em meio a esse conflito entre uma conjuntura marcada pelos resquícios de uma modernidade totalizante, dominadora, e acenando para uma abertura que permitia a afirmação de diversas identidades, os Secos & Molhados realizaram as apropriações dos poemas de Apolinário. Os efeitos de sentidos apontavam para um caminho diferente do que foi proposto por Cília e Fanhais, justamente porque o repertório de ideias envolto na produção musical do conjunto divergia sensivelmente do cenário português. Enquanto lá as musicalizações desses poemas ansiavam por uma revolução coletiva que redimiria o sofrimento de um povo, aqui esses mesmos versos desejavam uma abertura para a expressão de indivíduos que queriam demonstrar suas subjetividades.

³⁵¹ A bibliografia sobre os *videoclipes* ainda está em formação, sendo que as pesquisas mais aprofundadas vêm da área da comunicação. Esses estudos, contudo, convergem ao apontar que se trata de um fenômeno típico da pós-modernidade, pois, colocam em cena, num vídeo de curtíssima duração, a colagem de imagem e som. Além disso, a performance é o ponto central, justamente porque foca na figura do intérprete. Desse modo, os *videoclipes* contribuem para a construção de narrativas identitárias por parte dos consumidores, pois se apresentam de forma fragmentada e performática, tal qual o sujeito no contemporâneo. PEVERINI, Paolo. *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*. Roma: Melteni editore, 2004, p. 115-134. RAILTON, Diane. WATSON, Paul. *Music Video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2011. VERNALIS, Carol. *Experiencing Music Videos: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia Press, 2004, p. 3-27.

Considerações Finais

Ao longo desta pesquisa, buscamos demonstrar como se davam o engajamento e a expectativa revolucionária no Brasil e em Portugal através das obras de João Apolinário e das musicalizações de seus poemas. Conforme a pesquisa avançava, questionamentos emergiam e pareciam, até então, sem respostas evidentes. Por que tanta insistência nessas ideias nos dois lados do Atlântico? Quais representações suportavam essas práticas culturais? Por que e como elas atravessaram diversos países amalgamando tantos atores ao seu redor? Como repercutiram em tantos suportes diferentes? Por que músicos, pautados em estéticas diferentes, apropriaram-se de poemas de um mesmo autor?

Mais do que responder exaustivamente cada uma dessas perguntas, optamos por utilizá-las como motes centrais e, assim, exploramos características e ideias que circulavam durante o período abordado (1949-1974), com foco nas representações do engajamento e da expectativa revolucionária. Para oferecer possíveis respostas para algumas dessas perguntas, utilizamos a metodologia da História Transnacional e os conceitos de imaginário, representação, apropriação e performance. Tal como alerta Paul Veyne, os conceitos são sínteses, eles são operados com o intuito de conduzir a trama da escrita da História, facilitando, dessa forma, o entendimento do leitor, justamente porque sintetizam aspectos complexos em poucas palavras. Portanto, eles não apreendem a realidade do passado, na sua condição de artifícios utilizados pelo historiador para compreender e fazer entender determinadas situações históricas.³⁵²

Visto a complexidade do nosso objeto, adotamos a metodologia da História Transnacional, no molde proposto por Martha Hodes, que fornece um instrumental rico para estudar personagens históricos que cruzaram fronteiras nacionais. Logo, conseguimos examinar a trajetória de Apolinário, analisando, nos dois lados do Atlântico, como certas representações alteraram-se ou mantiveram-se. Importante destacar que, por “transnacional”, compreendemos exatamente as ideias que atravessam diversos países sem importarem-se com os limites nacionais, mas que, devido a esse caráter transgressor, assumiam tons diferentes em cada local.

³⁵² VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Editora UNB: Brasília, 1998, p. 103-105.

Para suportar teoricamente essa abordagem, também utilizamos os conceitos de imaginário e de representação, tanto que ambos atravessaram todos os aspectos do nosso texto, visto que, através deles, conseguimos traçar essas ideias que circulavam pelo período e como certos atores utilizavam-nas para tornar a realidade social inteligível. Neste mesmo sentido, os conceitos de apropriação e performance forneceram o instrumental necessário para examinar as musicalizações tanto no Brasil como em Portugal. A partir dessa base, conseguimos traçar as nuances e as formas como esses poemas foram transformados em canção, privilegiando o discurso estético-ideológico dos músicos.

Por conseguinte, utilizando esse suporte teórico-metodológico, alcançamos um aspecto que cruzava o engajamento e a expectativa revolucionária nos dois lados do Atlântico: a representação do tempo como uma linha acumulativa. A partir dessa constatação, avançamos a pesquisa buscando compreender como esse tempo aparecia na produção de Apolinário e nas musicalizações de seus poemas.

Sustentamos também a existência de um imaginário de esquerda com contornos transnacionais. Como constatamos ao longo da dissertação, esse discurso, vigoroso durante o século XX, alicerçava-se numa representação linear do tempo histórico, considerando-se que a revolução seria, necessariamente, o fim da história. O ponto intrigante é que esse imaginário atravessava diversos países, mas assumia tonalidades diferentes em cada local, sendo que, depois de 1968, novos questionamentos foram incorporados, operando uma mudança substancial no discurso de esquerda em nível global.

Dessa maneira, João Apolinário dialogou com o imaginário de esquerda, mas, em cada lado do Atlântico, ele mobilizou representações diferentes. Em Portugal, ele buscava a conscientização dos setores populares para alcançar a revolução social (1949-63), enquanto, no Brasil, ele privilegiava a elevação do nível cultural brasileiro, sendo esse um pré-requisito necessário para iniciar-se a conscientização e, logo, a revolução (1963-74).

O imaginário de esquerda possuía fronteiras maleáveis, sendo que, dentro do período abordado, ele passou por consideráveis alterações. Para analisar as permanências e rupturas, observamos as apropriações dos poemas de nosso personagem. Verificamos que, em Portugal, Luís Cília e Francisco Fanhais musicalizaram esses versos e mantiveram-se relativamente fieis ao repertório de ideias proposto por Apolinário, assim, havia uma ênfase na figura do artista engajado (Cília) e na solidariedade, no compromisso social (Fanhais). Isso se dava

porque tanto o poeta como os cantores compartilhavam um mesmo repertório de referências, afinados com a poética neorrealista portuguesa e com a canção de protesto internacional.

Em uma chave diferente, os Secos & Molhados no Brasil operaram uma apropriação desses poemas através da chave da contracultura, da Nova Esquerda e do *Glam Rock*. Assim sendo, a ênfase não recaía mais sobre a revolução social, mas passou a considerar a revolução individual/comportamental como uma forma mais acessível de transformar o mundo. Isso não deixava de ser uma expectativa revolucionária, mas havia uma considerável diferença em relação ao ideal totalizante proposto anteriormente: a partir de 1968, o indivíduo, a subjetividade e o comportamento entraram no campo de disputas políticas.

Mesmo dentro do imaginário de esquerda, os referenciais mudaram, a revolução social e a individual passaram a disputar espaço. Os indivíduos e os partidos de esquerda deixaram de considerar somente a categoria do trabalho como um determinante social, outras formas de dominação e opressão passaram a ser analisadas. No plano acadêmico, isso significou o surgimento de análises marxistas da cultura, apontando, assim, para a consideração da subjetividade como um aspecto a ser pautado tanto nas disputas culturais como políticas.

Ao passo que João Apolinário (assim como Cília e Fanhais) afirmava considerações totalizantes sobre o tempo e a revolução, os Secos & Molhados já começavam a apontar para a lógica cultural da pós-modernidade, de tal forma que o que em Apolinário (e nos músicos portugueses) era único, total e objetivo, nos Secos & Molhados tornou-se fragmentado, particular e subjetivo.

Visto que Apolinário apoiava-se muito em Lukács, vale a longa passagem de Agnes Heller sobre um colóquio na França (1968), em que ela estava presente (representando o filósofo húngaro), bem como Theodor Adorno e Lucien Goldmann:

[...] nos vimos de imediato envolvidos em apaixonadas discussões sobre três pontos de vista diferentes e aparentemente inconciliáveis. Então, ocorreu algo totalmente inesperado. Um jovem ocupou a tribuna e falou com irritação e enfado: Lukács, Adorno e Goldmann são os três a mesma coisa. São membros da Sagrada Família. Ao apoiar a autonomia da obra de arte estão buscando a salvação em uma imagem celestial do mundo. Os três estão ultrapassados, são burgueses e desprezíveis. Em seu lugar precisamos de Arrabal. Um coro de gente jovem fez eco de suas palavras. 'Arrabal, Arrabal', gritavam. Foi então que nasceu a pós-modernidade. Em um minuto mudou toda a cena. Adorno, Goldmann e eu, que representava Lukács, terminamos no mesmo lado da proverbial barricada. Em vez de criticar, começamos a apoiar-nos uns aos outros. Os elementos comuns de nossos critérios repentinamente se tornaram mais importantes que os que nos separavam. A defesa da autonomia da obra de arte

implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não era simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que *devem existir* certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre 'superior' e 'inferior' é válida e que é da máxima importância, inclusive assunto de vida ou morte, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras.³⁵³

Dessa maneira, o ano de 1968 representou uma verdadeira ruptura tanto na esquerda como na própria dinâmica cultural do capitalismo. Deixaram de existir critérios totalizantes de avaliação da arte e da realidade, passando a vigorar a relatividade e a subjetividade fragmentada. Stuart Hall aponta que isso é consequência direta da “descentralização” operada desde a virada do século XIX para o XX: o sujeito deixou de ser estável, único e total, sendo considerado, a partir de então, como algo múltiplo, fragmentado.³⁵⁴

Se o sujeito não é único e nem estável, a realidade, por conseguinte, também não. Isso fez com que proliferassem conflitos entre os saberes científicos e narrativos, pois o próprio estatuto da objetividade estava em xeque. Esse processo refletiu no fim dos metadiscursos, logo, nenhuma narrativa seria capaz de abarcar totalmente os fenômenos da existência, nem expressar enunciados universalizantes sobre o tempo, o ser ou a realidade.³⁵⁵

Portanto, ao longo desta dissertação, conseguimos traçar essas mudanças de ideias, pois afetavam diretamente as relações em torno de nosso objeto de pesquisa, seja no Brasil, seja em Portugal. Neste sentido, apesar de “envoltas em tempestades”, as ideias de Apolinário dialogaram com os aspectos centrais de seu tempo. Observamos como o engajamento e a expectativa revolucionária – inseridos na lógica do imaginário de esquerda e, consequentemente, estruturados tendo como base uma perspectiva linear do tempo histórico – passaram por determinadas mudanças, mesmo dentro da produção escrita de um mesmo autor e nas interpretações suscitadas por seus poemas. A revolução social passou a disputar espaço com a revolução individual, a objetividade com a subjetividade, o único com o fragmentado, mesmo em contextos “tempestuosos” como as ditaduras em cada lado do Atlântico.

³⁵³ FREDERICO, Celso. *Cotidiano e arte em Lukács*. São Paulo: Estudos Avançados. vol.14, 2000, p. 300. Apud. HELLER, Agnes. *Lukács y la Sagrada Familia*. In: FEHÉR, Ferenc. HELLER, Agnes. et al. *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 177.

³⁵⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 34-46.

³⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1988, p. 3-10.

Bibliografia Geral

- ABREU, Alzira Alves. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- AGGIO, Alberto. *A revolução, seu mito e a democracia*. In: *Revolução e democracia no nosso tempo*. FRANCA: UNESP, 1997.
- ALMEIDA, J. H. L. *A importância da música de intervenção no cenário ético-social-político português no século XX*. Dissertação (Dissertação em Filosofia) – Universidade do Porto: Porto, 2012.
- ALVES, Vera Marques. "A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica* v.11, Lisboa, 2007.
- ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. In: MONTEIRO, Paula; COMIN, Álvaro. *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- ANDRÉ, Teresa. *Apontamentos para uma cartografia do pensamento pedagógico de antóniopedro - para uma arquitectura do teatro de amadores*. PORTUGUESE CULTURAL STUDIES. Vol. 5. 2013.
- ANTUNES, R. H. *Pra não dizer que não se falou das flores: a repercussão da Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974 – 1976*. Dissertação (Dissertação em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho". Assis, 2013.
- ARRUDA, L. J. *Canto de Intervenção em Portugal: "O Povo é Quem Mais Ordena"*. Tese (Tese em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM): São Paulo, 2016.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BARRETO, António. *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2002.
- _____. *Portugal na periferia do centro: mudança social, 1960 a 1995*. *Análise Social*, vol. xxx (134), 1995.
- BARRETO, José. *Religião e Sociedade: Dois Ensaios*. Lisboa: ICS, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de Abril de 1934*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BRANCO, Jorge Freitas. *A FLUIDEZ DOS LIMITES: DISCURSO ETNOGRÁFICO E MOVIMENTO FOLCLÓRICO EM PORTUGAL*. *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999.
- BOBIO, Norberto. *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- BRECHT, Bertold. *Breviário de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

- CAIEIRO, Maria de Fátima Cancela Antunes. *Influência Francesas na Música de Intervenção Portuguesa nos Anos 70*. Dissertação (Dissertação em Línguas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.
- CAMPOS, Teresa M. C. *Marcuse: realidade e utopia*. Annablume: São Paulo, 2004.
- CAPELARI, Marcos A. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007, p. 57.
- CARMO, Paulo S. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2000.
- CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas da esquerda latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, J. *DISCOS NA LUTA: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação (Dissertação em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: Lisboa, 2012.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Imprensa Nacional, 1989.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano 1: As artes do fazer*. São Paulo: Vozes, 2017.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- _____. *A força das representações*. 27-31 de aug de 2018. Notas de Aula.
- _____. *Cultura Popular. Revisitando um conceito historiográfico*. In: *Revistas Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.
- CONRAD, G. *Meteorico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados*. São Paulo: Anadarco, 2013.
- CORSIBIER, Roland. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- CRUZ, Manuel Braga da. *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- D'ESPINEY, Rui. *A geração de 60 em Portugal*. SOCIOLOGIA – PROBLEMAS e PRÁTICAS. Vol 8, 1990.
- DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela (org). *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan. 2010.
- DEL ROIO, Marcus. *GRAMSCI E A EMANCIPAÇÃO DO SUBALTERNO*. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 29, p. 63-78, nov. 2007.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997.
- _____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assíro & Alvim, 2004.
- DELMANTO, Júlio. *CAMARADAS CARETAS: Drogas e esquerda no Brasil após 1961*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

- DEVÉS VALDÉS, E. *El pensamiento Latinoamericano en siglo XX. Del Ariel de Rodo a CEPAL 1900-1950*. Tomo I. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. Editora Boitempo, São Paulo, 2000.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora SENAC, 2003, p. 310.
- DINIZ, Sheyla C. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2017.
- DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- _____. *História do Estruturalismo, v. 1: o campo do signo, 1945-1966*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- _____. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- DUNN, C. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 20.
- FARIAS, Elton John da Silva. *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy: um capítulo de história da fama (1975)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, 2011.
- FRANK, A. Gunder. *Capitalism and underdevelopment in Latin America: historical studies of Chile and Brazil*. Nova York, MonthlyReviewPress, 1967.
- FRANK, A. Gunder; COCKCOLT, James; JOHNSON, Dale L. *Economía Política del subdesarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970.
- ELÉGUIDA, J; MORAES, E. *Secos & Molhados: A transgressão do corpo performático (1971-1974)*. Ateliê de História UEPG, 1 (2): Ponta Grossa, 2013.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- FENERICK, José Adriano. MARQUIONI, Carlos Eduardo. *As revoluções do Álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop*. Uberlândia: ArtCultura, v. 17, 2015.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um fado e um samba: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, 2006.
- _____. *Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa*. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, 2015.
- FREDERICO, Celso. *Cotidiano e arte em Lukács*. São Paulo: Estudos Avançados. vol.14, 2000.
- FROMM, Erich. *The Art of Loving*. New York: Harper Lee, 1956.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.
- GARCIA, Tânia da Costa. *História e Música: consenso, polêmicas e desafios*. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos (org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo, Alameda, 2013.
- _____. *O nacional-popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

- GRAMSCI, Antonio. *Problemas da cultura nacional italiana*. In: *Cadernos do cárcere, volume 6: literatura, folclore, gramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- GOFFMAN, Ken. JOY, Dan. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books, 2004
- GOMES, Caio S. “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.
- GUMBRECHT, H. U. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HENRIQUES, João Laranjeira. *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*. Tese – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HODES, Martha. *A Story with an Argument: Writing the Transnational Life of a Sea Captain’s Wife*. In: DEACON, Desley; RUSSELL, Penny; WOOLLACOTT, Angela (org). *Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–present*. New York: The Palgrave Macmillan, 2010.
- _____. *The Sea Captain’s Wife: A True Story of Love, Race, and War in the Nineteenth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2009.
- KANT, Immanuel. *Idéia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. Tradução: Artur Mourão. Portugal: Lusosofiapress, s/d.
- KATSIAFICAS, G. *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*. South End Press: Cambridge, 1987.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- KUIN, Simon. *A Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude*. *Análise Social*, vol. Xxviii (122), 1993 (3.º), 555-588.
- LEITE, Pedro Pereira. *Pela estrada larga: O Livreiro Fernando Fernandes e as memórias duma geração*. Lisboa: Universidade Lusofona, 2009. Disponível em <<http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/3746>>.
- LIMA, Antonio B. M. (org). *A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. Ilhéus, BA: Editus, 2014.
- LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofania*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.
- _____. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Grandiva, 2007.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Jorge de Sena: o brilho dos sinais*. In: GOBBI, Maria Valéria Zamboni. FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. JUNQUEIRA, Renata Soares (org). *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos*. São Paulo: Editora Unesp; Bauru, SP: EDUSC, 2002.

- LOWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LUNN, Eugene. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. London: University of California Press, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Introdução a estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- _____. *Marxismo e Existencialismo*. São Paulo: Senzala, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1988.
- MACHADO, Carlos. *O surrealismo português: entre o modernismo e a vanguarda*. In: HOMEM, Rui Carvalho. LAMBERT, Maria de Fátima (org). *Olhares e escritas: ensaios sobre palavras e imagem*. Porto: Editora FLUP, 2005.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Teatro Anos 70*. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Colibri: Lisboa, 1996.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A Revolução dos Cravos e a Historiografia Portuguesa*. Estudos Históricos, vol. 30, Rio de Janeiro, 2017.
- _____. *Corporativismo e trabalho: Estado, classes trabalhadoras e organização sindical em Portugal e no Brasil*. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MARX, Karl. *5 de Março de 1852*. In: BARATA-MOURA, José; CHITAS, Eduardo; MELO, Francisco; PINA, Álvaro. *Marx e Engels: obras escolhidas*. Lisboa: Editorial Avante!, 1982.
- MELO, Demian (org). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro. Editora Consequência, 2014.
- MISSIATO, Victor Augusto Ramos. *Trajetória, Identidade, e Esgotamento do Comunismo na América Latina: os casos de Brasil e Chile*. Tese – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca. Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2016.
- MORAIS, Rodrigo de Paulo. *Nelson Werneck Sodré: um estudo da narrativa como instrumento na disputa política. 1955-1964*. Dissertação – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma Introdução teórico-metodológica*. Temáticas, Campinas, n. 37/38, 2011.
- _____. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.
- _____. *Arte e Política no Brasil: História e Historiografia*. In: EGG, A. FREITAS, A. KAMINSKI, R. (org). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2003.
- _____. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

- _____. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. 2014.
- _____. *MPB: A trilha sonora da abertura política (1975-1982)*. São Paulo: Estudos Avançados, Vol. 24, p. 2010.
- _____. *Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- PEVERINI, Paolo. *Il videoclip: strategie e figure di una forma breve*. Roma: Melteni editore, 2004.
- PINTO, António Costa. *O Legado do Autoritarismo e a Transição Portuguesa para a Democracia, 1974-2004*. In: LOFF, Manuel. PEREIRA, Conceição Meireles. *Portugal: 30 anos de Democracia, 1974-2004*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2006.
- _____. *O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX*. In: PINTO, António Costa; MARTINHO, Francisco Palomanes. *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- PINTO, João Alberto da Costa. *Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951 – 1974)*. Revista HISTÓRIA, São Paulo, n28 (1): 2009.
- PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e Realidade Nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.
- PINTO, Simone Rodrigues. *O pensamento social e político Latino-Americano: etapas de seu desenvolvimento*. Soc. estado. [online]. 2012, vol.27, n.2.
- POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens de nossa época*. Rio de Janeiro: Campus, 1960.
- PRADO JR. Caio. *História e Desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1978.
- RAILTON, Diane. WATSON, Paul. *Music Video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2011.
- RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção: 1960-1974*. Lisboa: Público, 2007, p. 21-23.
- REZENDE, Mário José. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: UEL, 2001.
- RESENDE, Victor Henrique. *Rock brasileiro e romantismo contracultural no Brasil: campo, cidade, música e modernidade nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionário: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RISÉRIO, Antonio. *Duas palavras sobre a contracultura no Brasil*. In: Vários Autores (org.) *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- ROLLEMBERG, Denise. *Entre raízes e radares, o exílio brasileiro (1964-1979)*. Anais da XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. San Miguel de Tucumán, 2007.

- ROSAS, Fernando. *La oposición a la dictadura militar y al estado novo (1926-1974). la larga marcha de las izquierdas portuguesas*. Stud. hist., H.^a cont., 21, 2003.
- _____. *Portugal século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2003.
- _____. *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Edição de Bolso. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- _____. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. Análise Social, vol. XXXV (157), 2001, 1031-1054.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. São Paulo: Vozes, 1972.
- ROUCHOU, J. *Samuel: duas vozes de Wainer*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SANTOS, Boaventura Souza. *A Crise e a reconstituição do Estado em Portugal. 1974-1984*. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 14, 1984.
- SANTOS, Graça dos. “*Política do espírito*”: *O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade*. Media & Jornalismo, (12) 2008.
- SARDO, Susana. *Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes*. Música e cultura: revista da ABET, vol 8, 2013.
- _____. *Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contexto de ditadura e democracia*. Debate, UNIRIO, n.12, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SARAIVA, António José. *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
- SCHMITTER, Philip. *Portugal: do autoritarismo à democracia*. Lisboa: ICS, 1999.
- SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda, 2004.
- SENA, Jorge. *Poesia-I*. Moraes Editores: Lisboa, 1977.
- SEVCENKO, Nicolau. *CONFIGURANDO OS ANOS 70: A IMAGINAÇÃO NO PODER E A ARTE NAS RUAS*. In: Vários autores. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural. 2005.
- SCHMITTER, Philip. *Portugal: do autoritarismo à democracia*. Lisboa: ICS, 1999.
- SIMÕES, Dulce. “*E o mar é tão grande*”: *utopia e liberdade nas cantigas de José Afonso*. A Trabe de Ouro: Publicación Galega de Pensamento Crítico, n. 96, 2013.
- SINGER, Paul. *Perspectivas de desenvolvimento da América Latina*. In: MONTEIRO, Paula; COMIN, Álvaro. *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009.
- SILVA, Vinícius R. B. *O Doce e o Amargo dos Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2007.
- SMITH, Anthony. *Comemorando a los muertos, inspirando los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 60, No. 1, 1998.
- _____. *Myths and memories of the nation*. New York: Oxford University Press, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. *História da Imprensa no Brasil*. Maud: Rio de Janeiro 1999, p. 385.
- _____. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

- SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"*. New York: Penguin Random House, 2018.
- STRATTON, Jon. *Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?*. Murdoch: Australian Journal of Cultural Studies, 1986.
- TORGAL, Luís Reis. HOMEM, Amadeu de Carvalho. *Ideologia salazarista e «cultura popular» — análise da biblioteca de uma casa do povo*. *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982, p. 1437-1464.
- _____. *O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa*. In: MATTOSO, José. TENGARRINHA, José (org). *História de Portugal*. Bauru, SP : EDUSC ; São Paulo, SP : UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000.
- _____. *O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1085-1102.
- VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1992
- VALANDRO, Letícia. *Surrealismo e dimensão plástica em Apenas uma narrativa, de António Pedro*. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 37, 2017.
- VARGAS, H. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos 14(1): São Leopoldo, 2012.
- VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Imagens, 2013.
- VARELA, Raquel. Conflito ou coesão social?: apontamentos sobre história e memória da Revolução dos Cravos (1974-1975). In: MELO, Demian Bezerra de (org.) *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014, p. 256-257.
- VARGAS, Herom. *Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB*. Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos 14(1): São Leopoldo, 2012.
- _____. *SECOS & MOLHADOS: experimentalismo, mídia e performance*. Anais do XVIII Encontro da Compós. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VENTURA, Mary. *SECOS & MOLHADOS: A voz da explosão*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de jan. de 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/98798.
- VERNALIS, Carol. *Experiencing Music Videos: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia Press, 2004.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Editora UNB: Brasília, 1998.
- VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva: Iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1997. Disponível em: <https://www.acessa.com/gramsci/?id=676&page=visualizar>. Acesso em jan. 2020.
- WOOD, Paul. *Realismos e realidades*. In: FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul (org). *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- WOOLF, Virginia. *Rumo ao Farol*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- ZAN, José Roberto. *Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance*. ArtCultura, n. 15, Uberlândia, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Companhia das Letras, 1993.

Fontes

Livros

APOLINÁRIO, João. *Morse de Sangue*. Porto, 1955.

_____. *O Guardador de Automóveis*. Porto, 1956.

_____. *Primavera de Estrelas*. Porto, 1961.

_____. *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica, 1974

Críticas teatrais

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Minha Opinião*. Última Hora, São Paulo, 16 abr. 1965. AEL: Pasta “1965”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 50.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Validade do teatro*. Última Hora, São Paulo, 18 set. 1965. AEL: Pasta “1965”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 113.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Prefácio a obra de Plínio Marcos*. Última Hora, São Paulo, 12 jun. 1967. AEL: Pasta “1967”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 321.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais, no Auditório Itália de 1968*. Última Hora, São Paulo, 01 abr. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 408.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: direitos e deveres da crítica*. Última Hora, São Paulo, 22 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 29.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*. Última Hora, São Paulo, 24 jul. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 458.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Sartre na fronteira do amadorismo*. Última Hora, São Paulo, 17 set. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 476.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *O teatro é uma revolução em marcha*. Última Hora, São Paulo, 10 out. 1968. AEL: Pasta “1968”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 1. São Paulo: Imagens, 2013, p. 32.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Os monstros*. Última Hora, São Paulo, 07 abr. 1969. AEL: Pasta “1969”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 61.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Uma pausa no meio dos nossos (deles) anacronismo teatrais*. São Paulo: Última Hora, 17 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 369.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *As contradições da temporada entre a produção e o consumo*. São Paulo: Última Hora, 24 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: VASCONCELOS, M (org). *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 374.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Qual é o teatro necessário ao nosso subdesenvolvimento?*. São Paulo: Última Hora, 31 dez. 1970. AEL: Pasta “1970”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*, p. 378-379.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Qual é, afinal, essa minoria para quem se produz teatro?*. Última Hora, São Paulo, 15 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 384.

Arquivo Público do Estado de São Paulo: APOLINÁRIO, João. *Você imagina quantos milhares de espectadores vão ao teatro?*. Última Hora, São Paulo, 20 jan. 1971. AEL: Pasta “1971”. Livro: VASCONCELOS, M. *A Crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Vol. 2. São Paulo: Imagens, 2013, p. 388.

Discos

BETHÂNIA, Maria. BUARQUE, Chico. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1975.

CÍLIA, Luís. *La PoésiePortugaise De Nos Jours Et De Toujours N°1. Moshé-Naïm, 1967.*

_____. *Contra A Ideia Da Violência, A Violência Da Ideia. Le Chant Du Monde, 1973.*

FANHAI, Francisco. *Cantilena*. Orfeu, 1969.

RIBAS, Paula. *Fados Brasileiros*. Discos Marcus Pereira, 1974.

RIBAS, Paula. N’GAMBI, Luis. *Portugal Hoje*. Discos Marcus Pereira, 1974.

SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados. Continental, 1973.*

_____. *Secos & Molhados. Continental, 1974.*