

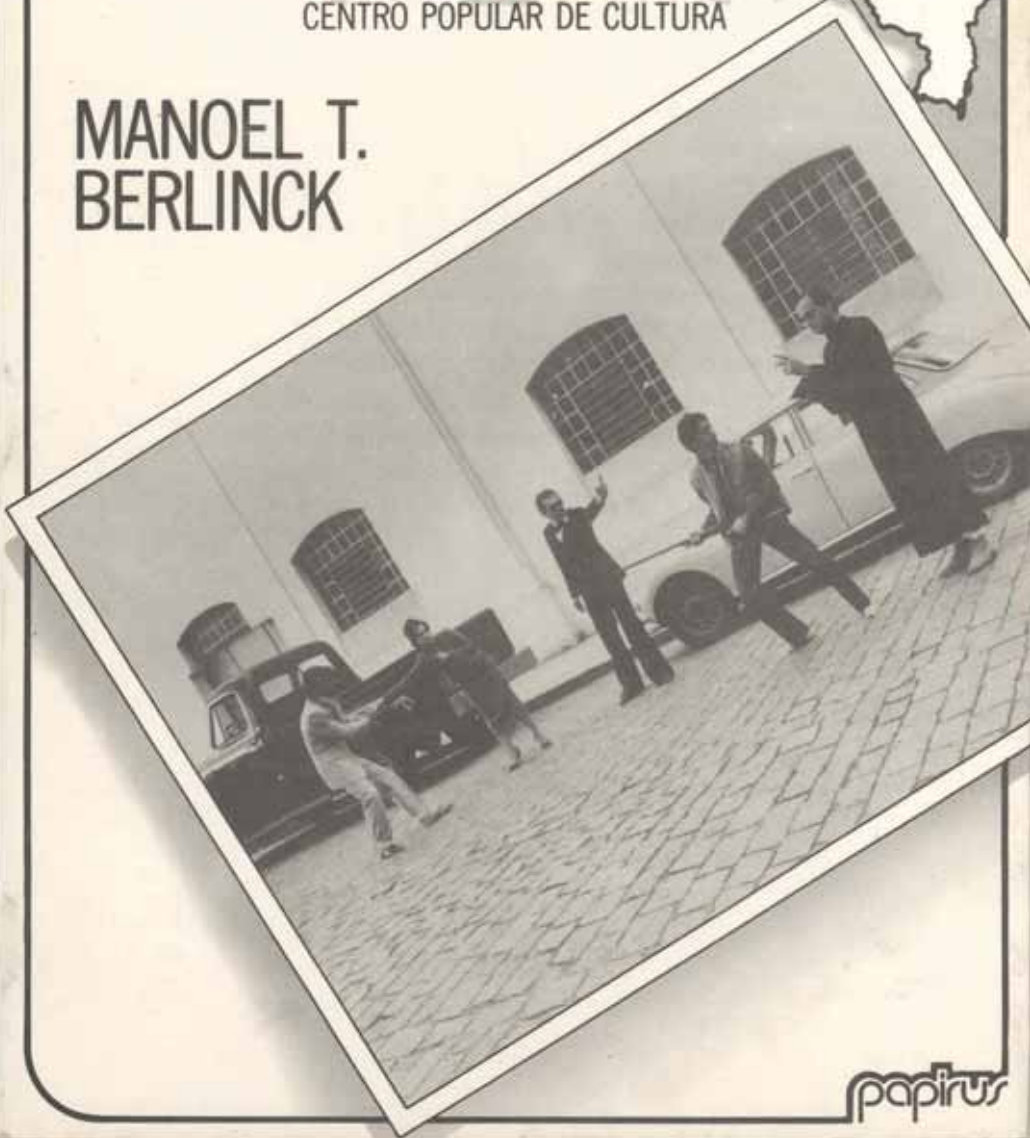
coleção
KRINKS

CPC

LINE

CENTRO POPULAR DE CULTURA

MANOEL T.
BERLINCK



papirus

MANOEL TOSTA BERLINCK

O CENTRO POPULAR
DE CULTURA DA UNE

AGRADECIMENTOS

Este trabalho resulta de pesquisa patrocinada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desejo agradecer aqui a colaboração entusiasmada e desinteressada de Fernando Peixoto, Ferdinando de Oliveira Figueiredo, Carlos Estevam Martins, Luiz Werneck Viana, Maria Lucia Teixeira Viana, Gianfrancesco Guarnieri, Vanya M. Sant'Anna, Alba Zaluar, Márcia Mendes de Almeida e de todos os que me proporcionaram informações e apoio ao meu trabalho. Como diz Jorge Luiz Borges, escrever é um ato selvagem que implica em destruição. Ler por sua vez é um ato civilizado que envolve criação.

ÍNDICE

Introdução	5
Os antecedentes do CPC	6
O que foi o CPC	16
1. Teatro	20
2. Cinema	22
3. Música	26
4. Literatura	27
5. Atividades diversas	29
A questão da cultura popular posta em questão	33
– A cultura alienada	37
– A cultura desalienada: a vanguarda	41
– A cultura desalienada: a cultura popular	52
A cultura popular na prática: “Brasil, versão brasileira”	75
Conclusões	89
Posfácio	95
Bibliografia	100

INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade da década de 1960 (mais precisamente, entre dezembro de 1961 e março de 1964) desenvolveu-se no Rio de Janeiro e em outros Estados brasileiros um movimento cultural que se tornou conhecido como CPC ou “Centro Popular de Cultura”. Tal movimento reuniu um conjunto de jovens artistas (dramaturgos, atores, compositores, cineastas, artistas plásticos, poetas), líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma “cultura popular” em confronto com as expressões artísticas até então vigentes.

O movimento foi bruscamente interrompido em 1964 e muito das questões que suscitou permaneceram sem respostas.

Este trabalho pretende analisar o CPC da UNE¹ e 1) conhecer as condições econômicas, sociais, políticas e culturais que possibilitaram a realização desse projeto; 2) discutir de forma analítica o significado e as implicações do que se convencionou denominar “cultura popular” e 3) analisar as possíveis consequências intelectuais do referido movimento como catalisador de tendências da produção cultural brasileira. Para tanto, este texto será dividido em quatro partes:

- 1) os antecedentes do CPC;
- 2) o que foi o CPC;
- 3) a questão da cultura popular posta em questão;
- 4) as limitações e as consequências do CPC.

¹ O CPC da UNE é o movimento do Rio de Janeiro que foi responsável pelos CPCs de outros Estados. Estudei apenas o CPC da UNE e reconheço que os outros requerem investigações distintas porque possuem as suas próprias peculiaridades.

OS ANTECEDENTES DO CPC

A criação formal do CPC ocorreu em dezembro de 1961 (Estevam, 1963). Os principais personagens envolvidos na sua criação foram Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirzman e Carlos Estevam Martins.

Oduvaldo Vianna Filho estreou em teatro em 1955, como ator, em *A Rua da Igreja* de Lennox Robinson. Dois anos depois, recebeu o Prêmio Saci de “O Estado de São Paulo” como melhor ator coadjuvante, por sua interpretação em *Juno* e o *Pavão*, de O'Casey. Entre 1955 e 1965, Vianinha participou, juntamente com Gianfrancesco Guamieri, do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), uma organização ligada à União dos Estudantes Secundários Paulista (UESP) e à União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES).

Nessa época, o movimento teatral de São Paulo era dominado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948 e mantido por um grupo de empresários liderados por Franco Zampari.

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o teatro brasileiro era quase que exclusivamente de Revistas e Comédias (Nunes, 1959). Nos meados da década de 1950, a maioria das Companhias de Teatro foi se desagregando, não só pelo êxodo dos grandes artistas como, por outro lado, pela modificação do tipo de repertório teatral, isto é, os gêneros até então apresentados (Revistas e Comédias) eram já considerados como ultrapassados, criando-se uma necessidade de inovação tanto na dramaturgia como na própria organização da atividade* . “Foi o italiano Franco

* Desconheço estudos sobre o significado social e político do Teatro de Revistas e Comédias. A impressão que tenho é que o gênero teve grande importância para o desenvolvimento da música popular urbana e para o debate de certos temas políticos durante e após o Estado Novo. Além disso, acredito que tenha sofrido profundas transformações com o surgimento e o desenvolvimento do rádio e da televisão e com o fechamento dos cassinos no Brasil. Não acredito, porém, que esses fatos tenham sido os responsáveis pelo desaparecimento do gênero. De qualquer forma, em meados da década de 1950 só Walter Pinto e Carlos Machado ainda se arriscavam a produzir espetáculos de Revista e Comédia.

Zampari que ao criar o TBC, convenceu a burguesia industrial paulista a realizar seu primeiro investimento no negócio teatral, inaugurando uma nova fase no teatro brasileiro. Antes dele, o teatro estava totalmente entregue aos artesãos, pois Procópio, Dulcina, etc., eram também donos de suas empresas”. (Maciel, 1966)

Como linha de espetáculo, o TBC adotou uma preocupação estetizante, procurando a reprodução de símiles do que “havia de melhor no teatro europeu”, em montagens caras, bem cuidadas e sofisticadas, dirigidas fundamentalmente aos membros da classe que o mantinha². Seu repertório foi a medida de seu ecletismo, que era o fundamento da sua política cultural. Dentre os autores que tiveram seus textos montados pelo TBC, podem ser citados: Saroyan, Kesseering, Goldoni, Sartre, Sauvajon, Oscar Wilde, Anouilh, Gorki, Dumas Filho, Noel Coward, Sófocles, A. Miller, Tennessee Williams, Strindberg, entre outros. Gonçalves Dias e Abílio Pereira de Almeida foram os únicos autores nacionais a terem seus textos encenados³. O TBC criou e firmou o chamado teatro profissional de qualidade, capacitou o teatro com a melhor técnica estrangeira, conquistou o público de vida cultural ativa e fez com que fosse reconhecido no teatro uma “arte culta”.

“O investimento teatral, entretanto, cedo revelou ser um investimento com grande margem de risco, de rendimentos modestos e futuro duvidoso. O TBC foi à falência” (Maciel, 1966) e os atores que revelou iriam fundar diversas companhias próprias, como a Nídia Lícia-Sérgio Cardoso, Tônia-Celi-Autran, Cacilda Becker, Maria Della Costa e o Teatro dos Sete que, a custos menores, procuraram dar sequência à experiência das unidades de origem, com variações pouco relevantes.

O TBC foi a companhia que se aproveitou com eficácia das oportunidades favoráveis, emprestando ao teatro função de divertimento elegante e recuperando a imagem do teatro como instrumento de indagação cultural, ao tempo em que afirmou a viabilidade de um teatro brasileiro de nível internacional. No entanto,

² Enquanto o ingresso a qualquer teatro de São Paulo custava em 58/59 Cr\$ 80,00, o TBC cobrava Cr\$120,00. Além disso, o seu tamanho, a venda prévia de ingressos sob a forma de assinaturas e, pelo menos durante certo tempo, a venda antecipada aos sócios, eram mecanismos que dificultavam o seu acesso pela classe média.

³ Esta observação é importante especialmente tendo em vista o clima nacionalista que começava a ser vivido e que, junto com o desenvolvimento, foi a tônica ideológica do período.

padeceu de contradições insolúveis, impostas pelo acanhamento de seu mercado e pela sofisticação de seu repertório. Foi um teatro para uma classe, a burguesia – aliás, criado por ela mesma. Da queda do TBC ficou o teatro, ou, mais precisamente, a possibilidade de um teatro brasileiro. Ficaram os diretores, os atores profissionais de capacitação cultural e um certo público. O TBC reavaliou o teatro, conferindo-lhe seriedade e competência, porém não criou um público que pudesse tornar a empresa factível, nem ensaiou uma dramaturgia. Essa tarefa coube ao Teatro de Arena de São Paulo.

O grupo que veio a ser o Arena foi criado em 1955 por formandos da primeira turma da Escola de Arte Dramática. Liderados por José Renato e Chandó Batista, o grupo arrendou e adaptou o prédio da rua Theodoro Bayma. “O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início (quando comparado com o TBC). Começou como simpático: o simpático teatrinho da Rua Theodoro Bayma. Essa simpatia era expressão de seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial de teatro. Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso comercial (o ‘avaloir’ era alto), o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista, identificada com aquelas condições econômicas. Um público que via muito mais Brasil nos esforços culturais de conscientização do que nas realizações externas e desvinculadas. O simpático teatrinho, a princípio, era um grupo semi-amador, sem estrelas, faz-tudo. Não demorou muito para que ele perdesse esse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro”. (Vianna Filho, 1962)

Além do grupo fundador, os principais responsáveis por essa transformação do Arena foram Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal.

Guarnieri, em 1953, era Presidente da Associação dos Estudantes Secundários (AMES) e, em 1954, quando veio para São Paulo, era Vice-Presidente da União dos Estudantes Secundários Paulistanos (UESP), Secretário da União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES) e Vice-Presidente da União Nacional

dos Estudantes Secundários (UNES).

Em 1955, os membros dessas organizações, preocupados em atrair os estudantes secundários para uma participação mais ativa, resolveram criar um grupo de teatro amador que visitasse escolas e sindicatos. Os encarregados dessa tarefa foram Guarnieri e Vianinha, que se encontram pela primeira vez nessa ocasião. Os dois procuraram e expuseram a idéia ao teatrólogo Ruggero Jacobbi, que a recebeu com entusiasmo e a 5 de abril de 1955 foi criado o Teatro Paulista do Estudante (TPE). À reunião de fundação, presidida por Jacobbi, estiveram presentes Gianfrancesco Guarnieri, Pedro Paulo de Uzeda Moreira, Vera Gertel, Oduvaldo Vianna Filho, Raimundo Duprat e outros⁴. No mês seguinte o TPE fazia seu lançamento com *A Rua da Igreja*, de Lennox Robinson, e seu elenco era composto por Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Pedro Paulo Uzeda Moreira, Henrique Lebermann, Regina Paiva Ramos, Aracy Amaral, Renata Roman e Antonio Henrique A. Amaral. Na sua crítica a propósito da estréia do TPE, escrevia Ruggero Jacobbi: "... há muitos anos estamos lutando pela constituição do TPE, isto é, um grupo de amadores capazes de realizar um programa não apenas 'teatral' (no sentido da descoberta de vocações ou talentos), mas sim 'cultural' e 'popular', apresentando obras literárias dignas de estudo ou de divulgação, e realizando um esforço positivo no sentido de conquistar paulatinamente platéias mais ou menos afastadas do teatro 'oficial', começando pelo próprio público estudantil". Ainda em 55, o TPE montou, em outubro, *Está lá fora um Inspetor*, de J.B. Priestley, que ganhou o II Festival de Teatro Amador de São Paulo (com o seguinte elenco: Pedro Paulo Uzeda Moreira, Diorandi Viana, Vera Gertel, Mariusa Viana, Horieta Branco Batista, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e direção de Raimundo Duprat), e, em novembro, *O Impetuoso Capitão Tic* de Labiche (com Raul Cortez, Thales Maia, Mariusa Viana, Mea Marques, Flavio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri, José de Lima, Margot Veras, Fabio Goldman e direção de Ítalo Rossi)⁵.

Como o TPE não possuía um local fixo para montar suas peças, seus

⁴ Estas informações foram retiradas de cópia autenticada da Ata de fundação do Teatro Paulista do Estudante, constante em livro do 4º Registro de títulos e Documentos (Cartório Sebastião Medeiros).

⁵ As informações sobre o TPE foram retiradas de recortes de jornais da época, pertencentes ao arquivo pessoal de Gianfrancesco Guarnieri.

diretores foram procurar o pessoal do Arena, que estava começando e desse contato surgiu um acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante, que tinha como objetivos: “a) formação de um numeroso elenco que atuará sob a denominação de *Elenco Permanente do Teatro de Arena*, simultaneamente no palco do Teatro de Arena e em espetáculos externos, divulgando a arte cênica em fábricas, escolas e cidade do interior do Estado; b) formação de um movimento teatral de apoio às obras e autores nacionais, bem como de divulgação teórica e prática dos problemas do teatro; c) ajuda ao já consagrado Teatro de Arena por parte do TPE que o considera uma instituição de grande utilidade para nossa cultura e, ao mesmo tempo, ajuda do T.A. ao TPE através de aulas, formação de novos elementos e contato permanente com o palco”⁶. *Dias Felizes* de Claude André Puget foi a primeira peça levada após o acordo Arena/TPE (com o seguinte elenco: Méa Marques, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri, Alzira Mattar, Oduvaldo Vianna Filho, Raul Cortez e direção de José Renato).

Em dezembro de 1955, Guarnieri e Vianinha saíram do TPE onde foram substituídos por Beatriz Segal e Silney Siqueira e estrearam como profissionais em *Escola de Maridos*.

No início de 1956, Augusto Boal voltou dos EUA onde tinha feito cursos de dramaturgia e foi para o Arena, onde transmitiu a sua experiência através de seminários, exercícios e direção. Nesse ano e em 57, Guarnieri e Vianinha trabalharam sob a direção de Boal em *Ratos e Homens* de Steinbeck, *Juno e o Pavão*, e *Marido Magro e Mulher Chata*, de Boal. A essa altura (1957), o Arena enfrentou uma série crise financeira. Boal (para grande escândalo de Guarnieri e de Vianinha) foi dirigir Dercy Gonçalves; Vianinha voltou para a casa dos pais no Rio e José Renato decidiu acabar com o Arena, montando *Eles não usam Black-Tie*. A peça estréia em fevereiro de 58 com o seguinte elenco: Miriam Mehler, Lelia Abramo, Eugenio Kusnet, Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio, Celeste Lima, Milton Gonçalves, Geraldo Ferraz, Francisco de Assis, Riva Nimitz e direção de José Renato. O sucesso da peça trouxe de volta Vianinha e Boal e já em

⁶ “Termos do Acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista do Estudante”, assinado por José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Rogério Duprat e Oduvaldo Vianna Filho.

59 (porque *Black-Tie* permaneceu em cartaz durante todo o ano de 58) o Arena montou *Chapetuba Futebol Clube* lançando Vianinha como autor teatral.

Com Augusto Boal, o grupo de jovens atores e autores adquiriu atualidade e dimensões teóricas, arsenal técnico, e se fez integrar no espaço teatral com uma perspectiva própria, de crítica radical às experiências anteriores, principalmente ao TBC. A partir dessa fase, definiu-se o grupo por um trabalho a longo prazo, onde a renovação estética foi buscada deliberadamente. Realizou, diariamente, durante três anos, trabalhos de “laboratório” de atores e seminários de dramaturgia. “O Arena para conseguir esse resultado teve que tomar uma atitude decisiva que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador, etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo (no sentido amistoso do termo, realmente, quero crer que todas as companhias são equipes) mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro: orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto” (Vianna Filho, 1962).

A transformação na dramaturgia brasileira provocada concretamente pelas peças de Guarnieri e de Vianinha foi, portanto, o produto de consciências individuais bastante desenvolvidas e introduziu elementos radicalmente distintos dos até então vigentes na arte cênica brasileira⁷. Num primeiro momento, o significado da transformação foi percebido na relação com o público. “Começávamos a firmar a opinião de que o diálogo com o público brasileiro se fortalecia na medida em que colocávamos em cena a nossa língua viva, nossos costumes, nossos problemas, nosso jeito, enfim, em detrimento da invasão constante de uma problemática importada que predominava nos nossos palcos”

⁷ Por isso considero equivocada a tese de Sonia Goldfeder, segundo a qual o Arena foi um Teatro reformista enquanto o Oficina foi revolucionário. Veja Goldfeder, 1977.

(José Renato, 1973). Já em 1959, entretanto, Guarnieri expunha de forma acabada os principais objetivos dessa nova dramaturgia que iria marcar, definir mesmo, a ação e os debates artísticos até 1964. “Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva, do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialética-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico (...) Não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas (...) Nenhuma literatura de gabinete surpreenderá o nervo de nossas atribulações. A cultura popular, empírica, a arte popular, fruto direto dos mais autênticos sentimentos populares, são fontes inesgotáveis de ensinamentos e inspiração; são elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que diz sobre a vida, o homem, a sociedade. A pretensiosa e vaga aspiração à verdade absoluta somente poderá ser perniciosa para todo artista jovem. Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele (...). Sonhamos com um teatro que atinja realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as classes e não apenas para uma minoria (...). Sem uma determinação do Estado será impossível levarmos o teatro às massa populares. As Cias. não podem fazer frente aos problemas econômicos (...). O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno político (...). Nós, autores jovens, determinados a criar uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de bases populares, contando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e, na prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações atuais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro” (Guarnieri, 1959).

Já em 1959, portanto, o grupo do Arena liderado por Boal, Guarnieri e

Vianinha não só tinha realizado uma profunda alteração na dramaturgia nacional, como tinha formulado claramente as bases da produção artística a serem seguidas nos anos subsequentes: fazer um teatro de temas populares, contando as possibilidades do povo, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, realizando, vez por outra, espetáculos para as grandes massas e, “na prática, através da luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro” (Guarnieri, 1959).

O TBC dera “status” ao teatro, o Arena enfrentava a realidade de aculturá-lo. Com o Arena o teatro se quer político como fundamento crucial da sua dramaturgia. “O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado”, era a observação de Guarnieri. A solução do Arena era a de que essa conquista seria efetivada no plano político. Mas o Arena era um teatro de minoria, e os seus membros tinham desse fato uma consciência dolorosa, na medida em que era frustrante do seu objetivo de criar uma dramaturgia brasileira.

Em 1960/61, o Arena foi fazer uma temporada no Rio para apresentar *Eles não usam Black-tie* e *Chapeluba F.C.*. Finda a temporada, Vianinha, cujos pais tinham se mudado de São Paulo para o Rio, resolveu permanecer na Guanabara e decidiu escrever e montar uma peça chamada *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Para tanto desejava entender melhor a noção de *mais-valia* e foi ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) em busca de auxílio. No ISEB encontrou com Carlos Estevam Martins, que iniciava sua carreira de sociólogo após ter se formado em Filosofia pela então Universidade do Brasil. A peça, que contava com a colaboração de Leon Hirzman, começou a ser montada e ensaiada no pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e foi dessa associação e das preocupações comuns desses jovens intelectuais que surgiu a idéia do CPC da UNE⁸.

Vianinha, a essa altura, reconhecia as limitações impostas pelo Arena para a realização do projeto de um teatro político e fazia a sua crítica. “O Teatro de Arena trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que se cumprisse a sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num

⁸ Entrevista com Carlos Estevam Martins, setembro de 1977.

teatro de cento e cinquenta lugares.

... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo: houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências, etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele momento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado. Guamieri, Boal, podem ou não escrever peças de ação, mas um movimento de cultura popular não pode depender de talentos pessoais – é preciso que a empresa tenha uma existência objetiva de tal tipo que a obrigue a mobilizar todos os seus elementos na criação de um tipo de teatro. Uma empresa que seja sustentada pelo povo para objetivamente, ser obrigada a falar e ser entendida por esse povo. Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa e não aos seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais – o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas. A maior quantidade dos pronunciamentos artísticos deve ser imediata, efêmera. Sem

dúvida não podem ser dispensados os pronunciamentos genéricos, menos imediatos, mais totais. O importante é que um movimento de cultura popular se enriquece com a obra dos grandes artistas, mas não vive deles” (Vianna Filho, 1962).

Ao realizar, portanto, a crítica de sua própria experiência, Vianinha explicitou o caminho a ser seguido. Para o Arena (tal como o concebia Vianinha, em 1962), viver verdadeiramente o teatro era o constituir de dentro dele, ensaiando uma dramaturgia brasileira, procurando incorporar o patrimônio artístico e cultural brasileiro; uma dramaturgia que tinha sua espinha dorsal na política, para tornar “revelado” o teatro ao povo, que dele se aproximaria para refletir com ele sobre a realidade candentemente contemporânea; para Vianinha, esse era um esforço inócuo. As limitações do mercado, o tipo de público que consumia teatro, as possibilidades de criação que um meio social acanhado proporcionava, o desamparo oficial do teatro, fizeram do Arena um teatro meramente “inconformado”. Nas condições do caso brasileiro, a conquista de um teatro nacional estaria imbricada no político, na medida em que só a luta política poderia implantar os fatores favoráveis ao seu surto. O teatro tinha de servir à luta do povo, como instrumento de sua conscientização e meio de sua organização.

Carlos Estevam também era da mesma opinião e sabia que uma experiência desse tipo poderia frutificar porque, no ISEB, ouvira Paulo Freire falar sobre as experiências do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife⁹.

Nessa altura dos acontecimentos, uma nova diretoria havia sido eleita para a União Nacional dos Estudantes. Carlos, Vianinha e Leon procuraram membros da nova diretoria e propuseram, inicialmente, a realização de um curso de história da filosofia a ser realizado no auditório da UNE, ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha como continuação da experiência iniciada com *A mais-valia vai acabar*. A diretoria da entidade aprovou a idéia e, na medida que o curso se desenvolvia juntando cerca de 800 alunos, os três prosseguiram os contatos para a implantação do CPC. Para tanto, a UNE cedeu uma sala e permitiu o uso de seu auditório para o funcionamento da nova entidade¹⁰.

⁹ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

¹⁰ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

O QUE FOI O CPC?

Em 8 de março de 1962, o Regimento Interno do CPC foi submetido a uma Assembléia Geral. De acordo com esse instrumento legal, o CPC era o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, regendo-se com autonomia administrativa e financeira. A sua direção era eleita (e poderia ser dissolvida) pela Assembléia Geral de seus membros e a filiação ao CPC era feita em bases individuais¹¹. Nesse sentido, pode-se dizer que o “CPC da UNE” nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes: era uma organização administrativa e financeiramente autônoma. Porém, ao mesmo tempo, era o órgão cultural da UNE. A UNE, por sua vez, era um órgão classista que, a partir daquela data, “possuía” um órgão cultural sobre o qual não tinha qualquer controle. Essa ambiguidade não constituiu problema enquanto o movimento estudantil era relativamente coeso. Porém, entre 61 e 64, ele foi rapidamente se segmentando na medida em que seus membros eram arregimentados e até mesmo criavam organizações político-partidárias divergentes. A segmentação política do movimento estudantil, por sua vez, se expressava na UNE e, na medida que isso ocorria, aumentavam as tensões entre as duas organizações. Assim, já em 63, havia um desejo unânime por parte da direção da UNE em subordinar o CPC. Este, por sua vez, resistia, dado que havia nascido independente e politicamente coeso. Essas crescentes tensões, que estavam ligadas à questão mais ampla da hegemonia política no movimento estudantil, nunca se manifestaram sob a forma de censura, mas ocorriam no próprio fazer da UNE e do CPC. Assim, quando a direção da UNE resolveu organizar a segunda UNE-Volante, o CPC não se interessou pelo evento e foi necessário contratar artistas profissionais não pertencentes ao CPC para viajarem com a direção da

¹¹ Regimento Interno do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

UNE¹².

Dadas as divergências políticas entre o grupo que controlava a direção da UNE – especialmente a partir de 63 – e o grupo dirigente do CPC, porque a UNE não dissolveu o Centro Popular de Cultura? Essa medida não se realizou porque, em primeiro lugar, o sucesso do CPC em escala nacional promovia a UNE e, em segundo lugar, porque o grupo político da UNE não possuía recursos – especialmente artistas – à sua disposição para substituírem os já existentes no CPC. Em outras palavras, as atividades do CPC requeriam um saber técnico-artístico que era uma espécie de monopólio do grupo que não pertencia à linha política dos dirigentes da UNE. E tal fato impediu a própria dissolução do CPC pela União Nacional dos Estudantes que, ainda que pertencendo a um grupo político divergente, se beneficiava das atividades do CPC.

Essa dinâmica parcialmente contraditória entre UNE e CPC exigia, por sua vez, que o CPC tivesse uma organização formal claramente definida¹³. Além do mais, por não estar subordinado nem à UNE – ainda que dela fizesse parte nem a qualquer organização partidária e nem – como ocorreu com o Movimento Popular de Cultura (MCP) do Recife – se articulando diretamente com o Estado, o CPC só tinha uma saída organizacional: operar como se fosse uma empresa prestadora de serviços. E foi assim que ocorreu¹⁴. É claro que tal formato organizacional tinha tanto vantagens como desvantagens. Se, por um lado, garantia a autonomia relativa ao Centro, por outro criava dificuldades para a obtenção de recursos.

“Os recursos do CPC da UNE eram muito escassos. Inicialmente sobreviveu graças a contribuições individuais até conseguir sua primeira verba, um auxílio de

¹² Entrevista com Vinícius Caldeira Brant.

¹³ Não há, pois, como supor um caráter informal e voluntarista à organização do CPC, como quer Vanilda Pereira Paiva. Segundo essa autora, “... mesmo no CPC da UNE – onde chegou a haver um organograma com a discriminação de vários setores (teatro, cinema, artes plásticas, filosofia e, posteriormente alfabetização) e a distribuição de chefias muito pouca atenção foi dada ao aspecto formal da organização. O entusiasmo e a improvisação pareciam suficiente para que o movimento funcionasse a contento de seus promotores. Em geral, cada CPC contava com um diretor e um encarregado para cada setor de atividades sem maiores sofisticções organizacionais. Entretanto, no último ano de funcionamento, o CPC da UNE se organizou em torno de Grupos de Trabalho encarregados respectivamente do Repertório, da Construção do Teatro, de Cinema, de Espetáculos Populares, da Produção de Arte e Cultura e de Reestruturação. Cada Grupo de Trabalho elegia dois membros para o Conselho Diretor que, juntamente com um Coordenador, se encarregava da direção do Centro” (Paiva, 1973, p. 334).

¹⁴ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

Cr\$3.000,00, em dezembro de 1961, com o qual foram financiadas partes do filme *Cinco Vezes Favela* e a gravação do ‘long-playing’ *O povo canta*. A venda de *O povo canta* (11.000 exemplares) é que permitiu a continuação das atividades no ano seguinte, pois a ajuda recebida em 62 (Cr\$ 5.800,00, doados pelo SNT) destinava-se à construção do teatro na sede da UNE.

As dificuldades financeiras levaram mesmo à suspensão das tiragens de *O povo canta* e da gravação do *Auto dos 99%* e à impossibilidade de utilizar a carreta construída para apresentação de espetáculos teatrais ao ar livre nos bairros por falta de jipe para deslocá-la, e de serviço sonoro completo. Todo o equipamento do CPC da UNE constava dessa carreta, de uma oficina para confecção de cartazes e faixas, dois gravadores, duas máquinas de escrever, material cênico, vestuário, cenários e o teatro em construção. Entretanto, novos recursos foram conseguidos através do convênio com o Ministério da Educação e Cultura (MEC), assinado em agosto de 1963 (para a realização de uma campanha de alfabetização de adultos)” (Paiva, 1973, p. 335).

A carreta foi doada por empresário e político brasileiro e a “sede” do CPC era cedida gratuitamente pela UNE. Além disso, recebeu recursos de Companhia Aérea para realizar as duas UNE-Volantes, pagamentos da própria UNE contra a prestação de serviços e recursos resultantes de contratos com políticos para shows em comícios¹⁵. Na verdade, todos os serviços do CPC eram prestados contra pagamento: shows em Faculdades e sindicatos eram realizados com entrada paga e só mesmo o teatro de rua, os poucos espetáculos realizados com a carreta e o teatro para camponeses é que eram gratuitos¹⁶. Outros importantes recursos à disposição do CPC eram a Gráfica da UNE, a revista *Movimento* e o jornal *O Metropolitano* que abriam suas páginas para colaborações dos dirigentes do CPC vinculando, assim, suas idéias e dando publicidade aos seus eventos¹⁷. É claro, entretanto, que nem a organização formal nem os recursos seriam suficientes para se fazer o que foi feito.

¹⁵ Entrevista com Vinícius Caldeira Brant.

¹⁶ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

¹⁷ Entrevista com Cesar Guimarães. Deve-se observar que membros do CPC, como Arnaldo Jabor e Carlos Diegues eram redatores de *Movimento* e de *O Metropolitano*.

As realizações do CPC dependeram fundamentalmente do trabalho voluntário entusiasmado de jovens estudantes, artista e intelectuais que se dedicavam ao movimento porque acreditavam nas suas metas e viam nessas tarefas uma possibilidade de realização pessoal e em intelectuais de renome que viam com simpatia o que os jovens do CPC estavam realizando. Em outras palavras, o CPC nunca antagonizou e até mesmo procurou a colaboração de figuras estabelecidas como intelectuais e que, devido a tal atitude, passaram a ver com simpatia as propostas e as atividades promovidas pelo Centro¹⁸.

Além da Assembléia Geral, órgão deliberativo mais alto do Centro que discutia sua política geral e que tinha poderes para eleger os seus membros executivos (que eram seu diretor e os coordenadores dos Departamentos), havia um Conselho Diretor composto pelos Coordenadores dos Departamentos e presidido pelo Diretor Executivo. O Conselho Diretor era o órgão executivo ao qual se subordinavam os Departamentos. O Diretor Executivo – figura administrativa central do Centro – além de coordenar o Conselho Diretor e de presidir a Assembléia Geral, assistia às reuniões dos Departamentos, era o responsável pela gestão financeira e tinha poderes para nomear e demitir diretores “ad referendum” da Assembléia Geral¹⁹.

O primeiro Diretor do CPC da UNE foi Carlos Estevam Martins. Seu mandato durou um ano – de dezembro de 61 a dezembro de 62. Em seguida Carlos Diegues foi Diretor por três meses e, finalmente, Ferreira Gullar dirigiu o CPC até seu encerramento. Os primeiros departamentos a serem criados foram o de Teatro e o de Cinema. O Departamento de Teatro reuniu, entre outros, Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor (que depois passou a colaborar no Departamento de Cinema), Joel Barcelos, Cláudio Cavalcanti e Cecil Thiré. Com o tempo, o Departamento de Teatro se subdividiu em dois setores: o de teatro convencional e o de teatro de rua. O Departamento de Cinema reuniu, entre outros,

¹⁸ Entrevista com Carlos Estevam Martins. Figuras como Paulo Francis, Nelson Werneck Sodré, Antonio Houaiss viam com simpatia e colaboravam eventualmente com o CPC.

¹⁹ Regimento Interno do CPC da UNE e entrevista com Carlos Estevam Martins.

Leon Hirzman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Teresa Aragão. Em seguida, ainda em 62, foram criados o Departamento de Música que reuniu, entre outros, Carlos Castilho, Carlos Lira, Sergio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré; o Departamento de Arquitetura, e de Artes Plásticas e o de Administração. Os últimos Departamentos a serem criados foram o de Alfabetização de Adultos e o de Literatura. O Departamento de Alfabetização chegou a oferecer alguns cursos, mas o seu pessoal foi recrutado pelo MEC e suas atividades se encerraram. Com as publicações, disco e filmes, o CPC viu-se na contingência de criar um esquema de distribuição. Para isso foi criada a PRODAC, uma empresa distribuidora de livros e discos. A PRODAC criou uma rede de correspondentes em numerosas cidades brasileiras. Em geral, esses correspondentes eram estudantes universitários que, se utilizando de recursos locais, vendiam as publicações do CPC e, depois, das demais editoras (Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor) com quem o CPC mantinha contratos de distribuição. Após a primeira UNE-Volante, o CPC criou um Departamento de Relações que ficou encarregado de manter contatos sistemáticos e permanentes com os outros CPCs. Por algum tempo, Luiz Werneck Viana coordenou esse Departamento.

Apesar do CPC ter sido um conjunto de funcionários que eram pagos, contou, como já disse, como uma quantidade muito grande de trabalhadores voluntários. Carlos Estevam estima que em cada 10 membros do CPC, 7 eram voluntários, em geral estudantes universitários que queriam participar da luta nacionalista e em prol da cultura popular.

Durante a sua existência, o CPC da UNE desenvolveu as seguintes atividades²⁰:

1. Teatro

1.1. Montagem das peças *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guamieri e *A vez da recusa*, de Carlos Estevam, apresentadas para operários e estudantes em sindicatos, colégios e faculdades da Guanabara e, também, em cidades do Estado do

²⁰ A maioria das informações que se seguem foram retiradas do livro de Carlos Estevam (1963).

Rio²¹.

1.2. Montagem da peça *Auto do tutú tá no fim*, apresentada em comícios em praça pública. A repressão policial despertada por esses espetáculos, na Guanabara, inspirou a montagem de outra peça, *Auto dos Cassetetes*, também levada em praça pública, ainda sob a violência da polícia da Guanabara. Essas peças iniciam uma nova experiência dramaturgica sob a orientação de João das Neves: o comício dramático, ou peça de agitação ou ainda o teatro de agitação²².

O teatro de agitação baseava-se num fato político qualquer como, por exemplo, uma conferência da Organização dos Estados Americanos ou o aumento de preços de algum gênero alimentício que causasse problemas maiores. Sobre o fato uma peça era imediatamente feita e levada para rua, em qualquer lugar: em praça pública, em cima de caminhão, em cima de caixas d'água de favelas. Era um tipo de teatro imediatista, de resposta direta aos acontecimentos (Neves, 1978).

1.3. Construção de um teatro e ampliação da sede do CPC no prédio da UNE. Os recursos para essas obras foram concedidos pelo Serviço Nacional de Teatro²³.

1.4. Construção e instalação elétrica e sonora de uma carreta rebocada por um jipe e transformável em palco para espetáculos de teatro de rua. Os recursos para a construção e instalação da carreta, como já disse, foram doados por conhecido empresário e político brasileiro²⁴. Segundo Vanilda Pereira Paiva, “dificuldades financeiras levaram à impossibilidade de utilizar a carreta construída para apresentação de espetáculos teatrais ao ar livre nos bairros, por falta de jipe para deslocá-la e de serviço sonoro completo” (Paiva, 1973, p. 335).

1.5. Produção e montagem das seguintes peças: *Os Azeredo mais os Benevides* de Oduvaldo Vianna Filho (Prêmio Serviço Nacional de Teatro – 1966); *Brasil – versão brasileira* de Oduvaldo Vianna Filho (escrita em fevereiro de 1962); *O auto*

²¹ *A vez da recusa* possui duas versões: a primeira, sob direção de Francisco de Assis, foi levada apenas em Niterói; a segunda, sob direção de Armando Costa, é a conhecida. Segundo Carlos Estevam, a primeira versão foi censurada por membros da UNE.

²² Entrevista com Armando Costa.

²³ Entrevista com Vinícius Caldeira Brant.

²⁴ Entrevista com Vinícius Caldeira Brant.

dos 99%, de Carlos Estevam; *Petróleo e Guerra na Argélia*, mural de Carlos Estevam; *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O filho da besta torta do Pajéu*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O petróleo ficou nosso*, mural de Armando Costa; *Clara do Paraguai*, de Armando Costa; *A estória de um sultão muito do safado e suas implicações imperialistas*, mural de Milton Feferran; *Mistério do Saci*, peça infantil de Helena Sanches; *Não tem imperialismo no Brasil*, mural de Augusto Boal; *Triste história do candidato cordato*, de Olga Regina (escrita em março de 62); *Miséria ao alcance de todos*, de Arnaldo Jabor; *Petróleo*, conferência ilustrada de Elísio Medeiros Pires Filho; *Pátria livre* (de autor desconhecido); *O autor do tutú tá no fim e Auto dos cassetetes* (também de autor ou autores desconhecidos). Esses trabalhos de autores desconhecidos eram produções coletivas.

2. Cinema

2.1. Realização do filme em longa-metragem *Cinco vezes favela*, distribuído em todo o Brasil. O filme é composto de cinco episódios: a) *Um favelado*, direção de Marcos Farias com Flavio Migliaccio, Carlos Estevam, Tereza Aragão e outros membros do CPC. Trata-se da história de um favelado que não tem dinheiro para pagar o aluguel de seu barraco. Sai à procura de emprego e de dinheiro emprestado, mas não consegue nem um nem outro. Procura um conterrâneo que é ladrão e que lhe propõe um assalto. Roubam um lotação e o favelado é preso; b) *Zé da Cachorra*, direção de Miguel Borges. Um favelado ocupa um barraco pertencente a um grileiro rico que tenta expulsá-lo. Zé, um líder da favela, defende-o e tenta organizar os favelados contra o grileiro, c) *Couro de gato*, direção de Joaquim Pedro de Andrade, música de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, com Milton Gonçalves e meninos. Os meninos da favela saem atrás de gatos para serem mortos e transformados em tamborins; d) *Escola de Samba, alegria de viver*, direção de Carlos Diegues, argumento de Carlos Estevam, montagem de Ruy Guerra, com Oduvaldo Vianna Filho. Trata de organização da Escola de Samba e a contrapõe ao mundo do trabalho; e) *Pedreira de S. Diogo*, direção de Leon Hirzman, montagem de Nelson Pereira dos Santos, com Sadi Cabral e Glauce Rocha. Uma pedreira vai acabar

derrubando uma favela. Um dos trabalhadores da pedreira, morador da favela, avisa uma favelada para convocar os moradores para impedirem a explosão da pedreira.

Sobre o filme, escreveu na época, Carlos Diegues: “É preciso dizer, de saída, que não destacamos o filme do CPC por outro motivo que não seja o de ser um filme do CPC, um filme realizado por uma associação de classe, o nosso filme. Assim, fica excluída... qualquer hipótese de insinuação de genialidade, alta qualidade, excepcionalidade estética, etc. Pelo contrário, o filme é deficiente, não foi um grande sucesso de bilheteria, e, até mesmo do ponto de vista político-ideológico é discutível em alguns de seus momentos (...).

‘Cinco vezes favela’ é um filme realizado pelo CPC e, como tal, representa dentro do movimento do Cinema Novo uma área particular de pensamento, uma área politicamente consequente e disposta a instaurar na cultura brasileira uma nova experiência. Por isso mesmo, é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma ‘escola’ ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político.

Assim sendo, ‘Cinco vezes favela’ se torna um filme que esteticamente nunca poderá ser julgado em conjunto, como obra acabada. Mas que pode ser, evidentemente, apreciado globalmente como obra política. É neste último sentido que a fita do CPC pretende ser uma experiência de cinema popular, de cinema para massas. E é salutar, em nossa opinião, que esta experiência tenha sido feita através de cinco caminhos absolutamente estranhos entre si e cada um deles válido como concepção. Resta, então, julgar o resultado junto ao público a que ele pretende se dirigir. Aí encontraremos o fenômeno de que (numa análise um pouco gratuita de nossa parte) dois de seus episódios são unanimemente consagrados por quem quer que os veja, um terceiro é assistido com razoável interesse e os dois derradeiros são desprezados pelo público, ora como incompreensíveis, ora como primários, etc. Tire-se daí a média de resultados e saberemos que, na pior das hipóteses, realizou-se três obras onde o interesse do público, onde a empatia se realizava com a maior segurança. Donde, evidentemente, o resultado, *político*, satisfatório.

A par disso, ‘Cinco vezes favela’ representa um gesto de rebeldia diante dos esquemas tradicionais de produção. Com orçamento baixíssimo, num nível que se tornou comum a um ponderável número de realizações nacionais (...), a fita se toma impar por ser a primeira a ser realizada por uma associação de classe” (Diegues, 1963).

Numa avaliação crítica mais recente (1977) de *Cinco vezes favela*, afirma Jean-Claude Bernadet: “Filme ruim, é uma das experiências, de todos os pontos de vista, mais reveladoras do cinema brasileiro, pela atitude excessiva que presidiu a sua realização. Aliás, diga-se de passagem, que o excesso, o radicalismo, teve sua função didática na evolução do cinema brasileiro, pois agitava e provocava debates entre pessoas que posições mais equilibradas teriam deixado indiferentes... Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das idéias cinematográficas no Brasil. Esse também foi o principal papel de *Cinco Vezes Favela*.

A importância do filme começa pela produção. Não se trata apenas de uma produção feita fora do sistema corrente, por intermédio de instituição cultural extracineamatográfica. Como poderia o cinema refletir uma realidade e assumir posições que não fossem do interesse das instituições produtoras? Os filmes teriam de submeter-se às limitações naturais impostas por instituições que representam a cultura oficial e dificilmente poderiam adotar a perspectiva social dos trabalhadores, a quem escapa o controle da cultura brasileira. Um cinema socialmente válido só poderia ser produzido por entidades de classe ou outras que se encaixassem na mesma perspectiva, como seria o caso, pensava-se, das entidades estudantis. Assim, *Cinco Vezes Favela* poderia ter sido o início de uma produção que escapasse aos canais da cultura oficial...

O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar: a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de

politizar o público. Essa militância é a finalidade de *Cinco Vezes Favela*: o ladrão da favela não é ladrão porque não queira trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer; é a sociedade que faz o ladrão (*Um Favelado*). Se o favelado não tem onde dormir é porque até os barracos da favela pertencem a um rico proprietário que dispõe de seus bens a seu bel prazer (*Zé da Cachorra*). Se o favelado preocupasse mais em organizar as festas da escola de samba do que em participar da vida sindical para alterar a sociedade, tudo ficará na mesma (*Escola de Samba Alegria de Viver*).

Portanto, conscientemente, jovens diretores (salvo Joaquim Pedro, que fizera *Couro de Gato* anteriormente) resolvem fazer fitas que politizem o público. Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais de leitura de livros de sociologia que de um contacto direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As histórias foram elaboradas para ilustrar idéias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos. Não se deixa à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa do que o esquema exposto; a realidade não dá margem a qualquer interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração. É uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão e uma interpretação única: a do problema enunciado. Além disso, o problema tende a ser apresentado junto com sua solução: o favelado de *Escola de Samba Alegria de Viver* toma consciência de sua alienação e troca o samba pelo sindicato. O resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão; e, se quisesse discuti-lo, a realidade do filme não forneceria elementos para tanto. O espectador tampouco tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada. O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra; a única coisa que se exige dele é que sente em sua poltrona e olhe para a tela, nada mais. E só lhe resta uma alternativa: negar o filme ou entusiasmar-se com ele. O espectador encontra-se diante de um circuito fechado: a

realidade só se abre para um único problema, que está apresentado esquematicamente; o problema tem uma única solução positiva, que também está apresentada esquematicamente – e a situação piora ainda quando a solução é tão discutível como no caso de *Escola de Samba Alegria de Viver*. O filme fecha-se sobre si próprio, e o espectador, limitando sua participação a aceitar ou recusar, fica de fora (...).

É bom que *Cinco Vezes Favela* tenha sido feito, e que tenha sido feito assim, porque possibilitou experimentar uma série de tendências. Em torno do filme discutia-se se o cinema devia ou não apresentar soluções, se era viável colocar um problema a um público e não apontar-lhe a solução. Discutia-se se deviam formular mensagens explícitas ou, ao contrário, se ater mais à análise, deixando ao público a liberdade de formular por si próprio os problemas. Preocupações infantis que, no entanto, se justificam pela necessidade de uma comunicação imediata com o público, de uma ação urgente, e que também refletem atitudes que ultrapassam o âmbito do cinema. Discutia-se se o autor devia abdicar totalmente de suas inquietações pessoais, renunciar a fazer uma obra que o expressasse como artista, para dedicar-se a filmes sobre a realidade exterior – sacrificar o artista ao líder social” (Bernadet, 1977, pp. 29-32).

2.2. Realização do documentário *Isto é Brasil* rodado durante a UNE-Volante.

3. Música

3.1. Gravação e distribuição de um “long-playing” intitulado *O povo canta*. A face A do disco contém *O subdesenvolvimento* (Carlos Lyra-Francisco de Assis) e *João da Silva* (Billy Blanco). A face B contém *Canção do trilhãozinho* (Carlos Lyra-Francisco de Assis), *Grileiro vem...* (Rafael de Carvalho) e *Zé da Silva* (Geny Marcondes, Augusto Boal, Conjunto CPC). A contracapa do disco contém o seguinte texto: “O povo canta é o primeiro ‘long-play’ que o Centro Popular de Cultura, cumprindo o seu objetivo de fazer arte com e para o povo, entrega ao público.

As composições reunidas neste disco representam uma experiência nova na música popular. Nelas, os elementos autênticos da expressão coletiva são utilizados para, através deles, chegar a uma forma de comunicação eficaz com o povo,

esclarecendo-o, ao mesmo tempo a respeito de problemas atuais que o atingem diretamente. *O povo canta* desloca o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate.

Deste modo, foge-se ao sentimental e ao ‘moderninho’ em que, de maneira geral, cai a temática da música que se entrega ao consumo das massas populares e que funciona como fator de entretenimento (e amortecimento). Partindo de uma intenção deliberada, as composições de *O povo canta* abordam fatos reais, problemas ligados à vida cotidiana, à luta de todos os dias. E nisso cumpre-se também uma função permanente de toda arte, que é a de dar expressão aos aspectos aparentemente desprezíveis do cotidiano.

Os personagens – como João da Silva ou José da Silva – se identificam, e não apenas pelo nome, com o comum, o brasileiro anônimo do povo, que raramente canta e, quando o faz, canta uma vida irreal, fantasiada pelas frustrações, ou meramente deformada por um humorismo que, ainda que espirituoso, é o outro lado de sua impotência como ente social. *O povo canta* pretende dar canções ao povo, canções em que ele de fato se reflita na dimensão real de sua vida real. E aprenda, cantando, a conhecê-la melhor.

3.2. Gravação do disco *Cantigas de eleição*, que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral.

3.3. Apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da I Noite de Música Popular Brasileira, com a participação dos compositores e cantores que contribuíram para a formação da “autêntica música popular brasileira”. O espetáculo contou com a apresentação de Sargentelli e reuniu diversos intérpretes e compositores populares.

3.4. Diversos shows musicais em praças e teatros de bairros do Rio de Janeiro e participação nas duas UNE-Volantes.

4. Literatura

4.1. Publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro*. Sob a direção de Álvaro

Vieira Pinto e Ênio Silveira, foram publicados os seguintes volumes:

- “Que são as Ligas Camponesas?”, Francisco Julião.
- “Quem é o povo no Brasil?”, Nelson Werneck Sodré.
- “Quem faz as Leis no Brasil?”, Osny Duarte Pereira.
- “Porque os ricos não fazem greve?”, Álvaro Vieira Pinto.
- “Quem dará o golpe no Brasil?”, Wanderley Guilherme.
- “Quais são os inimigos do povo?”, Theotônio Junior.
- “Quem pode fazer a revolução no Brasil?”, Bolivar Costa.
- “Como seria o Brasil socialista?”, Nestor de Holanda.
- “O que é a revolução brasileira?”, Franklin de Oliveira.
- “O que é a reforma agrária?”, Paulo R. Schilling.
- “Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica?”, Maria Augusta Tibiriça Miranda.
- “Como atua o imperialismo ianqui?”, Sylvio Monteiro.
- “Como são feitas as greves no Brasil?”, Jorge Miglioli.
- “Como planejar nosso desenvolvimento?”, Helena Hoffman.
- “A Igreja está com o povo?”, Padre Alosísio Guerra.
- “De que morre nosso povo?”, Aguinaldo N. Marques.
- “Que é o imperialismo?”, Edward Bailby.
- “Porque existem analfabetos no Brasil?”, Sérgio Guerra Duarte.
- “Salário é causa de inflação?”, João Pinheiro Neto.
- “Como agem os grupos de pressão?”, Plínio de Abreu Ramos.
- “Qual a política externa conveniente ao Brasil?”, Vamireh Chacon.
- “Que foi o tenentismo?”, Virgínio Santa Rosa.
- “Que é a constituição?”, Osny Duarte Pereira.
- “Desde quando somos nacionalistas?”, Barbosa Lima Sobrinho.
- “Violão de rua” (Poesia de diversos autores), vols. I, II e III.
- “Revolução e contra-revolução no Brasil”, Franklin de Oliveira.

Impressa na contracapa dos *Cadernos* havia a seguinte proposta: “Os grandes problemas de nosso país são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. Somente bem informado é que o

povo consegue emancipar-se”²⁵.

Além dos *Cadernos*, o CPC fez publicar:

- “João Boa-Morte, cabra marcado para morrer”, cordeal de Ferreira Gullar (publicado também em *Violão de Rua – I*).
- “Zé Fominha”, Cordel;
- “A mulher do coronel”, cordel;
- “Quem matou Aparecida?”, cordel;
- “O homem que engoliu um navio”, cordel;
- “Como o Brasil ajuda os EUA?”
- “A Terceira Guerra”
- “Em agosto Getúlio ficou só”, de Almir Matos.
- “Inflação, arma dos ricos”²⁶.

5. Atividades diversas

5.1. Cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia para formação profissional, técnica e artística.

5.2. Excursão, durante três meses, por todas as capitais do país. Esta excursão, que foi chamada *Primeira UNE-Volante* teve por objetivo realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos, de atuação política tradicionais no meio estudantil. Durante a *Primeira UNE-Volante* o CPC apresentou:

- a) *Miséria ao alcance de todos*, peça de Arnaldo Jabor;
- b) *Brasil, versão brasileira*, peça de Oduvaldo Vianna Filho e dirigida por Armando Costa;
- c) *Auto dos 99%*, peça de Carlos Estevam sobre o problema do ensino no Brasil, levada em todas as assembléias estudantis sobre reforma universitária.

²⁵ Tenho notícias de vinte e quatro números dos *Cadernos do Povo Brasileiro*. É possível, entretanto, que haja mais alguns que desconheço.

²⁶ Não consegui descobrir os autores de certas publicações.

- d) Exibição de cinco filmes documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira.
- e) Exposições gráficas e fotográficas sobre reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e Petrobrás. Estas exposições foram apresentadas ao público do interior do país, nas praças públicas e pontos de concentração popular.
- f) Apresentação de shows musicais durante comícios em praça pública.
- g) Realização do documentário *Isto é Brasil* rodado durante a excursão nacional do CPC²⁷.

5.3. Criação de CPCs nas principais cidades do país, (Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Santo André, Curitiba, Porto Alegre, Niterói e Rio de Janeiro). Os CPCs estaduais nem sempre foram tão bem sucedidos como o da UNE e nem sempre seguiram a mesma linha. Porém, todos foram suficientemente ativos para provocar, pelo menos, discussões nos meios artísticos e nos de comunicação de massa.

5.4. Fundação de uma rede nacional de distribuição de livros, discos e

²⁷ Nem sempre a UNE-Volante obedecia a esse roteiro de atividades. Assim, a 28 de março de 1962, a Folha da Tarde de Porto Alegre (RGS) publicava a seguinte notícia: “O setor volante do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes está em Porto Alegre desde ontem. Chegaram às 18:30 horas no Aeroporto Salgado Filho, com a presença obrigatória dos ‘bichos’ das Universidades deste ano. Às 21 horas houve a instalação solene na Reitoria, seguida de uma peça sobre a Reforma Universitária. E foram exibidos os filmes ‘Muerte ai Invasor’ (de Cuba), ‘Aruanda’, ‘Arraial do Cabo’ e ‘O Santuário’”.

O programa é o seguinte: Hoje, 21:00 - Reitoria - Teatro: “Miséria ao alcance de todos”, 1ª parte: “Canção do subdesenvolvimento”, de Francisco de Assis e Carlos Lyra – “Paga não paga”, de A. Boal – “Maria do Maranhão”, de Carlos Lyra e Nelson Lins de Barros – “O general” de Bertold Brecht, - Prólogo de “A vez da recusa”, de Carlos Estevam. 2ª parte: “História da Formiguinha” ou “Deus ajuda os bão” ou “Como entrar bem pelos canais competentes” de Arnaldo Jabor.

Amanhã, hora 21:00 - Reitoria - Teatro: “Brasil, versão brasileira” de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Armando Costa Sábado, 17:00 - Teatro de Equipe -pequeno Congresso de Cultura Popular; 20:00 - Reitoria - Teatro: “Miséria ao alcance de todos”; 22:00 - Reitoria - Teatro: “Brasil, versão brasileira”, 21:00 - Salão Nobre da PUC – “Assembléia Universitária”.

A 29 de março de 62, o mesmo jornal publicava a seguinte notícia: “Dando prosseguimento à sua temporada em Porto Alegre, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes apresentará hoje, às 21:00 horas, na Reitoria da URGS (salão de atos), a peça política de Oduvaldo Vianna Filho, “Brasil, versão brasileira”. O autor é conhecido do povo gaúcho: foi o principal intérprete em “Eles não usam blacktié”, encenado pelo Teatro de Arena de São Paulo, e estava no elenco de uma peça de sua autoria, “Chapetuba Futebol Clube”, encenada também pelo Arena. “Brasil, versão brasileira” conta também com Oduvaldo Vianna Filho no elenco. O espetáculo é dirigido por Armando Costa (...).

Ingressos para os espetáculos estão sendo vendidos nos locais. Os associados do Teatro de Equipe, mediante apresentação de recibo, terão direito a desconto de 75% (ou seja, pagarão apenas 50 cruzeiros). Recomendamos os espetáculos do CPC”.

revistas. A distribuidora do CPC, Prodac, dispoñdo de representantes e agentes em mais de 50 cidades da Federação, distribuiu para todo o Brasil não só as produções do CPC como também as obras das Editoras Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor.

5.5. Fundação, durante o ano de 62, dos seguintes CPCs na Guanabara: da Faculdade de Arquitetura, do Sindicato dos Metalúrgicos, do Sindicato dos Bancários, da Faculdade Nacional de Filosofia, da Faculdade Nacional de Direito, da União Fluminense dos Estudantes, da Faculdade de Filosofia da UEG.

5.6. Realização do I Festival de Cultura Popular que apresentou ao público as obras de “escritores e poetas progressistas” brasileiros com o lançamento dos Cadernos do Povo Brasileiro e das publicações do CPC e da Editora Universitária. A respeito do Festival, escreveu Paulo Dantas na Revista Brasiliense: “... Foi o primeiro Festival do Centro Popular de Cultura da Guanabara, entidade dinâmica que se arrojou a defender em tempo as nossas tradições de arte popular, realizando palestras, conferências, declamações de poemas, projeções de filmes, encenação de atos teatrais, tudo dentro do mais sadio espírito nacional e popular...

Isto é o que se chama, em linguagem popular, reunir o útil ao agradável, daí a alegria, daí o sucesso, daí o alvoroço e a animação que reinaram nos salões da UNE, na Praia do Flamengo, àquela noite defendido e guardado pelos soldados do Exército Nacional contra as prováveis e despeitadas provocações da venal polícia de Carlos Lacerda.

Os intelectuais presentes, irmanados na luta com o povo, não tinham tempo de fazer poses, nem precisavam delas, já que a mocidade que boiava em torno, queria era ouvir palavras e verdades positivas. Eram estudantes calejados na luta revolucionária, universitários de todos os níveis, não acovardados por perseguições, nem amedrontados pelos bichos-papões do imperialismo. Eram criaturas inteligentes e saudáveis, todas integradas dentro de um esquema de formulações próprias ou adquiridas no estudo nacionalista da nossa libertação moral e econômica.

Eram todos elementos de confiança de uma luta comum que já vinha se fazendo há anos, daí a confluência de figuras como Astrogildo Pereira, Dalcídio

Jurandir, Noel Nutels, Rui Facó, Eneidacom Geir Campos, Ferreira Gullar, Moacir Felix e tantos outros de afirmação nacional.

Viam-se ainda, em meio daquela animada estudantada, artistas de rádio e televisão, gente de teatro, líderes sindicais, diretores de cinema, políticos independentes.

...Ali presentes, em barraquinhas especiais, autografando seus livros recentes, entre outros, notava-se a presença de Álvaro Lins, Milton Pedrosa, Francisco Julião, o ex-Ministro Roberto Lira, o magistrado Osny Duarte Pereira, Vinícius de Moraes, Dias Gomes, Álvaro Vieira Pinto, Eneida, Moacir Felix...

...Compreendendo a gravidade do momento da vida nacional e procurando fazer do mister editorial um programa de orientação popular, já que o bom livro é um instrumento de politização, e de sadio nacionalismo, o editor Ênio Silveira idealizou, projetou e lançou esta utilíssima e vitoriosa série de Cadernos do Povo Brasileiro, cujos volumes iniciais, em número de seis, foram lançados e estão percorrendo o Brasil, obtendo franca acolhida do público leitor (...).

Temos assim, em volumes pequenos, formato de bolso, uma série de livros onde são estudados e analisados, à base de argumentos cerrados e interpretações lúcidas, sem qualquer ortodoxia político-partidária, grandes e vitais assuntos – problemas de atual hora brasileira. Sempre agindo como quem interroga e ao mesmo tempo formula, os autores levantam e equacionam realidades de nossa vida política em face do seu anseio mais imediato de ordem libertária, quer seja no terreno econômico, como no doutrinário, ideológico e cultural. Sendo uma coleção de caráter populista e divulgador, não estamos diante de tratados definitivos nem profundos sobre a matéria. O objetivo da coleção é, sobretudo, informar, já que seu lema assim se expressa: “Somente quando bem informado é que um povo consegue emancipar-se” (Dantas, 1962).

5.7. Participação em campanhas eleitorais, mantendo peças e shows musicais levados nas ruas e praças públicas. Essa participação era feita ou sob contrato ou sob a forma de apoio espontâneo a candidatos escolhidos pelos estudantes²⁸.

5.8. Produção de peças, músicas e cartazes para os CPCs estaduais.

²⁸ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

5.9. A realização da segunda UNE-Volante que contou com: “O filho da besta torta do Pajéu”, peça de Oduvaldo Vianna Filho.

A QUESTÃO DA CULTURA POPULAR POSTA EM QUESTÃO

As atividades do CPC da UNE não eram realizadas sem orientação teórico-metodológica

Fundamentavam-se em referencial teórico explicitado no trabalho de Carlos Estevam, *A questão da cultura popular*, e no de Ferreira Gullar, *A cultura popular posta em questão*²⁹. Para a clara compreensão das concepções formais e conteudísticas que orientavam a produção artística do CPC, Carlos Estevam afirma que antes de mais nada é necessário distinguir com clareza as características que diferenciam a arte do povo da arte popular e, ambas, da arte praticada pelo CPC a que ele chama de arte popular revolucionária.

A arte do povo é, para esse autor, predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual

²⁹ Se bem que o livro de Gullar seja tão importante quanto o de Estevam, concentrei minha análise no último devido à sua originalidade e o seu caráter polêmico. Estevam é, a meu ver, o grande teórico da questão.

se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte do povo e a arte popular, quando considerados de um ponto de vista cultural rigoroso, dificilmente poderiam merecer a denominação de arte, por outro lado, quando considerados do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo.

Com efeito, para Estevam, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea, a arte popular é a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-lo e aturdi-lo em vez de despertá-lo para a reflexão e a consciência de si mesmo. A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-los fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugiá-lo numa existência utópica e num eu alheio ao seu eu concreto. A arte popular é escapista porque não constrói seus valores por um processo de aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência

ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano.

Estas concepções, por sua vez, se fundamentam na forma como Estevam pensa a cultura. Para ele, ainda que cultura seja um conceito de extensão “miseravelmente vasta” que, a rigor, quer dizer tudo que não é exclusivamente natureza e passa a significar praticamente tudo “num mundo como o de hoje penetrado por todas as partes pela ação criadora do trabalho humano”, numa sociedade de classes a cultura é produzida e reproduzi da pelas classes numa dinâmica cuja lógica é dada pelas relações sociais de produção.

Assim, diz ele; “o mundo da cultura, entendido como superestrutura espiritual da sociedade, se apresenta como um produto derivado, como um reflexo do modo pelo qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico. Entretanto, não obstante o inevitável condicionamento que o liga em última instância à sua base econômica, o mundo da cultura, ao se desenvolver desdobrando suas diversificações internas, vai ganhando uma considerável autonomia aos seus suportes materiais” (Estevam, 1963, p. 9).

Determinação e autonomia relativa são as duas forças que orientam a dinâmica do mundo da cultura e que vão, na sociedade de classes, provocar um duplo movimento: o da cultura alienada e o da desalienada.

Antes, porém, é necessário entender qual o sentido que Estevam atribui à autonomia relativa do mundo cultural. Para ele, formas da vida social como a ciência, a arte, a filosofia, a educação, adquirem um status próprio e a suficiente independência para que possam se reger, em grande parte, por leis próprias dotadas de coerência interna e desenvolvimento autônomo.

Isso acontece na medida em que essas formas encontram um correlato também autônomo nas novas necessidades que o trabalho social incorporou à existência humana. A necessidade de emoção artística, por exemplo, tornou-se para a espécie humana uma necessidade tão imperativa quanto o são as determinadas pelo funcionamento do organismo e a manutenção da vida. O mesmo se pode dizer de outras necessidades como o saber, a convivência moral, a educação, o divertimento, etc. Tais valores, é certo, nunca perdem sua fundamental vinculação

à fonte material de sua existência que, em última análise, os determina não só em sua forma e conteúdo atuais, como também nas transformações por que passam ao longo da história. Nem por isso, entretanto, pode-se negar que representem o papel de novas e numerosas estruturas nas quais é dado ao homem expandir e aprofundar as qualidades potenciais de sua natureza.

A justificativa da autonomia das formas superiores da cultura encontra-se, pois, no fato de que elas se dirigem à satisfação de necessidades espirituais também autônomas do homem. A verdade da máxima estoica “a virtude constitui sua própria recompensa” não pode ser negada por mais que se considere como é estreita a dependência mantida pelos diferentes domínios da vida com o que se passa na área da organização econômica da sociedade, sem conseguir eliminar o condicionamento incessante ditado pela base material e, ao mesmo tempo, não se deixando subordinar completamente, os bens espirituais conquistam a condição de fins em si mesmos, não precisando, em certo sentido, de outra justificativa além de sua própria existência.

Essa capacidade de autodeterminação das formas superiores da cultura encontra sua contrapartida na autonomia do homem enquanto ser pensante e sensível, pois aquelas formas são bens adequados a essas dimensões superiores de nossa existência. À medida que se desenvolvem nossas faculdades de apreensão racional e sensível do real, essas faculdades passam a existir como órgãos autônomos dotados de aspirações próprias, o mundo da cultura também passa a ter, de direito, as suas próprias leis, suas necessidades e seus objetivos próprios.

“Isto significa que as estruturas culturais não podem ser tratadas como meros instrumentos. Não podem ser utilizadas para obtenção de fim extraculturais, o que implicaria em desfigurar a própria essência do fenômeno cultural. Assim, quando se pensa que a ciência merece ser cultivada para aumentar o nível de bem-estar material, comete-se a incorreção de supor que a ciência tem necessidade de ser justificada como um meio e precisa, para existir, de apoiar-se em uma finalidade estranha a ela mesma, uma outra finalidade que não seja a própria aspiração de saber experimentada pelo homem”. (Estevam, 1963, p. 10-11).

A cultura alienada

É, entretanto, exatamente isso que ocorre numa sociedade de classes. Assim, observa Estevam: “dada uma sociedade dividida em classes e dada a dominação de uma das classes sobre as demais, estão dadas as condições objetivas suficientes para o florescimento da cultura alienada. A classe no poder, claro está, pretende perpetuar indefinidamente sua invejável posição e para isso necessita estender sua dominação a todos os rincões da sociedade. Tencionando que toda a sociedade esteja organizada em função dos seus interesses, como poderia a classe dominante dispensar uma visão de mundo e um aparato cultural capazes de dar a ela e às demais classes a certeza líquida de que nada é mais legítimo do que o *status quo* e nada mais inelutável do que a sua própria vocação para o poder?”

Dá-se, entretanto, que semelhante tarefa não pode ser levada a cabo sem que se rasgue a carta de princípios onde estão fixadas as leis inflexíveis que regem o mundo da cultura. Qualquer visão de mundo adequada aos interesses de uma classe dominante deve necessariamente começar pelo ato inconstitucional que revoga os valores máximos do espírito, pois não há conciliação possível entre tais interesses e a verdade, o bem, a beleza, o humanismo e todo o complexo conjunto de valores e procedimentos que formam a totalidade concreta e prática da cultura. A dominação exercida pela minoria em seu próprio benefício não pode constituir uma visão de mundo apoiada na objetividade. Para isso precisaria abrir mão de sua própria perspectiva, assumindo então o modo de ver da coletividade. A minoria opressora, entretanto, sabe que a preservação de seus privilégios não é compatível com as posições que, falando em nome de toda a sociedade, não se apresentam como representativas de interesses particulares. A minoria não pode tolerar a devassa democrática da sociedade, pois isso revelaria o infundado de seus privilégios, a começar pela apropriação privada dos bens de produção.

A preservação de seu poder depende de que as outras classes permaneçam

iludidas. Depende ainda de que a própria classe dominante permaneça mistificada. Ela necessita conhecer cada problema particular o suficiente para defender, em cada caso, o seu interesse, mas não pode enfrentar a sociedade como uma totalidade. Não pode por em questão a essência da sociedade de classes, nem trazer à luz as contradições inerentes a uma organização-para-todos montada em função da minoria. O conhecimento de si mesma, a consciência de sua situação de classe, é um dado fatal para a sua sobrevivência. Por isso não lhe resta outra saída além do esforço contínuo de mistificação, desde a pura e simples falsificação dos fatos, até a elaboração de teorias gratuitas forjadas para o ocultamento da verdadeira essência de uma ordem social que só pode ser aceita tendo-se em vista interesses materiais privados e não os imperativos superiores da cultura. O drama da classe dominante está em que, assenhoreando-se de tudo o que há de melhor na sociedade, ela, que tudo pode possuir, tem que acatar, como propriedade intransferível das outras classes, os bens da verdadeira cultura.

A classe dominante só é capaz da falsa cultura na razão direta em que a forma própria de sua consciência é a falsa consciência. A representação que ela se faz de sua própria situação vital embora possa ser explicitada e justificada a partir de condições sociais e históricas, não é nunca constituída pelas idéias e sentimentos que a classe deveria ter caso fosse capaz de apreender o significado real de sua situação no mundo. A dominação conduz inevitavelmente a uma forma de consciência que gira em falso porque, do ponto de vista subjetivo, não realiza os fins que a si mesma se propõe, ao mesmo tempo que, objetivamente, é levada a cumprir propósitos sociais que ela não só escolhe como, inclusive, desconhece.

A essa consciência dominante, falsa, opressora, alienada, mistificada, corresponde uma cultura dominante de igual teor. O fato mais característico dessa cultura é sua assombrosa incapacidade de transcender o imediatamente dado à percepção humana. A codificação exaustiva da imediatez é a obra máxima que ela aspira realizar. Por mais que se esforce, há uma fatalidade de que não consegue se libertar: ela apreende o real sempre onde ele não está, pois sempre se contenta em captar, analisar e sistematizar as formas exteriorizadas por meio das quais a matéria, os fatos e as leis que os regem aparecem à consciência.

Separando os fenômenos do fundamento econômico de sua existência, isolando-os da única base que permite explicá-las, a cultura que serve aos interesses dominantes passa a lidar com formas derivadas, esvaziadas de todo conteúdo concreto. Para ela, entretanto, essas formas de aparição da vida social, destacadas do terreno material que lhes deu origem, encerram o núcleo inteligível do processo vital da sociedade. Entendendo que, para além dessas formas nada há que mereça indagação, os militantes da cultura alienada dão por cumprida sua missão quando conseguem hipostasiar em entidades rígidas e eternas as estruturas formais que cabe ao saber, descobrir, descrever e hierarquizar. Segundo seu modo de ver, elucidar o real significa indicar quais são os tipos intemporais que sintetizam as possibilidades de relações que o real é capaz de exibir.

Se a cultura é o modo eficaz por meio do qual os homens equacionam e resolvem os problemas surgidos de sua relação com a natureza, com a sociedade e consigo mesmos, se é verdade que a cultura eleva o homem ao domínio do mundo exterior e de sua vida interior, então a cultura alienada não merece o nome de cultura. Seus praticantes não conseguem ver formas assumidas pela vida humana o resultado de um processo de evolução. Situam-se no plano mais primitivo do conhecimento que atribui às forças da natureza o caráter de potências extra-terrenas comandadas por desígnios insondáveis. Assim, não advertem o caráter histórico das estruturas que moldam a vida social e, não as vendo como histórias em sua gênese, formação e amadurecimento, são levados a tomá-las como entidades imutáveis que se comportam como formas naturais e eternas: a história seria algo que acontece ao lado dessas configurações sociais como marcos rígidos.

Para a cultura alienada a história deve ser concebida apenas como substituição inexpressiva de homens e fatos dentro dos limites determinados por princípios que sempre existiram e nunca desaparecerão. Supõe, ao mesmo tempo, que a finalidade da história será uma busca perfeccionista que culminará com a realização cabal dessas formas ideais para as quais a humanidade tende em gradativas aproximações.

Numa sociedade dividida em classes, não pode ser outra a visão de mundo encomendada para atender aos propósitos da classe dominante. Como poderia a

cultura alienada fazer a apologia da ordem social vigente sem, ao mesmo tempo, sustentar que a história não é a história das formas pelas quais os homens se reúnem em sociedade? Como poderia exaltar o *status quo* e, ao mesmo tempo, compreender que o movimento da sociedade, como observou Marx, não pode ser pensado como se fosse movimento de coisas que nos controlam em vez de serem controladas por nós?

Quanto mais cresce e se desenvolve, mais a cultura alienada se perde na alucinação e se recusa a enfrentar e explicar o mundo concreto. Quando mais profunda mais especializada, mais cultural ela aparenta ser, aí mesmo é que mais se revela o seu verdadeiro ser anticultural e a sua impotência para realizar aquilo que o homem espera da cultura.

À medida que vai evoluindo, cada ramo da cultura alienada vai cada vez mais perdendo, à custa de uma progressiva especialização, o sentido do real como totalidade. O processo unitário do real cede lugar a um mundo estilhaçado em fragmentos isolados. O trágico para a cultura alienada é que, do seu ponto de vista subjetivo, essas parcelas do mundo aparecem incomunicáveis entre si e não envolvidas pela totalidade que a todas compreende e determina, ao passo que, objetivamente, essas partes nada têm de isoladas, pois se articulam num tecido de conexões mútuas e interações incessantes que não só constituem um processo global único, como são por ele constituídas. Avançando ainda mais em seu pseudo progresso cultural, os ramos em que se fragmenta a cultura alienada acabam por se desinteressar até mesmo dos aspectos ontológicos característicos de seu próprio campo de ação. Marx mostrou, por exemplo, como na economia política “o valor de uso está, enquanto valor de uso, fora da esfera de considerações da economia política”. O mesmo fato se repete em todos os setores da cultura alienada. Cada um, além de virar as costas ao resto do mundo que fica fora de seu campo específico de ação, acaba passando a uma alienação em segunda potência e deixa até de tratar a matéria que está em sua própria base como ramo especializado da cultura. Transformando-se em sistemas fechados de leis particulares, os setores fragmentados da cultura alienada não conseguem mais enfrentar nem sequer o seu próprio “substrato concreto de realidade”. O terreno material específico que lhes

cabe explorar e elucidar passa a ser tido como impossível de ser apreendido pela consciência e cai, portanto, fora do âmbito de interesse da cultura.

Se os setores da cultura alienada nem sequer se julgam na obrigação de esclarecer os próprios objetos particulares que lhes cabe tratar, com muito mais forte razão não conseguem dar conta do caráter social do nascimento e do desaparecimento das formas e conteúdos que definem cada domínio particular da cultura. A assombrosa falência da cultura alienada se resume toda na incapacidade de compreender que o movimento que cria novas formas e conteúdos no interior do mundo da cultura têm seu fundamento real nas modificações verificadas nas relações de força entre as classes. Não admitindo o fato fundamental da sociedade de classe – a luta de classes – a cultura alienada não percebe que, em última análise, ela representa o papel passivo e reflexo do fiel da balança em cujos pratos atuam as forças sociais em luta. É, portanto, incapaz de assumir uma atitude de sujeito face ao mundo.

Do mesmo modo que a cultura alienada, dificilmente também os homens que a praticam poderiam se apresentar como cultores das qualidades humanas. O homem culto da cultura alienada assume a figura de um fantasma erudito em meio a um mundo concreto, rico em criações, movimento e vida. As propriedades e faculdades de seu espírito aparecem separadas da unidade orgânica de sua pessoa, e se convertem em coisas exteriores que não são o próprio homem, mas apenas bens possuídos, suas qualidades espirituais são postas à venda no mercado e, estando à venda, são compradas e utilizadas para servir, não aos fins superiores do homem e da cultura, mas aos interesses anti-humanos do capital comprador.

A cultura desalienada: a vanguarda

Para Estevam há duas formas de resposta ao descalabro cultural representado pela existência da cultura alienada: uma é a cultura desalienada, outra é a cultura popular.

Na verdade, como se pode ver em seguida, o que Estevam chama de “cultura desalienada” pode ser chamada também de vanguarda cultural.

As distinções entre essas três alternativas podem ser expressas através de uma imagem espacial indicando que o vetor da cultura desalienada aponta para cima, no sentido da elevação do homem ao nível da plena compreensão da totalidade de sua situação vital; o vetor da cultura popular aponta para baixo, no duplo sentido de cultura das grandes massas e cultura voltada para o movimento infra-estrutural da sociedade. Já foi visto como atua para fora o vetor da cultura alienada. Resta agora examinar o que significa o para cima e o para baixo.

Para Estevam, o combate que os militantes da cultura desalienada travam contra seus adversários caracteriza-se, acima de tudo, pelo fato de ser travado em estrita obediência às regras do jogo cultural. Evidentemente, não desconhecem que o conflito entre as duas posições só será definitivamente resolvido quando forem eliminadas as razões objetivas, materiais, que fazem da cultura alienada um poder dominante na sociedade. Entretanto, embora admitindo esse princípio como ponto de partida, sustentam simultaneamente que sua atividade revolucionária deve ser exercida exclusivamente no plano próprio da cultura. Sentem-se chamados a trabalhar na tarefa histórica de transformação substancial da sociedade e reivindicam um posto especializado nessa luta. Estão dispostos a contribuir para acelerar o processo de transformação – e efetivamente contribuem para isso – empreendendo uma ação que se desenvolve exclusivamente dentro dos marcos delimitadores do mundo cultural.

Esta reivindicação apoia-se em sólidas razões. Em primeiro lugar porque, queira-se ou não, o “front” cultural existe como um fato. Seria contrário à causa revolucionária fundamental querer negá-lo ou simplesmente subestimar a sua importância. Uma vez que aí se trava uma luta ao longo da qual a cultura alienada tenta impor e firmar o seu ponto de vista e estender a sua penetração social, seria prejudicial ao avanço geral das forças revolucionárias qualquer declínio da combatividade das vanguardas nesse “front” específico.

Em segundo lugar, o trabalho revolucionário exclusivamente cultural se justifica pelo fato de ser decisivo, para a atuação política concreta, o adequado esclarecimento das questões teóricas, a clareza sobre as posições de princípio. Evidentemente, quanto mais intensa e variada for a atividade exclusivamente

cultural, tanto mais acertadamente poderá ser orientada a marcha das forças revolucionárias em direção aos seus objetivos particulares e gerais.

A terceira razão é o conhecido poder que a superestrutura espiritual tem de reagir sobre a base material da sociedade. As transformações operadas no nível da superestrutura graças aos avanços culturais obtidos pela luta exclusivamente cultural não deixam de propiciar transformações no nível da infraestrutura, possibilitando assim o avanço do processo material básico.

Entretanto, não obstante encarne uma função social legítima, a cultura desalienada e desalienante não esgota todas as possibilidades de atuação cultural revolucionária. Ela apresenta limitações intransponíveis e o mais frequente erro cometido pelos seus representantes tem sido o de desconhecer a existência e o alcance dessas limitações. Acreditam que ela representa a única resposta realmente válida para a questão cultural e não podem, por conseguinte, encarar a cultura popular como um preenchimento de funções deixadas a descoberto pela cultura desalienada. Não conseguem ver que a cultura popular surge em atendimento a necessidades insatisfeitas pela cultura desalienada e opera numa dimensão de realidade que é inacessível para esta última.

Ao examiná-la vê-se imediatamente que sua limitação mais característica está no respeito e na confiança que lhe inspiram as leis intrínsecas ao mundo da cultura. Em nenhum momento da sua luta contra a cultura alienada ela deixa de ser fiel às regras do jogo cultural, entre as quais esta o princípio fundamental que considera os valores culturais como bens válidos e desejáveis por si mesmos. Estabelece assim expressa proibição quanto ao uso instrumental da cultura para a obtenção de fins extra-culturais.

Nada mais justo do que a cultura desalienante impor a si mesma essa limitação de princípio. A coisa muda de figura, entretanto, quando seus representantes passam a generalizar o valor desse princípio e pretendem aplicá-lo no julgamento das obras da cultura popular. Ao não perceberem que estão lidando com um princípio de validade restrita ao domínio da cultura desalienada, cometem o grave erro de denunciar os crimes contra a cultura praticados pelos militantes da cultura popular. Como já vimos em parte e explicaremos adiante,

este equívoco decorre de uma incompreensão relativa à própria razão de ser da cultura popular.

Outra limitação característica da visão dominante entre os artistas e intelectuais de vanguarda reside no princípio que impõe à cultura desalienada o objetivo de se desenvolver segundo suas próprias exigências na medida em que enfrenta os problemas que lhe aparecem em consequência das soluções dadas a problemas anteriores. Esse dinamismo imanente lhe é inevitável, pois é ditado pela necessidade de servir às finalidades supremas da cultura, que busca elevar o homem a um nível sempre superior de compreensão do mundo e de si mesmo.

Esses artistas e intelectuais são precisamente chamados a realizar uma tarefa praticamente oposta à que compete à cultura popular. É inevitável que, para eles, os limites que a cada momento configuram o estado atual da cultura se apresentem como barreiras que estão permanentemente desafiando e estimulando sua necessidade de superá-las. Seu dever prioritário é o de invadir as terras do desconhecido realizando um esforço, que nunca pode ser interrompido, para alargar cada vez mais o campo do já conhecido. Dá-se, entretanto, que *a necessidade de saber do homem culto não tem o mesmo conteúdo que a necessidade de saber das grandes massas. Para o primeiro, o já conhecido funciona como o ponto de apoio graças ao qual pode debruçar-se sobre o ainda a conhecer: o que lhe faz falta é a descoberta do socialmente novo. Para as grandes massas, ao contrário, situados como estão à margem da cultura, o ainda a conhecer é o já conhecido no seio da elite de vanguarda, o novo a ser conquistado é o que, uma vez conquistado, já é possuído pela vanguarda.*

Esse descompasso é mais uma das limitações que impedem a cultura desalienada de realizar a tarefa atribuída à cultura popular. Aqui é preciso assinalar que não estamos afirmando que as massas, ao contrário das elites, são incapazes de pensar por si mesmas. O que está dito é que uma sociedade dividida em classes não pode de modo algum produzir uma cultura nacional unitária e uniformemente distribuída: no que se refere ao conteúdo, povo culto significa uma coisa, elite culta significa outra; no que se refere à distribuição, a defasagem entre vanguarda e povo mostra bem como há dois mundos dentro da mesma sociedade.

Das limitações acima mencionadas decorrem várias outras que, igualmente,

justificam a existência da cultura popular a partir das próprias insuficiências intrínsecas à cultura desalienada. A vanguarda cultural está a ter uma visão espontaneísta acerca do modo pelo qual os valores culturais podem levar as massas à ação política eficaz. Os artistas e intelectuais que militam nessa posição partem do pressuposto de que seu trabalho não deve nem pode obedecer a uma intenção política explícita. A seguir, consideram que a presença de qualquer intenção extracultural é de todo dispensável, pois a obra cultural verdadeira, por sua capacidade de aproximar-se do real e retratá-lo, consegue refletir a vida e situar suas contradições até mesmo quando o produtor da obra lança-se ao trabalho partindo de um ponto de vista politicamente falso. A atuação das leis internas no mundo da cultura faz com que a obra autêntica reflita as contradições do real mesmo a contragosto de seu produtor.

A cultura desalienada admite, assim, que desempenha um papel revolucionário na sociedade pelo simples fato de existir como cultura não falsificada. Afirma que seu sentido revolucionário não está na apresentação explícita de soluções para os problemas sociais, nem na formulação de palavras de ordem que signifiquem uma instigação direta para a prática política concreta e imediata. Acredita, ao contrário, que seu papel revolucionário é satisfatoriamente desempenhado na medida em que ela reflete, de maneira não tendenciosa as relações do homem com o mundo e consigo mesmo e consegue reproduzir num quadro fiel os fatos e as estruturas possíveis de serem captadas pela razão e pela sensibilidade. Assim fazendo, ela julga que a um só tempo cumpre seus propósitos culturais e colabora, em seu campo, com as forças revolucionárias que lutam em outros setores da sociedade. Sua tarefa não pode ser senão a de clarificar as perspectivas que se abrem aos homens em cada época histórica.

Este modo de ver é, sem dúvida, perfeitamente justo. Mas isso não quer dizer que não possa levar a posições inteiramente descabidas. Uma delas consiste em pensar que as normas acima são válidas também para a cultura popular. É preciso ver, ao contrário, que a cultura popular traz consigo o seu próprio sentido e não pode ser reduzida a um tipo de produção cultural que, embora tenha sentido revolucionário e obedeça a critérios marxistas de constituição e funcionamento, não

satisfaz aos objetivos específicos da cultura popular.

Outro perigo contido na conceituação que estamos examinando é o fato de que ela pode levar, e frequentemente leva, a atitudes leibnitzianas da compreensão do processo histórico. É muito comum encontrar nos pronunciamentos desses artistas e intelectuais a idéia subjacente de que as relações entre a super e infra-estrutura se processam segundo uma harmonia pré-estabelecida. Supõem, quase sempre implicitamente, que o rigoroso cumprimento dos objetivos culturais a que se propõem garante, só por si, a melhor repercussão possível sobre a infra-estrutura. Quanto mais o produtor de cultura se mantiver adstrito às leis culturais mais eficazmente estará agindo sobre o que é extra cultural. Isso quer dizer que não acreditam na possibilidade (que é a própria razão de ser da cultura popular) de acelerar mais eficazmente o processo histórico mediante a utilização de recursos culturais que passam a ser aplicados de um modo culturalmente ilegítimo. Embora seja correto lutar contra as deformações que podem surgir no seu próprio campo de trabalho, os representantes da cultura desalienada erram ao generalizar o que só se aplica a eles mesmos e passam a adotar, em relação à cultura popular, um ponto de vista que tem muito em comum com aquela famosa tese reacionária de que “o estudante deve estudar”. É certo que o estudante que só estuda está contribuindo para o avanço do processo social, mas é também inegável que a atuação política direta do estudante que nem só estuda desencadeia efeitos muito mais profundos na base material do nosso avanço social.

A atitude que Estevam condena e que é um vício de uma posição em princípio correta, frequentemente leva à idéia de que a cultura só pode exercer a função de testemunho dos males sociais, a ela competindo, portanto, o papel passivo de contemplar o que se passa na sociedade e de registrar suas impressões num livro de ocorrências à disposição dos interessados. Esse equívoco é ainda levado ao extremo quando o artista e o intelectual resolvem superestimar a lei segundo a qual a infra-estrutura da sociedade não pode ser reproduzida em termos culturais sem sofrer um processo de tradução que transplante para uma outra linguagem, o modo como os fenômenos materiais se apresentam em sua realidade crua. Nesta recriação cultural de processos materiais o artista e o intelectual, que

exageram sua fidelidade aos princípios que regem seu “métier”, procuram ocultar o mais que podem sua própria posição diante do contexto que estão traduzindo. Acreditam que é preferível manter-se à maior distância possível e se esforçam por atingir uma imparcialidade tão absoluta que apague da obra qualquer vestígio capaz de denunciar a existência de seu autor. Tal comportamento escuda-se na pressuposição de que nada é mais convincente do que a própria eloquência das coisas, sendo assim preferível deixá-las entregues à objetividade de seu jogo da verdade e afastar as interferências que só viriam obscurecer a limpidez com que os fatos denunciam o absurdo da sociedade de classe.

Dá-se, entretanto, que, por si mesmas, as coisas nada dizem, pois sempre necessitam, para falar de uma consciência que as interprete. É frequente encontrar-se em discussões sobre cultura popular, a citação de que ninguém retratou melhor do que Balzac os problemas de sua época, pois a lógica dos fatos fez com que sua obra contrariasse as posições pessoais do autor e superasse, deste modo, a insuficiência de seus pontos de vista. Ora, dentre os milhões que leram Balzac, são raríssimos os que se deram conta das contradições da época refletidas na obra, sendo que, entre esses poucos, a maioria tomou conhecimento do fato alerta da por argutos intérpretes. Do mesmo modo, antes e depois de Marx existiam e existem os fenômenos por ele analisados e explicitados. Entretanto, milhões continuam a presenciar esses mesmos fenômenos sem perceberem o significado que têm. Assim é e será porque as coisas não falam sozinhas por mais que pensem o contrário os privilegiados a quem foi dado o direito de poder interpretar, por si mesmos, o significado das coisas. As grandes massas não dispõem dessa facilidade.

Estevam, não está querendo insinuar que os praticantes da cultura desalienada devem se entregar ao mesmo grau de militância política a que se obrigam os que se dedicam à cultura popular. Isso seria pedir além dos limites permitidos e inclusive invalidaria a própria existência da cultura popular, uma vez que a outra cultura estaria fazendo o que só a ela compete.

O que Estevam quer dizer é que, mesmo sem trair as suas finalidades descambando para uma atuação de sentido político direto, a cultura desalienada já podia imprimir à sua produção um propósito mais audacioso de explicitar

problemas e soluções em seus aspectos mais palpáveis e imediatos.

Isso só seria possível caso fosse eliminada a concepção corrente nos meios culturais de vanguarda que o povo chegará ao poder ao longo de uma evolução orgânica durante a qual as idéias revolucionárias irão paulatinamente passando a camadas cada vez mais amplas da população. Basta que cada qual da vanguarda se limite o fazer o seu próprio trabalho dando o melhor de si mesmo, sua honestidade, sua inteligência, sua sensibilidade, e a causa revolucionária crescerá e se alastrará de maneira mais ou menos espontânea. Dessa maneira os fins e os meios das lutas revolucionárias serão, naturalmente, descobertos a cada momento, sem que os produtores da cultura tenham necessidade de fazer mais do que aquilo que lhes é exigido pelas próprias leis de desenvolvimento do setor particular em que atuam.

Este modo de ver se harmoniza com uma limitação não menos insuperável do que as outras que até aqui examinamos: os produtores da cultura desalienada não podem ter o povo como público. Estão condenados a sempre se dirigirem ao público em geral. Isso significa que a cultura desalienada é, em princípio e tomada idealmente, uma cultura para todos, universal. Não há como fugir dessa pressuposição que é indispensável à própria constituição dessa cultura. Se as suas formulações não forem universalmente válidas, ela terá abandonado o ponto de vista da verdade e dá-se que a verdade aí tem um sentido distinto daquele que a caracteriza na cultura popular. Esta última lida apenas como verdades particulares, verdades relativas a objetivos políticos definidos. Os métodos de aquisição e demonstração da verdade são uns em cultura popular e outros em cultura desalienada: é puramente contingente a coincidência eventual entre uns e outros.

A cultura desalienada só sobrevive enquanto não trai a sua finalidade de atingir a verdade em sua globalidade, a verdade que abarca em seu conjunto e em seu detalhe todos os processos objetivos. Todas as questões ao alcance da abordagem e da compreensão humana estão incluí-las no método e no objeto dessa cultura. Sua tarefa só pode ser levada a cabo sob a condição de serem utilizados os instrumentos, altamente elaborados, de apreensão, de conceituação e de expressão criados pelo progresso cultural da humanidade. Sem a utilização desses recursos a cultura, pura e simplesmente, não pode realizar-se como tal.

Eis porque ela está ao alcance do público em geral e não do povo propriamente dito. Para participar da cultura é preciso já estar na cultura. O povo, entretanto, está à margem e, mantidas as condições vigentes na sociedade de classes, não há como integrá-lo nesse processo exclusivamente vivido pela elite. Fora da ação política das massas, não há solução para o caso. Aí se vê perfeitamente de que modo a cultura popular representa a única saída possível para a contradição povo-cultura. Ela constitui para o povo a cultura que ele pode e precisa ter, aqui e agora, dentro do estreito quadro da ordem social vigente.

Há outra limitação da cultura desalienada que merece ser apontada ainda que rapidamente. Refere-se à impossibilidade que a impede de participar dos problemas materiais relativos à transmissão da cultura do povo. A classe dominante domina, como não podia deixar de ser, os veículos de comunicação com o público. Encontrando à sua frente um sistema de distribuição de valores culturais cuidadosamente bem montado, um sistema que coloca a domicílio todos os bens exigidos pelo consumo alienado, a cultura desalienante choca-se com uma barreira que não está em suas mãos destruir. Embora não veja como seu objetivo precípuo a atuação sobre as massas, ela não pode concordar com o fato de não serem dadas, a todos idênticas oportunidades de livrarem-se do cerco asfixiante da cultura alienada. Mas o que fazer? O monopólio da distribuição é um fato real e ela própria não pode se lançar à obra de desbaratar este controle férreo que a classe dominante estabelece como intermediária comercial entre as fontes da cultura e os seus consumidores. Tal tarefa é extracultural e, por isso mesmo, lhe está vedada por princípio.

Conservando-se dentro dos marcos traçados por suas limitações essenciais, compete à cultura desalienada a realização de um trabalho de sentido revolucionário inequívoco. Dá-se, entretanto, que ela está sempre ameaçada pela tentação de não se conter dentro daqueles limites. Cabem-lhe fundamentalmente duas tarefas: o esforço crítico por meio do qual ela bombardeia e desmascara as posições defendidas pela cultura alienada e o esforço de substituição mediante o qual ela tenta, aos poucos e na medida do possível, ir ocupando o lugar de sua opositora. Mas esse esforço de substituição, se bem que válido em si mesmo, pode ser origem de uma ilusão profundamente idealista, mas que nem por isso deixa de ser

compartilhada pela grande maioria dos artistas e intelectuais de vanguarda. Em maior ou menor grau, quase todos agem como se pensassem (embora jamais formulem esse pensamento) que a cultura desalienada pudesse ser implantada, já em substituição à alienada. Dificilmente poderíamos demonstrar, por meio de provas, a verdade desta acusação, pois, como foi dito, a concepção que está sendo denunciada não se mostra nunca explicitamente: ela é uma concepção subjacente às produções e aos rumos que para si mesma determina a cultura desalienada e desalienante.

O fato é que, reconhecendo os determinismos da base material da sociedade, reconhecendo a possibilidade da relativa reação da superestrutura sobre a base, reconhecendo o dever de respeitar os valores intrínsecos ao mundo da cultura, reconhecendo ser extracultural o fato de na sociedade de classes existir apenas uma minoria capaz de culturalizar-se a si mesma como os representantes e defensores da verdadeira cultura, os artistas e intelectuais de vanguarda relutam em conceder a outros o direito de adotar um comportamento distinto do seu. Sentem-se concessionários da palavra definitiva sobre o assunto cultura e manifestam o propósito de fazer com que os seus padrões sejam adotados por todos que, seja lá como for, produzem cultura. Tal atitude, lastimável e evitável, é compreensível quando se recorda a existência daquela concepção subjacente tipicamente idealista. Com efeito, só quem pensa que já é possível na sociedade de classes substituir a “cultura nacional” pela cultura desalienada pode considerar como desviadas, errôneas, deturpantes, simplificadoras, primárias, etc., as tentativas e experiências culturais cujo propósito não é o de realizar os padrões da cultura desalienada, mas o de participar diretamente das lutas revolucionárias por meio da utilização de recursos culturais.

Uma importante variante dessa mesma questão aparece na já célebre tese da central elétrica. De uns tempos para cá, e mais especialmente depois que Maiacovski entrou em moda, a vanguarda cultural vem difundindo, com grande insistência, o modo de pensar que a classifica como uma usina central que produz energia e em seguida a distribui para sub-estações encarregadas de abastecer o público. A central teria o compromisso de produzir apenas para o pequeno e seletivo grupo de consumidores que compõem a rede imediatamente ligada a ela. As sub-

estações por sua vez, transformariam em produto de segunda mão aquela energia em estado puro originalmente gerada pela central. Essa transformação se verificaria em função de dois fatores: a qualidade inferior da aparelhagem da sub-estação e qualidade inferior do poder receptivo do grande público.

Assim pretende a vanguarda firmar sua pretensão à irrestrita autonomia e dar por pré-justificados todos e qualquer um dos seus atos passados ou futuros. Evidentemente não se pode aceitar semelhante colocação, a não ser como imagem que facilita a discussão do problema.

Na verdade, a tese da usina central, para Estevam, prova exatamente o oposto do que pretende demonstrar: ela faz ver que o momento fundamental é justamente o da sub-estação, pois é esta quem comanda todo o processo. A tese da usina central jamais poderia servir à defesa da liberdade sem limites reivindicada pela vanguarda, em primeiro lugar porque ela estabelece, de saída, um contrato bi-lateral que amarra os dois pólos no elo de uma dependência mútua. Vendo a subestação como intermediária entre ela e o público consumidor, a central se entrega de corpo inteiro ao controle da sub-estação. O centro só sobrevive enquanto consegue colocação para seus produtos no pequeno mercado que tem à sua disposição. Para que isso aconteça precisa evidentemente subordinar-se à condição “sine qua non” de elaborar seus produtos segundo as prescrições impostas pela rede intermediária diretamente ligada ao público. Enquanto se verifica essa subordinação fica de pé a relação de dependência recíproca segundo a qual pode-se dizer que, do ponto de vista da central, a sub-estação é tão importante quanto o é a central do ponto de vista da sub-estação.

Entretanto, se o centro entra em rebeldia e pretende violentar a relação impondo ao mercado o arbítrio de seus próprios critérios, aí então vê-se que a sub-estação é que é o pólo mais poderoso. Dando-se o caso em questão, ela, pura e simplesmente, desemprega a central. E isso ela pode fazer por uma razão muito simples: como a retransmissão não é um ato apenas mecânico, a sub-estação dispõe para poder funcionar de uma complexa aparelhagem que continuamente recria as formas e conteúdos recebidos, os quais só passa adiante depois de serem submetidos a esse processo de transformação que os adapta às exigências da demanda pública.

Assim, todas as vezes que a central se amotina e passa a produzir com desprezo pelas sub-estações, estas simplesmente se voltam para outras fontes produtoras e passam a importar ou de centros internacionais ou das próprias usinas da cultura alienada nacional, que às vezes são mais dóceis e, portanto, mais realistas do que a própria vanguarda esclarecida da cultura desalienada. Essa operação é sempre possível porque, como assinalamos, a sub-estação tem em suas mãos a chave do negócio: a aparelhagem que transforma e transmite ao grande público os valores culturais.

A cultura desalienada: a cultura popular

A cultura popular, para Carlos Estevam, deve ser entendida como uma segunda restrição ao conceito genérico de cultura: Por que não é ela cultura em sentido lato? Porque não se confunde com a totalidade do mundo humano superposto à natureza graças ao trabalho criador dos homens. Ela ocupa apenas uma pequena área desse mundo: a área da consciência. E por que não é ela cultura em sentido restrito, no sentido de super-estrutura espiritual da sociedade? Pela mesma razão, visto que também aí seu campo de validade não abrange a imensa área definida dentro dos limites das manifestações superiores do espírito. A cultura popular, essencialmente, diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política. Ainda assim, não a ação política em geral, mas a ação política do povo. Ela é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade das condições materiais objetivas, o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes.

A estrutura e a composição da cultura popular são determinadas pela finalidade que constitui a sua própria razão de existir: ela só existe se comporta como uma força, de caráter cultural, que age com o objetivo de tornar consciente para as massas o sentido de sua situação histórica. O princípio fundamental da cultura popular é o de admitir como válido tudo o que leva a realização desse objetivo. Assim como Lenin disse a respeito da moral, “para nós a moral está

subordinada aos interesses de classe da luta do proletariado”, outro tanto poderia ser dito da cultura em geral.

Caem, para Estevam, no quadro da cultura popular todas às atividades relativas à formação da consciência ativa das massas. Todos os objetos, idéias, obras, organizações, símbolos, comportamentos, valores, atitudes e tudo mais que visa, precípua e diretamente, a elevar o nível de compreensão e atuação política da massa, tudo que a leva à percepção do movimento real da história como algo que se confunde com o seu destino.

Dadas as condições objetivas atuais, o que falta subjetivamente à massa para aumentar em quantidade e qualidade aquilo que nessas condições há de positivo e favorável a seus interesses? Falta-lhe tornar-se consciente das ações que precisa executar para conquistar para si as posições dominantes. Seu destino depende subjetivamente de sua maior ou menor capacidade de responder aos problemas que encontra com um modo de ver consciente e não inconsciente, segundo uma consciência justa e não à luz de uma consciência falsa. Falta-lhe a capacidade de ver, em cada decisão prática, o que, o quando, o como, o onde significariam o encaminhamento acertado para as questões colocadas pela evolução histórica da sociedade.

A cultura popular não se confunde com nenhuma das manifestações da chamada cultura-para-trabalhadores. Ela não se confunde com arengas e pregações que visam mostrar aos trabalhadores tudo o que estão cansados de saber. Isso não lhe acontece porque ela se funda no interesse real do trabalhador em adquirir a cultura capaz de elevar o seu nível de compreensão dos fatos sociais e que lhe permita ver para além das aparências, o que realmente se passa com as estruturas da sociedade.

A cultura popular pode se concretizar de mil formas diferentes. Todas, entretanto, servem sempre ao mesmo propósito último que é a educação revolucionária das massas. A cultura-para-trabalhadores também se atribui esta mesma finalidade. Mas falha. Falha porque é abstrata, porque nasce da simples vontade, da vontade, em geral, de ensinar à massa o que ela tem de fazer. Trata-se de uma imposição feita às massas por um reduto “esclarecido” da

intelectualidade. É vazia e inócua porque acredita mais no poder da verdade em geral do que na força das condições concretas da vida, de onde nasce a prática, esta sim, capaz de realmente esclarecer a consciência da massa.

Para não se transformar em simples cultura-para-trabalhadores, a cultura popular precisa ser uma totalidade que reúna, dialeticamente, dois pólos distintos e as vezes antagônicos: ela tem que unificar os interesses imediatos do trabalhador individual com o interesse profundo e objetivo da classe operária e, dentro dessa mesma dialética, unificar os interesses particulares da classe operária com os interesses gerais de todo o povo. A cultura popular só o é quando se transforma num processo que permite a livre expansão dessa complexa rede em que se articulam, em interações ricas e variadas, móveis subjetivos e possibilidades objetivas, propósito de grupos e paixões individuais, meios disponíveis e finalidades ambiciosas, acaso fortuito e leis necessárias, interesses particulares momentâneos e interesses gerais permanentes, sede de diversão e fome de instrução, aperfeiçoamento profissional e trabalho político, exigências materiais e necessidades culturais, o viver a hora presente e o fazer a sociedade futura. Em uma palavra, a cultura popular deve ser a expressão cultural da luta política das massas, entendendo-se por essa luta algo que é feito por homens concretos ao longo de suas vidas concretas.

Sejam quais forem, entretanto, as mil modalidades que a cultura popular pode assumir, todas as suas formas de aparição são sempre dirigidas ao cumprimento de uma mesma finalidade: só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política.

Para ilustrar este argumento, Estevam toma três exemplos, retirados de setores distintos de atividade: uma escola de samba, um curso de eletricista e um debate sobre psicologia. Cada uma dessas três dimensões culturais pode, segundo ele, se realizar ou não como cultura popular.

Uma escola de samba, por exemplo, pode funcionar (e na esmagadora maioria dos casos funciona assim) como simples e inofensiva manifestação das necessidades de expressão, de divertimento e de coesão experimentadas por um

grupo social determinado. Além de expressar as formas reificadas da vida do grupo; além de diverti-lo e satisfazê-lo esteticamente oferecendo ao grupo a possibilidade de contemplar sua imagem reproduzida artisticamente e a possibilidade de concretizar aptidões estéticas e habilidades físicas; além de provocar o fortalecimento dos vínculos de solidariedade e a obediência às condições do trabalho coletivo, além de ir perpetuando indefinidamente a alienação, uma escola de samba nada mais faz, a não ser em casos inteiramente excepcionais, que permita defini-la como exemplo de cultura popular. Ela é um caso típico de cultura produzida pelo próprio povo. Poderia se converter em caso típico de cultura popular bastando para isso que, sem perder suas características vitais anteriores, ela passe a funcionar como meio de produção de consciência política. De fato, a cultura popular se realiza por intermédio dessa apropriação, para fins políticos, dos meios de produção cultural. Evidentemente, dependendo do caso, uma operação desse tipo envolvem dificuldades as mais complexas. A constatação dessas dificuldades, entretanto, não invalida a regra acima enunciada. Por maiores que elas sejam, é sempre possível introduzir conteúdo político em produtos culturais revolucionariamente neutros. E para que haja cultura popular é preciso que isso seja feito na escala permitida pelas limitações objetivas existentes em cada caso.

Seria um erro primário subestimar a outra condição “sine qua non” da cultura popular: o respeito às fontes vitais das manifestações culturais, o respeito às leis intrínsecas que regem cada domínio da cultura. Sem a observância dessa condição não pode haver cultura popular, pois ela estaria matando aquilo a que pretende infundir um novo sentido de vida. Trata-se, como acima já assinalado, de nunca entender por cultura popular algo que não seja uma totalidade concreta que contém e unifica elementos díspares e antagônicos. Uma totalidade em cujo seio as contradições não são resolvidas pela pura e simples eliminação de um de seus termos.

Vale a pena abrir aqui um parêntesis para o exame de três atitudes possíveis diante das iniciativas culturais tomadas pelo próprio povo, como é o caso da escola de samba. A atitude da classe dominante é a de ajudar e estimular o

desenvolvimento dessas manifestações culturais. A atitude do próprio povo é a de se entregar a essas atividades com a irracionalidade de quem se sente movido por uma cega necessidade. A terceira atitude é a revolucionária e consiste em empreender a transformações dessas manifestações culturais, consiste em incorporar-lhes um sentido revolucionário inequívoco fazendo com que elas se transfigurem em armas de libertação popular. De onde vem o interesse da classe dominante em ajudar as iniciativas culturais tomadas pelo próprio povo?

A classe dominante procura estimular sempre que pode os grupos que se desenvolvem em direções culturais não essenciais, direções das quais o grupo não retira nenhum proveito de caráter revolucionário. Um clube suburbano de futebol, por exemplo, por mais que desenvolva sua prática no sentido específico do futebol jamais estará contribuindo para o avanço do processo revolucionário. (A coisa só muda de figura quando uma organização desse tipo passa a ser usada para outros fins, em termos de cultura popular). Enquanto permanece na direção cultural inicialmente escolhida, o grupo é sobrecarregado por um elevado ônus e é do maior interesse da classe dominante que ele continue a pagá-lo indefinidamente.

Nos quadros em que funciona, o grupo vai consumindo toda sua energia em atividades revolucionariamente improdutivas como as relacionadas com as necessidades de produção, transmissão, manutenção, cooperação, regulamentação, renovação e organização, atividades que são essenciais à sua sobrevivência enquanto entidade coletiva. Este desperdício de força de trabalho revolucionário interessa sobremaneira à classe dominante. Não há nada melhor para frear as lutas populares do que fazer com que os grupos populares aceitem como suas as necessidades que a rigor são estranhas aos seus interesses reais e profundos.

Diante dessas formações culturais “espontâneas” no seio da massa, as forças revolucionárias não podem adotar uma atitude estreita de pura e simples negação, não podem pretender a extinção dessas modalidades de vida social que gozam da simpatia popular. Elas fazem parte da vida do povo, o que frustra qualquer tentativa de combatê-las. A atitude revolucionária não estando nem no combate, nem na indiferença, só pode ser a de transformá-las. Mas em que sentido? Na direção indicada pela cultura desalienada e desalienante? Claro que

não, pois significaria para a massa alienada uma violência tão brutal quanto a de convocá-la imediatamente para uma tarefa revolucionária armada. A única solução cultural para o problema levantado Pela existência de formações culturais espontâneas é a de transformá-las, tanto quanto for possível, em organizações produtoras de cultura popular.

O mesmo processo deve caracterizar os dois outros exemplos. Um curso de eletricista, do ponto de vista da sociedade vigente, encarna um valor cultural na medida em que eleva o nível profissional do educando, multiplica suas chances de sucesso na vida e incrementa a prosperidade social. Um debate sobre psicologia, por sua vez, constitui atividade autêntica da cultura, pois representa um exercício teórico proveitoso, capaz inclusive de, eventualmente, produzir resultados apreciáveis do ponto de vista da conquista de novos conhecimentos.

Nenhum dos dois casos, entretanto, produz rendimento político concreto. Enquanto são o que são, essas duas atividades interessam, acima de tudo, à classe dominante. Mais técnicos, mais conhecimentos científicos, mais valores úteis ao aumento da produtividade são bens que asseguram prosperidade sem pôr em perigo a ordem vigente. Isso significa que semelhantes atividades devam ser excluídas do quadro da cultura popular? Claro que não, pois podem ser transformadas em meios culturais aptos a desenvolver a consciência política das massas. Para tanto, basta fazer com que essas práticas não se limitem exclusivamente às finalidades a que se propõem. Nada impede que um sujeito, ao mesmo tempo em que aprende a trabalhar como eletricista, aprenda também como deve se comportar diante das contradições da sociedade onde vive. Embora nele predomine o interesse particular pela melhoria de seu nível profissional, é inegável que também se interessa pelos assuntos relativos ao segundo ponto, desde que se satisfaça a necessidade pessoal por ele experimentada mais vivamente. Essas observações são válidas para todo e qualquer setor da cultura, em qualquer nível: desde o teatro ao jogo de futebol, desde o livro até à colônia de férias.

Em outras palavras, segundo Estevam, os artistas e intelectuais que compunham o Centro Popular de Cultura, tinham também suas concepções estéticas pensadas porque consideravam que a arte, bem como as demais

manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tão pouco acreditam que ao homem, por sua condição de artista, fosse dado o privilégio de viverem um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como pretende orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence inelutavelmente. Ignorar esta questão ou desqualificar sua validade não é uma forma nem de resolvê-la, nem de eliminá-la do conjunto das indagações que estão na origem de toda atividade artística autêntica. O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório, pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apóia este mesmo processo para avançar, ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. O aparecimento em cada época de uma pluralidade de escolas artísticas, de correntes, de direções estilísticas que mantêm entre si lutas e tensões continuadas leva o artista ideologicamente despreparado à ilusão de que os fenômenos artísticos formam um todo único e autônomo e parece-

Ihe assim que o surgimento e o desaparecimento de concepções e correntes são fatos decididos na própria esfera da arte, são ocorrências que se produzem pela ação de fatores artísticos imanentes, sem qualquer referência às condições sociais e históricas. Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendida como não sendo mais do que um simples jogo de perguntas e respostas, de formulação e execução. Segundo este modo de ver, cada artista, corrente ou geração só representa um esforço positivo na medida em que tenha realizado cometimentos técnicos, inovado formas ou resolvido problemas artísticos que até então desafiavam seus predecessores. O artista deixa de ser visto como sendo essencialmente e acima de tudo um homem posto diante do mundo e tendo que dar respostas não aos problemas intrínsecos à arte, mas às questões básicas pertinentes ao saber, ao agir, ao crer e todas as demais questões relativas à visão de mundo que lhe são formuladas diretamente pela própria existência, daí decorrendo que a história da arte deixa de ser vista como fato integrante da história do homem em seu esforço por apropriar-se ao mundo e fazê-lo seu.

Este romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio da qual o artista pensa e valoriza a posição e o papel da arte dentro da sociedade. Perdido em seu transviamento ideológico, não se dá conta que a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos, não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existente na sociedade. Não vê a seguir que esta superestrutura longe de ter uma vida autônoma e uma direção própria independente de qualquer influxo exterior está, ao contrário, em estreita conexão com o conjunto das relações de produção, que formam a estrutura econômica da sociedade.

É pelo conhecimento das relações reais que articulam os fenômenos uns aos outros que se afasta o perigo da falsa consciência da liberdade artística porque somente tal conhecimento é capaz de possibilitar a ação conforme as leis científicas, ou seja, a ação que é essencialmente livre porque é eficaz no mundo

da objetividade e nunca é esmagada e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas.

O criador consciente dos suportes materiais que condicionam a esfera da realidade em que atua está igualmente em condições de compreender a exata medida em que cada setor da superestrutura pode reagir dialeticamente sobre a base econômica e manter em relação a esta base uma certa independência de movimentos. A importância desta relativa autonomia da arte está em que é por aí capaz de se converter numa força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade. Tal fato constituiu precisamente, a própria condição de possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e é dele que o CPC extrairá a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário.

Se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser social e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária nem o CPC.

Em toda sociedade dividida em classes sociais que se opõem como pólos distintos e irreconciliáveis de contradições sociais cada vez mais agudas, não é permitido mais a ninguém pôr em dúvida a afirmação de que as obras do espírito se apresentam necessariamente marcadas por um caráter de classe, por um compromisso e por uma posição tomada em relação às classes em luta pelo poder político.

Nem tão pouco escapa a ninguém a percepção da validade com que podemos vincular as idéias dominantes em determinado período com a classe dominante no mesmo período, pois não pensar assim seria manifestar uma inocência tão grande quanto a de supor que a classe dominante, detentora do poder material, pudesse ainda sentir-se segura em seus privilégios ao entregar nas mãos das classes subalternas direito de produzir e orientar a cultura dominante. Embora a classe dominante seja uma realidade histórica só definível em função da contradição fundamental a cada sociedade e possa, por conseguinte, variar de conteúdo conforme varie a contradição fundamental, de todos os modos é certo

que a relação de dominação não poderia sobreviver a partir do momento em que as idéias dominantes deixassem de ser a pura e simples expressão espiritual das relações materiais dominantes. Como a classe que explora e a classe que é explorada não podem estar em paz senão provisória e precariamente, como o homem que explora não uma coisa e sim o outro homem, a dominação não seria completa nem duradoura se não fosse também a dominação das idéias e dos sentimentos dos valores e das aspirações, da sensibilidade e da verdade.

Para os trabalhos desta empresa de anestesia e domesticação das consciências são utilizados os talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as idéias e as crenças que as acorrentam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora. Podem ser recrutados entre os mais diversos setores da sociedade, pois para fazer o que se lhes pede não necessitam apresentar nenhum outro título além do certificado de sua própria alienação. Não se lhes pode exigir nem sequer a consciência da função a que se dedicam porque, ao contrário, a ela atribuem um significado excelso e dignificante. Sentem-se, na verdade, pairando acima das classes e superiores às mesquinhas vicissitudes em que se envolvem as classes em sua luta e assim pensam porque não julgam pontificar para uma minoria; suas formulações, longe de se destinarem apenas à elite, são lançadas com a pretensão à universalidade e dispõem-se a oferecer não aos poderosos, mas a todo o povo, os valores inestimáveis do saber e da arte. Não se admitem comprometidos ou de algum modo vinculados à classe dominante porque acima de tudo anima-os a convicção de se sentirem, além de desligados dela, superiores a ela. Semelhante fantasia tem sua origem no fato de que, por sua profissão de ideólogos da espoliação, lhes compete dizer ao próprio dominador qual é o ser do dominador, lhes compete definir a essência da dominação e justificar a sua existência. Como depositários da cultura atendem assim as encomendas de pequenas ilusões e grandes mistificações com as quais a classe dominante se reabastece para o exercício cotidiano da exploração do homem pelo homem. O caso do artista a

serviço dos interesses anti-populares pode ser além do mais agravado na medida em que não é nem sequer necessário que o artista concorde subjetivamente com as idéias que em sua obra propõe e consagra. As consequências práticas da criação artística se realizam independentemente da vontade e das convicções pessoais do criador e produzem seus efeitos letais sem precisar para isso do consentimento do artista que, em sua incompetência ideológica, não foi capaz de compreender sua obra.

O processo pelo qual os artistas e intelectuais se convertem na força espiritual que efetiva e consolida a opressão das massas não constitui, entretanto, um bloco maciço e fechado onde não haja lugar para as imperfeições, as lacunas e as exceções.

A existência do artista de vanguarda dentro da sociedade de classes é possível pela simples razão de que nenhuma formação sócio-econômica pode ser inteiriça e isenta das contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade: a velha em fase de declínio e extinção da nova em fase de surgimento e expansão.

Por isso, os artistas e intelectuais distribuem-se em geral por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou inconformismo, ou a atitude revolucionária conseqüente e muito comum acontecer que os artistas e intelectuais a quem já foi dado descobrir a objeção contida na atitude de aceitação de defesa da ordem vigente se sintam plenamente satisfeitos consigo mesmos quando se instalam na posição inconformista caracterizada por um vago sentimento de repulso pelos padrões dominantes com os conteúdos mais expressivos da ideologia opressora. Não advertem, contudo, que para estar ao lado do povo e de sua luta não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão de não cumplicidade com os propósitos ostensivos dos inimigos do povo. A neutralidade dos inconformistas não passa, o mais das vezes, de uma inocente ilusão de independência e as escaramuças com que, em momentos de maior hostilidade, assaltam as cidadelas do poder não são capazes de causar maiores danos porque, na medida em que não obedecem a um plano de conjunto inspirado numa visão global de realidade, estes atos de rebeldia se perdem no oceano das manifestações

epidérmicas que de modo algum põem em perigo os detentores efetivos do poder. A classe dominante, enfeixando em suas mãos o poder material e político, não tem porque temer os arroubos esporádicos, a revolta dispersiva, a insatisfação inconsequente que caracteriza o comportamento dos incorformistas. Ela está unida e coesa em torno de seus privilégios e como um todo organizado e consciente de seus fins sabe que sua destruição e derrocada final só poderão advir de outra força igualmente organizada e firmemente determinada a eliminá-la da existência histórica. No artista e no intelectual inconformista ela encontra apenas um oponente isolado que inclusive exerce a função social de ser a exceção que confirma as regras do bom senso, do bom comportamento, da boa disciplina. De ânimo variável, o inconformista está a cada momento exposto ao risco de ser conquistado pela causa adversária, pois os motivos que inspiram sua conduta ele os extrai de convicções idealistas e da atitude puramente negativa de repugnância pelo status quo. Suas posições são assumidas em função de circunstâncias ocasionais de disposições subjetivas momentâneas e são expressões de um ponto de vista pessoal sobre a realidade em lugar de emanar em de um ponto de vista de classe, da visão de mundo da classe explorada em luta por sua emancipação.

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida.

Aqueles que optam por essa alternativa enfrentam, ainda segundo Estevam, uma série de problemas concretos que não podem ser ignorados.

O primeiro problema, relativo à liberdade de criação, só pode ser analisado em seus devidos termos quando visto nos quadros da relação artista-público. Há duas hipóteses a considerar: uma, a de que o público com quem o artista pretende entrar em comunicação seja constituído pela classe social de que o artista enquanto indivíduo faz parte integrante não apenas pela posição que ocupa no processo de produção, mas também pelo fato de que em sua consciência desta classe. Sempre que se trata de casos como este não tem qualquer sentido a colocação do problema de liberdade artística. Quando o artista está identificado a tal ponto com seu público o engajamento não pode significar para ele submeter-se

a um compromisso com uma entidade estranha e hostil a ele. Nada o impede de ser ao mesmo tempo livre e engajado, de dizer o que quiser e, ao mesmo tempo, servir aos interesses de seu público em tudo que disser. O compromisso só aparece como uma restrição, como uma fonte de impedimentos à liberdade criadora quando se verifica algum divórcio entre o artista e o público a quem fala.

Assim, via de regra ocorre que o artista embora pertencendo ao povo não pertence à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária. Os conflitos que daí resultam não se atenuam quando se considera que o artista não tem como seu público exclusivamente a classe revolucionária. De fato, sua obrigação é muito mais ampla, pois ele deve dirigir-se a todo o povo. O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consuetâneas com os interesses da classe revolucionária os quais em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade. Entretanto, por sua origem social como pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites a atividade criadora, cerceando-a em seu livre desenvolvimento. É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição de limites. O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, Quem se investiga e se policia. Desta forma procede não só por ter elegido para si um modo particular de ser artista ao decidir-se pela arte engajada, mas porque acima de tudo sabe que nada tem a perder, que não troca o melhor pelo pior.

Outra questão que dá margem, segundo Estevam, a inumeráveis

interpretações capciosas refere-se às concepções formais e conteudísticas que orientam a produção artística do intelectual engajado.

Para Estevam, os artistas e intelectuais engajados escolheram para si o caminho da arte popular revolucionária. Para eles tudo começa pela essência do povo e entendem que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. Radical como é, essa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. Se o que salta aos olhos e o que clama à razão quando se considera o povo é este seu defeito, esta sua privação de poder, é óbvio que nesta etapa histórica os traços positivos do povo só poderão se realizar pela prática dos atos negativos e destruidores que suprimem o povo enquanto ser escravizado. Na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por este movimento gera-se toda a matéria-prima de que necessita a arte popular revolucionária para elaborar seus produtos, pois o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.

Eis porque Estevam afirma que, em nosso país em nossa época, fora da arte política não há arte popular. Com efeito, se o povo é um universal ele só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sobre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não revertem em último termo ao denominador político, não se trata mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino. Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for política a substância das situações de conflito que o

artista engajado formaliza, então em suas obras não estará mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco de miséria de que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho de redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.

Por isso para Estevam, o artista engajado repudia a concepção romântica própria a tantos grupos de outros artistas que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; os artistas engajados, ao contrário, vêm nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. Como nos momentos em que o povo luta o artista não se comporta como artista e, sim, como membro ativo das forças populares, pode bem avaliar enquanto atua como artista a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as idéias quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material.

Pela investigação, pela análise e o devassamento do mundo objetivo, a arte engajada está em condições de transformar a consciência do público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica, a naturalidade das coisas se dissolve e se transmuta. Pode-se com essa arte ir tão longe quanto comunicar ao povo, por mil maneiras, as idéias de que as forças que o esmagam gozam apenas da aparência do em si, nada têm de uma fatalidade cega e invencível, pois são, na verdade, produtos do trabalho humano. A arte popular revolucionária aí encontra o seu eixo mestre: a transmissão do conceito de inversão da praxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência. O mundo, o termo

antitético do homem é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético, como feito humano e não fato absoluto; e a dependência com respeito a situação em que está inserido se revela ao homem como sendo em última análise dependência dele em relação a si mesmo. Nenhuma arte poderia se propor a finalidade mais alta que esta de se alinhar lado a lado com as forças que atuam no sentido da passagem da necessidade para o reino da liberdade.

Outra dificuldade enfrentada pelo artista engajado refere-se à afirmação de que a arte popular revolucionária tem necessariamente que fazer concessões ao atraso cultural do povo e não pode por este motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criador em profundidade. O artista engajado estaria condenado assim a produzir abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo, não encontrando jamais os estímulos que fazem do artista das elites um pesquisador imbuído do ideal da máxima perfeição e da exigência de sempre aprofundar suas experiências e superar os estágios já alcançados.

Segundo este modo de ver, o artista engajado abre mão de uma prerrogativa essencial ao seu ofício. Dirigido as condições primárias da sensibilidade popular o ato criador sofre um bloqueio impróprio de fora para dentro, perde toda a sua vitalidade de ato original que se produz mediante a livre expansão das forças e dos recursos que o artista pode mobilizar quando dá tudo de si.

Tal crítica entretanto, segundo Estevam, não procede. De modo algum os artistas engajados impedidos de dizer o que querem pelo fato de só dizer o que pode ser ouvido. Com efeito, em torno das discussões sobre arte política há um ponto que embora jamais seja abordado pelos artistas e críticos é decisivo para o esclarecimento destes mesmos artistas e críticos. Todos que recusam validade à arte política centralizam seu ataque sobre os limites que ela impõe à atividade criadora e jamais percebem por lamentável insuficiência de auto-reflexão, que qualquer outra espécie de arte, seja ela qual for, carrega igualmente consigo limitações intrínsecas invencíveis. Até aqui, tem-se discutido a questão como se tratasse para o artista de escolher entre o perfeito e o imperfeito entre a plena realização e a necessária frustração, quando na realidade o que ele tem a fazer é decidir que tipo de conteúdo deseja formalizar com sua arte, sabendo de antemão

que em tal opção nunca é possível se libertar das limitações enquanto tais, mas sim escolher entre espécies particulares de limitação, pois recusando umas estará aceitando conseqüentemente outras. É uma fatuidade, muitas vezes repetida, querer opor à arte política uma outra arte paradisíaca que oferece ao artista os meios de realizar todos os seus sonhos de plenitude. A prova de que tal arte é uma ilusão idealista e não um fato real é dado pela pura e simples existência da própria arte política: a prática do artista engajado mostra que as oportunidades que lhe são oferecidas além da arte política encerram para ele limitações abomináveis às quais ele não pode se render sem com isso renegar sua visão do mundo e sua concepção da arte.

O balanço das relações entre a arte popular revolucionária e a arte ilustrada das elites dirigentes só pode ser levado a efeito metodicamente se forem distinguidas, num primeiro momento, as questões relativas à forma daquelas que dizem respeito ao conteúdo. Os artistas e intelectuais engajados não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo.

Com efeito, seria uma atitude a crítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte de massas no que se refere às possibilidades formais que ele encerra. O artista de minorias não encontra nenhum obstáculo à sua legítima aspiração de aperfeiçoar os seus recursos expressivos e de desenvolvê-los ilimitadamente. O mundo da linguagem lhe é proposto como um campo aberto para o irrestrito exercício de sua liberdade criadora. Tudo o incita a superar-se e nada impede que se expanda seu ímpeto de renovar e de romper com os padrões convencionais desgastados e empobrecidos, sua necessidade de introduzir articulações cada vez mais puras e globalizantes, seu empenho em buscar ritmos mais intensos e sínteses mais elevadas, seu permanente anseio por cometimentos técnicos arrojados e o sentimento de que se encontra, a cada momento, realizando um hercúleo esforço na fronteira entre o oculto e o desocultado, entre o apenas suspeitado e o já expresso. No terreno formal, a

diferença que separa o artista de minorias do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este serve-se do usado. Mas uma vez, entretanto, é a relação artista-público que explica a riqueza e a qualidade superior das experiências formais possíveis na arte ilustrada. A liberdade do artista de minorias decorre de que sua produção destina-se a um público que, por definição, goza de condições culturais idênticas à sua. Sua obra vai às mãos de uma elite que tem por obrigação ir à sensibilidade do artista. Os termos em que a questão se apresenta são extremamente simples: se a elite-público não está à altura. Não faz parte dos deveres do artista levar em consideração o nível cultural da elite. É fácil ver que aqui se tocam em um ponto cuja importância não pode ser subestimada. A chave que elucida todos os problemas relativos, às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação.

Quando se pergunta “para que criar?” a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma dessas duas respostas: para dizer, ou para dizer a outro. O artista de minorias não chega a enfrentar conscientemente tal alternativa. Ele se decide pela expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos que são vivenciados pelas sensibilidades privilegiadas em seu contato com o mundo exterior. Ao exprimir o que antes não fora expresso, o artista da minoria sente ter realizado sua missão sobre a terra. Isso não quer dizer, entretanto que não tenha assumido nenhuma posição frente ao problema da comunicação. De fato, ele encontra a sua disposição um raciocínio sofismático graças ao qual consegue resolver o problema sem enfrentá-lo. Ao lhe ser perguntado: “para quem foi produzida sua obra”, ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí por diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e se julga desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público. O processo mental pelo qual o

artista de minorias se convence de que produz para todos se reduz a uma falsa operação generalizadora. Uma vez realizada a obra, o artista, situa-se diante dela como espectador e porque consegue captar o seu sentido em todo seu alcance conclui que a obra é humanamente apreensível, conclui que ela pode se comunicar como todos. Se não ocorre assim, se na realidade ela somente se comunica com uma minoria está provado que isso não se deve a deficiências comunicativas intrínsecas à obra: o que precisa ser corrigido não é a obra, mas o público, vale dizer, o problema é do governo e não do artista.

Para sentir-se criando para todos, o artista de minorias não necessita mais que se sentir criando para si mesmo. Crê que, saindo-se bem no terreno da expressão, está resolvendo implicitamente os problemas da comunicação, sem jamais suspeitar que no ato de dizer não está contida necessariamente a referência à consciência distinta da consciência que diz. Não entende que o dizer como tal implica apenas em dizer a alguém e não um dizer a outro, visto que o outro pode perfeitamente ser substituído, quer pelo sujeito que diz e a seguir se ouve, quer por sujeitos que sociologicamente estão com ele, no mesmo estrato cultural. Nos momentos ocasionais em que toma consciência de sua lamentável condição, o artista que prefere expressar-se a comunicar-se, que prefere todos os sacrifícios a ter que se limitar ao idioma impessoal e uniformizado das grandes massas humanas, consegue mais uma vez resolver ilusoriamente o problema que não enfrenta, alegando que cria para o futuro e não para o presente, que a humanidade tendo evoluído, chegará o dia em que todos o compreenderão. Em outras palavras, sente-se bem à margem da história do seu tempo.

A situação é inteiramente outra quando o artista decidiu participar da história e não apenas como homem senão também como artista. Seu primeiro passo será o de compreender o caráter objetivo das limitações a que terá de submeter-se e compreender em seguida a outra face de tais limitações, pois elas só lhe barram um caminho porque lhe abrem outro muito maior. Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nela que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica

com o povo. Na medida em que a arte engajada pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo.

Cumprir notar que na colocação do problema formal há um dado de fundamental importância que deve presidir a toda e qualquer preocupação estilística do artista revolucionário. O seu primeiro cuidado deve ser o de nunca perder de vista o fato de que o seu público em sua apreciação da arte não procede segundo critérios formais de julgamento. Suas relações com a arte são predominantemente extraformais: trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhes diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. Em uma palavra, lidam com um público artisticamente inculto inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte. As preocupações formais e a capacidade de perceber e usufruir na obra tudo que nela significa progresso, riqueza ou destreza formal são itens que compõem a esfera vital daqueles que, na divisão social do trabalho, situam-se do lado do trabalho intelectual e não do trabalho manual. Nada tendo a ver com o grupo seletivo de especialistas e entendidos em arte, o artista popular desde logo está a salvo do perigo que representa a observação da forma pela forma e que é o vício intrínseco a toda arte para minorias.

O compromisso assumido pelo artista engajado de se fazer entender quando fala ao seu público elimina assim o mal artístico maior que sempre ameaça invalidar, do ponto de vista cultural, a produção do artista não politizado. Pelos pressupostos ideológicos que presidem essa arte o artista engajado está impedido de se extraviar e de permitir que em suas obras os elementos formais entrem em aberto conflito com os elementos de conteúdo. Perder o controle sobre os meios expressivos e aceitar a desfiguração das funções específicas que lhes cabe exercer, deixar que as estruturas se tornem separadas e independentes da matéria convertendo-se em configurações abstratas e vazias, permitir que se desenvolva a

orgia autodestruidora das formas, são descaminhos a que não pode sucumbir o artista popular revolucionário. Sua obra, regida pelo princípio da comunicabilidade, se caracteriza pelo entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pela união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro.

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário e em cuja meditação deve por todo o seu empenho reside na contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade. As manifestações artísticas, quaisquer que elas sejam, constituem configurações de sentido que só podem ser verdadeiramente apreendidas pelos membros da mesma comunidade cultural a que pertence o artista. Isto acontece porque a arte, como produto elaborado da cultura, não se dirige nem ao homem natural, nem ao homem anterior à etapa do processo cultural em que vem à luz a arte em questão. A apreensão adequada da obra de arte deve atender a satisfação prévia de requisitos que vão desde a iniciativa artística até as formas práticas da existência, desde o desenvolvimento sensorial e intelectual até a formação humanística, requisitos que constituem justamente os pressupostos culturais para a compreensão da obra. A contradição entre qualidade e popularidade surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público. Este é um fenômeno que ao artista engajado se apresenta como inevitável a partir de sua decisão original de ampliar até os seus últimos limites a área de seu público. A história da arte oferece repetidos exemplos de interrupções e retrocessos no processo de desenvolvimento dos meios expressivos todas as vezes em que classes sociais em ascensão passam a integrar o mercado consumidor dos produtos artísticos.

O artista revolucionário não tem evidentemente nenhum preconceito à necessidade de elaborar e apurar cada vez mais os meios expressivos de que dispõe. Na verdade, o que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o seu público. Dedicar-se, como não podia deixar de ser, à pesquisa formal e à preocupação de desenvolver ao máximo seus recursos de linguagem; mas o faz sem se deixar seduzir pela dinâmica imanente a

este processo. Com efeito, não há arte quando não se reduz a multiplicidade do real e a um nível superior de expressão sintética, quando não se criam formas em que os objetos da experiência, desintegrados pela intuição artística, vêm se reagrupar em articulações mais puras, quando não se reelabora o mundo para representá-lo. No entanto, embora reconhecido que é neste caráter indireto da expressão que reside a força criadora da arte e seu poder sobre o espírito dos homens, o artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas típicas da arte encerra o risco da incompreensibilidade. Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista.

O peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos distintos. Por um lado, ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular. Ali encontrará o artista, ao lado de elaboração exclusiva das massas, todas as formas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio cultural. Nessa espécie de trabalho de campo em que recolhe o material que a seguir utilizará, não poucas vezes o artista é surpreendido por achados formais que representariam revolucionárias inovações caso fossem empregados no nível da arte de minorias. Isto se dá porque os produtos artísticos que gozam de livre circulação no meio do povo não necessitam, para serem aceitos e apreciados, de prestar qualquer obediência aos princípios da unidade estilística. Graças à incoerência estilística da arte do povo e da arte popular, são encontrados em coexistência pacífica elementos formais heterogêneos provenientes das mais diversas origens geográficas e históricas. O acentuado espírito conservador com que o povo se imobiliza no uso das formas que obtiveram êxito quando pela primeira vez adotadas permite que o artista revolucionário retome tais formas e as recupere para a veiculação de conteúdos inteiramente distinto daqueles que lhes deram origem.

A outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista

revolucionário consiste no trabalho constante de aderir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente são mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as elites, mas a relativa falta de liberdade na interpretação dos princípios formais própria à própria arte revolucionária não deve de modo algum ser confundida com uma atitude de passiva subserviência do artista frente às convenções que gozam do beneplácito popular. Partindo de modelos estabelecidos e de diretivas já comprovadas, resta ao artista popular um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-los a render a máxima eloquência. Por fim, como o artista revolucionário é forçado a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana.

A CULTURA POPULAR NA PRÁTICA: “BRASIL, VERSÃO BRASILEIRA”

Um exame da produção do CPC da UNE sugere que dois eram os públicos que o Centro procurava atingir: um público de classe média pra cima, eminentemente estudantil e um público popular constituído por operários, transeuntes, moradores de favelas e da Zona Norte Carioca e, mais tarde, trabalhadores rurais do estado do Rio de Janeiro.

A produção para o público de classe média era apresentada no teatro da UNE, em auditórios de Faculdades e durante as duas UNE-volantes. Além disso, a PRODAC fazia chegar ao público estudantil de outros estados o material escrito e gravado do CPC. Finalmente, os CPCs de outros estados na maioria das vezes reproduziam materiais gerados pelo CPC da UNE e mesmo onde não havia CPCs, as organizações estudantis locais se incumbiam dessa tarefa. Assim, por exemplo, a UEE do Paraná criou UEE-Volante e levou “O Auto dos 99%” em Londrina, Maringá, Ponta Grossa, Jacarezinho e em outras cidades do estado³⁰. Dessa forma, a penetração e a popularidade do CPC da UNE no meio estudantil brasileiro foi inquestionável e as teses que defendia (o nacionalismo, a reforma universitária, a reforma agrária, etc.) influenciaram profundamente toda uma geração que na época constituía o público de estudantes secundários e universitários do país³¹.

Já a penetração e o conseqüente sucesso do CPC junto ao público popular foi, na prática, muito mais discutível. Quais foram os principais problemas enfrentados pelo CPC para atingir esse público?

Em primeiro lugar, o CPC enfrentou o problema do espaço adequado onde o público popular estivesse reunido. A primeira tentativa de apresentação de seus shows e peças de teatro foi realizada em sede de sindicatos. Logo os membros do CPC verificaram, entretanto, que os sindicatos da época normalmente não

³⁰ Informação fornecida por Rubem Murilo Leão Rego.

³¹ É claro que não estou afirmando que todos os membros dessa geração foram influenciados. Mas é inquestionável o sucesso do CPC nessa área.

recebiam a massa operária, os seus associados em suas sedes. Quem frequentava as sedes dos sindicatos era a liderança e essa, ainda que aplaudisse a produção, do CPC, não era propriamente quem o Centro pretendia atingir³². Outro local, provavelmente adequado, eram os teatros de periferia do Rio de Janeiro. Entretanto, a grande maioria desses teatros pertencia ao estado do Rio e seu governador na época, o Sr. Carlos Lacerda, não era propriamente um simpatizante do CPC. Assim, o depoimento de João das Neves a respeito é ilustrativo: “Eu entrei no CPC em fins de 1962, começo de 63. Quando eu entrei, trabalhava em Campo Grande, um subúrbio do Rio de Janeiro, num teatro de lá, o Arthur de Azevedo, um teatro de periferia como vocês chamam agora aqui em São Paulo. A gente levava peças de autores brasileiros, sendo algumas feitas, pelo próprio grupo de lá. Eu tinha formado um grupo com o pessoal de Campo Grande e, pela primeira vez num subúrbio carioca, as peças estavam trazendo muita gente do próprio subúrbio. E eram sempre peças com problemas sociais.

Nós estávamos encenando uma peça de Isaac Filho, ‘A grande seara’ e esta encenação causou muita celeuma, se bem que celeuma reduzida ao campo do próprio subúrbio.

Na época, o governador da Guanabara era o Carlos Lacerda e o Lacerda era aquela pessoa que vocês conhecem, com as posições políticas que vocês sabem que ele tinha e, num momento em que estas posições estavam muito mais exarcebadas, muito mais reacionárias, no empenho da derrubada de Goulart.

Ele dividia o Estado em várias regiões administrativas e colocava, em cada uma delas, administradores que eram como fiscais, os prefeitinhos, como Lacerda os chamava. E nós estávamos então levando, num teatro do governo, uma peça que estava dando muito público, muita celeuma. Aí aconteceu que, de uma noite para outra, quando chegamos ao teatro, no dia seguinte, o cenário estava todo destruído. Ficamos proibidos de entrar no teatro e fomos acusados publicamente de comunistas. A gente foi para os Jornais, protestou, mas não deu em nada. Como nós já tínhamos muita aproximação com o trabalho do CPC, no meio dessa onda de protestos, dessa confusão, fomos chamados para dirigir o setor de teatro de lá”.

³² Entrevista com Carlos Estevam Martins.

(Neves, 1978).

Em vista dessas dificuldades, os membros do CPC iniciaram um projeto de construção de um circo, mas logo constataram que os terrenos dos subúrbios onde poderiam instalar o circo ou deveriam ser alugados de particulares a preços proibitivos ou eram terrenos pertencentes ao governo do estado³³.

Surgiu, então, a idéia da carreta que logo foi implantada. A experiência com a carreta, entretanto, cedo se revelou inadequada porque precisava ser estacionada em vias públicas e, para isso, era necessária autorização da polícia.

O CPC evoluiu, então para o teatro de rua, para o uso de caminhões e para atividades ao ar livre com menor número de atores e recursos técnicos mais limitados.

Um outro problema enfrentado pelo CPC era o da forma/conteúdo de sua produção. Essa questão foi logo percebida. A estréia da carreta se deu durante um dia da semana, às 18:00 horas, no Largo do Machado. Nessa hora, grande número de trabalhadores circulava pelo Largo e um show com Carlos Lira, Carlos Castilho e outros músicos foi montado em cima da carreta. Ocorreu que dois imigrantes nordestinos, com uma viola e um berimbau, tocavam seus instrumentos no Largo, no lado oposto à carreta, na mesma hora do show do CPC e o público se interessou muito mais pela música dos nordestinos do que pela mensagem política do CPC transmitida através do balanço bossanovista de seus músicos. Este incidente constituiu importante lição para os membros do CPC que perceberam o caráter pouco popular da formal conteúdo de suas mensagens³⁴. Por muito tempo, entretanto, os membros do CPC acreditaram que o incidente do Largo do Machado foi provocado pela forma e não pelo conteúdo de suas mensagens. Esta perigosa e equivocada distinção entre forma e conteúdo foi, inclusive, incorporada na teoria da cultura popular por Carlos Estevam, como já foi visto.

A partir dessa distinção os membros do CPC foram buscar formas populares para vestirem os conteúdos de suas mensagens. O primeiro passo nessa direção foi realizado através do aliciamento de artistas populares para as

³³ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

³⁴ Entrevista com Carlos Estevam Martins.

apresentações do CPC: Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho e outros foram utilizados para atraírem o público popular que recebia, em seguida, as mensagens do CPC.

Os intelectuais do Centro tinham idéias claras e precisas (ainda que nem sempre historicamente corretas) a respeito do que deveria ser a “verdadeira consciência popular revolucionária”.

A meu ver, a peça “Brasil, versão brasileira” de Oduvaldo Vianna Filho, reúne exemplarmente os elementos que deveriam constituir tal consciência, ainda que não os esgote³⁵.

Em “Brasil, versão brasileira”, o país era concebido como uma sociedade subdesenvolvida, isto é, sem recursos de capital, com a riqueza concentrada nas mãos de uma pequena parcela da população. O subdesenvolvimento, entretanto, não era visto como um “estado natural” da sociedade: ele era produzido pelo imperialismo, pelo capital estrangeiro, que retirava do país as suas riquezas quer seja sob a forma de produtos naturais (petróleo, no caso da peça), quer seja sob a forma de capital.

Num primeiro momento, então, tratava-se da tomada de consciência desse subdesenvolvimento, ou seja, era necessário ensinar o povo que o Brasil era um país de muitos recursos naturais e que a sua pobreza se devia ao imperialismo.

Num segundo momento, a questão que se colocava era a de desvendar, de denunciar as formas de ação do imperialismo, ou seja, como o imperialismo se organizava no interior da sociedade brasileira. Para tanto, era necessário demonstrar que o imperialismo contava com fortes aliados internos. Quem eram esses aliados? Em primeiro lugar, o próprio estado, que é retratado como sendo constituído por um executivo pusilânime e uma burocracia corrupta. Assim, na peça, o Presidente da República é uma figura tibia, medrosa, covarde, que tem a consciência de que foi eleito pelo povo a quem prometeu a redenção econômica e a independência política do país, mas que uma vez no poder, não consegue se opor às forças imperialistas. O Presidente da República é, na peça, uma espécie de

³⁵ “Brasil, versão brasileira” não trata nem da questão agrária, nem da questão estudantil nem da reforma política – temas que eram frequentemente abordados pelo CPC, em seus trabalhos.

Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, sempre *formal, preocupado com as aparências* (a primeira fala do Presidente é reveladora: “Meus senhores. Meus senhores. (Silêncio). Por favor, senhores. Estamos no palácio do governo. (Pausa longa), *preocupado com as “repercussões políticas” dos atos* (“Como pensarão os capitalistas americanos? Continuarão a trazer dinheiro para um país que suspende contratos?”), *conciliador* (“Estamos discutindo um assunto vital. Estamos procurando conciliar pontos de vista”), *cuidadoso* (“É preciso andar com cuidado. Muito cuidado...”), *medroso* (“Eles são fortes. Terrivelmente fortes. As Forças Armadas, Hipólito. Eles ensinam esses generais a serem a favor dos americanos. Passam a vida fazendo isso! São fortes!”), *desesperado e ameaçador* (“Conto com você. Conto com a Confederação das Indústrias. Não esqueça que a Petrobrás compra na sua fábrica por interferência minha e...”). O Presidente da República, em resumo, é a figura exemplar do político brasileiro que Vianinha retrata na peça por um coro de mulheres com crianças no colo, velhos, operários, que “cantam e dão tapas na cabeça do Presidente que os recebe com a maior dignidade, sem olhar, sem reclamar. Aceitando”.

Os políticos assim caracterizados eram aliados de uma parcela da burguesia brasileira que ocupava postos-chaves na burocracia estatal e que representava os interesses do capital estrangeiro. Na peça, essa parcela da burguesia é representada por Prudente de Sotomaior, presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava. Prudente é o *defensor dos interesses americanos no Brasil* (“Vossa Excelência sabe perfeitamente que sem o capital americano este país pára”), *da iniciativa privada e do trabalho livre* (“A Refinaria Capuava está refinando além da cota porque trabalhou. É a livre iniciativa. A superioridade da iniciativa privada sobre as empresas do Estado. Trabalho livre. Viva o trabalho livre!”), *opositor da estatização* que, na sua época, era vista como um movimento que se opunha ao desenvolvimento da livre iniciativa e, portanto, ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Além disso, Prudente articula o setor financeiro nacional com os interesses imperialistas e antiestatais (“O Banco do Brasil só empresta dinheiro a americano. O Banco do Brasil segura as verbas da Petrobrás!”).

Finalmente, o capital estrangeiro, o imperialismo é representado na peça

pelo Sr. Lincoln Sanders, representante da Esso do Brasil e diretor do City Bank. O Sr. Sanders possui um discurso límpido, com uma lógica implacável: a lógica do poder. “Não haverá conciliação possível se pensarmos só nos nossos pobres interesses. É preciso buscar alguma coisa comum e bela que seja minha, de Vossa Excelência, de todos nós. Usamos gravata, temos unhas limpas... Que mais? Existe outra coisa que nos ligue e nos faça iguais? Existe. Felizmente existe, senhor Presidente: o poder. Somos nós que temos o poder político em mais da metade do mundo. Temos a responsabilidade do seu destino. Para isso somos obrigados a ser inteligentes, amar o próximo, conhecer leis enfadonhas. É muito difícil ser responsável, não ter medo do mundo. Ilusão pensar que o povo pode se dirigir. Ilusão pensar que sem autoridade ele continuará a trabalhar e a respeitar seu semelhante. É difícil, tão difícil descobrir que somos semelhantes. É esse o mundo que temos para defender. Tudo o que fazemos só pode ser certo se o mundo continuar a ser nosso. A Petrobrás nos ajuda a isso? Não, Excelência. Não pelos lucros que corta o meu país. Isso é o de menos: somos ricos. É o mau exemplo que a Petrobrás dá ao mundo. Se todos os países fizerem como o Brasil, em pouco tempo o preço do petróleo cairá. Cairá irremediavelmente. Será a catástrofe, Excelências! Não teremos mais dólares para emprestar ao Brasil. Não podem existir Petrobrás, Excelências. Sob pena de perdermos mais pedaços do mundo. O senhor Vidigal tem razão: o atraso na construção da Duque de Caxias foi deliberado... Houve contrabando no Pará. A sinceridade é necessária, senhor Prudente. Estamos juntos. Como irmãos siameses, juntos. A pergunta é essa: a Petrobrás interessa a quem? A nós ou ao povo? Então, precisa desaparecer. Aos poucos, com cuidado, mas precisa desaparecer. Mesmo que tenhamos de agir em silêncio. Mesmo que às vezes nos repugnem nossas ações. Nós dizemos ao povo que é ele quem decide, mas não precisamos acreditar nisso, senhor Vidigal. (Silêncio)”.

Mas os interesses das classes dominantes não eram monolíticos. Havia, em seu interior, uma parcela da burguesia – a burguesia nacional – que se opunha aos interesses do imperialismo. Na peça, a burguesia nacional é representada por Vidigal. (“Meu nome é Vidigal. Hipólito Vidigal. Brasileiro. Industrial. Em minha

fábrica não há centavo estrangeiro. Nem um centavo. Oitenta por cento do que produzo é comprado pela Petrobrás. Sou o representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional de Petróleo. Amanhã o Conselho vai se pronunciar sobre as irregularidades que se têm verificado na construção da Refinaria Duque de Caxias. Fui chamado, no meio da madrugada, para uma reunião a portas fechadas com o presidente da República, (O Presidente se levanta), com Mr. Lincoln Sanders (Lincoln se levanta), representante da Esso no Brasil e com Prudente de Sotomaior (Prudente se levanta), presidente do Banco do Brasil e um dos maiores acionistas da Refinaria Capuava. Eles sabem que vou votar pela suspensão do contrato com a Kellogg, firma americana que constrói a Refinaria Duque de Caxias. Querem que eu mude meu voto... (vai para eles). Já disse que não. Não mudo meu voto. Sou pela suspensão do contrato com a Kellogg. Suspensão de contrato imediata”.

Mas Hipólito Vidigal vale dizer, a burguesia nacional era, segundo Oduvaldo Vianna Filho, uma fraca oposição ao imperialismo porque, por um lado, ainda que fosse oposição era burguesia (e Mr. Lincoln Sanders sabe perfeitamente disso). Assim, após o discurso de Sanders, Vidigal se recusa a acreditar no que ouviu e há um diálogo entre eles:

Lincoln: “É que Vossa Excelência defende a Petrobrás e esquece que defende sua própria morte, Excelência”.

Vidigal: “Morte? Porque morte, senhor Lincoln, Que morte? Que morte?”

Lincoln: “Eu explico, Excelência. Sempre explico: se os Estados Unidos não fizerem mais empréstimos para o Brasil, o Brasil cairá nas mãos do povo faminto e desesperado. E onde o povo conseguirá dinheiro para viver, Excelência? Ah, senhor Vidigal, conseguirá dinheiro cortando suas contas bancárias, seu conforto, sua roupa elegante, seu automóvel de luxo, sua casa na praia...”

Vidigal: “Não me importa! Não me importa. Será uma vida mais humana. Estou cansado de viver dando dentadas, distribuir coices. Farto, Farto!”

Lincoln: “Isso é fácil de ser dito, Excelência. Mas é muito difícil ver o povo nos

nossos escritórios, muito difícil passar a andar a pé. Muito difícil receber ordens de operários magros e suados. Muito difícil”.

Neste diálogo Vianinha desvendava a fraqueza estrutural da burguesia nacional na fala implacável do imperialismo. E, de fato, Lincoln Sanders sabe que a verdadeira contradição não é a que vive com Vidigal. É, isso sim, a que Vidigal experimenta com os operários de sua fábrica que estão em greve e que desejam aumento salarial. Aqui Vidigal é a personificação do capital em contradição com o trabalho e percebe que o aumento reivindicado é o seu fim, a não ser que obtenha um polpudo empréstimo do City Bank. Depois de resistir um pouco, Vidigal apela:

Vidigal: “Senhor Lincoln? Aqui fala Vidigal. Hipólito Vidigal. Quero saber se o City Bank pode me fazer um empréstimo”.

Lincoln: “Com muito prazer, Senhor Vidigal”.

Vidigal: “São quinhentos operários com um aumento médio de dois mil cruzeiros. Dois milhões, senhor Lincoln”.

Lincoln: “Com muito prazer, senhor Vidigal. O City Bank está aqui para ajudar a indústria brasileira”.

Vidigal: “Muito obrigado, senhor Lincoln”.

Lincoln: “Nós faríamos somente uma pequena exigência, Senhor Vidigal. Ficaríamos muito gratos se Vossa Excelência não votasse pela suspensão do contrato com a firma americana que constrói a Duque de Caxias. Vote conosco, senhor Vidigal”.

Vidigal: “Não posso fazer isso, Lincoln. (Pausa). Preciso desse dinheiro. (Pausa). Eu votarei com vocês. Eu votarei com vocês”.

Já em fevereiro de 1962, portanto, o mito da burguesia nacional como parcela da classe dominante unida ao povo na luta pela independência econômica e política do Brasil e que havia sido tão acalentada por Helio Jaguaribe enquanto membro do ISEB, durante a segunda metade da década de 50, era dramaticamente desmistificada pelo CPC da UNE. Em “Brasil, versão brasileira”, a burguesia nacional é retratada como parcela da classe dominante que resiste conjunturalmente

à penetração das forças imperialistas e que rapidamente sucumbe à lógica da expansão do capitalismo na nova etapa do processo de acumulação.

O quadro que Vianinha constrói se completa com a sua caracterização das classes dominadas: o proletariado industrial. Para Vianinha, o proletariado não era uma classe compacta e homogênea. Ainda que fosse composto pelos trabalhadores produtivos (representados na peça pelos operários da Fundação Vidigal) e suas famílias, ele estava segmentado por diferentes visões que possuía de sua própria condição e que eram dadas por aparelhos ideológicos existentes na sociedade civil.

Diógenes, na peça, é o velho comunista sectário e autoritário que deseja impor a sua vontade aos companheiros de partido, aos operários em greve, ao patrão e à sociedade simplesmente porque milita no partido há vinte anos. Diógenes é estúpido, grosseiro e ignorantão. Não percebe nem a dinâmica operária nem as normas sociais predominantes e a sua teimosia e autoritarismo dividem a classe operária e ameaçam a luta proletária. Diógenes é, assim, a encarnação dos velhos quadros partidários que já vinham sendo criticados por uma parcela da intelectualidade brasileira desde 1957, em consequência das críticas ao stalinismo realizadas durante o XX Congresso do PCURS. Esta visão crítica a respeito dos quadros dirigentes partidários que Vianinha realizava como membro da CPC da UNE levanta a questão das relações entre o CPC e o Partido Comunista Brasileiro. A meu ver, se vinculações havia entre o CPC e o PCB, elas eram no mínimo tensas e contraditórias porque é sabido que em 62 a maioria dos dirigentes partidários era composta justamente por personagens semelhantes a Diógenes. Ora, a crítica pública e direta realizada em “Brasil versão brasileira” sugere que os membros do CPC não se subordinavam a esses quadros dirigentes. Na verdade, se opunham ao caráter sectário e autoritário da direção partidária sugerindo mesmo que ela era a responsável pelos repetidos fracassos do movimento operário.

Mas Vianinha (e, por extensão, o CPC) reconhecia uma divisão até mesmo entre os comunistas. Assim, Espártaco é, na peça a encarnação do “novo comunista”. A figura que Vianna constrói em Espártaco é humana, simpática, flexível e forte, corajosa “Meu nome é Espártaco. Nome grande demais que nem parece que cabe em mim. Tenho mais cara de Quintino, Ênio, André, Altair... mas me chamo Espártaco.

É nome de um homem que foi escravo e brigou. Desses que carregam um pedaço de povo atrás dele. Desses homens que brilham feito sol. Quem me botou esse nome foi meu pai Diógenes. Aquele ali. Meu pai é comunista, Também sou”.

Não é à toa que Vianinha filia Espártaco a Diógenes. Espártaco reconhece a filiação, a sua origem; não é um revisionista. É, simplesmente, o filho do velho líder que, aceitando a filiação, possui uma visão distinta do processo revolucionário: é comunista e é diferente do pai³⁶. E essa diferença é logo revelada na peça através de um diálogo entre Diógenes e Espártaco:

Diógenes: “Os companheiros podem ver que eu tinha razão. Podem ver que aquilo que falei foi dito e feito. O presidente do nosso sindicato, o Claudionor, é um vendido. Foi fazer conchavo com o patrão. Vem propor vinte por cento hoje de noite. Um capacho de burguesia. Um vendido, Não foi à toa que ele me afastou do cargo de conselheiro do Sindicato”.

Espártaco: “O companheiro não pode se esquecer...”

Diógenes: “Estou falando, companheiro. Estou falando”.

Espártaco: “Eu só queria...”

Diógenes: “Estou falando, companheiro. Acho que a gente deve é desmascarar esse traidor da classe operária lá na assembléia...”

José: “Me dá um aparte, companheiro”.

Diógenes: “Não dou aparte”.

Espártaco: “Precisa dar um aparte, companheiro”.

Diógenes: “Eu ainda não terminei. Os companheiros estão me perturbando. Um pouco de disciplina, camaradas. (Silêncio). Agora esqueci o que estava dizendo.

Espártaco: “Desmascarar o Claudionor na assembléia e...”

Diógenes: “Ah, não adianta mais, não. Perdi a meada. Era só isso que eu tinha a dizer”. (Pausa).

³⁶ Uma outra leitura que o texto permite é mais psicológica: a relação pai/filho com toda a sua ambiguidade neurótica também se coloca de forma sutil. O pai que não ouve o filho e o filho que, ao mesmo tempo, idolatra e se rebela contra o pai. Esta relação está sutilmente colocada no texto. Creio, mesmo, que as duas leituras se completam.

Espártaco: “O patrão ofereceu só vinte por cento de aumento. Eu acho que se a gente ainda for brigar com o Claudionor na assembléia, aí é que a massa se divide de uma vez e não consegue nem os trinta que pediu”.

Diógenes: “Cinquenta por cento e abono. É isso que os comunistas querem. Foi a nossa decisão”.

Espártaco: “Ainda não terminei, companheiro”.

Diógenes: “Mas tenho que interromper. O companheiro está querendo conciliar com o traidor”.

Espártaco: “Não estou querendo”.

Diógenes: “O companheiro está querendo passar por cima da decisão da base”.

Espártaco: “Precisa me deixar falar, companheiro”.

Diógenes: “Não posso deixar falar quem fala besteira”.

Espártaco: “Não estou falando besteira, não é, pai? Estou discordando de você”.

Comp. I: “Calma, Espártaco”.

Espártaco: “Não sou eu quem está tumultuando a reunião companheiro”.

Diógenes: E sou eu? E sou eu? O Companheiro não entende nada de política. O pouco que sabe aprendeu de mim e agora vem ditar padre nosso a vigário! Tenho vinte anos de partido. É. Aí é que é!”

Espártaco: (Silêncio) “Vai ser difícil fazer revolução assim companheiro. Só o companheiro entende de política no Brasil”. (Diógenes se levanta de estalo. Vem para frente).

Se na trama dramática, a inflexibilidade, o autoritarismo, o formalismo, o sectarismo de Diógenes se opõe ao caráter flexível, democrático, informal e aberto de Espártaco, ela também sugere que Espártaco não é um submisso.

A partir dessa oposição, Vianinha constrói outra, mais ampla, que se articula com a primeira. Esta segunda oposição entre Diógenes e Espártaco é colocada na continuação do diálogo:

Diógenes: “Está mais calmo, companheiro”.

Espártaco: “Não acho que o Claudionor seja um vendido. É um homem honesto.

Precisa escutar, companheiro”.

Diógenes: “Estou escutando”.

Espártaco: “Sei que ele afastou o companheiro do cargo de conselheiro no Sindicato. Mas eu disse que ele é honesto, não disse que ele faz as coisas certo. Se o Claudionor faz luta anti-comunista, os comunistas também têm culpa nisso. Nós vivemos fazendo agitação e mais nada.

Longe da massa. Nem aumento de salário a gente pede porque aumento de salário é luta reformista! Acabamos pedindo cinquenta por cento de aumento, sem nenhuma base legal, sabendo que a massa não ia aceitar. Ficamos isolados!”

Diógenes: “Os comunistas são isolados. É diferente. Somos isolados!”

Espártaco: “Quando o companheiro estava no Sindicato, queria que o Sindicato não reconhecesse mais as decisões da justiça do trabalho! É aí que a gente se isola. A massa não entende isso. Se divide. Foge do sindicato. Não podemos levar mais divisão ainda lá na assembléia.

Diógenes: “O Sindicato é dirigido por um católico que só sabe arranjar festinha para operário. Que só sabe comprar mesa de ping-pong. É culpa dos comunistas se o Claudionor acha que operário deve passar a vida com fome e jogando ping-pong? Os comunistas são culpados de haver patrão, de haver exploração? Então é melhor mesmo acabar com o comunismo, companheiro!”

Espártaco: “Quando comunista pede coisa que a massa não entende, deixa de ser comunista, companheiro!”

Diógenes: “Defensiva. Isto é linha perna aberta!”

O companheiro não está atuando de acordo com a linha do partido. Isso é reunião de comunista, companheiro. Não é reunião de guarda salva vida!”
(Silêncio).

Espártaco: “Não tenho mais nada a dizer. Não sei. Não sei”.

Nesta segunda oposição Vianinha articula as personalidades dos personagens como a situação política. A distância, o formalismo, o autoritarismo, a

insensibilidade de Diógenes correspondem, na fala de Espártaco, à situação alienada do Partido que, por formalismo, autoritarismo e insensibilidade está longe da massa. Diógenes, por sua vez, projeta a sua situação de isolamento que acredita ser a mesma que ocorre com o Partido: para eles, os comunistas não se isolam, eles são isolados. Para Espártaco, o isolamento dos comunistas se deve à própria ação inadequada dos membros do Partido. E dessa forma, Vianinha consegue, de uma maneira sutil, introduzir a sua crítica à cúpula dirigente do Partido: os comunistas fracassam porque a cúpula dirigente é composta por personalidades autoritárias, formais, insensíveis, distantes, etc.

Mas, no fim, quem vence é Diógenes é o autoritário que desqualifica a fala autocrítica de Espártaco e que, na fala seguinte, conta com a base, os afiliados submissos, enquadrados do Partido. Diógenes toma votos da base e a posição de Espártaco é derrotada. Os comunistas vão para a Assembléia dos operários para desqualificar as gestões de Claudionor³⁷.

Claudionor e Tiago compõem a diretoria do Sindicato. São operários também, mas não são comunistas e, por isso, são vistos por Diógenes como inimigos dos operários. Diógenes os chama de pelegos e papa-hóstias. Essa facção não comunista da classe operária possui, segundo a peça, uma visão menos autoritária, menos machista e mais flexível do processo político. A sua posição, na verdade, se aproxima da de Espártaco. Assim, Vianinha coloca na boca de Tiago uma fala muito semelhante a de Espártaco:

Tiago: “É assim. É assim que são os comunistas, companheiros. Quem não concorda com eles é pelego. Quem não pensa com raiva é corno manso, quem não quer brigar é covarde, é vendido, é patronal. Que respeito eles tem pela gente? Isso é que eu pergunto. Eu não trabalho tanto quanto comunista? Como é que pode me jogar na cara que sou a favor de patrão? Não foram os comunistas que ficaram na presidência do Sindicato faz dois

³⁷ Eu me pergunto porque Vianinha deu esta solução à trama? E não consigo encontrar uma resposta convincente. Será que esta “solução” representa o limite da consciência do autor? Ou será que a “solução” autoritária era a única vislumbrada na própria trama – o que é outra forma de colocar a mesma dúvida mas que resulta em desdobramentos distintos?

anos? O que é que eles fizeram? Passeata que não ia ninguém e mais que? Não reconheciam a justiça do trabalho. Os operários perderam todas as questões. Que mais? Que mais? Queriam tirar greve até para mudar relógio de ponto de fábrica!”

Esta aproximação de pontos-de-vista sugere, por um lado, fissuras profundas no interior das classes subalternas e, por outro lado, a possibilidade de alianças entre setores da mesma classe aparentemente vivendo antagonismos ideológicos.

De qualquer forma, a visão apresentada em “Brasil, versão brasileira” está longe de ser esquemática, estereotipada e sectária. O Brasil é visto como uma sociedade complexa, dinâmica e subjugada ao imperialismo contra o qual as classes subalternas estão em luta.

CONCLUSÕES

Na medida que ia realizando a pesquisa sobre o CPC da UNE, duas perguntas corriam e recorriam em minha mente: 1) o CPC da UNE foi um movimento bem sucedido? 2) Quais as lições que o estudo do CPC da UNE pode me fornecer?

Uma resposta óbvia e evidentemente equivocada à primeira questão seria obtida através da determinação das funções do movimento e, em seguida, da verificação do alcance das metas pretendidas. “O CPC pretendia alterar a consciência popular no Brasil através de atividades culturais, não há nenhum sinal evidente de que a consciência popular tenha sido alterada pelo CPC, ergo, o CPC não foi bem sucedido”.

Quanto mais refletia sobre o meu trabalho, isto é, sobre a reconstituição histórica do movimento cultural chamado CPC, mais me parecia evidente que estava tratando de um exemplo de constituição de um saber. Isto é, os membros do CPC procuravam desenvolver, ao mesmo tempo, uma metodologia e um referencial teórico que servissem para alterar a consciência popular brasileira.

Ora, neste, como em outros casos semelhantes, só a prática social pode ser o critério da verdade do conhecimento que o homem possui a respeito do mundo exterior. Se o homem aspira conseguir êxito em seu trabalho, isto é, se pretende chegar a resultados esperados, tem que fazer com que suas idéias estejam de acordo com as leis do mundo exterior objetivo; caso contrário sofre derrota na prática. Entretanto, é necessário reconhecer também que quando o homem sofre uma derrota, pode extrair experiências da própria derrota, mudando suas idéias, fazendo-as concordar com as leis do mundo exterior. Pode, assim, transformar sua derrota em vitória.

Esta é, no entanto, a maneira como se constitui o conhecimento humano. Esta é a história do CPC da UNE.

O CPC começou com uma proposta formalizada de alteração da consciência

popular brasileira e seus membros, por não pertencerem às classes populares e por viverem numa sociedade autoritária, onde a distância entre as classes é muito grande, tinham uma visão exterior e isolada tanto da consciência popular como das possíveis maneiras de alterá-la.

Inicialmente os fundadores do CPC tinham, na verdade, impressões e sensações que lhes permitiam supor a possibilidade de alteração da consciência popular. Assim, quando Vianinha permanece no Rio e realiza a crítica da experiência que tinha adquirido enquanto membro do Teatro de Arena de São Paulo formula impressões e sensações a respeito de sua experiência enquanto dramaturgo que deseja utilizar sua arte para alterar a consciência popular.

Nesse sentido, a constituição do TPE, a associação de Vianinha e Guarnieri com o Arena, o encontro e o trabalho com Boal, a crise do Arena em 57, o sucesso de Black-tie e de Chapetuba, tudo isso constituiu a repetição múltipla de fenômenos que suscitaram em Vianinha sensações e impressões que se cristalizaram na sua crítica à essa experiência e no desejo de ampliar e modificar sua ação de forma a torná-la mais efetiva.

A continuação de uma prática social produziu, então, uma mutação (um salto) no processo do conhecimento: o aparecimento dos conceitos. Vianinha sente a necessidade de buscar ajuda no ISEB para compreender melhor a noção de mais-valia; no ISEB, encontra-se com Carlos Estevam que possuía outras experiências, outra prática social que, no entanto, vai ao encontro das sensações e impressões de Viana. Desta associação surge a peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, o curso de História da Filosofia na sede da UNE, a idéia do CPC e, finalmente, o livro de Carlos Estevam “A questão da cultura popular” que conceitualiza as sensações e impressões do grupo envolvido no movimento. O livro de Carlos Estevam, por ser conceitual, já não reflete os aspectos isolados e as relações exteriores da consciência popular e de sua alteração; senão que capta a essência do fenômeno, as coisas em seu conjunto, a relação interna dos fenômenos. Entre as sensações e impressões de Vianinha e o livro de Carlos Estevam, a diferença não é só quantitativa. O desenvolvimento ulterior nessa direção conduziu os membros do CPC a conclusões lógicas e ao emprego de métodos de juízos e de dedução. Assim,

foi possível perceber uma série de equívocos práticos (como, por exemplo, o do papel do artista burguês engajado no movimento de cultura popular) que até então não haviam sido percebidos. Dessa forma, toda a discussão “teórica” em torno do CPC que foi, de alguma forma, concretizada tanto no livro de Estevam, como no de Ferreira Gullar, como em diversos artigos publicados em jornais e revistas da época não pode, de maneira nenhuma, ser menosprezada: trata-se do conhecimento racional do movimento. É bom lembrar aqui que a verdadeira tarefa de um saber consiste em passar da sensação ao pensamento, em chegar até a compreensão progressiva das contradições internas das coisas e dos fenômenos que existem objetivamente, até a explicação de suas leis, da relação interna dos diferentes processos, isto é, consiste em chegar ao conhecimento lógico. A diferença entre as impressões e sensações expressas por Vianinha na sua crítica à experiência do Arena e o livro de Carlos Estevam é a mesma que existe entre o conhecimento lógico e o conhecimento sensível na medida em que este abarca aspectos isolados das coisas e fenômenos, seu aspecto exterior, a relação externa dos fenômenos, enquanto que o conhecimento lógico, dando um enorme passo adiante, abarca as coisas por inteiro, sua essência e a relação interna das coisas, se eleva até colocar em evidência as contradições internas do mundo que nos rodeia e assim pode chegar a dominar o desenvolvimento desse mundo em sua integridade, com suas relações internas. Com estas observações, é bom que fique claro, não pretendo diminuir o trabalho de Vianinha e dos artistas do CPC. Estou simplesmente observando que os traços distintos do processo de conhecimento consistem em que na etapa mais primitiva o saber aparece como um conhecimento sensível e na etapa elaborada como um conhecimento lógico; mas ambas são as etapas de um conhecimento único, de um só processo. O conhecimento sensível e o conhecimento racional diferem por seu caráter; entretanto não estão separados um do outro, senão unidos pela prática. Nossa prática revela que as coisas percebidas pelos sentidos não podem ser imediatamente compreendidas por nós, e que só as coisas compreendidas são percebidas ainda mais profundamente. A sensação só pode resolver o problema dos fenômenos; o problema da essência não pode ser resolvido a não ser pelo pensamento teórico. A solução desses problemas depende

vitalmente da prática. O homem não pode conhecer nada sem entrar em contato com a experiência, isto é, sem viver (praticar) nas circunstâncias do que pretende conhecer. Os membros do CPC não podiam conhecer *a priori* a consciência popular e as maneiras de alterá-la pois, sendo de outra classe e estando distantes do povo, ainda lhes faltava a prática correspondente. O CPC (o saber que o CPC representa) só podia ser produto de sua prática. Vianinha, Carlos Estevam, Leon Hirzman, Ferreira Gullar, etc., puderam criar um saber não só pelo seu gênio, senão sobretudo porque participaram pessoalmente da prática da cultura popular e das discussões teóricas envolvidas nessa prática; sem esta última condição nenhum deles poderia ter produzido o saber que foi realizado. Nesse sentido tenho a sensação que a defesa da “prática teórica” tão em moda em certos meios intelectuais de hoje tem o mesmo sabor da vetusta expressão “O bacharel pode saber tudo o que vai pelo mundo sem sair de sua casa”. Ainda que, atualmente, com uma técnica altamente desenvolvida isto seja, em princípio, realizável, estou convencido que só as pessoas que praticam no mundo podem possuir autênticos conhecimentos; essas pessoas em sua prática adquirem conhecimentos que graças à escrita e à técnica, podem ser transmitidos aos “bacharéis” e lhes dão a possibilidade de conhecer, indiretamente, “tudo o que sucede no mundo”. Mas esse processo indireto não gera conhecimento: ele simplesmente elabora e reproduz ampliadamente o saber que só a prática produz. Para conhecer uma coisa ou coisas, é indispensável participar pessoalmente na luta prática que tem por finalidade alterar a realidade, mudar essa coisa ou coisas, porque só com a participação pessoal nessa luta prática é que se pode entrar em contato com o aspecto exterior das coisas, descobrir a sua essência e compreendê-las. E aqui reside o limite da “prática teórica” entendida como um exercício puramente abstrato e intelectualizado de se adquirir conhecimento. A razão intelectual sem a razão prática se transforma numa arma conservadora, pois é incapaz de gerar novos sabores e atrofia a própria capacidade humana de apreensão sensível do mundo. A razão teórica fundada no raciocínio lógico e abstrato quando exercitada separada da prática não só é incapaz de gerar novos conhecimentos. Enlouquece o homem que abandona o seu afeto, o seu sensível, atrofiando-os em favor do

exercício intelectual. Se quiser adquirir conhecimento há que se participar na prática que deforma, modifica a realidade. Se quiser saber de uma pêra há que transformá-la, mastigá-la. Se quiser conhecer a estrutura e as propriedades do átomo há que se dedicar a fazer experimentos físicos e químicos, modificar o estado do átomo. Se quiser alterar a consciência popular, há que se tomar parte em alguma atividade que vise alterar tal consciência. Todos os conhecimentos autênticos são obtidos através da experiência imediata. Entretanto, o homem não pode ter uma experiência direta com todas as coisas, e a maior parte de nossos conhecimentos é, de fato, produto de uma experiência indireta, são conhecimentos que nos chegam de todos os séculos passados e conhecimentos adquiridos por pessoas de outros países. Esses conhecimentos são o produto da experiência direta de pessoas dos tempos antigos ou de outros países. Por isso, o conhecimento do homem se compõe só de duas partes: a experiência direta e a experiência indireta. Ao mesmo tempo, o que para mim são experiências indiretas, para outros podem ser experiências diretas. Portanto, quando se toma o conjunto de conhecimentos, pode-se dizer que nenhum conhecimento pode estar separado da experiência direta. A fonte de todos os conhecimentos reside nas sensações, recebidas pelos órgãos humanos dos sentidos; o que nega a sensação, o que nega a experiência direta, o que nega a participação pessoal na prática que modifica a realidade, não está interessado em conhecer.

A prática do CPC nos remete, portanto, ao problema da produção de um saber adequado à alteração da consciência popular. Sugere, também, que o caminho adotado pelos seus membros era o único possível: o caminho da experiência direta.

Mas esta, por sua vez, é limitada. No caso do CPC, os limites da experiência eram claramente fornecidos pelas origens de classe de seus membros e pelos limites normativos impostos pelas classes dominantes da sociedade em que a experiência se deu.

Assim, porque os membros do CPC eram jovens de classe média e da burguesia brasileira, encontravam enormes dificuldades em se aproximar efetivamente do povo. Numa sociedade em que a distância entre as classes é

estimulada, num período onde as relações políticas eram de natureza populista, qualquer prática que tentasse romper com esse estado de coisas encontraria enormes dificuldades e oposições. Assim, as dificuldades enfrentadas nas descobertas de um espaço apropriado e numa linguagem adequada para se chegar ao povo não foram fáceis de serem ultrapassadas: elas enfrentavam, por um lado, tanto oposições internas que se traduziam, por exemplo, na discussão sobre o papel do artista como em crescentes oposições externas tanto de outros intelectuais como de políticos como a do então governador da Guanabara.

Afirmar, entretanto, como querem alguns, que o CPC foi um movimento autoritário, inserido na República Populista e parte integrante dela, é ser, no mínimo, insensível. Esses não percebem que não é sentado que se caminha e que se faz o caminho ao andar.

POSFÁCIO

1984. Afinal de contas, o vaticínio não se realizou. A realidade, mais uma vez, se manifestou sob a forma de frustração. E parece assim ser porque sempre há espaço entre o fato e a previsão que nada mais é do que uma fantasia iluminista. E o que isso tem que ver com o CPC da UNE, vinte anos depois? O que se poderia dizer a esse respeito?

Poder-se-ia pensar na sociedade brasileira. Ela ficou a meio caminho, entre os sonhos da liderança estudantil do início dos anos 60 e o desiderato dos militares que tomaram o poder em 64. O projeto cultural da vanguarda estudantil baseava-se na suposição de que a consciência operária podia ser alterada por um projeto pedagógico. Assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção à uma sociedade socialista. O sonho, entretanto, foi praticado e por isso se transformou. Pouco a pouco a vanguarda estudantil foi percebendo os limites de seu projeto pedagógico e, ao mesmo tempo, foi buscando novos caminhos, novas práticas que foram abruptamente interrompidas em 1964.

Os militares que, através do golpe de 1964, interromperam as pretensões daquele grupo de intelectuais, pretendiam “construir” uma sociedade livre da ameaça comunista e, para isso, sonhavam com um Brasil potência, relativamente rico, tecnologicamente aparelhado e, acima de tudo, sob estrita tutela das Forças Armadas – guardiãs da Segurança Nacional.

A prática desse governo que ainda empolga o Estado possui claros contornos iluministas na sua vertente totalitária, tal como já foi magistralmente descrita por Horkheimer e Adorno em 1944, no livro intitulado *A dialética iluminista*. Segundo esses autores, o iluminismo que é formulado por Bacon contém as sementes de sua própria destruição que está contida na pretensão de que “sciencia robur máxima”. Força que se cristaliza no positivismo em que o planejamento e o controle da realidade se dão através de uma teoria probabilística

da causalidade e da manipulação de índices e mensurações que praticamente ocupam o lugar do ser e do existir.

Vinte anos depois, a consciência da classe operária brasileira está longe do que era sonhado por Carlos Estevam e seus companheiros. Mas a sociedade brasileira longe está da sanha de paz social e segurança dos que hoje ainda são os detentores do poder estatal.

Em outras palavras, se a crise econômica iniciada por volta de meados da década de 70 escapou ao controle dos que detinham o poder e frustrou seus desígnios de construção de um Brasil potência, a sociedade brasileira de hoje está longe dos sonhos socialistas dos que se dedicaram ao CPC da UNE.

Na verdade, como nenhum desses sonhos tomou-se realidade, a sociedade brasileira de hoje contém espaços para os dois sonhos.

Assim, poder-se-ia dizer que a sociedade brasileira conseguiu, nesses vinte anos de ditadura militar gestar, entre outras características, uma liderança operária que se articula e se manifesta com uma identidade própria, ou seja, sem se submeter a grupos estranhos à própria categoria social. No início dos anos 60, as lideranças operárias eram um apêndice do Estado ou se apoiavam mais no Partido Comunista do que na própria classe operária ainda que essa assegurasse à tais lideranças a legitimidade necessária para a sua existência. A partir de 1964, parte dessas lideranças foi decretada ilegítima e teve que percorrer um longo e difícil caminho de transformação. A outra parte, funcionária do Estado ditatorial, durou enquanto o governo não permitiu que se questionasse a sua legitimidade. Bastaram os tímidos, mas genuínos avanços democráticos ocorridos no governo do Presidente João Batista Figueiredo para que essa liderança começasse a se desfazer enquanto representante legítima da classe operária.

Além dessa vanguarda, que se manifesta especialmente, mas não exclusivamente no âmbito da indústria automobilística e que ora tem acesso à sindicatos, ora é expulsa dos sindicatos por funcionários do “governo-gendarme”, que supõe ser o detentor do que deva ser a democracia e de como ela deve se manifestar, há diversas outras instituições que pretendem, através de práticas pedagógicas ou políticas, ser responsáveis pela gestação de uma consciência

popular.

Talvez a mais eficiente e a menos analisada dessas instituições sejam as próprias Forças Armadas e, especialmente, o Exército do Brasil que recruta anualmente milhares de jovens brasileiros das classes subalternas e os treina de forma intensiva e sistemática em princípios de civismo e de ética social incluindo a defesa da nação. Desconheço análise a respeito dos conteúdos e dos métodos pedagógicos dessa instituição. Mas a simples observação é suficiente para sugerir que o exército, de certa forma, “faz a cabeça” dos que por ele passam, especialmente os jovens oriundos das camadas mais pobres da população.

Uma outra instituição que já se fazia presente no início dos anos 60 e que atualmente se dedica de forma intensa e sistemática à conscientização das classes subalternas é a Igreja Católica. Até meados da década de 50, a vanguarda intelectual da Igreja Católica no Brasil estava convencida de que o mundo era o âmbito do pecado e que a santificação se construía através do retiro do mundo. As ordens religiosas se dedicavam à educação dos jovens de famílias católicas de classe média e alta e às tarefas missionárias de conversão do gentio. A partir dos meados da década de 50, por influências várias entre as quais pode-se destacar a experiência dos padres operários franceses, os escritos de Jacques e Raissa Maritain e do grupo vinculado à E. Mounier e à revista “Esprit”; a vanguarda católica começa a pensar que a santidade se constrói no mundo e a prática da caridade se orienta para os miseráveis e os injustiçados. As transformações que vinham ocorrendo na política brasileira, com a campanha nacionalista do petróleo, o suicídio de Vargas e a subsequente eleição de Juscelino Kubitschek à presidência da República serviram de pano de fundo para o ingresso dos católicos na política. No início dos anos 60, essa tendência que se esboçava sofreu forte acentuação com os escritos do Padre Henrique Vaz, S.J. e com a criação da Ação Popular, que se organizou como um movimento de esquerda e, como tal, acabou fazendo uma aliança instável e contraditória com o Partido Comunista, no âmbito do movimento estudantil.

O Partido Comunista, por sua vez, tinha numerosos militantes e simpatizantes no meio artístico e intelectual além de ter uma longa tradição de luta

junto às classes subalternas, especialmente nos principais centros urbanos do país.

O CPC da UNE sempre funcionou sob o controle desse último grupo, ainda que a UNE estivesse sob o controle de membros da AP. E foi essa aliança que se desfez com o golpe de 64 e diversos de seus membros foram enquadrados no IPM (Inquérito Policial Militar) 709 sobre “O comunismo no Brasil”

Vinte anos depois, a AP não existe mais e o Partido Comunista sofreu diversas cisões e se encontra na ilegalidade.

Hoje, a Igreja Católica no Brasil, segundo as diretrizes formuladas no Concílio Vaticano II e sob a influência da Teologia da Libertação se dedica, sob diversas maneiras, à “conscientização” e “politização” das classes subalternas.

Nos vinte anos desde a liquidação do CPC da UNE, outras instituições – as Igrejas Evangélicas – surgiram e se expandiram de forma impressionante atuando sempre junto às camadas populares. Aqui, também, pouco se sabe sobre os métodos e os conteúdos empregados por essas Igrejas que, desde logo, são numerosas e possuem diversas ideologias.

Finalmente, além do Estado, nos anos mais recentes também os partidos políticos na legalidade – especialmente o PT, mas também o PMDB – voltam-se timidamente, é verdade – suas vistas em direção às classes subalternas.

Todos esses grupos atuam concomitantemente no âmbito e no espaço das classes subalternas disputando suas preferências sem aparentes coordenações, alianças ou articulações. Além disso, realizam, por um lado, um trabalho pedagógico e, por outro, procuram se aliar com os membros das camadas populares através de práticas diversas. É claro que, no âmbito deste escrito, não se pretende realizar uma análise de movimentos populares. É claro, também, que as atividades de cada uma das instituições apontadas requerem estudos sistemáticos sobre suas práticas e ideologias que não serão efetuados no âmbito deste trabalho.

Entretanto, talvez fosse possível se pensar todas essas instituições como sendo, de alguma forma, milenaristas, ou seja, portadoras de uma ideologia de salvação humana no milênio quer seja pela redenção, quer seja pela santificação, quer seja, ainda, pela construção de uma sociedade justa. Pensadas assim, poder-se-ia dizer que essas instituições não estão interessadas na questão da cidadania

entendida como a questão que se refere à constituição de sujeitos, ou seja, seres que estão referidos a uma identidade individual própria cujo núcleo são desejos. A questão da cidadania assim referida encontra sua formulação em textos de Hannah Arendt e de Claude Lefort, autores que pensam o cidadão como alguém relativamente autônomo e inserido numa teia de relações onde o outro, o diferente, se faz presente. Nesse sentido, a questão da cidadania não está tão referida aos direitos humanos, mas aos desejos humanos e na dinâmica de sua realização e de seus limites. Ou seja, pode-se imaginar que o âmbito do sujeito está nuclearmente referido aos seus desejos e os limites tanto da formulação como da realização desses desejos é o âmbito do outro – aquele que não se confunde ou se mistura com o sujeito, mas com ele se relaciona no âmbito do social. Pois bem, o âmbito da política democrática é o que se tece pelas relações entre sujeitos e outros enquanto que o âmbito da política totalitária é o que se constrói pela eliminação do outro, pela transformação do outro num igual.

A hipótese que aqui se formula é a de que essas instituições que estão empenhadas, de alguma forma, em “salvar” as classes subalternas estão, na verdade, empenhadas na prática, em construir uma sociedade totalitária em que não há lugar para o outro, para o diferente. E é como alternativa a esse espaço que se pode pensar um lugar para um movimento social semelhante ao CPC da UNE.

BIBLIOGRAFIA

- Anônimo. “Cultura intelectual brasileira”. *Senhor*, Ano 5, nº 54, Agosto 1963, pp. 60-63.
- Anônimo “Política cultural”, *Senhor*, Ano 5, nº 57, novembro 1963, pp. 44-47.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, Rio, Paz e Terra, 1977.
- DANTAS, Paulo. “Uma festa de cultura popular”. In: *Revista Brasiliense*, nº 44, nov.-dez., 1962, pp. 33-35.
- DIEGUES, Carlos. “Cinco vezes favela – CN62”. In: *Movimento*, nº 8, fev. 1963, pp. 25-26.
- E.C.N.. “Centro Popular de Cultura”, *Revista Brasiliense*, nº 42, Julho-Agosto 1962, pp. 141-142.
- ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.
- GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*, Campinas, dissertação de mestrado, UNICAMP, 1977.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional”, *Revista Brasiliense*, nº 25, set.-out. 1959, pp. 121-126.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*, Rio, Civilização Brasileira, 1965.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Rio, Civilização Brasileira, 1969.
- HOUAISS, Antonio. “A intelligentsia brasileira”, *Senhor* Ano 2, Nº 9, setembro 1960, pp. 48-52.
- JABOR, Arnaldo e Cesar Guimarães. “Da anti-cultura à cultura popular”, *Movimento* nº 1, março 1962, pp. 15-17.
- JOSÉ RENATO. In: Apresentação de *Alegro Desbum*, 1973.
- KNISPEL, Gerson. “A busca da expressão popular nas artes plásticas brasileiras”, *Revista Brasiliense*, nº 43, set.-out. 1962, pp. 105-113.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Cultura popular: esboço de uma resenha crítica”, *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, nº 4, setembro 1965, pp. 269-289.
- MACIEL, Luiz Carlos. “Situação do teatro brasileiro”. In: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 8, julho de 1966.

- MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma teoria da arte empenhada”, *Movimento* n° 9, março 1963, pp. 17-17.
- MORIN, Edgar. “O intelectual de nosso tempo”. In: *Movimento*, N° 1, março 1962, pp. 21-24.
- NEVES, João das. “Testemunho”. In: *Memorex*, São Paulo, 1978.
- NUNES, Mario. *40 anos de Teatro*, SNT, 1959, 3 volumes.
- PAIVA, Vanilda Pereira. *Educação popular e educação de adultos: contribuição à história da educação brasileira*, São Paulo, Edições Loyola, 1973.
- SCHWARZ, Roberto. “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”, *Les Temps Modernes*, n° 288, Juillet 1970, pp. 37-73.
- SOUZA, Nelson Mello e. “Esquerda, Centro e Direita no Brasil”, *Senhor*, Ano 5, n° 56, outubro 1963, pp. 56-59.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo, “Do Arena ao CPC”. In: *Movimento* (Revista da União Nacional dos Estudantes), outubro de 1962, pp. 30-33.