

ISSN: 0104-7876

IDÉIAS

Ano 12(1)

2005

CULTURA E POLÍTICA BRASILEIRA PÓS-1960



Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas



IDÉIAS

Ano **12**(1)

2005

Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas



UNICAMP

IDÉIAS

Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

ISSN 0104-7876

Diretor: Arley Ramos Moreno

Diretor Associado: Nádia Farage

Comissão Editorial: Ciro Flamarion S. Cardoso – Décio Saes – Eduardo Viola – Jacynto Lins Brandão – João José Reis – José Cavalcanti de Souza – José Vicente Tavares dos Santos – Lygia Osório Machado – Marilena Chauí – Marisa Lajolo – Pedro Jacobi – Roberto Cardoso de Oliveira – Ubirajara Rebouças

Editor e Organizador deste número: Marcelo Ridenti

Comissão de Redação: Hector Benoit – John Monteiro – Leandro Karnal – Leila da Costa Ferreira – Reginaldo C. Moraes

Setor de Publicações: Marilza A. Silva – Magali Mendes – Maria Lima.

Editores: Marilza A. Silva

Projeto da capa: Carlos Roberto Fernandes

Capa: Pincelada de Van Gogh, 1987, 146x114cm, de Sérgio Ferro in: Sérgio Ferro. *Futuro anterior*, São Paulo: Nobel, 1989, p. 68. (Coleção Ricardo S. Benedetti).

Impressão: Gráfica do IFCH – Unicamp.

SUMÁRIO

DOSSIÊ: CULTURA E POLÍTICA BRASILEIRA PÓS-1960

- 7 Apresentação
Marcelo Ridenti
- 13 Indústria cultural no Brasil: cinema novo e
EMBRAFILME (1969-1987),
Marina Soler Jorge
- 53 Movimentos sociais e ‘realidade’ na
teledramaturgia atual da Rede Globo
Márcia Fantinatti
- 101 A arte e seu entrecruzamento com a política: ar-
te-guerrilha, 1969-1971
Joana D’Arc Sousa de Lima
- 141 Geração Lira Paulistana: a vanguarda paulista
e a produção *independente* de discos
Daniela Ribas Ghezzi
- 175 Rock “politizado” brasileiro: uma expressão
juvenil crítica e distópica nos anos 80
Clóvis Santa Fé Junior

- 213 O espetáculo pós-moderno em Chico Buarque
José Vicente Mazon
- 251 A revista *Estudos Sociais* e o processo
de renovação do pensamento marxista
brasileiro
Santiane Arias
- 289 Revista *Teoria & Política*, expressão do
deslocamento teórico-político de setores
marxistas na década de 1980
Luiz Fernando da Silva
- 325 Romantismo e política na Teologia da Libertação
Claudete Gomes Soares
- 357 Representando a miséria e os miseráveis:
desconhecimento, piedade e distância
Izildo Corrêa Leite
- 411 RESUMOS/ABSTRACTS
- 423 Normas para apresentação dos artigos

DOSSIÊ

**CULTURA E POLÍTICA
BRASILEIRA PÓS-1960**

APRESENTAÇÃO

*Marcelo Ridenti**

Este número da revista *Idéias* é dedicado à “cultura e política brasileira pós-1960”. Não seria possível, num único volume, dar conta dos múltiplos aspectos do tema. Mas as diferentes abordagens aqui apresentadas dão uma boa idéia da diversidade do que se vem produzindo sobre cultura e política brasileira recentes, particularmente na UNICAMP e na UNESP, com auxílio da FAPESP, da CAPES e do CNPq, em pesquisas associadas a projetos que venho desenvolvendo nos últimos anos com apoio do CNPq.

Os artigos abrangem um período que vai do pré-1964 – que aparece na análise de Santiane Arias sobre a revista *Estudos Sociais*, ligada aos intelectuais do Partido Comunista –, passando pelos anos de ditadura (de que tratam direta ou indiretamente todos os artigos), até o período bem recente, enfocado por exemplo no artigo de Márcia Fantinatti sobre a Rede Globo e as telenovelas. Entretanto, a ordenação dos artigos não obedece à lógica da cronologia. Eles foram agrupados por aproximações temáticas.

O artigo que abre a revista, “Indústria Cultural no Brasil: cinema novo e EMBRAFILME (1969-1987)”, de Marina Soler Jorge,

* Professor do Departamento de Sociologia do IFCH/UNICAMP; organizador do dossiê e editor da revista *Idéias*.

analisa as relações dos cineastas provenientes do Cinema Novo – como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirzman e Gustavo Dahl, entre outros – com a Empresa Brasileira de Filmes S/A, criada pelo Estado Militar em 1969. Apesar de serem considerados de esquerda e de criticarem publicamente a ditadura, eles exerceram forte influência na EMBRAFILME, principalmente a partir de 1974, atestando a complexidade das relações entre o poder político e os artistas no período.

Do cinema, passamos para a televisão, com “Movimentos sociais e ‘realidade’ na teledramaturgia atual da Rede Globo”, em que Márcia Fantinatti analisa especialmente telenovelas de autoria de Benedito Ruy Barbosa, nas quais a realidade seria mistificada em procedimentos que destacam determinados aspectos do real em detrimento de outros, que seriam omitidos, ocultados ou até distorcidos. O texto é interessante também pela polêmica com outros estudos recentes, que seriam coniventes com o discurso que a TV Globo difunde sobre suas telenovelas.

O terceiro artigo trata das artes plásticas no período mais duro do regime militar. Em “A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha, 1969-1971”, Joana D’Arc Lima aborda o tema a partir da experiência de um grupo de artistas atuante no Rio de Janeiro, que teria questionado o circuito artístico e também a organização política da sociedade: Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles, Thereza Simões e muitos outros que se aglutinavam em torno do crítico de arte Frederico Morais.

Da produção cultural dos “anos de chumbo”, seguimos para as questões da cultura em outro contexto político, o da transição democrática, no estudo de Daniela Ribas Ghezzi, “Geração Lira Paulista: a vanguarda paulista e a produção *independente* de discos”, em que a autora analisa a produção musical dita *independente* na cidade de São Paulo no início da década de 1980, a partir do teatro e gravadora Lira Paulista, que reuniu compositores como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, além dos grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, entre vários ou-

tros. Segundo ela, o fechamento do mercado fonográfico para novos artistas e as condições técnicas dessa indústria no período favoreceram a trajetória independente de algumas bandas em relação à indústria de discos instalada no Brasil. O Lira Paulistana teria tido atuação significativa em dois campos distintos: o fonográfico e o musical.

Contemporâneo do Lira Paulistana, o (*B*)rock estourava no Brasil, como aparece no trabalho de Clóvis Santa-Fé Júnior, que realça um aspecto pouco observado pelos demais estudiosos do tema: a politização das bandas Legião Urbana, Plebe Rude, Ira!, Engenheiros do Hawaii, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor e Camisa de Vênus, além de roqueiros como Lobão e Cazuza. Em “*Rock ‘politizado’ brasileiro: uma expressão juvenil crítica e distópica nos anos 80*”, ele verificou nas letras das canções e nas entrevistas dadas pelos roqueiros, plenamente inseridos na indústria cultural, um nível de politização crítica à ordem da ditadura, mas sem a utopia da geração musical anterior.

Fazendo a ponte entre canção popular e literatura, em “O espetáculo pós-moderno em Chico Buarque”, José Vicente Mazon analisa a trajetória recente da obra de Chico, também ela marcada pelo esvaziamento da dimensão utópica. Especialmente seus romances expressariam um mundo banalizado pela materialidade imediata do capitalismo tardio, num tempo histórico sem continuidade aparente, que nos condenaria a viver num eterno presente.

Os dois artigos seguintes abordam revistas políticas e culturais: Santiane Arias analisou a *Estudos Sociais*, do começo dos anos 1960, e Luiz Fernando da Silva faz um estudo sobre o pensamento marxista no Brasil a partir dos anos 1980, no qual a revista *Teoria e Política* é analisada centralmente. Em “A revista *Estudos Sociais* e o processo de renovação do pensamento marxista brasileiro”, a autora realça a importância da revista para a história da intelectualidade de esquerda, aponta os alcances mas também alguns dos limites da contribuição da revista – que teve a participação ativa de intelectuais como Armênio Guedes, Carlos Nelson Coutinho,

Fausto Cupertino, Jacob Gorender, Jorge Miglioli, Leandro Konder, Mário Alves, Nelson Werneck Sodré e Rui Facó, além do diretor Astrojildo Pereira.

Por sua vez, em “Revista *Teoria & Política*, expressão do deslocamento teórico-político de setores marxistas na década de 1980”, Luiz Fernando da Silva aponta mudanças no pensamento e na ação política de um grupo político – composto por intelectuais como Tarso e Adelmo Genro, Ozéas Duarte e outros – que dirigiu a revista e que seria expressivo da passagem de certos setores intelectuais e militantes das posições marxistas para o campo ideológico liberal.

Ainda sobre temas ligados a cultura e intelectualidade, agora enfocando religião e política, Claudete Gomes Soares escreve “Romantismo e política na Teologia da Libertação”. Ela aborda a influência da cultura política de esquerda nas décadas de 1960 e 1970 sobre teólogos como Boff, que procurou dar um caráter transformador à religião, embora sua crítica ao capitalismo estivesse marcada por aspectos do ideário romântico, em sua formulação de opção preferencial pelos pobres.

O imaginário sobre a pobreza e a miséria aparece no artigo de Izildo Corrêa Leite que fecha este número da revista *Idéias*. Ele tratou das representações da miséria e dos miseráveis no meio estudantil universitário, a partir da recepção dos alunos de graduação da Universidade Federal do Espírito Santo ao documentário *Lugar de toda pobreza*, que aborda a vida dos catadores de lixo que atuavam no lixão situado no bairro São Pedro, em Vitória do Espírito Santo. “Representando a miséria e os miseráveis: desconhecimento, piedade e distância” dá subsídios para pensar como a miséria e os miseráveis são representados por certos segmentos sociais não atingidos por situações de pobreza, e de como eles se posicionam sobre aquela condição social e seus sujeitos.

Todos esses artigos têm em comum o objetivo de contribuir para esclarecer diferentes aspectos da cultura, do pensamento social e das lutas políticas na sociedade brasileira pós-1960, ainda

que sob enfoques teóricos e metodológicos diferentes: há artigos fortemente influenciados pela corrente althusseriana do marxismo (como os de Luiz Fernando da Silva e Márcia Fantinatti), aqueles mais próximos da Escola de Frankfurt (caso dos escritos de Clóvis Júnior e Marina Soler), os adeptos da sociologia dos campos de Bourdieu (artigos de Daniela Ghezzi e Joana Lima), e de outros autores recentes como Debord e Jameson (texto de Vicente Mazon), além daqueles herdeiros de Lukács e Gramsci (respectivamente, Santiane Arias e Claudete Gomes Soares), ou ainda das teorias das representações (Izildo C. Leite).

A capa da Revista reproduz um quadro de Sérgio Ferro, ex-preso político que se exilou na França nos anos 1970. Até hoje, ele é professor de História da Arte em Grenoble.

Em suma, neste número de *Idéias*, o leitor interessado na cultura brasileira recente e nos seus laços diversos com a política encontrará valioso material para a reflexão.

INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL: CINEMA NOVO E EMBRAFILME (1969-1987)

Marina Soler Jorge*

1. Antecedentes: projetos cinematográficos-industriais dos anos 50 e 60

Apesar de basear-se numa estética da precariedade, na recusa de um cinema industrial enquanto “portador da mentira” – palavras que Glauber Rocha usou ao referir-se ao cinema estrangeiro em *Uma estética da fome* – e na transformação da escassez de recursos financeiros em uma força expressiva original, o aspecto desenvolvimentista presente no movimento fez com que os cinema-ovistas vissem a industrialização da sociedade brasileira como condição *sine qua non* do desenvolvimento cinematográfico e do desenvolvimento nacional em geral. Carlos Diegues é um dos que defendem com mais ênfase, principalmente após realizar *Ganga Zumba*, a industrialização como condição essencial para que o cinema brasileiro não voltasse atrás e perdesse os avanços do Cinema Novo, avanços esses que se baseavam não apenas na sua nova linguagem mas na abordagem de temas populares e nacionais. Segundo ele, profético, “o cinema ‘de idéias que nós propomos também se integrará na indústria’” (Avelar, 1995: 86/87).

* Graduada e mestre em Sociologia na UNICAMP, doutoranda em Sociologia na USP. Este artigo resulta de pesquisa financiada pela FAPESP.

A aparente contradição entre um cinema condizente com a realidade brasileira e o anseio industrializante era resolvido estabelecendo-se como agente desta industrialização o capital nacional. O cinema norte-americano – e estrangeiro em geral – era considerado o pior inimigo ao lado de seu promotor, o capital estrangeiro, materialização monetária dos interesses imperialistas que impediam o pleno desenvolvimento do país. Como consequência, a industrialização com base em capital nacional era vista como necessária para o desenvolvimento autônomo do país, idéia esta que compunha a “visão de mundo” desenvolvimentista amplamente disseminada e compartilhada de forma mais ou menos intensa por diversos grupos intelectuais e políticos, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), e que de certa forma passava ao largo do fato de que o Brasil estava efetivamente se industrializando com a ajuda do capital estrangeiro.

Renato Ortiz explicita a “não-contradição” entre indústria cinematográfica e cinema independente no livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985: 76): para o Cinema Novo não haveria problemas em defender a implantação de uma indústria desde que ela fosse nacional, como se a única indústria que estivesse comprometida com a “exploração” e a “mentira” fosse a indústria estrangeira. Jean-Claude Bernardet, por outro lado, vê incompatibilidade entre a industrialização e a defesa de uma sociedade mais justa em filmes mais “políticos” que, freqüentemente, pregavam a revolução socialista: “Trabalhava-se, por um lado, para montar estruturas de produção/distribuição que, por outro lado, eram implicitamente negadas nos filmes, na medida em que rejeitavam uma sociedade em que existem tais estruturas econômicas opressoras” (Bernardet, 1978:125).

Na verdade, havia em alguns escritos cinemanovistas a percepção de uma tensão envolvendo a luta por uma revolução cinematográfica independente e o desejo de estabelecimento de uma indústria. Alex Vianny expressa essa tensão entre a vontade de se fazer um cinema nacional e popular e a certeza de que este cinema não

existiria sem embasamento industrial e comercial. Em texto citado por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, o crítico e cineasta acredita que não se deve defender a industrialização em si, *mas lutar por um cinema industrial ao mesmo tempo em que se luta contra ele*, já que o cinema industrial representava o cinema convencional, cosmopolita, mistificador do povo. A estranha solução encontrada por Viany dá a medida da dificuldade do assunto: era preciso estabelecer um cinema industrial que tivesse características de um cinema “independente” (Bernardet e Galvão, 1983: 82). Nelson Pereira dos Santos, em entrevista para o próprio Viany, também se esforça para articular indústria e independência: “Um outro dado do Cinema Novo é o conhecimento objetivo do negócio cinematográfico, da realidade da cinematografia – como se dá a coisa na produção, na exibição, na distribuição – o que faz com que o Cinema Novo encontrasse um sistema adequado à realidade: o sistema de produção independente” (Viany, 1999:91).

O depoimento de Nelson Pereira e o texto de Alex Viany mostram que se acreditava que o esquema de produção independente não seria totalmente incompatível com a industrialização do cinema, dependendo da nacionalidade de seu capital e dos interesses que ela levaria adiante. Acreditava-se que o sistema independente era o tipo de indústria que valia a pena. Neste sentido, é possível compreender o fato dos cineastas levarem suas preocupações industriais ao encontro da política estatal: na medida em que, pela própria natureza da atividade cinematográfica, ela necessita de uma indústria, os efeitos perniciosos do capitalismo seriam amenizados se ela prescindisse do grande capital privado.

Gustavo Dahl e Glauber Rocha manifestavam um anti-industrialismo mais radical em meados dos anos 60. Dahl, que mais tarde tornar-se-ia diretor de distribuição da EMBRAFILME, cargo que lhe valeria acusações de preterir filmes que não tivessem potencial comercial, defendia explicitamente naquela ocasião o cinema independente (Bernardet e Galvão, 1983:209). Glauber Rocha também o fez: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qual-

quer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” (*Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 3, 1965:170).

Já em meados da década de 70, com a EMBRAFILME em pleno funcionamento, o tom anti-industrial do discurso de Glauber é amenizado: “Fazer filme revolucionário não quer dizer fazer filme pobre, temos de competir com o imperialismo americano dentro das condições tecnológicas dele. (...) O que o cinema underground fazia na década passada agora cabe ao grande cinema armado num esquema comercial de produção” (Glauber Rocha *in Veja*, 18 de janeiro de 1978: 88).

A meu ver, a adesão à esquerda ao nacional-desenvolvimentismo permite compreender por que as possíveis contradições entre cinema industrial e cinema político-revolucionário que Bernardet identificou no Cinema Novo podiam ser em boa medida solucionadas por cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, ou superadas por Glauber Rocha e Gustavo Dahl. O desenvolvimento do país era um passo para a libertação nacional em relação ao capital estrangeiro. Uma industrialização do cinema brasileiro baseada em capital nacional, e de preferência estatal, significava a possibilidade de independência deste cinema e, desta forma, acreditava-se que o sistema industrial cinematográfico brasileiro não necessariamente reproduziria as mentiras da grande indústria cinematográfica estrangeira, a principal inimiga.

Na defesa de uma industrialização “nacionalista” do cinema brasileiro, a partir do que pregava o ideal desenvolvimentista, o público e o mercado brasileiros eram metas a serem alcançadas, ideais nobres a serem perseguidos pois representativos no plano ideal de um “cinema popular”¹, e na medida em que não há indús-

¹ É claro que a idéia de uma cultura “popular” (usada aqui não como sinônimo de cultura de massas) é complexa e questionável. Ver, por exemplo,

tria sem mercado e não há mercado sem consumidor (no caso, o público). Nelson Pereira dos Santos, em 1952, fez efetivamente este desdobramento, segundo Bernardet e Galvão: “É Nelson Pereira dos Santos (...), na sua comunicação ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro que vai estabelecer relações de necessidade entre o caráter popular que deve ter o cinema, o sucesso comercial e a conseqüente conquista de mercado. Em *O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro* ele diz que o público, quando vai ao cinema, vai em busca de assuntos: o ‘conteúdo’ é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fica na expectativa de ver na tela sua vida, seus costumes. Como o povo brasileiro é muito patriótico, ele quer conteúdo de características nacionais. O povo brasileiro tem ânsia de ver na tela assuntos ligados à nossa terra. Resulta dessa colocação que, se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado” (Bernardet e Galvão, 1983: 74/75).

E Alex Viany escreve em 1962, sobre o Cinema Novo: “Para definir-se, para existir (...) creio que, de saída, deva prometer a si mesmo não ser jamais um cinema de elite, para elites inexistentes (...). Parece-me, então, que nossa tarefa, agora – por maiores que sejam nossas ânsias de inovar em estilo e técnica – é fazer filmes capazes de realmente conquistar esse público imenso, essa imensa torcida (até então desarvorada) do cinema brasileiro” (Viany, 1999: 9). Viany via a origem de todos os problemas do cinema brasileiro na penetração dos monopólios estrangeiros, sem atentar para os fatores estruturais próprios ao capitalismo subdesenvolvido e a uma classe dirigente autoritária que necessariamente informam a política cultural de um país (idem: 115).

de Marilena Chauí, *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*, (1996). Cientes deste problema, usamos este termo aqui para retomarmos o discurso dos próprios cineastas e, assim, falarmos com suas palavras.

2. EMBRAFILME: Os desejos industriais se transformam em realidade

A EMBRAFILME foi criada a 12 de setembro de 1969 por uma junta militar que substituiu o adoentado presidente Costa e Silva, na época de maior fechamento e violência do regime militar. Era uma empresa de economia mista na qual o Estado era o investidor majoritário, contando com 70% de suas ações. Surgiu inicialmente como apêndice do INC – Instituto Nacional do Cinema.

A categoria cinematográfica, principalmente os cinemanovistas, reagiu com indignação à sua criação. Apesar dos projetos industriais-institucionais alimentados durante a década de 1960, a possibilidade de que eles viessem a ser encampados pelo regime que havia interrompido o ideal de independência nacional e desenvolvimento autônomo era perturbadora. O governo militar dispensou a consulta aos segmentos envolvidos na atividade cinematográfica, como produtores, distribuidores, exibidores e cineastas, o que valeu à EMBRAFILME severas críticas destes profissionais, que não concordavam com os procedimentos unilaterais que levaram à sua implantação (Ramos e Miranda [org.], 2000: 212). Era como se o governo tivesse se apropriado dos sonhos de realização de uma cinematografia estável que povoavam a imaginação dos cineastas. O Estado mais violento desde o Golpe realizava parte do desejo industrial-nacional manifesto de uma parte da “oposição”, o que compreensivelmente a transtornou.

O primeiro filme financiado pela EMBRAFILME, em 1970, foi o de um cinemanovista: Leon Hirszman obteve NCr\$ 200.000,00 para fazer *São Bernardo*, filme que Randal Johnson e Robert Stam (1995: 207) consideram como representante estrito do Cinema Novo, ainda que pertencente a uma fase posterior e, segundo os autores, mais madura do movimento. *São Bernardo* ficou sete meses retido na Censura, onde foram sugeridos cortes que totalizavam aproximadamente quinze minutos.

Ismail Xavier explica a euforia em torno de seu lançamento, em 1973, a partir do contexto de crise de projetos estético-ideológicos cinematográficos que o cinema brasileiro vivia no momento em que se esgotava tanto a proposta política do Cinema Novo quanto a radicalidade estética do surto marginal (*Argumento*, ano 1, nº 3, janeiro de 1974).

Se os anseios industriais realizados em parte com a criação da EMBRAFILME foram até aqui analisados a partir de textos e declarações de cineastas pertencentes ao Cinema Novo e de seus antecessores, *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, pode servir como um exemplo cinematográfico deste desejo ao defender explicitamente a industrialização nacional como forma de obtenção de independência e de superação do estágio de subdesenvolvimento. Em determinado momento do filme nos é apresentado o seguinte diálogo: “Com sua ajuda, Dr. Maciel, nós vamos ter as nossas fábricas. E aí todo português patife poderá usar os galões de cetim que quiser. Os nacionais usarão roupas feitas aqui mesmo com o honesto pano nacional”.

3. O Funcionamento da EMBRAFILME

Jean-Claude Bernardet (1978:127) considera que a EMBRAFILME atuava como um banco, financiando e co-produzindo preferencialmente filmes comerciais já que, como um banco, tinha a preocupação de reaver o dinheiro investido acrescido dos juros do período. Carlos Augusto Calil, Diretor de Operações Não-Comerciais da empresa na gestão Celso Amorim, não concorda, e explica por que, na sua opinião, a EMBRAFILME não pode ser comparada a um banco:

“O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A EMBRAFILME jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a EMBRAFILME investia 1,2 milhão e recuperava 1,4,

não era o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: ‘a EMBRAFILME virou uma empresa comercial!’. Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de um outro, uma coisa que foi feita na gestão Celso Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a EMBRAFILME é que morria com o prejuízo”. (Entrevista para a autora)

Além de financiar e co-produzir, em setembro de 1973 a EMBRAFILME começa a atuar na distribuição, ramo comercial da atividade cinematográfica indispensável para a constituição de uma indústria. A distribuição permite dar visibilidade ao filme, incentivar exibidores a exibi-lo e espectadores a consumi-lo, além de otimizar os lucros. Já em agosto deste ano a ata de reunião da diretoria informa que “Ao fim de muitas indagações dos Diretores e demais presentes, concluiu-se (...) ser não só viável como utilíssima a presença da EMBRAFILME nessa atividade mediadora entre a produção e a exibição, na qual irá concorrer para a expansão do mercado para o filme nacional e para o equilíbrio das relações entre produtores, distribuidores e exibidores” (Silva, 1989, vol.II, sem página). Na ata da reunião extraordinária do dia 27 de setembro de 1973, convocada para autorizar a EMBRAFILME a atuar na distribuição, o Sr. Presidente, na época Walter Graciosa, atenta para o fato de que a empresa não intencionava competir com as distribuidoras existentes. É difícil, porém, imaginar que a competição não ocorresse, principalmente quando se lê que “a distribuidora deveria operar em moldes idênticos aos das empresas privadas do ramo de distribuição, com o máximo de desburocratização e plasticidade, esclarecendo que os honorários a serem atribuídos ao responsável pela gestão direta da nova atividade deverão corresponder aos níveis do mercado de trabalho” (idem).

A partir de 1974 haverá um crescimento do cinema brasileiro, com a EMBRAFILME aumentando sua participação nas produções (Ra-

mos, 1983: 137). Muito deste incremento de participação deveu-se à escolha do cineasta Roberto Farias para Diretor Geral da empresa, cargo que anteriormente havia sido ocupado por pessoas ligadas aos militares e que, com Farias, passa para as mãos de alguém do meio cinematográfico. Roberto Farias pretendia consolidar efetivamente o cinema brasileiro, dando estabilidade à cinematografia do país por meio da conquista do mercado. Para isso elabora diversas medidas de modo a cercar-se de garantias para a concessão de financiamentos, notadamente àquelas que visavam a preferências por diretores já consagrados. De acordo com o que contou em entrevista, Roberto Farias procurou inicialmente conceder financiamentos segundo análises de roteiro. Elaborou para isso uma comissão de cinco pessoas de sua confiança e pediu-lhes que dessem pareceres sobre diversos roteiros. Ao lê-los, percebeu que a coisa não havia funcionado, pois, por mais idôneos e preparados que fossem os pareceristas,

“(...) se você junta cinco pessoas inevitavelmente você vai ter preferências pessoais, idiossincrasias, censura, coisas que são intrínsecas, que fazem parte da natureza humana, não adianta, as pessoas não conseguem esconder as suas preferências, ao invés de fazer uma análise isenta, fria, não conseguem. E olha que eu escolhi cinco pessoas da minha maior confiança” (Entrevista para a autora).

Os documentos recolhidos pelo pesquisador Amâncio da Silva atestam a dificuldade. Não há um padrão pré-estabelecido no qual os pareceristas deveriam encaixar seus pareceres e as opiniões vão das aparentemente mais neutras até as abertamente pessoais. Sobre *Inocência*, por exemplo, o parecerista, depois de descrever o filme em duas linhas, escreveu: “Pela mão genial de Lima Barreto, será o filme conduzido. E nada mais há a dizer. Só esperar e admirá-lo nas telas” (Silva, 1989, vol.2, sem página). Desta forma, Roberto Farias resolveu elaborar um esquema de financiamento que lhe pareceu o mais objetivo possível, montando um cadastro de currículos de cineastas, e financiando-os conforme o grau de segurança de

retorno, tanto fílmico como financeiro, daquele cineasta. Antônio Carlos Amâncio da Silva debruça-se demoradamente sobre os critérios de financiamento em sua dissertação de mestrado². Para nós, interessa apenas apresentá-los na medida em que eles possam explicar o acesso do grupo cinemanovista à EMBRAFILME na gestão Roberto Farias, o que não é muito difícil de ser percebido: de modo geral, limitavam-se a diretores estreantes 20 por cento dos financiamentos, enquanto cineastas consagrados e empresas produtoras ficavam com os outros 80 por cento. Para estreitar, um diretor deveria ter tido experiência como ator, assistente de direção, fotógrafo, etc, em um certo número de filmes, ou ter saído de uma escola de cinema ou comunicação. Segundo André Gatti (1999: 100), a política de Roberto Farias amparava o produtor já estabelecido em detrimento de jovens realizadores. Aqueles jovens cinemanovistas do começo dos anos 60 já tinham, em meados da década de 1970, mais de dez anos de experiência cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados, embora alguns deslizes “subjetivos” possam ser lidos nas atas, como aquela que diz, ao referir-se ao filme *O Amuleto da Morte* (posteriormente *O Amuleto de Ogum*): “Produção, roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos, nome que é uma garantia pela experiência que reúne” (Silva, 1989, vol II, sem página). *O Amuleto de Ogum* foi o primeiro filme de diretor ligado ao Cinema Novo a ser distribuído pela EMBRAFILME, em regime de Distribuição Acolpada com a Regina Filmes LTDA, conforme lemos nos documentos disponibilizados por Amâncio da Silva. Segundo este pesquisador, a grande quantidade de dinheiro liberado para financiamentos, co-produção e distribuição impedirá que a EMBRAFILME realize investimentos em infraestrutura produtiva.

² SILVA, Antônio Carlos Amâncio da, *Produção cinematográfica na vertente estatal (EMBRASILME – gestão Roberto Farias)*. Dissertação USP-ECA, São Paulo: 1989.

À frente da distribuidora estava Gustavo Dahl, também cineasta e pertencente ao núcleo do Cinema Novo. Segundo Calil, foram os cineastas remanescentes deste movimento que pressionaram a direção geral a aceitar o nome de Gustavo Dahl para o cargo. A entrevista com Calil revela diferenças entre o diretor da produtora e o diretor da distribuidora:

“A distribuidora conflita diretamente com o Roberto Farias, porque divide o poder radicalmente, e cria uma produção paralela. A grande esquizofrenia da EMBRAFILME nesse momento é o fato de que havia duas EMBRAFILMES, uma EMBRAFILME cindida em dois poderes, tanto é que o Roberto Farias ficava num prédio enquanto o Gustavo Dahl ficava num outro prédio, os domínios dos senhores feudais eram separados. Roberto Farias mandava na produção e na fiscalização, que era a grande batalha dele, ele era um homem obcecado pela idéia da punição aos exibidores, um homem ressentido – com toda razão! Ele como produtor comercial foi a vida inteira roubado escancaradamente pelos exibidores. E ele pensou: ‘Agora que eu tenho o poder do Estado eu vou enquadrar esses caras todos que roubaram a mim e a todos os produtores brasileiros durante esses anos todos’. Ele estabeleceu uma linha de conflito, de confronto que foi muito... digamos, num certo momento importante, claro, porque marcava posição de que as coisas tinham mudado, mas a partir de outro momento inviabilizou de certa forma uma inevitável compleição de interesses. O produtor de um produto não pode estar em conflito aberto com o vendedor do seu produto. E o Gustavo abriu com a distribuidora um canal aberto com os exibidores (...). O Gustavo Dahl quando saiu, e aí passa a não ser mais a pessoa do Gustavo Dahl, a distribuidora tinha autonomia em relação à produção, para por exemplo não tratar bem filmes que vinham da diretoria geral, e posições que às vezes não compunham a carteira política da diretoria geral, quer dizer, era uma *EMBRAFILME do B*”. (Entrevista para a autora).

Ao analisar as razões do declínio do sistema estatal de financiamento, e o conseqüente declínio da produção cinematográfica brasileira no final dos anos 80, Randal Johnson e Robert Stam atentam para a situação problemática que é gerada pelos constantes embates entre exibidores e produtores. Os autores vêem a crise entre estas duas categorias como uma das razões do declínio da EMBRAFILME. Ao contrário dos produtores brasileiros, que viam os exibidores como os principais inimigos do cinema nacional, na medida em que estabeleceriam parceria estreita com o cinema estrangeiro, Johnson e Stam acreditam que os exibidores eram sujeitos a leis demais – como a quota de telas e a obrigatoriedade do curta metragem – sem receberem nada em troca do Estado, a não ser o desdém que caracterizava o sentimento dos produtores pelo setor (1995: 376). Ainda segundo estes autores, o Cinema Novo era permeado de contradições internas que podem ajudar a explicar a luta contra os exibidores nos anos 70: ao mesmo tempo em que procuravam opor-se ao grande cinema industrial, os cinemavistas não refletiram sobre formas alternativas de exibição, o que os levou a desprezar os exibidores que, como não tinham lucros, não queriam exhibir seus filmes (1995: 379).

A visão negativa do setor de exibição pode ser relacionada ao ideário nacional-desenvolvimentista que influenciou os cineastas de esquerda nos anos 60. Na medida em que a luta por um cinema “nacional-popular” passava por uma consolidação industrial e pela conquista do público brasileiro, os cineastas não viram necessidade de, na linha do raciocínio de Johnson e Stam, refletirem sobre novas formas de exibição, afinal o exibidor em sua função convencional e o setor de exibição como parte da industrialização do cinema brasileiro eram peças fundamentais na conquista do público e do mercado. Por outro lado, o exibidor era sentido como a encarnação individual dos interesses cinematográficos norte-americanos, e portanto do imperialismo e do cinema industrial na sua vertente alienadora e anti-popular. É possível entender, dessa forma, o porquê do Cinema Novo em geral ter se descuidado da reflexão

sob formas alternativas de exibição: pela sua importância para o estabelecimento de uma cinematografia brasileira nacional, industrial e popular, o setor de exibição era imprescindível, mas na medida em que defendia o capital estrangeiro, ele era pernicioso, devendo ser *cooptado* – obviamente com o recurso da lei – para o lado do capital nacional. Na medida em que uma cinematografia defendesse os interesses “populares”, não haveria problemas em consolidá-la industrialmente, utilizando-se do setor de exibição justamente para articular o contato com o público.

Roberto Farias, explicitando o lado dos produtores e exemplificando o que Calil disse no trecho anteriormente citado, fez questão de mostrar em entrevista que a luta contra o cinema estrangeiro estava indissociada da luta pelo controle do mercado exibidor, e por isso era necessário que a EMBRAFILME voltasse suas forças para domesticá-lo. Ao falar sobre o declínio da empresa, ele diz que um dos fatores decisivos foi a guerra de liminares que os exibidores impetraram contra a Lei de Obrigatoriedade e contra o ingresso padronizado. A campanha contra o cinema nacional foi tão virulenta, e tão sincronizada com o grande aumento do mercado para o filme brasileiro e com a vinda de Jack Valenti (presidente da *Motion Pictures Association of America*) ao Brasil, que foi sentida como uma estratégia refletida para impedir que o exemplo da cinematografia brasileira se espalhasse para os demais países subdesenvolvidos dominados pelo cinema norte-americano (Entrevista para a autora).

O crítico Sérgio Augusto, no entanto, coloca uma parte da responsabilidade pelos problemas com os exibidores na atuação de Roberto Farias, referindo-se ao fato de que o Diretor Geral poderia ter incentivado formas alternativas de exibição mas não o fez:

“Em 1975, quando Alberto Shatovsky, Ely Azeredo e outros tentaram fundar um circuito paralelo de filmes de arte, que implicava certas regalias, foram implacavelmente boicotados. O Roberto Farias, que hoje acusa os exibidores de insensíveis e incompetentes, na época alegou contra a cria-

ção de um circuito paralelo de filmes que cinema de arte era “gueto cultural”. Se há 10 anos tivesse havido estímulo ao surgimento de pequenas salas (...) o cinema brasileiro de baixa densidade comercial não estaria tão moribundo” (in *Filme Cultura*, nº 45, março de 1985: 15).

A distribuidora EMBRAFILME, de acordo com Calil, tinha maior contato com a realidade do mercado cinematográfico brasileiro, o que justificava uma liberdade na avaliação dos filmes que chegavam da produtora no sentido de escolhê-los ou não para a distribuição. Desta forma, muitas vezes as preferências de Roberto Farias por alguns cineastas não eram respaldada em decorrência do funcionamento da distribuidora.

4. Cineastas no comando

Apesar de Gustavo Dahl ser originalmente ligado ao Cinema Novo e, ao contrário, Roberto Farias ver, segundo Calil, “com desconfiança” o movimento que teve lugar nos anos 60, foi a política de financiamento implantada por este que possibilitou a emergência dos ex-cinemanovistas como clientela beneficiada pela política cinematográfica do Estado. Amâncio da Silva diz que na gestão de Farias a EMBRAFILME será prioritariamente uma área de poder do grupo nacionalista associado ao Cinema Novo (1989: 44), assim como faz José Mário Ortiz Ramos em *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (1983) e Randal Johnson e Robert Stam em *Brazilian Cinema* (1995). Johnson e Stam inclusive consideram que a falência do cinema brasileiro a partir da derrocada da EMBRAFILME se deve primeiramente à sua natureza clientelística, ou seja, à política de financiamento que procurava antes atender a determinados clientes do que a montar uma estrutura de produção que poderia deslanchar a indústria como um todo (1995: 366). Isso, segundo Calil, fragilizava a empresa, que era obrigada a compor segundo os interesses destes cineastas:

“Um filme se escolhe segundo critérios muito claros em qualquer lugar do mundo. O que é que todo mundo considera essencial? O tema, a história... (...). A EMBRAFILME estava com critérios industriais ou com critérios políticos? Estava com critérios políticos, como sempre esteve, como esteve na época do Roberto Farias, como esteve na época do Celso Amorim, em qualquer época. Só que às vezes você quer dotar esse critério político de objetividade, e aí cria mecanismos tecnocráticos. Na gestão Roberto Farias havia uma aparência de objetividade, mas que não era objetiva, era uma somatória de critérios mais ou menos políticos e que resultavam numa objetividade, só que depois ele tinha que compor politicamente. O que acontecia era que a direção geral era refém dos cineastas, e a política de produção cinematográfica era o ponto crucial que significava inclusive hierarquia (...). Era uma instituição eminentemente política e portanto muito fragilizada” (Entrevista para a autora).

É justamente a existência destes critérios “objetivos”, segundo experiência comprovada dos cineastas e produtores, que possibilita o acesso do grupo ex-cinemanovista à empresa, já que são eles os cineastas mais experientes e conceituados do país. Porém, além da objetividade dos critérios ser em si um fator de favorecimento dos ex-cinemanovistas, Calil acredita que, na gestão Roberto Farias, nomes como Nelson Pereira, Joaquim Pedro, Cacá Diegues etc não “valiam” apenas o seu filme, mas o seu e de seus protegidos, o que Ruth Albuquerque, funcionária da EMBRAFILME na época, nega peremptoriamente:

“Nessa fase da EMBRAFILME o que foi importante é que a existência da EMBRAFILME propiciou o aparecimento de novos cineastas. Então acabou aquela redoma de todos pertencerem exclusivamente ao movimento do Cinema Novo. Foi uma abertura de fronteiras a partir de uma série de procedimentos que ensejou o aparecimento de novos cineastas, então você espalhou a atividade (...). O que a EMBRAFILME fez foi uma democratização da produção brasileira e um apoio

político à expansão do cinema brasileiro, uma vez que o público gostava. E o elemento que catalisou essa expansão foi a quota de mercado, a quota de telas (...). Os critérios eram objetivos, então foi lançada a Tizuca, foi lançada uma série de diretores novos que em princípio não teriam chance nenhuma de começar se não tivesse essa faixa de Diretor Estreante” (Entrevista para a autora).

Calil contesta e, curiosamente, dá o mesmo exemplo. Sua fala, porém, responsabiliza antes os cineastas pela existência de “panelinhas” do que o Diretor Geral, que as aceitava:

“Os cineastas não deixavam o Diretor Geral em paz, não havia um minuto de sossego, era um bombardeio sem tré-gua. E o governo não dava respaldo, o governo, desse momento até o fim da EMBRAFILME, dizia mais ou menos o seguinte: “você que são brancos que se entendam, e por favor não me tragam marola aqui para cima”. O Ministro não queria confusão lá para cima, e quando vinha de cima para baixo era bem ruim a intervenção dos Ministros em geral. Então os cineastas tinham que se compor, e se compor significava distribuir dinheiro, uma pressão louca sobre o caixa da EMBRAFILME, sobre a produção, pressão sobre reajuste, sobre distribuição. O Diretor Geral era o cara que ficava no ponto mais fragilizado, tinha que compor com os caciques. Ele não distribuía dinheiro filme a filme, ele chegava para o Nelson Pereira dos Santos, ‘Nelson, quais são os seus?’. Sua turma. Saía não só o dele, saía o dele mais meia dúzia da turma dele, Tizuca Yamazaki, por exemplo, essa é uma cria do Nelson Pereira dos Santos. E tanto isso era verdade que quando saía a lista dos filmes escolhidos nos jornais, às vezes não saía o nome de uma pessoa, e na semana seguinte saía uma retificação, pois um grupo tinha sido esquecido, ou não tinha sido suficientemente contemplado. Por exemplo, às vezes o Joaquim Pedro de Andrade e seu grupo não eram suficientemente contemplados, eu me lembro de um episódio desse. E gritavam do jeito que gritavam porque tinham autoridade cinematográfica, intelectual, quer dizer,

gritava quem queria gritar, mas quem era ouvido?” (Entrevista para a autora).

Segundo Calil, quando Celso Amorim entra na EMBRAFILME como Diretor Geral no lugar de Roberto Farias, as preferências “políticas” continuam, porém ele acaba com a prática de deixar os “caciques” do Cinema Novo comporem grupos de influência. Desta forma, os ex-cinemanovistas continuam realizando seus filmes, mas “não fazem mais a cabeça do Diretor” para favorecerem outros cineastas. Celso Amorim, em seu livro *Por uma questão de liberdade* (1985)³, critica indiretamente seu antecessor ao dizer que a produção dos anos 70 é “artisticamente pouco expressiva e tematicamente débil. Sem dúvida, estávamos, então, longe da audácia criativa e do vigor sócio-político das obras inseminadoras do Cinema Novo” (Amorim, 1985: 90). Numa revista *Veja* de 1979, após sua posse, ele diz: “Passou a hora de investir em fundo perdido. Agora é preciso pensar em rentabilidade e para isso as decisões têm de ser menos políticas” (*Veja*, nº588, 12 de dezembro de 1979). Por vezes sua crítica torna-se ainda mais direta:

“Foi somente ao apagar das luzes da administração Geisel, quando a ‘questão sucessória’, dentro do cinema, passou a ser absolutamente prioritária na entidade governamental, que roteiros tematicamente ousados foram aprovados (juntamente com dezenas de outros, carentes de qualquer ambição ou inspiração maior e como parte de uma política ‘populista’ em relação à ‘classe’). É deste período de transição, em que se jogava a cartada da Presidência do órgão nos próximos seis anos (...) que datam os contratos iniciais de filmes de indiscutível valor como *Gaijin* e *Eles não usam Black-Tie* (...) (Amorim, 1985: 91/92).

³ Nome que, segundo Roberto Farias, Amorim sugeriu ao filme que posteriormente se chamou *Pra Frente Brasil*. Farias, com inegável talento comercial, preferiu ficar com a emblemática frase da conhecida música ufanista (Entrevista para a autora).

Os cineastas, porém, pareciam nunca estar satisfeitos. Calil classifica como “autofágicas” as disputas entre os cineastas por financiamentos que ocorrem até hoje. Segundo ele, a EMBRAFILME na verdade era “uma pobre coitada, porque ela não era dos cineastas, apesar de ser dominada pelos cineastas” (entrevista para a autora), o que faria com que estes reproduzissem o processo psicanalítico de “matar o pai”. O pai (a EMBRAFILME) era constantemente atacado pelos cineastas, principalmente os egressos do Cinema Novo, que afirmavam sua identidade pelo constante repúdio àquele que de alguma forma os protegia e financiava. Roberto Farias concorda. Segundo o ex-Diretor Geral da empresa, os cineastas se sentiam de alguma forma culpados por estarem utilizando-se tão amplamente de um órgão criado por um governo militar:

“(...) o cinema reúne, como o jornalismo, como a televisão, como a música, gente que pensa, e isso naquela época não era muito bem visto, e as pessoas de cinema, por outro lado, a parcela mais responsável do cinema brasileiro se beneficiava da EMBRAFILME mas com culpa. Eu acho inclusive que essa foi uma das razões de acumular uma expectativa de destruição da EMBRAFILME, porque o próprio cineasta que pegava o dinheiro da EMBRAFILME saía metendo o pau na EMBRAFILME tão logo recebia o financiamento. Porque ele queria demonstrar que ele não dependia do governo, que ele não tinha se vendido ao governo” (Entrevista para a autora).

A fala de Farias expressa com clareza um ponto importante no relacionamento entre os cineastas e a empresa. A adesão dos cine-manovistas à EMBRAFILME foi ampla e fartamente documentadas em teses citadas. Além disso, existiam elementos “ideológicos” no Cinema Novo e em outras manifestações artísticas e políticas nos anos 60 que podem explicar o envolvimento dos cineastas remanescentes do movimento com um órgão estatal como a adesão a uma visão nacional-desenvolvimentista do cinema, segundo a qual era necessária a industrialização brasileira com bases nacionais e contra os interesses do capital/cinema estrangeiro. Incorporava-se

a essa “visão de mundo” a idéia de uma cultura tematicamente *nacional-popular*, que foi entendida como comum a cineastas e o setor nacionalista do governo militar. Além disso, o otimismo dos artistas em relação à intervenção do Estado no plano cultural não se dava apenas pelo sentimento de que enfim havia suporte às atividades culturais, mas também pela crença de que finalmente eles eram capazes de influenciar a política estatal em suas respectivas áreas. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, dizia que todo artista de esquerda deveria ser mais flexível e participar dos programas culturais do governo, o que significava dar um voto de confiança à EMBRAFILME (Johnson e Stam, 1995:370).

Por outro lado, segundo Roberto Farias, esta adesão era acompanhada de um sentimento de culpa, o que nos indica que, de alguma forma, os cineastas sabiam que o financiamento vindo de um órgão de um Estado de direita os colocava em situação de alguma convivência com esse Estado, por mais críticos que fossem os filmes. O que veremos a seguir procurará elucidar de modo mais detalhado as complexas relações entre cinema e Estado.

5. O desenvolvimento de uma indústria cultural

O período compreendido pelo Estado militar no Brasil foi aquele no qual as indústrias culturais tomaram pela primeira vez proporções consideráveis no país. No caso da indústria cinematográfica, a compreensão deste impulso de desenvolvimento é fundamental para que se possa analisar o envolvimento do cinema com o Estado nos anos 70.

Segundo Renato Ortiz, as décadas de 1940 e 1950 se caracterizavam mais pela incipiência do que pela amplitude de uma cultura popular de massas e de uma indústria cultural (Ortiz, 1988: 45). Não que não houvesse manifestações culturais neste sentido: a criação da Vera Cruz nos anos 50 é um exemplo de tentativa de industrialização cinematográfica e de formação de um público de

massa para o cinema brasileiro. Porém, como mostra este autor, havia condições objetivas que delineavam o espectro cultural: os obstáculos ao desenvolvimento pleno do capitalismo brasileiro limitavam o crescimento de uma cultura de massas (idem: 48).

Já no pré-64 é possível considerar que a efervescência revolucionária favorece a formação de um público para os bens culturais, formado principalmente entre jovens estudantes e intelectuais que produziam e consumiam as manifestações musicais, teatrais, cinematográficas e literárias da época. O fim da década de 1960 e os anos 70 são, para Renato Ortiz, os anos de consolidação de um mercado de bens culturais, cuja origem pode ser encontrada justamente no considerável público formado no pré-64, e ainda ao desenvolvimento capitalista promovido pelo regime militar.

Este público/produtor de bens culturais provavelmente não imaginaria a institucionalização da cultura que se daria nos anos 70, com o advento da EMBRAFILME e com o sucesso das telenovelas, por exemplo. Apesar de termos visto que o Cinema Novo não era desprovido de anseios industrializantes, o contexto de efervescência cultural de esquerda dos anos 60 envolvia artistas e públicos num transe não classificável como produção capitalista de mercadorias culturais, mais próximo talvez de uma identificação romântica entre intelectual e povo e dos anseios de socialização da cultura. É por isso que, retrospectivamente, Glauber Rocha diz: “Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso” (Bernardet, 1991:14).

O Golpe de 64 rompe progressivamente esta identificação entre intelectual e povo, condicionando novas formas de inserções dos cineastas numa nova realidade material: “O drama do Cinema Novo, e da produção artística posterior a 64 em geral, é justamente que o artista não se vê mais levado pelo povo. Fala-se em morte do Cinema Novo: se ela houve, ela é a ruptura povo/cinema” (Bernardet, 1978:136).

No tocante à questão econômica, o Estado militar brasileiro, no período que cinematograficamente mais nos interessa, ou seja, des-

de a criação da EMBRAFILME (em 1969) até o começo dos anos 80, foi marcado pelo Milagre Econômico (a partir de 1968/69) e pelo II PND (1974), desembocando numa crise a partir do fim da década de 1970. É neste período, principalmente a partir de 1974 até o começo dos anos 80, quando Celso Amorim ocupa a diretoria geral, que a relação dos ex-cinemanovistas com a EMBRAFILME é mais intensa.

O Milagre Econômico incorporou ao mercado consumidor uma parte da população que estava fora dele, criando um novo mercado para bens de consumo. O aumento de renda das classes médias, que trouxe nova “legitimidade” ao Golpe, porém, decorreu dos novos requerimentos técnico-institucionais da estrutura industrial e não de distribuição de renda intermediária (Oliveira, 1981: 69). O cinema como profissão burguesa, e o cineasta como produtor de mercadorias incorporado a um modo de produção autenticamente capitalista, condições que Glauber Rocha dizia não imaginar, são condizentes com este tipo de ascensão das classes médias impulsionada pelo Estado, uma ascensão baseada nas oportunidades industrializantes e no mercado de bens de consumo.

Na esfera política, a intervenção do Estado como agente impulsionador das indústrias culturais é da ordem da segurança nacional, e pode ser relacionada à Doutrina de Segurança Nacional (DSN), amplamente utilizada pelo governo militar para justificar a repressão aos oponentes. A legitimidade desta doutrina não advém do apoio das massas⁴, mas do desenvolvimento capitalista e do combate ao inimigo externo e interno (Alves, 1987: 26). Paralelamente, quando o governo militar criou a EMBRAFILME, a 12 de setembro de 1969, não obteve o apoio da categoria cinematográfica, que reagiu indignada. Pela maneira independente como esta foi criada e pela total ausência de consulta à categoria interessada, o mais provável é que o governo realmente dispensasse este apoio, ou não o visse como necessário para sua legitimação. A legitima-

⁴ Ao contrário do fascismo, por exemplo, que dependia deste apoio.

de da EMBRAFILME esteve baseada, mais uma vez em conformidade com a Doutrina de Segurança Nacional, no desenvolvimento capitalista-cinematográfico que proporcionou e no propalado combate ao inimigo externo – leia-se cinema estrangeiro – seja por meio de legislação protecionista ou pelo incentivo aos temas ditos nacionais.

Por ocasião do processo chamado *abertura*, iniciado com o presidente Ernesto Geisel, Golbery, principal ideólogo da Doutrina de Segurança Nacional, foi acionado para conter a oposição e garantir a segurança, a lentidão e o gradualismo do processo: “(Golbery) não preconizava a inclusão de setores até então excluídos, cuja participação exigiria a modificação estrutural do Estado e do modelo econômico. A solução estaria na criação de mecanismos suficientemente flexíveis para cooptar os setores de elite da oposição organizada, mas coercitivos o bastante para frear a ‘permissividade’ no tocante ao crescente movimento social” (Alves, 1987:267).

Os cineastas que vinham do Cinema Novo podem ser incluídos entre os “setores de elite da oposição organizada”, assim como a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) e a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), tolerados, às vezes estimulados e – no caso do cinema – amplamente financiados pelo Estado a partir da criação da EMBRAFILME.

O envolvimento efetivo e material – com a possibilidade de financiamento estatal via EMBRAFILME, desejo explicitado desde décadas anteriores – dos cineastas vindos do Cinema Novo com o Estado demonstram, segundo José Mário Ortiz Ramos (1983: 57), uma incompreensão dos artistas para com a nova configuração do poder a partir do Golpe militar. Os cineastas efetuam uma disjunção entre o plano econômico e o plano cultural, creditando o controle daquele ao Estado e deste cuidando os próprios cineastas.

Para Jean-Claude Bernardet, alguns artistas acabam acreditando que o Estado militar poderia evitar a comercialização da arte e sua conseqüente transformação em mercadoria, como se esse Estado não tivesse um caráter capitalista, ou seja, um caráter de classe,

perpetuador da desigualdade e instância da defesa da mercadoria (Bernardet, 1979: 43). O Estado seria, para estes artistas, expressão da nação como um todo e, efetivamente, o governo militar desenvolveu formas ideológicas para que a identificação Estado-Nação fosse possível. Por exemplo, Cacá Diegues diz, em maio de 1984, que o “Estado deve ser protetor e investidor do cinema brasileiro, pagando as contas que a opressão estrangeira obriga a manter sempre no vermelho” (Diegues, 1988: 65-66). Glauber Rocha provoca reações raivosas ao proclamar em entrevista para a revista *Visão*, em 1974, que “entre a burguesia nacional-internacional e o militarismo nacionalista, eu fico sem outra possibilidade de papo, com o segundo” (Mota, 1977: 261), como se fosse possível desvincular a defesa da burguesia da defesa do Estado que a desenvolvia plenamente.

Walter Benjamin, no texto *O autor como produtor*, discute não apenas o conteúdo e a forma artística para a elaboração de uma cultura engajada, mas também a inserção do artista no modo de produção cultural capitalista: “(...) o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo. Abastecer os aparelhos de produção sem modificá-los é contra-revolucionário, por mais que o conteúdo seja revolucionário” (Benjamin, 1985: 128).

É claro que dificuldades imensas se interpõem entre o artista e o modo de produção na elaboração de uma estratégia para subvertê-lo; como se não bastassem as inúmeras disputas na história da arte sobre a adequação entre a forma revolucionária e o conteúdo revolucionário, discutir a inserção do intelectual no processo produtivo soa como uma dificuldade intransponível. Jean-Claude Bernardet considera que o Cinema Novo não refletiu sobre o caráter capitalista da produção cinematográfica, mas acredita que essa reflexão se daria se não tivesse ocorrido o Golpe de 64, que procurou afastar os artistas dos novos públicos (Bernardet, 1979: 42). Após esta data, porém, a análise da inserção no modo de produção cultural tende a ser evitada, pois revelaria a posição privilegiada

que artistas e intelectuais ocupam numa sociedade de classes (idem: 42). Além disso, não obstante a vontade dos cineastas nos anos 70 de deixar o povo expressar-se por si mesmo, dando-lhe voz e evitando diagnosticá-lo, a transformação do cinema em porta-voz do povo oprimido não pode ser cumprida sem uma discussão sobre a propriedade dos meios de produção cultural, o que raramente foi feito no cinema brasileiro (Bernardet, 1985: 189).

Como “promotor” da cultura e da indústria cultural brasileira – investidor direto e distribuidor no caso da EMBRAFILME – ao mesmo tempo em que impunha limites aos artistas via censura, o Estado militar desempenhava o papel de “patrono” do cinema brasileiro, inclusive daquele realizado por cineastas de oposição. A existência da censura não impede que se atribua ao Estado o papel de investidor cultural: em qualquer forma de patronato, desde as cortes medievais, o mecenas ou o público como patrono limitam o artista em sua criação, normalmente de forma vigorosa e previamente reconhecida. Para Antonio Candido, “muitas vezes o Estado não funciona apenas como patrono, mas, na ausência de um público real, este o suprime de certa forma, com reconhecimento oficial, estímulo e redistribuição” (Candido, 2000: 76). Por isso, além de atentarmos para a existência de uma visão do Estado como defensor da nação como um todo, é preciso considerar que ele pode ter se tornado um remédio amargo para amenizar a angústia dos cinemavistas ao sentirem-se desprezados por aqueles pelos quais eles mais queriam lutar, o povo, que, efetivamente, não estava cumprindo a função de público.

Carlos Guilherme Mota considera difícil analisar o pensamento crítico no pós-AI 5, período de intensificação do regime militar, pois uma cultura crítica só pode ser compreendida pelos seus produtos críticos e estes não foram tolerados (Mota, 1977: 258). Verificando a atuação direta ou indireta que o Estado militar deu à cultura brasileira e à consolidação de uma indústria cultural no país, considero discutível esta afirmação. Em primeiro lugar, pois – apesar da intervenção do Estado ser fundamental para a desmobiliza-

ção do pensamento crítico –, a análise da produção cinematográfica de esquerda articulada com a EMBRAFILME pretende mostrar que ele existiu, ainda que seguindo novas determinações materiais e ideológicas que resultaram em um enfraquecimento da sua verve mais radical. Em segundo lugar, porque é preciso, como dissemos, desmistificar a visão da democracia de mercado como instância livre de produção cultural, em oposição a uma ditadura militar. Carlos Estevam Martins, que certamente nunca nutriu simpatias pelo regime, relativiza os efeitos da censura numa revista *Visão* de 1974: “Pode-se dizer que a censura serve para reforçar a ausência estrutural do pensamento nos vários setores. Mas é também um alibi para certos intelectuais justificarem o fato de não produzirem nada de socialmente significativo” (citado em Mota, 1977: 259).

6. A aproximação Cinema/Estado na EMBRAFILME

O Estado Militar e os cineastas, principalmente aqueles vindos do Cinema Novo, estabelecem relações dinâmicas e colocam-se por vezes mais ou menos em conflito, mais ou menos em conformidade um com o outro. Desta forma, o Estado Militar mostra-se ora extremamente interventor na EMBRAFILME, utilizando-se, por exemplo, de informações do SNI para cercar suas atividades, ora displicente, o que faz com que tenha surpresas desagradáveis como palavrões e nudez, e com filmes como *Eles não usam black tie* e *Pra Frente Brasil*. De qualquer maneira, a intervenção estatal ativa no cinema é sintomática de um Estado que quer se legitimar através da concessão de benefícios a certas elites intelectuais e pelo combate ao “inimigo externo” – no caso o cinema estrangeiro – por mais que este combate esteja situado antes no plano “ideológico” – ou na superestrutura – do que na política econômica – ou infraestrutura – propriamente dita, segundo aponta Renato Ortiz: “Tudo se passa como se a infra-estrutura tivesse sido ‘abandonada’

ao capital estrangeiro, conservando-se porém a gestão da esfera superestrutural” (Ortiz, 1985:78).

Segundo este sociólogo, e como vimos anteriormente, desde o golpe de 64 o Estado manifesta um interesse inédito pela questão cultural, e o ano de 1975 será repleto de investimentos estatais na esfera da cultura. Para Ortiz, esta seria uma forma de distribuição de renda indireta, em consonância com o ideário otimista do II PND (idem: 87). O Estado Militar via a cultura como elemento de “solidariedade orgânica”, na medida em que definia a integração nacional, necessária para legitimidade, como condição de emergência de uma “comunidade” nacional. Cabia ao Estado, portanto, estimular a cultura como meio de integração, sem, no entanto, perder o controle sobre a produção intelectual, segundo documento citado por Ortiz: “No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional” (Ortiz, 1985: 82/83).

Além de o Estado Militar mostrar-se predisposto a interferir positivamente na esfera da cultura, José Mário Ortiz Ramos considera que seus esforços tiveram contrapartida entre os cineastas, principalmente Roberto Farias, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto, que se empenharam no entrosamento entre as reivindicações dos produtores cinematográficos e a visão cultural oficial (Ramos, 1983: 133). Havia uma predisposição cinematográfica nacional-desenvolvimentista que aceitava a industrialização nacional com direção do Estado como caminho para a emancipação e o desenvolvimento nacional.

Para o crítico Jean-Claude Bernardet, escrevendo no calor da intervenção estatal na esfera da cultura, a EMBRAFILME deixa nas mãos do Estado poderosos meios de controle sobre a produção cinematográfica (Bernardet, 1978: 127). Para além do controle que decorre do fato de a empresa ser um órgão estatal, Jarbas Passarinho e Ney Braga tinham orientações diretas sobre como os cineas-

tas deveriam encarar o mercado brasileiro, exigindo “a produção de filmes que digam ao povo aquilo de que ele gosta, sinta, e que reflita a sua própria vida, sem sofisticções inúteis ou apelos desnecessários” (Silva, 1989:113). Jarbas Passarinho foi um incentivador cultural, cujo empenho foi reconhecido quando o prêmio dado a filmes históricos foi denominado *Prêmio Jarbas Passarinho* por iniciativa de Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto (idem:36). É dele a frase reproduzida no semanário *Opinião* que demonstra o repúdio à alta cultura: “Onde a música de câmara não atinge nem a mim, que não gosto dela, pode-se encontrar o folclore, que mesmo não dizendo muito a muita gente atinge o povo” (*Opinião*, 29 de abril de 1973: 16). Ney Braga, segundo ouvi nas entrevistas realizadas, era um homem que realmente gostava de cinema, como atesta Calil:

“O Ney Braga era um homem muito interessante, que as pessoas costumam esquecer, o Ney Braga era muito simpático, gostava de arte, teatro, e, claro, com o aval do Golbery se estabeleceu um arco de alianças muito interessante do governo militar nacionalista tendente à abertura e tolerância com os artistas de esquerda, tanto de teatro quanto de cinema” (Entrevista para a autora).

Apesar de Walter Graciosa, diretor da EMBRAFILME entre 1973 e 1974 e amigo de Jarbas Passarinho, não ser de maneira nenhuma hostil aos cinemanovistas e ao cinema brasileiro em geral, foi a escolha de Roberto Farias para sucedê-lo que aproximou definitivamente cineastas e Estado. No processo de sucessão pode-se ver que, apesar de o governo militar estar disposto e deixar os cineastas terem controle sobre sua produção, financiamento e distribuição, coisas como um passado esquerdista ainda eram intoleráveis. Carlos Augusto Calil conta que a indicação dos cineastas havia sido originalmente em favor de Luiz Carlos Barreto à frente da empresa. Seu passado de estudante, porém, lhe brindava com uma ficha no SNI, o que impediu a escolha. Roberto Farias teria sido uma solução de compromisso entre cineastas e governo. Assim,

apesar de os cineastas terem sido ouvidos no processo de escolha, logo foram indiretamente informados que a “subversão” não seria tolerada. Além de um passado limpo, a escolha de Farias acompanhava o esforço estatal mais geral de estabelecer um mercado para os produtos culturais brasileiros como forma de integração nacional: segundo me informaram Walter Graciosa e o próprio Roberto Farias, a escolha deste se deu pelo fato de ele nunca ter aparecido na lista dos devedores da EMBRAFILME pois, como diretor de sucesso comercial que era, pagava seus filmes absolutamente em dia.

Dando aos cineastas o controle sobre a atividade cinematográfica – ainda que o escolhido para dirigi-la fosse descrito como avesso às experiências estéticas e um mestre na conquista do público, o que mostrava que os militares preferiam sem dúvida nenhuma um certo tipo de cinema – caberia perguntar-nos se havia interferência estatal na escolha dos filmes a serem financiados, co-produzidos ou distribuídos, ou, falando claramente, se havia dirigismo. Diversos cineastas garantem que não: “Enquanto a EMBRAFILME luta pela ampliação do mercado brasileiro e trata de sua exportação, acho válido. Ela não cuida dos aspectos ideológicos” (Glauber Rocha, *Veja*, 8 de setembro de 1976, citado em Bernardet, 1979:45). Como mostra Bernardet, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues também a defendem. O crítico, porém, tem uma importante observação a fazer:

“Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem ‘dirigismo’, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico” (Bernardet, 1979:45).

Os entrevistados também afirmaram com todas as letras que não havia dirigismo, o que também é sublinhado por Inimá Simões na nota 14 do livro *Roteiro da intolerância*:

“Os cineastas negam algum tipo de censura ou direcionamento aos roteiros no interior da EMBRAFILME. João Batista de Andrade cita uma reunião em que um diretor-geral tentou demovê-lo de um projeto ‘complicado’. Só isso. O fato é que havia outras formas de censura, bem mais sutis, raramente registradas, presente no relacionamento do cineasta com a empresa. Por exemplo, um projeto que contasse com a participação de artistas conhecidos da tevê tinha muito mais chance de obter financiamento que um outro sem esse tipo de *appeal*. Involuntariamente, essa era uma expressão de dirigismo. De censura, mas de outra ordem” (Simões, 1999:193).

As formas de censura mais sutis de que fala Simões também emergiram do depoimento de Roberto Farias:

“De certa maneira todo mundo que viveu no Brasil nessa época conhecia os seus limites. Havia de certa forma uma autocensura para todo mundo, não só para quem trabalhava com cinema ou estava na EMBRAFILME. Quem ultrapassava estava correndo um risco maior do que os outros (...). A autocensura existia em qualquer lugar. Agora, de qualquer maneira, não havia dirigismo, isso que é diferente, entendeu, você chegar e dizer: esse filme eu não faço porque contraria as idéias do governo. Isso não existia na EMBRAFILME” (Entrevista para a autora).

Apesar de Roberto Farias negar em entrevista que tenha dito isso alguma vez na sua vida, numa ata de assembléia de 18 de setembro de 1974, provavelmente a primeira da gestão Farias, pode-se ler que, durante uma acalorada discussão sobre cinema comercial e cinema “cultural”, “O Sr. Diretor Geral apartou dizendo que todo cinema é importante, fazendo restrições, porém, de não incentivar filmes que sejam contra as idéias do governo” (Silva, 1989, vol.II, sem página). Obviamente não é o caso aqui de “patrulhar” o ex-Diretor Geral pela sua intervenção, mesmo porque, segundo estamos insistindo, apesar deste cineasta ter sido elemento importante da relação cineastas-Estado, havia uma convergência de

interesses baseada sobretudo na defesa “superestrutural” da cultura e da indústria cinematográfica brasileiras. No entanto, é importante notar que talvez em certos momentos o Diretor Geral tenha tido que fazer seus pares *recordarem-se* da autocensura.

No livro de Inimá Simões podemos ter conhecimento de diversos filmes que tiveram problemas com a censura, desde aqueles do grupo remanescente do Cinema Novo até as produções de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Em sua forma mais direta – cortes, alterações de cenas, etc –, ela certamente não residia na EMBRAFILME, mas no Ministério da Educação e no Ministério da Justiça, responsáveis pela avaliação do filme quanto à faixa etária, por exemplo, o que faz com que diversos filmes produzidos pela empresa tenham problemas com a censura. Porém, segundo este autor, nos anos 70, “O cinema vive uma situação contraditória, que inibe as manifestações dos cineastas contra a Censura (...). Como manifestar-se publicamente contra o governo que mantém a Censura se ele mesmo revela tantas atenções na defesa da produção nacional?” (Simões, 1999: 194).

Mas o mais interessante, e que emerge da citação anterior de Simões (idem: 193), é que de alguma forma introduz-se um outro tipo de censura, aquela contra os filmes que não tinham potencial de mercado. A preferência por atores da televisão só pode ser explicada admitindo-se que estes artistas atraíam o público e, desta forma, davam mais retorno. Tanto a revista *Veja* quanto o semanário *Opinião*, por exemplo, publicaram artigos sobre a constrangedora presença de artistas “globais” no Festival de Gramado, o que caracterizaria um lobby indireto por *Dona Flor e seus dois maridos* e uma “intromissão da Rede Globo no cinema brasileiro” (*Opinião*, 4 de fevereiro de 1977: 20).

Enquanto aquela censura que proíbe palavrões e genitálias situava-se em Brasília, e exprimia a mão pesada do governo contra liberalidades, esta ficava ali mesmo, no Rio de Janeiro, introjetada na EMBRAFILME. Certamente, havia respaldo do governo na utilização deste outro tipo de censura na medida em que a visão de cine-

ma e de cultura do Estado Militar passava pela conquista do mercado consumidor. Roberto Farias em 1972 já havia percebido que, pela adesão do público, lutariam cineastas e militares juntos, e utiliza-se desta identidade para tentar driblar a censura: numa reunião em julho de 73 no gabinete do general Antônio Bandeira, Roberto Farias, na ocasião presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, diz que é preciso preservar a indústria brasileira, que naquele momento já ocupa 23% do mercado, demonstrando que a censura causa prejuízo, pois os investidores tinham medo de investir em novos projetos e terem seus filmes censurados (Simões, 1999:180).

Ainda no assunto *censura*, é importante atentarmos para o que, no relacionamento dos ex-cinemanovistas com o Estado, orientou uma perigosa forma de censura: a intolerância contra a chamada *pornochanchada*. Rótulo infeliz, que não consegue dar conta das enormes diferenças entre os filmes assim chamados, a designação *pornochanchada* parece ser também uma forma de diferenciação entre os ex-cinemanovistas⁵ e todo o resto do cinema *não-cultural* do que um “gênero” cinematográfico. Parece também ser uma forma de manutenção da legitimidade do poder dentro do campo cinematográfico. Todos aqueles que não faziam parte das propostas dos ex-cinemanovistas não mereciam lugar de destaque nas importantes discussões sobre o cinema brasileiro. O resto era simplesmente *pornochanchada*⁶. Mas como delimitar realmente a diferença entre filmes como *Xica da Silva* (Carlos Diegues), *Eu te amo* (Arnaldo Jabor) e *Guerra conjugal* (Joaquim Pedro de Andra-

⁵ Incluindo aí aqueles que seguiam uma orientação supostamente cinemanovista de realizar filmes “culturais” e “populares” mas que não haviam participado do movimento, como Tizuca Yamazaki por exemplo.

⁶ Inimá Simões lembra que havia o também marginalizado cinema de José Mojica Marins. Segundo Simões (1999), contra a Censura os ex-cinemanovistas eram unidos e fortes para atuar; Mojica, isolado, tinha todos os seus filmes brutalmente cortados sem contar com muitos amigos para defendê-lo.

de) de uma pornochanchada? Sempre se pode analisar um filme, é claro, pelas idéias que ele defende, e diversas vezes a pornochanchada foi acertadamente acusada de defender o machismo e o sexismo. *Xica da Silva*, porém, foi acusado igualmente de defender valores conservadores e, com muita propriedade, racistas. E como não perceber que *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos) e o jorgeamadismo em geral mostram um Brasil sem contradições, onde os problemas estruturais podem ser resolvidos na cama? Sobre *Os condenados* (Zelito Viana), Jean-Claude Bernardet já havia relativizado a distinção: era tão reacionário como uma pornochanchada. Sua crítica sobre a intolerância contra a pornochanchada é mais aguda, e mostra o quão perigosa era essa atitude, cujo ponto crítico, segundo Bernardet, era o alinhamento do discurso dos cineastas de esquerda com a visão cultural do Estado: “Ao apoiar a atitude da EMBRAFILME contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística, temática da produção cinematográfica” (1979: 55).

Provavelmente a aversão à pornochanchada aumentava na proporção de seu sucesso de público. Aquele público tão desejado pelos remanescentes do Cinema Novo⁷ e tão imbuído do saber verdadeiro – afinal, segundo Cacá Diegues, “Quem possui mesmo o saber é o povo; só que ele não tem meios de exprimi-lo, por razões sociais concretas” (Diegues, 1988: 24) – preferia os apelos “mais baixos”. E, preferindo um cinema mais erótico e menos “cultural”, alimentava contradições no discurso dos cineastas: afinal, era o povo a fonte do saber, como dizia Diegues ou, ao contrário, a fonte de toda a ignorância, como parecia mostrar a adesão aos filmes “menores”? Esta dupla visão do povo que acompanhou muitos excinemanovistas⁸, principalmente Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, e pode ser entendida como parte de uma visão de mundo

⁷ Com a importante exceção de Ruy Guerra.

⁸ Como veremos, Glauber Rocha tem uma relação mais contraditória com a questão do “popular”.

nacional-desenvolvimentista e romântica que foi compartilhada por inúmeros intelectuais e artistas de esquerda. Ao tratar do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – Caio Navarro de Toledo atenta para o fato de que a inspiração intelectualista e de classe média dos pensadores deste instituto explica as ambigüidades na tematização das massas trabalhadoras: “Vai-se desde o lirismo populista de Vieira Pinto (‘o nacionalismo é o pensamento natural das massas’; ‘as massas não se enganam nem se corrompem’; nas massas a ‘unidade de teoria e prática é vivida real e constantemente’) às orientações de cunho autoritário, que conferem ao Estado e às classes dominantes a direção exclusiva do processo de desenvolvimento” (Toledo, 1997: 187). Marilena Chauí detecta a mesma ambigüidade como componente da visão romântica, mas acredita que ela é parte constituinte mesmo do *popular* e que caberia aos intelectuais melhor compreendê-la:

“Em decorrência do verde-amarelismo, dos populismos, do autoritarismo paternalista, freqüentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência o se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação” (Chauí, 1996: 124).

Além de mostrar alguns importantes interesses compartilhados entre cineastas e militares, Renato Ortiz considera que o Estado conseguiu atender as demandas dos artistas envolvidos com cinema, dando-lhes a possibilidade de construírem uma cinematografia estável e bem estabelecida no mercado. Por isso, “Tem pouco significado afirmar que os cineastas do Cinema Novo foram cooptados pelo sistema; na realidade, a própria bandeira de Cinema Novo

se exauriu, uma vez que suas principais reivindicações foram atendidas” (Ortiz, 1985:78).

Levada ao extremo, esta afirmação significaria que os cineastas, principalmente os ex-cinemanovistas, que eram beneficiados pelo funcionamento da EMBRAFILME, estavam plenamente satisfeitos com a empresa e o governo. Apesar de o Estado ter propiciado a tão desejada industrialização do cinema brasileiro, quando perguntei a Roberto Farias se havia algo que ainda descontentava os cineastas no relacionamento com o Estado, a vigilância é imediatamente lembrada:

“Todo órgão do governo era obrigado a ter um representante do SNI. Durante todo o tempo em que estive na EMBRAFILME, eu resisti a nomear essa figura. Até quando eu entrei tinha, depois que entrei não tinha. Eles ficavam insistindo para eu nomear e eu dizia, ‘mas vem cá, por que é que precisa dessa pessoa?’, ‘ah, precisa porque o SNI tem que ter um representante, da sua confiança e da confiança do governo, etc’, e eu digo ‘mas eu não fui nomeado pelo governo? Então devo ser de confiança, não sou?’, ‘É claro, o senhor é de confiança...’. ‘Então pronto, não preciso botar ninguém!’ Enfim, eles insistiam, eu driblava, e eu nunca botei (...). No caso do cinema, o cinema era visto por uma parte do governo com muita desconfiança. Os representantes da área de informação do governo viviam me bombardeando com pedidos de ‘busca’, que são pedidos de informação. Bastava sair uma nota no jornal falando mal da EMBRAFILME, eu recebia imediatamente pedidos de esclarecimento: ah, fulano de tal recebeu financiamento em detrimento de outro que queria fazer um filme histórico... eu logo recebia. Eu nomeava alguém para determinado cargo, se esse alguém tivesse um passado estudantil, eu logo recebia um pedido de informação. Então era um negócio que não era brincadeira mesmo” (Entrevista para a autora).

De qualquer modo, apesar desta vigilância incômoda e da autocensura a que se auto-submetiam os cineastas, a EMBRAFILME criava

um clima de otimismo quanto às possibilidades da definitiva consolidação do cinema brasileiro e quanto à independência da categoria cinematográfica (Silva, 1989: 62). O mercado respondia bem, e cerca de 30% do público dava preferência a filmes nacionais no lugar dos filmes estrangeiros. Conquistas importantes, como a reserva de mercado, acabaram por estreitar os vínculos entre cinema e Estado na defesa de uma cultura nacional. Em decorrência deste otimismo quanto à intervenção estatal no âmbito da cultura e seus resultados positivos, podemos encontrar desculpas para que os cineastas passem a moderar o discurso cinematográfico: já que o Estado estava fazendo sua parte no incentivo à produção, cabia aos cineastas fazer também a sua, garantindo a tranquilidade e a permanência dos investimentos. É neste sentido que Leon Hirszman, em 1975, aposta numa *lei de prioridade*, que implicava numa mudança de postura crítica ao regime militar em troca do fortalecimento da indústria cinematográfica, de acordo com o relatado por Amâncio da Silva (1989, vol.II, sem página).

Apesar de ser compreensível que os cineastas temessem perder os benefícios conquistados pelo funcionamento da EMBRAFILME, mudando um pouco a orientação crítica mais radical, também é importante considerar que dificilmente uma cinematografia pode se tornar realmente forte, independente e constante abdicando daquela que havia sido sua maior força nos anos 60: a liberdade formal e temática no tratamento dos temas e a crítica à sociedade brasileira. O fortalecimento do cinema brasileiro junto à EMBRAFILME parece caracterizar um desenvolvimento dependente, conceito das ciências humanas que tenta explicar a expansão da capacidade produtiva em economias periféricas (Alves, 1987: 19). Desta forma, o cinema brasileiro expandiu substancialmente sua produção e seu mercado, industrializando-se, mas, na medida em que se manteve dependente de um Estado capitalista de direita e concentrador de renda, não conseguiu generalizar a produção nem dotá-la de independência, condições necessárias para que ela se mantivesse mesmo quando a EMBRAFILME não pudesse sustentar os investimentos.

O fato de a EMBRAFILME ter sido criada por um Estado de direita não significa que os filmes financiados, co-produzidos ou distribuídos tivessem essa orientação. Segundo Calil, o governo tentava não intervir diretamente na empresa, esperando que os cineastas compusessem seus grupos por si mesmos e agindo apenas quando o filme estava pronto, via censura. Porém, é inevitável que consideremos que a dependência dos cineastas desta empresa – o desenvolvimento dependente – impediu que pudessem manter-se fortes quando a dívida da EMBRAFILME praticamente paralisou suas atividades. Zuleika de Paula Bueno, por exemplo, citando Jean-Claude Bernardet, considera que com a EMBRAFILME os cineastas não conseguiram sair do espaço legal de atuação, o que revela, nos termos do sociólogo Pierre Bourdieu, a frágil autonomia do campo cinematográfico brasileiro, cuja dependência impedia o livre curso da atividade cinematográfica. Segundo a autora, “(...) incentivando e orientando a produção por meio da EMBRAFILME e de outras instituições menores, o Estado aperfeiçoaria o mecanismo burocrático de ajustamento da produção cinematográfica dentro das perspectivas da ideologia dominante. Exatamente isso era o que denunciava, já em 1975, o ensaísta, crítico e cineasta Jean-Claude Bernardet. Ele acusava a então política cinematográfica de manter velhos e conhecidos debates, centralizando, por exemplo, no produto estrangeiro, todo o mal a ser combatido, e como tal, mascarando as verdadeiras contradições internas e a legitimação de um poderoso projeto de classe adotado como um projeto de interesse nacional” (Bueno, 2000: 131).

Cacá Diegues, ainda segundo Zuleika, não concorda com esta frágil autonomia dos cineastas e sua conseqüente dependência de um Estado Militar. Ele dizia que a EMBRAFILME era democrática, aberta a todas tendências, sem jamais impor um projeto cinematográfico, atuando assim acima das classes sociais, ou ainda em nome de todas elas (idem: 151). Ele vai, desta forma, se aproximando de valores defendidos pela ditadura, acreditando que o governo poderia ser de direita, mas não o Estado – e por conseqüên-

cia a EMBRAFILME – órgão neutro e técnico dotado de universalidade. Ele e Glauber Rocha consideravam, inclusive, que a EMBRAFILME havia sido uma conquista do Cinema Novo. Para Zuleika, ao contrário, o Cinema Novo é uma conquista da EMBRAFILME, que, trazendo-o para dentro de seu próprio funcionamento, fez com que ele substituísse seu viés mais radical pela ideologia nacionalista difundida pela própria ditadura.

Talvez “substituísse” não seja a melhor palavra. Pode-se dizer que muitos cineastas compartilharam em vários aspectos o tipo de ideologia nacionalista difundida pela ditadura, como atesta a polêmica que envolveu Glauber Rocha em sua defesa dos militares “nacionalistas”:

“Eu acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo inclusive que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência: Costa era quente, frias eram as consciências em transe que não viram pintar as contradições no espelho da história (...). Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não interessa discutir as flores do estilo: quero ver o tutano da raiz (...). Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o general Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darci. (...) Sou um homem do povo, intermediário do cujo, e a serviço. Força total para a EMBRAFILME. Ordem e Progresso” (*Visão*, 11 mar 1974, citado em Ramos [org.], 1987: 436).

Prova, porém, de que seu entusiasmo por um setor supostamente nacionalista das Forças Armadas não era isolado é a entrevista de Nelson Pereira dos Santos à revista *Veja* de 27 de julho de 1977, na qual ele aponta a possibilidade de o governo militar identificar-se com os verdadeiros anseios do povo brasileiro:

“Poderá não existir hoje um militar que corresponda àquilo que o Glauber imagina, mas ele está jogando com uma possibilidade bastante viável: a de que o militar brasileiro, além

do projeto de nação, assuma também um projeto ligado ao povo” (Veja, nº 464, 27 de julho de 1977: 6).

Referências bibliográficas

Livros e teses

- ALVES, Maria Helena Moreira, *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987, 4ª edição.
- AMORIM, Celso, *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; EMBRAFILME, 1985.
- AVELLAR, José Carlos, *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Edusp, 1995.
- BENJAMIM, Walter, *Walter Benjamin – obras escolhidas vol.I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Trajetória crítica*. São Paulo: Pólis, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita, *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs), *Glauber Rocha, coleção cinema vol.I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BUENO, Zuleika de Paula, *Bye bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979)*. Campinas, SP: [s.n.], 2000.

- CANDIDO, Antônio, *Literatura e sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz/Publifolha: 2000.
- CHAUÌ, Marilena, *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, 6ª edição.
- DIEGUES, Carlos, *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- GATTI, André Piero, *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras de longa metragem (1966-1990)*. Tese de mestrado USP-ECA. São Paulo: 1999.
- JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme, *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- OLIVEIRA, Francisco de, *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- ORTIZ, Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RAMOS, Fernão (org.), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SALEM, Helena, *Leon Hirszman – o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SILVA, Antônio Carlos Amâncio da, *Produção cinematográfica na vertente estatal (EMBRAFILME – gestão Roberto Farias)*. Tese de mestrado USP-ECA. São Paulo: 1989.

SIMÕES, Inimá, *Roteiro da intolerância – a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

VIANY, Alex, Avellar, José Carlos (org.), *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

Periódicos citados

ARGUMENTO, ano 1, nº 3, janeiro de 1974.

FILME Cultura, nº 45, março de 1985, EMBRAFILME.

OPINIÃO, 29 de abril de 1973.

OPINIÃO, 4 de fevereiro de 1977.

REVISTA Civilização Brasileira, ano 1, nº 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VEJA, nº 464, 27 de julho de 1977: Editora Abril.

VEJA, nº 489, 18 de janeiro de 1978: Editora Abril.

VEJA, nº 588, 12 de dezembro de 1979: Editora Abril.

MOVIMENTOS SOCIAIS E “REALIDADE” NA TELEDRAMATURGIA ATUAL DA REDE GLOBO

Márcia Fantinatti*

A Rede Globo, no início de 2004, levou ao ar a Minissérie *Um só Coração*, sobre as décadas iniciais do século passado, a partir de tramas ambientadas na capital paulista e envolvendo personagens reais: os modernistas, Santos Dummont, Assis Chateaubriand e outros. Pouco antes, havia produzido *A Casa das Sete Mulheres*, com romances que se desenvolviam no interior da família dos líderes farroupilhas no sul do país dos anos 1835-1845, e lá estavam Anita e Giuseppe Garibaldi, Bento Gonçalves e outros personagens “reais”.

Em minisséries como estas e nas novelas, a atenção do público é mobilizada por incontáveis fatores, que vão da escalação de um notável elenco à reconstituição minuciosa de cenários e figurinos de época, realçados por alto padrão de imagens. De nossa parte, propusemo-nos a investigar em que medida as produções globais trazem recortes tendenciosos, ao retratar a realidade e os fatos e personagens históricos, em sua teledramaturgia. Ao “romancear” a

* Márcia Fantinatti é jornalista e professora da PUC-Campinas. Doutorou-se em Ciências Sociais na Unicamp, em 2004, com a tese “A Nova Rede Globo: Trabalhadores e Movimentos Sociais nas Telenovelas de Benedito Ruy Barbosa”. A pesquisa de que resulta este artigo foi financiada pelo CNPq.

realidade, quais aspectos são destacados e quais são omitidos, permanecem na sombra, ou são distorcidos.

A produção de séries baseadas na história remota ou atual do Brasil já vem de alguns anos e não está restrita a esse item da programação. Ao contrário, expressa-se de forma marcante nas telenovelas do “horário nobre”, que possuem os mais elevados índices de audiência da emissora.

Foi na metade da década de 90, numa novela das oito, que um tema polêmico e fortemente demarcado no campo político e ideológico da atualidade se instalou. Referimo-nos à novela *O Rei do Gado*, de Benedito Ruy Barbosa, exibida em 1996, que buscava – supostamente – retratar o movimento pela reforma agrária. No presente artigo, retomamos alguns estudos e opiniões suscitados pela referida novela e seu respectivo autor e deles nos utilizamos como base para uma reflexão sobre as formas atuais da emissora de mesclar realidade social e ficção. Propomo-nos a pensar sobre o papel das novelas: afinal, apresentam-se como mecanismos de divulgação e reflexão sobre a realidade ou servem para delimitar o debate social, impondo parâmetros – ditados por conservadorismo e conformismo – à formação da opinião pública?

Iniciamos focando o autor de *O Rei do Gado*, que julga que suas novelas têm um papel ativo: entreter e, simultaneamente, provocar reflexões, expondo conflitos e dilemas.

Sua primeira novela para a Globo foi ao ar em 1971 e parece estar entre seus maiores orgulhos. Considerada a primeira novela educativa da TV brasileira, *Meu Pedacinho de Chão* era um drama rural aproveitado para dar ensinamentos considerados úteis aos trabalhadores do campo e se baseava em dados fornecidos por órgãos governamentais (como secretarias de Agricultura e Saúde); também propagandeava o mais conhecido projeto voltado à educação sob os governos militares, o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), que visava eliminar o analfabetismo. Tratava-se de um item da programação abertamente alinhado aos projetos oficiais, ou seja, uma colaboração ativa. É significativo o depoimento de Benedito

Ruy Barbosa, extraído de antiga entrevista que concedeu, no final da década de 70, pouco depois que essa telenovela fora exibida:

“A proposta de “Pedacinho” foi mostrar o problema do homem do campo, ensiná-lo sobre as doenças (tracoma, tétano, verminose), levá-lo para uma sala de aula, dar-lhe melhores condições de higiene e ao mesmo tempo **mostrar o interesse das classes patronais** (fazendeiros e autoridades) pelo camponês analfabeto, sem questionar nunca sua miséria e seus problemas... Como este foi o período de desenvolvimento do Mobral eu tentei com “Pedacinho” ajudar este projeto de ensino em que **na época eu acreditava.**”¹ (grifos nossos)

Numa espécie de confissão, Benedito Ruy Barbosa expôs sem rodeios sua fórmula de escrever uma trama que envolva camponeses, fazendeiros e “autoridades”: mostrar problemas (sem questionar sua natureza ou suas implicações mais gerais) e indicar soluções. Ele deixa claro que pode vir a mostrar soluções em conformidade com o respectivo governo e/ou ideário político dominantes, caso nelas acredite; donde sobressai sua marca pessoal: o aspecto pedagógico de suas tramas. Conforme explicita, procurava mostrar “...o interesse das classes patronais...” (evidenciar um caráter positivo destas), ao mesmo tempo em que naturalizava os problemas das classes subalternas. Aquele não foi o único momento em que, crédulo em relação a projetos governamentais, tratou de pôr “mãos à obra” e escrever novelas com eles afinadas. Esse aspecto permanece em suas novelas, portadoras de visões sintonizadas com o ideário dominante.

A despeito do esforço de alguns admiradores do trabalho de Benedito Ruy Barbosa em mostrá-lo como movido pela verve crítica, nada pode ser dito em favor da efetiva simpatia deste para com os movimentos populares enfocados em suas novelas². Em recente

¹ Depoimento de Benedito Ruy Barbosa ao Idart, História da Telenovela, 1979. Citado por Ramos & Borelli (1991).

² Referindo-nos a estudos de novelas de Benedito Ruy Barbosa, destacamos

entrevista, o novelista é descrito de modo positivo: “A crítica à política nacional e ao coronelismo sempre vão persistir na obra de Benedito Ruy Barbosa”³. Mas é o modo vago de expressar opiniões que caracteriza o novelista, quando trata de assuntos relacionados ao governo ou aos movimentos sociais:

“Em seu sítio em Sorocaba, a 90 Km de São Paulo, o autor se mostra recuperado dos problemas de saúde que teve durante a exibição de *Esperança* (2002). Enquanto fala de suas novelas, se gaba todo. Quando o assunto é política, **demonstra raiva e inconformismo**. Se o assunto é Movimento dos Sem Terra ou o povo brasileiro, **lágrimas escorrem dos olhos do novelista** que conseguiu fazer a Globo ‘balançar’, com o fenômeno *Pantanal* (1990), exibido na extinta TV Manchete.” (*idem, ibidem.* – grifos nossos)

Não fica claro contra o que se dirigem a raiva e o inconformismo, na política: contra o governo de Lula? O motivo das lágrimas em relação ao “povo brasileiro” também é reticente. Sobressai uma forma ambígua de se relacionar com temas da política – que é vista por muitos como contestadora – mas que, segundo nos parece, serve como camuflagem para o seu conservadorismo.

duas formas de enfoque para com as quais temos reservas: uma que dá os conteúdos gerais de suas novelas como autônomos em relação aos grupos sociais reais (que pretende retratar nas tramas), ressaltando tratarem-se de livres adaptações da realidade, sem comprometimentos políticos ou ideológicos com qualquer setor social – ou seja, enfatizando-lhes o caráter ficcional. Confere-lhes, adicionalmente, o mérito de oferecerem ampla visibilidade a temas da realidade reiteradamente omitidos ou ignorados (ver, por exemplo, Hamburger 2000). Outra vertente de análise, afastada nitidamente da premissa segundo a qual o autor se manteria neutro politicamente, dá como certa a intenção deste em abordar a realidade social de um ponto de vista transformador, e saúda a verve crítica deste (ver por exemplo Souza 2000).

³ Cf. “Novelista é um infeliz, diz Ruy Barbosa”. In “*Folha de S. Paulo*”, p. E5, 30/11/2003.

Souza (2000:14) aponta a disposição de Benedito Ruy Barbosa em negociar com representantes de grupos sociais e do governo como habilidade em lidar com a regras de funcionamento do campo televisivo e considera-o empenhado em retratar os interesses do povo: “...observa-se a preocupação do escritor (Benedito Ruy Barbosa) de articular a dimensão realista de suas obras a uma perspectiva ético-política que o mostra desejoso de representar os ‘interesses do povo’.” A autora dá a entender que se trata de um autor engajado e com capacidade de gerar crítica.

Não estamos de acordo com essa análise; tampouco nos parece que uma visão crítica caracterize suas novelas – particularmente no que se refere à estrutura agrária brasileira. Se ele é visto como um autor crítico por trazer o MST para as novelas, ou ainda pelas incursões feitas pelo teatro alternativo, pelo ambiente de contestação como o CPC da UNE, nos anos 50/60, é com uma novela concebida abertamente com intenções pedagógicas, de educar o povo, seguindo regras/normatizações/subsídios técnicos dados por órgãos dos governos militares, nos anos 70, conforme já citamos, que inicia seu sucesso como novelista de *Meu Pedacinho de Chão*. Na análise detida de suas novelas mais recentes – a atenção voltada às formas pelas quais exprimem as relações entre os trabalhadores e os patrões e aquelas dos proprietários com a posse da terra –, notam-se mais traços de continuidade do que novidades em relação as suas telenovelas iniciais.

As telenovelas atuais – incluindo as que enfocam conflitos sociais e contestação – continuam servindo para: a) reforçar os valores fundamentais à manutenção da sociedade vigente; b) difundir projetos políticos que interessam às classes dominantes, segundo cada conjuntura política. Se já não omitem, tratam de “driblar” temas e fatos que possam se apresentar como subversivos.

A despeito do arrojo na abordagem da realidade, é ainda o naturalismo (Kehl, 1986; Xavier, 2000)⁴ o estilo que caracteriza as no-

⁴ Nas novelas, a realidade mostrada não como é, mas como está: “Tudo o que eles fazem é dar argumentos mais elaborados para provar (...) que “a

velas, funcionando como elemento a mais em favor do conformismo. Trata-se de uma realidade idealizada, mostrada como sinônimo de uma seqüência de acontecimentos, em que a fundamentação é plasmada pelas imagens, em conformidade com essa “realidade” sem história, nem contradições. Fragmentos de fatos e imagens históricas vão sendo juntados, com enfoque puramente descritivo (a qualidade dos aspectos visuais se destaca ainda mais, e cumpre papel de conferir credibilidade) – ou já imbuído decisivamente pela opinião pessoal do autor – que não conduzem à reflexão. No caso de tramas de Benedito Ruy Barbosa, temas sociais apresentam-se, mas permeados por diversos discursos ideológicos próprios ao pensamento conservador. O conformismo nas tramas do autor está entrelaçado às diferentes formas de individualismo presentes sob o capitalismo, que condecora o sucesso nos “negócios”, a riqueza, como fruto do talento e do esforço e, ao mesmo tempo, delinea os pobres em permanente relação de dependência para com os ricos. Outras características de novelas desse autor que redundam em modelos de resignação diante das desigualdades sociais: ele lança mão de elementos do senso comum (tais como as formas de encarar as lutas sociais e práticas políticas em geral como negativas), bem como de generalizações de tradições sociológicas, que dão o brasileiro por cordial.

Destaca-se a caracterização dos personagens ricos. Desde as dimensões das moradias, sua decoração, ao uso que se faz delas, tudo é mostrado de forma que seus donos, embora ricos banqueiros ou fazendeiros, mais se assemelhem à classe média; não há

vida é assim mesmo” e “assim” continuará sendo, novela após novela, de modo a assimilar e decodificar as mudanças, os modismos e *até mesmo as crises surgidas no meio da sociedade que as produz.*” (Kehl, 1986:307) (grifos nossos). Segundo Xavier (2000:88), as telenovelas da Globo: “... a produção brasileira atual continua a observar as regras do gênero e se pauta pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracterizou o cinema hollywoodiano dos anos 1950 (...).”

mansões luxuosas, salões de bailes, piscinas, quadras de jogos e áreas de lazer, que se vêem em novelas de outros autores.

A propósito de festas e diversão, chamam a atenção as inúmeras imagens de *Terra Nostra*, em que os imigrantes aparecem festejando. Mostram o ambiente da fazenda como familiar, prazeroso, acolhedor, quase paradisíaco aos empregados. Essas cenas – persistentes na novela – aludem ainda à suposta fartura de alimentos, nem sempre verdadeira. Em contraste com a vida de festa dos trabalhadores, a novela exhibe um cotidiano de atribulações e sobrecarga de trabalho e responsabilidades dos patrões, que raramente são mostrados em atividades de lazer. Esses não são traços exclusivos de *Terra nostra*; são constantes nas novelas de Benedito Ruy Barbosa. Os personagens ricos não são mostrados em ambientes de festa que não sejam aqueles junto aos empregados; em geral, no terreno da fazenda, com todos se divertindo – patrões e empregados – juntos. Em raríssimas ocasiões os ricos aparecem em situação de diversão considerada típica das classes sociais abastadas ou que possa ser associada à segregação social. E aparecem quase que exclusivamente trabalhando ou se ocupando da resolução de problemas de familiares e empregados.

Vale lembrar uma característica das novelas de Janete Clair, Gilberto Braga e outros, em que a “elite”, os “milionários”, é que aparecem sempre se divertindo, participando de festas e banquetes. E os ambientes e figurinos são montados de forma a ressaltar o luxo, a diferenciação social entre estilos de vida dos pobres e dos “milionários”. Também são exibidos hábitos supostamente refinados como o gosto por objetos de arte, espetáculos de música ou dança clássica, bem como viagens a passeio, para lugares supostamente sofisticados e caros. Em *Dancin’Days*, por exemplo, como forma de realçar os hábitos de um personagem rico, em contraste com a pobreza da ex-presidiária por quem ele se apaixona, Gilberto Braga mostrava-o freqüentando psicanalista ou tocando saxofone. Lembremos ainda da diversão dos coronéis, em esbórnias, em que mulheres, cigarros e bebidas ocupam quase todo o tempo dos personagens ricos, sen-

do quase indispensável a presença de bordéis em novelas de Dias Gomes ou baseadas em obras de Jorge Amado.

Uma das formas de ocultar a natureza desigual e marcada por antagonismos nas relações entre as classes é mostrar aspectos negativos – a exploração de uns sobre outros, o autoritarismo ou meios ilícitos ou corruptos de agir etc. – como se fossem meros traços de personalidade, ou reflexos de interesses individuais. Ações de determinadas classes sociais não aparecem como determinadas pela lógica da acumulação de lucro, inerente às instituições e classes sob o capitalismo.

Se Benedito Ruy Barbosa omite a natureza contraditória das relações entre as classes em suas novelas, exceção é feita a uma particular contraposição que ele gosta de explorar: a do rico trabalhador versus aristocrata esnobe. Para realçar o bom caráter de um fazendeiro, banqueiro, enfim, de um rico e poderoso, põe próximo deste um rico sangue-suga. É esse coadjuvante vilanizado que ajuda destacar as qualidades do protagonista (rico) e a delinear-lo como trabalhador.

Em *Terra Nostra*, no confronto entre o banqueiro Francesco e sua mulher Janete, o autor da novela procura expressar as diferenças entre a burguesia batalhadora e a aristocracia ociosa. Os hábitos e gostos de Janete – de luxo nos móveis e na decoração da casa ou em outros pertences – são reprovados e criticados por Francesco. O fato desta não saber cozinhar é tido como um defeito – comparado a Maria do Socorro, mulher do rico fazendeiro Guercindo que, indiferente ao fato de ser rica, cuida pessoalmente do preparo das refeições da família (há inúmeras cenas de Socorro na cozinha, junto às empregadas). Janete, ao contrário, coloca-se sempre em grau inconfundível de superioridade em relação aos “serviçais” da casa, fazendo apenas dar ordens.

Também em *O Rei do Gado*, Léa (Sílvia Pfifer), a mulher do fazendeiro Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) é uma mulher frívola, que ostenta roupas caras, jóias e hábitos extravagantes. Sofisticada, contrasta com o marido, de costumes simples. Os estilos de vida tão diferentes – ela, caracterizada como ultra urbana, odeia o

ambiente da fazenda e se diverte gastando o dinheiro do marido; ele, amante da terra, aprecia a música sertaneja e aparece sempre elogiando a comida preparada pela cozinheira da fazenda. Léa tem um amante, fato que é descoberto por Bruno e que motiva a separação. Isso abre caminho para que o fazendeiro se envolva com a cortadora de cana Luana (Patrícia Pilar). Nessa ligação, importam pouco as diferenças sócio-econômicas, em nome de supostas afinidades dadas pela simplicidade, o trabalho e fortes ligações com o ambiente rural.

O rico “esnobe”, que não trabalha ou que desperdiça o dinheiro, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa é desprezado. Aposta-se na valorização do que se tornou rico por cultivar as posses familiares e a elas agregar trabalho. Tão importante quanto o patrimônio recebido, foi tê-lo feito prosperar (a ênfase é transposta da “riqueza” para o “talento” e o “esforço”). Essa forma de contar a trajetória dos protagonistas torna simpática a concentração da riqueza, da posse da terra e auxilia a legitimar o poder econômico (seja de latifundiários, banqueiros ou outro setor da elite econômica).

A defesa da propriedade privada em “O Rei do Gado”

O Rei do Gado: na primeira fase (curta), enfoca o conflito entre duas famílias de imigrantes italianos, na década de 40. Giovana e Henrique, filhos dessas famílias inimigas, apaixonam-se e fogem. Ele começa a trabalhar como peão de boiadeiro e depois a criar o próprio rebanho. A segunda fase da novela, passada nos dias atuais, já mostra o filho desse casal, Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) como proprietário de um grande rebanho e conhecido como “Rei do gado”. Esse fazendeiro, protagonista da trama, irá separar-se da mulher (que o trai, o que dará margem ao enfoque para o adultério) e, logo em seguida, quando uma de suas fazendas é ocupada por militantes do movimento sem terra, irá apaixonar-se pela cortadora de cana Luana (Patrícia Pilar), que desconhece a

própria origem e não tem família. Dos conflitos familiares, Bruno Mezenga ainda alimenta ódio pelo irmão de sua falecida mãe, Geremias Berdinazzi (Raul Cortez), rico e poderoso fazendeiro que, no passado, teria se apoderado de terras de sua mãe e irmãos para construir sua riqueza. Ao final, reconciliam-se e descobrir-se-á que Luana (a supostamente pobre sem-terra) era sobrinha de Geremias, julgada morta num acidente que vitimou sua família.

Anunciada como novidade, por colocar em cena o MST, a novela reflete a defesa da propriedade privada e da figura do latifundiário. Ainda que se utilizando de personagens de bom caráter e que ganharam a simpatia do público, tais como o Senador Caxias e o líder Regino, ela estigmatiza os políticos, bem como delimita – segundo interesses que talvez não correspondam aos dos trabalhadores – qual deve ser o campo de ação dos trabalhadores sem-terra.

Em *O Rei do Gado*, lida-se com um dos pilares estruturantes da sociedade capitalista, a propriedade privada, e ao mesmo tempo, procura-se transpor para a tela uma organização coletiva polêmica – o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra) – cujas reivindicações e formas de luta vêm ganhando visibilidade na grande imprensa (em geral, negativa), mas que passara a sensibilizar amplas camadas dentre os trabalhadores. Vale dizer, o MST e sua causa não gozam da simpatia dos proprietários, mas não podem ser tão facilmente deslegitimados perante o público; se não dispõe do completo apoio das classes trabalhadoras, talvez também não ofereça suficientes motivos para ser combatido ou rechaçado por elas.

São pouquíssimos os que possuem grandes propriedades no Brasil. As desigualdades e a exclusão que comporta a divisão de terras no país, bem como as formas pelas quais as mesmas foram concentradas nas mãos de poucos – doações seculares, herança, grilagem e invasões – também não deixam muita margem para sua defesa honrosa. O mote ideológico principal das classes dominantes para efetuar a defesa de seus interesses, nesse caso, parece a ser a contestação das formas violentas de ação política do movimento sem-terra. Ao lado disso, a generalização da idéia segundo a qual, os grandes

proprietários de terra também são trabalhadores. Procuramos mostrar como essas idéias estão presentes na novela de Benedito Ruy Barbosa.

O culto à propriedade vai se delineando através de múltiplos apelos. O mais forte deles, parece-nos, é dado através do culto ao individualismo e à ascensão social. A concentração de terras aparece como virtude, isto é, como demonstração da capacidade do herói da trama. A partir desse valor central se desenvolvem as relações afetivas, bem como aquelas com o trabalho e a política.

A trama se inicia e se encerra no âmbito da família, sob a égide do conservadorismo moral.

É sabido que nas telenovelas a herança familiar e a ascensão social pela união conjugal entre pobres e ricos são temas recorrentes. Em *O Rei do Gado*, o estudo da trajetória dos personagens – que envolverá o adultério feminino, por exemplo – oferece vasto material para análise, sobretudo em torno da importância atribuída a valores como tradição, família e propriedade.

Pesquisa de campo realizada por Hamburger (2000) com telespectadores, sugere que:

“...eles reconheceram o adultério feminino e a violência contra a mulher, dois temas que constituíram a trama central da novela, como os principais tópicos ali tratados. Também reconheceram a reforma agrária como assunto importante, mas os personagens mais controversos, que geravam as reações mais fortes e eram percebidos como motores da história, foram aqueles conectados com conflitos domésticos.” (Hamburger 2000:98)

Isso não nos surpreende e nem parece casual, em se tratando de Benedito Ruy Barbosa que, segundo temos observado, evoca temas da realidade a partir dos dramas familiares; ainda que a publicidade sobre suas novelas insista em anunciar uma ênfase nos trabalhadores (os sem-terra em *O Rei do Gado*; os imigrantes em *Terra Nostra*; os sindicalistas e/ou comunistas na era Vargas, em *Esperança*.), é em torno de fazendeiros, grandes comerciantes,

banqueiros – nas relações em família ou entre famílias – que se situa o foco central de suas tramas.

E, sobretudo em *O Rei do Gado*, o enfoque para a “dissolução” do casamento do protagonista e Léa, segundo supomos, está ligado à discussão sobre o direito à propriedade. A separação conjugal é um fator que joga contra a concentração da propriedade, à medida em que, ao se dar, postula uma divisão dos bens do casal (caso a união matrimonial tenha se dado em regime de comunhão de bens). Ao mesmo tempo, o adultério cometido pela mulher pode fazer com que ela ponha em questão seu direito à herança do marido. A forma como o adultério cometido por Léa é construída, marcada pelo maniqueísmo, por características antipáticas com os quais foi delineada, dando margem para que se torne “vilã”⁵, segundo interpretações típicas do conservadorismo moral. Lembremo-nos dos pilares conservadores da Igreja Católica, que proclamam como mais altos valores “a família, a tradição e a propriedade”. Diversos detalhes na caracterização dão relevo à família; ao início da novela, frisa-se que Bruno assina apenas “Mezenga” e renega seu outro sobrenome de família, Berdinazzi, em função da brigas, pela apropriação indébita de terras.

Culto ao individualismo, à ascensão social – o patrão “trabalhador” e o mito do *self-made man*

Nesta novela, o fazendeiro é conhecido, na região de suas propriedades, como o “Rei do gado”, que também dá título à novela. Poder e riqueza aparecem, assim, concentrados logo de início nessa curta denominação; e quase que naturalmente protegidos da

⁵ De acordo com dados de Hamburger (2000), embora alguns telespectadores tenham apresentado pontos divergentes, “A maior parte dos telespectadores que participou de enquetes promovidas por programas de rádio e revistas especializadas declarou detestar Léa, mulher que trai o marido, e Ralf, um golô violento e sem escrúpulos” (Hamburger, 2000:98).

contestação, pois a palavra rei aparece como sinônimo de autoridade, mas no caso em questão, cercada de virtuosismo, já que traduz uma fama conquistada através do talento e do esforço do fazendeiro.

No dizer dos próprios autores, as telenovelas tematizam a ascensão social. Segundo Daniel Filho, diretor de novelas e mini séries da Rede Globo, esta seria o tema universal das novelas: “A trama central tem de ser relacionada à ascensão social do herói ou heroína: esse seria o tema universal das novelas.”⁶

A isso acrescentamos: ascensão como mérito pessoal. Em *Renascença*, do mesmo autor, até o tema musical de abertura aludia à propriedade como sinônimo de capacidade individual:

“**Nada cai do céu** nem cairá / Tudo que **é meu, eu** fui buscar
(...) Faço da lua cheia uma candeia prá iluminar / Os olhos do
inimigo que possa me roubar” (Tema de abertura de “Renascer”)⁷. (grifos nossos)

A música exprime de modo exato o âmago das obras de Benedito Ruy Barbosa: a propriedade (é meu) e a primeira pessoa do singular (eu) como centro das tramas. Dizer que “nada cai do céu”, alude para o fato de que o percurso para alcançar sucesso e/ou posse foi algum trabalho, empenho pessoal. E por fim, aparece a preocupação com a perda da posse associada a roubo.

Ao enfatizar a trajetória individual em busca de “vencer na vida”, reafirmam preconceitos e, em certo sentido, chocam-se contra as soluções coletivas para problemas sociais. Simultaneamente, reforçam mitos. O mito do *self-made man*, ou melhor, a ideologia da ascensão social pelo trabalho, sustenta a trajetória exemplar de personagem que “se fez por si próprio”. Este tem sido um artifício largamente utilizado para justificar a concentração da posse da terra, destacadamente em novelas desse autor. Por exemplo: o fazen-

⁶ Depoimento de Daniel Filho, citado em Kehl (1986:279).

⁷ O título da música é “Confins”, interpretada por Batacoto, com participação especial de Ivan Lins.

deiro Bruno Mezenga, protagonista de *O Rei do Gado*, o fazendeiro Gumercindo e o banqueiro Francesco protagonistas de *Terra Nostra*, entre outros. E sustenta também a justificativa para o sucesso de banqueiros ou empresários, em suas outras novelas; sempre desenvolvidas em torno da saga de um homem que juntou herança e trabalho árduo para multiplicar a fortuna familiar. O personagem central, em geral fazendeiro, é sempre muito rico e poderoso, porém (e por isso) um incansável trabalhador, que herdou terras da família e, “arregaçando as mangas”, trabalhando duro, agregou mais valor ao patrimônio original.

O perfil do homem rico, mas de costumes e hábitos “simples”, fortemente ligado à terra, acaba sendo o caminho fácil para o novelista desenhar positivamente, segundo já observamos, os traços inconfundíveis do tradicionalismo. Mas que também auxilia a reafirmar a defesa da propriedade da terra, tal como tem sido há séculos; para justificar a existência de latifúndios, mostrando a figura do grande fazendeiro como a de um valoroso trabalhador. Trata-se de um forte conjunto de apelos, numa conjuntura em que inúmeros setores sociais apóiam – ou ao menos não condenam – o clamor por “terra para quem nela trabalha” e pelo fim dos latifúndios improdutivos.

Assim como os ricos são retratados através de hábitos de classe média, o grande proprietário de terra é mostrado como semelhante ao pequeno proprietário ou até ao camponês, nos hábitos e costumes, mas sobretudo por ser exibido sempre trabalhando junto aos empregados. As imagens e a caracterização dos personagens auxiliam nesse sentido: o fazendeiro Gumercindo, de *Terra Nostra*, aparece sempre organizando e controlando os trabalhadores na fazenda e, em geral, veste-se de modo muito semelhante a estes. Também o voluntarioso Francesco é um banqueiro de costumes austeros, sem demonstração de exageros consumistas e ostentações. E que repete sempre que, quando se casou com Janete, o pai dela tinha apenas o sobrenome a oferecer; era um nobre falido, que havia perdido sua fortuna em jogo. Ele, ao contrário, era um jovem ambicioso e batalhador, que já iniciava a trilhar o caminho do su-

cesso econômico. Fazendo crer que sua riqueza – lembramos que se trata de um dono de banco – estaria baseada em trabalho. Em torno destes, seus sempre leais e satisfeitos empregados, que não passam de figuras deles dependentes ou devedoras.

E já que chamamos atenção para tema musical de abertura de *Renascer*, ressaltemos o da novela *O Rei do Gado*, que aludia diretamente à idéia presente nas tramas de Benedito Ruy Barbosa de que o grande proprietário é trabalhador (o que torna a figura do latifundiário não apenas simpática, heróica, como também ajuda a legitimá-la acima de qualquer crítica ou valor): “Sou desse chão / Onde **o rei é peão** / Com um laço na mão / Luta, fere, **marca**” (Tema de abertura de “O Rei do Gado”). (grifos nossos)

O rei é peão, diz a letra. E ali também está presente a alusão à propriedade: através da canção, somos informados de que o tal rei/peão “marca”. O emblema da abertura era o ferro de marcar gado.

No esforço de mostrar o latifundiário como figura simpática, vale todo tipo de apelo. Ainda na abertura, vê-se o protagonista montado num cavalo, equilibrando-se e resistindo aos movimentos do animal, domando-o, corajosamente, como quem enfrenta as dificuldades com êxito. Há aí – tanto pela vestimenta e cenário, quanto pelo ritmo da música de abertura, semelhante às de filmes do tipo “faroeste” – um inconfundível apelo à figura do *cowboy*, referência simbólica do cinema (em geral, simpática no imaginário coletivo); o *cowboy* dos filmes é sempre um herói – às vezes, fora da lei.

Além da centralidade conferida ao fazendeiro, personagem que dá título à novela, outra marca indelével dessa abertura é a do “ferrete em brasa” (ferro utilizado para marcar o gado e também escravos). Símbolo forte da propriedade privada⁸, aparece em *close*, trazendo a inicial “R” (Rei do Gado), que vai sendo moldada em bra-

⁸ Numa perspectiva semiótica, podemos afirmar que o citado instrumento se liga simbolicamente à idéia de posse, graças ao seu uso convencional (de estabelecer pela marca do dono a pele do animal).

sa e encerra a abertura, tendo ao fundo um som estridente, característico do encontro violento entre o malho e o ferro.

É necessário mencionar que uma canção, na mesma novela, em certa medida, indica quem seria o povo “marcado”; trata-se de *Admirável Gado Novo*⁹, interpretada por Zé Ramalho, que serve de tema musical para o núcleo dos sem-terra na trama. Poder-se-ia assinalar que, no plano sonoro, a novela oferece, de um lado, uma canção alusiva ao fazendeiro que “marca” (seu gado, sua propriedade etc.), de outro, uma canção referida à “massa”, ao “povo marcado” (a palavra pode ter significados subjetivos, inespecíficos, como parece ser o caso na citada canção: povo que traz “marcas”, sem afirmar diretamente quais). Mas o aspecto para o qual queremos chamar a atenção – ao citar a canção de abertura da novela – é o da atribuição de características de simpatia e/ou de legitimação ao “Rei do Gado”, e, por assim dizer, das relações que eventualmente venha a estabelecer com os trabalhadores e com a terra.

A letra de *Admirável Gado Novo* traz elementos de contestação à vida dos que “fazem parte dessa massa”, (os trabalhadores, o “povo”) representados na novela pelos sem-terra. Mas não servirá diretamente como contestação ao Rei do Gado, já que o fazendeiro Bruno Mezenga é construído de forma inverossímil, ao invés de

⁹ Reproduzimos a letra da canção *Admirável Gado Novo*, com a finalidade de lembrá-la: “Vocês que fazem parte dessa massa, que passa nos projetos do futuro, é duro tanto ter que caminhar e dar muito mais do que receber. E ter que demonstrar sua coragem, à margem do que possa parecer. E ver que toda essa engrenagem já sente a ferrugem lhe comer. Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis) Lá fora faz um tempo confortável, a vigilância cuida do normal, os automóveis ouvem a notícia, os homens a publicam no jornal. E correm através da madrugada a única velhice que chegou. Demoram-se na beira da estrada e passam a contar o que sobrou. Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis) O povo foge da ignorância, apesar de viver tão perto dela. E sonham (sic) com melhores tempos vindo, contemplam essa vida numa cela. Esperam uma nova possibilidade de ver esse mundo se acabar. A arca de Noé, o dirigível, não voam, nem se pode flutuar. Não voam, nem se pode flutuar. Não voam, nem se pode flutuar... Eh! Oh, oh! Vida de gado. Povo marcado. Eh! Povo feliz. (bis)”

retratar fielmente um fazendeiro, o que dificilmente possibilita que seja identificado como beneficiário direto da “engrenagem (que) já sente a ferrugem lhe comer”, e antagonista dos que “Esperam uma nova possibilidade de ver esse mundo se acabar”.

Terra: gigante pela própria natureza

Lembrando que o patrão/proprietário é caracterizado como trabalhador, chamamos atenção para as tomadas que visam destacar a grandiosidade/abundância territorial do Brasil. Pois, ao lado disso, a importância do trabalhador, parece-nos, é minimizada.

Nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, longas cenas panorâmicas de grandes plantações, que formam um ambiente predominantemente verde e que incluem o céu ensolarado, são constantes.

Tolentino (1997), ao observar as formas de retratar o rural no cinema brasileiro, já constatara o uso de amplas imagens da natureza, indicando a “riqueza da terra”, o que denotaria a forte presença da idéia segundo a qual a terra é “rica por si própria”¹⁰. Esse desmesurado peso dado à terra, e pouco – ou nenhum – ao valor do trabalho, relega a plano secundário (ou inexistente) o homem e a sua ação transformadora sobre a natureza, a força produtiva: o trabalho. Sobre *Terra é sempre Terra*, filme da Vera Cruz, de 1951, Tolentino (1997:37) destaca:

“... numa das cenas mais bonitas de amanhecer, onde vemos o dinamismo do trabalho e da natureza através dos cavalos em disparada do curral para o pasto, dos gansos para a lagoa, da água represada para o córrego, dos trabalhadores de enxada ao ombro indo para a lavoura, das crianças correndo junto às mães, que se dirigem para a água com trouxas de roupa à cabeça, o elogio vai para a natureza, numa sugestão de que a terra é pródiga. E os trabalhadores que ocupam a cena são

¹⁰ Segundo Tolentino (1997:37), a atitude de acentuar a importância da terra já havia sido criticada por Monterio Lobato, nas décadas iniciais do século passado, sendo: “Uma idéia antiga de que a terra em si é generosa e que, como já denunciava Lobato, sustentava o discurso de que o Brasil era um país rico, independente da real pobreza de sua gente.”

mostrados sem rostos, integrados à paisagem, compondo um belo quadro de bucolismo. (...) a fazenda é rica, pois a produção é abundante. Não estão em questão o trabalho que a extrai da natureza e os braços que o sustentam.”

Em *Renascer*, o cacau é o centro do espetáculo de imagens. João Pedro (vivido pelo ator Marcos Palmeira), filho do fazendeiro José Inocêncio (Antonio Fagundes), aparece “pisando” o produto, junto aos empregados da fazenda. As cenas panorâmicas mostram as plantações de cacau, a imensa fazenda vista de cima (a partir de tomadas aéreas, que se repetirão nas outras novelas do mesmo autor, dirigidas por Jayme Monjardim) e são mostrados pés que se movimentam para trabalhar o cacau; o único trabalhador que aparece inteiro e identificado pelo rosto é o citado personagem. Esse não seria um detalhe de menor importância: ao contrário, trata-se de um apelo típico das tramas de Benedito Ruy Barbosa: mostrar os patrões, os donos da fazenda, trabalhando como braçais junto a seus empregados¹¹. Nesse caso, o trabalho do filho do fazendeiro recebe ainda mais relevo que o dos demais – já que é o único mostrado “por inteiro” – e reveste-o com a caracterização de “trabalhador” no sentido genérico, textual (aquele que trabalha), sobrepondo-se a uma conceitualização classista: trabalhador como sendo a “parte” da relação capitalista que possui apenas a força de trabalho.

¹¹ Nesse relevo que busca ao dar ao trabalho realizado pelos proprietários de fazendas, Benedito Ruy Barbosa menospreza os proprietários (ou seus familiares) que não querem trabalhar na terra. Já em *Pantanal*, mostrava Jove (Marcos Winter), filho do protagonista, o fazendeiro José Leôncio (Cláudio Marzo) e de sua ex-mulher que, urbanizada e nada adaptada à vida rural, dele se separa pouco depois do nascimento do filho. Jove cresce na cidade e despreza os hábitos e a vida no campo. Também em *Renascer*, três dos quatro filhos do fazendeiro José Inocêncio (Antonio Fagundes), que viveram e estudaram na cidade, são mostrados como “boas vidas”, em contraste com o filho João Pedro (Marcos Palmeira), sem estudo, mas que, como que renunciando a si próprio, sempre trabalhou na fazenda, com o pai. Leva uma vida dura, trabalhando o tempo todo e voltado inteiramente à prosperidade da fazenda de cacau.

Também em *O Rei do Gado*, a paisagem das fazendas de Bruno Mezenga (Antonio Fagundes) é mostrada como rica por si mesma. Cenas velozes, acompanhando o ritmo do gado correndo no pasto, estão presentes em quase todos os capítulos e completam a visão simpática em relação ao fazendeiro, que ama esses animais. O valor de troca dessa mercadoria dos animais (bois) aparece como incomparavelmente inferior à satisfação de criá-los, ao apego à natureza que caracteriza o personagem. Ao traçar uma relação afetiva do proprietário em relação à terra, e/ou ao gado, retira-se o aspecto duro (real) do latifundiário.

Na mesma novela, quase não são mostrados trabalhadores nas fazendas, à exceção de Zé do Araguaia (Stênio Garcia) e Don'Ana (Bete Mendes), dando a entender que Bruno Mezenga cuida de tudo pessoalmente – eis que, novamente, a figura do proprietário é caracterizada como de trabalhador –, contando apenas com a ajuda de tais figuras. Em contrapartida, nos acampamentos dos sem-terra, há sempre uma grande concentração de trabalhadores, muitos deles sempre desocupados, quando não, ocupados exclusivamente com a atividade política.

As dimensões exageradas das fazendas – verdadeiros latifúndios – e a quantidade também descomunal de bois talvez percam o impacto negativo (da concentração de posses nas mãos de poucos), uma vez que o fazendeiro aparece trabalhando. E cremos, também, diante da beleza natural captada pelos planos panorâmicos das cenas. É como se houvesse implícito um convite a apreciar, contemplar a natureza das pastagens e, ao mesmo tempo, defendê-la – nesse estado de beleza e silêncio – da invasão humana: estridente, destrutiva. Cria-se um clima subliminar de natureza que deve ser deixada a si mesma (na verdade, aos cuidados de quem a ama e não irá povoá-la excessivamente, nem exauri-la). Diante do apelo visual, até os mais ferrenhos opositores das terras improdutivas talvez prefiram admirar o gado correndo, deixando de lado os interesses de famélicos sem-terra. É que, se nas fazendas aparecem grandes terras sem mostrar quem delas se ocupa (a não ser o fazen-

deiro), nas cenas em que são mostrados os sem-terra – é mostrada, sobretudo, Luana (Patrícia Pilar), por quem o fazendeiro irá se apaixonar – os planos são fechados nos personagens, tomados em cenas em canaviais, e ali, o trabalho, praticamente não se vê.

Em *Terra Nostra* (2000), as imagens das plantações de café são insistentemente mostradas e a alusão à grandeza e prodigalidade da terra estão reafirmadas nas falas dos personagens. São freqüentes os diálogos em que os imigrantes fazem comparações entre Brasil e Itália, alardeando que numa terra grande como o Brasil é possível plantar de tudo. Comentário quase sempre acompanhado da afirmação de que isso é possível porque se trata de uma terra “abençoada”, ou seja, acrescentando ainda um apelo religioso. Além da ênfase ao solo fértil, alguns closes serão para grãos – de café, por exemplo –, como é o caso em *Esperança*, que vão sendo semeados. Observamos que não somente nas cenas da fazenda o trabalho é enfocado secundariamente. Em cenas do interior de fábricas isso também se dá.

Em *Terra Nostra*, no capítulo em que a italiana Paola assiste, junto ao banqueiro Francesco, a inauguração de seu pastifício, vêem-se engrenagens de dimensões gigantescas, preparando uma massa e funcionando sozinhas, sem a necessidade de mãos humanas. Tais máquinas produzem um ruído alto, ocupando toda a cena. A figura humana desaparece por completo diante da máquina, protagonista absoluta. Nos capítulos que se seguem, o mesmo cenário é mostrado e os trabalhadores aparecem – como objetos acrescentados por último, após a inauguração do maquinário. Desenha-se, subliminarmente, a idéia segundo a qual, primeiro é preciso investimentos (no caso específico, proporcionados pelo banqueiro), depois máquinas e, por último (e a ordem dos acontecimentos, neste caso, têm grande importância), trabalhadores. Estes aparecem em tomadas à distância, ou em *closes* que os fragmentam, ora focalizam-se mãos, em seqüências velozes, que não permitem a identificação da face, ora, partes das máquinas. Isso se repetirá na tecela-

gem em que trabalha Nina (Maria Fernanda Cândido), em outra novela, *Esperança*.

O “desaparecimento” do processo de produção fora destacado pelo clássico trabalho desenvolvido por Mattelart e Dorfman (1977) em *Para ler o Pato Donald*. Ao revelar as formas de reforçar os valores da sociedade norte-americana, tais como o consumismo e o colonialismo, entre outros, através dos personagens dos quadrinhos criados por Walt Disney, os autores observam que: “No universo de Walt Disney ninguém trabalha para produzir. Todos compram, todos vendem, todos consomem, mas nenhum desses produtos parece ter custado qualquer esforço. (...) O processo de produção desapareceu.”

A figura do político em “O Rei do Gado”

Benedito Ruy Barbosa, ao construir em suas tramas a figura do político tende a desdenhá-lo ou caricaturá-lo. Se não chega propriamente a conferir-lhe a imagem de vilão, tampouco se pode dizer que o alçará à condição de herói. Esse tipo de personagem, em suas novelas, jamais é o protagonista, ou seja, é sempre secundário; ao menos no papel que lhe é dado pelo autor, o que não exclui a possibilidade de parcelas do público enxergá-lo como central na respectiva trama.

Personagens transgressivos ou identificados com ideais revolucionários, que eventualmente ocupem papel positivo na trama, e atraíam a simpatia dos telespectadores, são cuidadosamente identificados como utópicos, idealistas, visionários, no sentido pejorativo desses termos. Aparecendo, na melhor das hipóteses, como ingênuos portadores de idéias “fora da realidade”, deslocadas no tempo e no espaço, ou seja, simplesmente como ultrapassados e isolados socialmente.

Em *O Rei do Gado*, temos a figura do Senador Roberto Caxias (Carlos Vereza), em que aparecem elementos de exagerada hones-

tidade. A despeito das conhecidas regalias ao alcance dos parlamentares, como alojamento em confortáveis e às vezes luxuosas moradias, os aposentos que ele ocupa em Brasília são de espantosa simplicidade (apartamento pequeno, mobília simples, composta quase que exclusivamente por estantes de livros). Aos olhos do público, esse excesso pode identificá-lo como exemplo de probidade com relação ao dinheiro público. Pode, no entanto, levar a ser considerado simplesmente como tolo ou maluco. Em última análise, deixa de ser modelar para se tornar, na prática, inverossímil. A começar pelo nome, parece caricato: caxias é sinônimo de pessoa escrupulosa no cumprimento de leis e deveres, tendo, em função disso, sentido figurado e jocoso, do que é excessivamente crente no que faz, exagerado no exercício das tarefas.

E acrescente-se: nem a capacidade crítica, questionadora e supostamente oposicionista, nem o carisma do personagem junto ao público foram usados, em momento algum, para contestar a legitimidade da riqueza e poder do amigo latifundiário, o fazendeiro Bruno Mezenga. No conjunto, a suposta defesa da reforma agrária que faz é muito limitada, para não dizer panfletária e superficial. Reforma agrária que não constranja interesses dos grandes proprietários e que, principalmente, não se guie pelos rumos escolhidos pelo MST¹².

12

Dentre os fatores que dificultam a subordinação ideológica do MST à ideologia dominante, Coletti (2002) destaca o significado das ocupações de terra: “As ocupações são ações práticas baseadas numa carência objetiva – falta de terra, de trabalho, de comida etc. – e na convicção subjetiva de que há legitimidade em tal ato, ainda que ele contrarie o postulado legal do direito burguês de não-violação da propriedade alheia – estatal ou privada, produtiva ou improdutiva, pouco importa.” (Coletti 2002:85-86) Na novela, não se negam os fatores objetivos (citados acima) das ocupações; porém, a legitimidade da violação da propriedade não é admitida, o que fica claro tanto a partir do encaminhamento das discussões sobre reforma agrária, quanto da construção de personagens patronais, ao longo da trama.

Na trama, as terras do poderoso Bruno Mezenga foram escolhidas pelos sem-terra. O senador aparece na novela porque esse fazendeiro se vê às voltas com a ocupação de uma de suas fazendas e procura o amigo senador. Rapidamente, o personagem adquire destaque, só que, conforme nos parece, por outros motivos. Nele sobressaem, ao lado do apoio que empresta à reforma agrária, as características pessoais excepcionais com que é revestido, de probidade na vida pública, de trajetória correta e incorruptível. Para mostrar sua lealdade ao povo que o elegeu e sua assiduidade ao trabalho, o personagem aparecia discursando em cenas feitas no Congresso Nacional, com o plenário praticamente vazio. Esse aspecto teve tal impacto que acabou provocando a ira e protesto de alguns Parlamentares contra o personagem¹³; ao mesmo tempo, o apoio de outros.

Que os diversos políticos tenham tentado, como figuras públicas, tirar proveito da imagem do senador fictício, é fato que não pode ser confundido com uma simpatia do autor da novela nem pelas causas sociais, nem para com o movimento dos sem-terra.

Talvez as declarações elogiosas, de lideranças do PT e do MST, à época, tenham – voluntária ou involuntariamente – contribuído para neutralizar o impacto moralizante do texto do autor. Ou melhor, tenham supervalorizado aspectos que lhes convinham (e

¹³ O Senador Ney Suassuna protestou no Senado e a novela ocupou destaque na imprensa, em agosto daquele ano. Ele classificou a atuação do personagem como distorção da realidade, que induzia o povo a pensar que não existiam senadores honestos no país (cf. “Parlamentares se irritam com o senador de Vereza”. In “*O Estado de S. Paulo*”, 04/08/1996.). Mas não houve unanimidade nesse protesto. Ao contrário. Os senadores Darcy Ribeiro e Eduardo Suplicy estiveram entre os que, de algum modo, se identificaram com o político fictício. Diversas lideranças de destaque do PT encararam com algum otimismo a novela: João Pedro Stédile e José Rainha elogiaram publicamente o fato de uma novela enfocar os sem-terra; Benedita da Silva e Eduardo Suplicy prestaram-se a figurantes na cena do velório do personagem Roberto Caxias. Para um balanço da repercussão da novela na imprensa, ver Hamburger (2000).

também ao movimento pela reforma agrária) como dar visibilidade ao problema da divisão e posse da terra. Mas isso não retira do texto da novela o tom moralista; tampouco elimina as coincidências entre esse texto de fundo e o pensamento das elites sobre a questão da terra.

Um senador, pelas próprias regras do sistema eleitoral, estaria necessariamente vinculado a um partido. Isso não aparece na novela, nem sob uma sigla fictícia¹⁴. Não vemos como um fator sem maior importância o autor ter delineado um político apartidário; traduz uma visão que consideramos próxima do anti-partidarismo. É para a negação dos políticos e das práticas políticas em seu conjunto, que nos chama a atenção a polêmica estabelecida a partir de críticas que alguns parlamentares dirigiram ao senador fictício, à época em que estava sendo exibida a novela.

Vemos um elemento a mais a denunciar a marca moralista e não voltada à reflexão das novelas de Benedito Ruy Barbosa: ou seja, chamar a atenção para os políticos (supostamente) “tais como são”, porém, a partir de um personagem modelo que nega os políticos reais. Há mais que uma denúncia, uma condenação a priori. Para os avanços sociais, em favor das lutas dos trabalhadores, nem sempre a assiduidade ao Congresso é o mais importante; às vezes, no caso de representantes dos interesses patronais, talvez fosse até desejável que faltassem às votações em que, por exemplo, rasgasse direitos garantidos por leis aprovadas pela progressista assembléia constituinte de 1988. Mas a novela vai dando contornos segundo os quais o debate sobre a atuação parlamentar se confina no terreno superficial, supostamente ético, da assiduidade ao Congresso e/ou da conduta privada dos políticos. Importantes, porém

¹⁴ Não nos parece pouca coisa a ocultação da importância da filiação dos representantes parlamentares a organizações partidárias, sobretudo num contexto de polarização de posições como a que marca os blocos partidários na cena política brasileira dos últimos anos. Fica no ar: seria um senador do PT?

secundários diante do conteúdo das propostas e interesses sócio-econômicos que encarnam.

Independentemente da repercussão do senador da novela, ao encarnar um estereótipo aparentemente positivo, pode, de fato, desmoralizar os políticos; justamente por aparecer como uma raridade, uma “exceção”, desqualificava os demais. Cabe refletir se essa forma de abordagem e crítica – que, por extensão, desmoraliza a política, os órgãos e instituições de decisão e poder – pode ser considerada positiva (ou inofensiva) à democracia e à participação popular em movimentos sociais. O fato que nos importa destacar é que, talvez, ele tenha se notabilizado mais por essa desmoralização que fazia dos demais políticos do que efetivamente pela defesa da reforma agrária. Elementos como a assiduidade ao Congresso ganham mais importância que o conteúdo das causas defendidas, quase que as obscurecendo completamente. Outros elementos dessa personagem merecem destaque: as idéias que defende são mostradas como fruto exclusivamente de suas próprias convicções pessoais, adquiridas pela vivência e/ou pelo estudo, sendo, acima de tudo, um humanista. De seus discursos sobressai o tom pacifista na preocupação com as desigualdades sociais, e a convicção de que “Todos têm o direito a um pedaço de chão” marca a defesa que faz da reforma agrária. Além disso, é contra a violência, seja ela de qualquer das partes envolvidas.

Naquele momento, crescia a violência nos conflitos por terra. Se a novela defendesse um pacifismo baseado no desarmamento dos fazendeiros, revelaria, talvez, alguma tomada de posição nítida em favor dos trabalhadores. Dá-se o contrário. A partir de elementos dados na trama, a culpa pela violência é disseminada (ainda que não seja diretamente atribuída) entre os setores envolvidos. E os fazendeiros são, em certo sentido, poupados, já que não aparecem tal como são.

A caracterização que o autor dá ao personagem chama atenção para vários aspectos fundamentais da nossa argumentação: o fato de que o senador não tenha partido (o que não é possível segundo

as regras eleitorais e normas partidárias em vigor), segundo supomos, é intencional; permite ao autor da novela manter sob maior controle o “carisma” do personagem; podendo “emprestá-lo” ao PT, por exemplo, somente se (e quando) interessar; os então senadores petistas Benedita da Silva e Eduardo Suplicy são mostrados na cena do velório do senador fictício, comovidos, mostram proximidade para com ele. Somente no derrotismo e em relação aos métodos violentos adquiridos pela luta pela terra (ou seja, quando é morto), o senador Caxias é associado diretamente pelo autor da novela ao PT.

Mas essa dissociação deliberada do político e sigla partidária também pode ligar-se à pouca simpatia do autor pelas formas de representação política modernas: em diversas ocasiões, em suas novelas, transparecerá seu apego ao patriarcalismo como modelo ideal a conformar a sociedade. Não somente em novelas de época (como *Terra Nostra* e *Esperança*, em que é mais evidente), mas também conforme observou Hamburger (2000), na novela “*O Rei do Gado*”. Em nossa opinião, expressa-se por diversas nuances o conservadorismo do autor. Parece-nos que o que ele não vê com simpatia são as formas de representações políticas não elitistas, ou seja, as que incluem a participação popular. Ele é mais benevolente quando põe em cena as expressões políticas como extensões diretas dos interesses dos patrões, das classes dominantes, através de organizações partidárias e/ou figuras políticas eminentes, mas cuja finalidade seja confrontar os governantes quando estes dificultam os “negócios” para fazendeiros e/ou banqueiros e grandes comerciantes. Isso se torna nítido a partir do deputado Augusto, de *Terra Nostra*. Enquanto, em *Esperança*, as ideologias “de esquerda”, vale dizer, a entrada das classes trabalhadoras na política, são tratadas pelo autor sob a marca de fortes estigmas.

De um modo geral, a crítica que dirige aos políticos não se refere ao fato de agirem como extensões dos interesses dos podero-

sos; eles são questionados em si mesmos, pelos métodos, como uma categoria à parte: a do político profissional¹⁵.

Também chamamos atenção para o humanismo com que é delineado o personagem; em oposição a uma tipologia marcadamente ideológica dos políticos “reais” que defendem a reforma agrária. Isso integra as influências estéticas de Bendito Ruy Barbosa, que dá, como o faziam clássicos autores da literatura considerada naturalista, o tom moral como cerne de seus personagens.

De todo modo, isso prepara o terreno para que “monte” um político pacifista, que defende os direitos dos trabalhadores sem-terra, condenando a violência. Segundo destaca Hamburger (2000), o caráter moral conferido ao personagem Caxias na defesa que faz da reforma agrária – em oposição a uma defesa político-ideológica – contribuiu para tornar o tema palatável para grande parte do público. Não temos dúvida de que a ampliação da aceitação do movimento por reforma agrária, por parte de parcelas antes alheias ou a ela contrárias, é um fato positivo para a causa. Mas queremos problematizar esse nítido parâmetro colocado pela novela da Globo a respeito do tema. Se de um lado, dá visibilidade ao problema, por outro, delimita excessivamente o campo de reflexão sobre o tema, formando um conjunto que põe em questão a legitimidade das práticas do MST.

Criam-se condições de mostrar um problema grave no programa de maior audiência da TV brasileira, porém, a forma de enfocá-lo acaba criando-lhe verdadeiras armadilhas ideológicas. O confli-

¹⁵ Para a compreensão de um significado difuso da figura do político, ou da liderança político-partidária, para a militância de esquerda, cremos que o parâmetro prático adotado está mais próximo do conceito gramsciano de intelectual orgânico. Como elemento que sintetiza os valores e anseios da classe operária, em oposição às visões burguesas e, ao mesmo tempo, reúne elementos da teoria e da *praxis* política. Ele difere completamente de concepções que diferenciam rigidamente a política como vocação, como escolha pessoal por crença em um ideal da política como profissão, para ser exercida com o propósito preponderante de, com isso, receber um salário, ganhar dinheiro.

to, ao ser retirado de sua dialética própria, recortado da esfera social e política em que está inserido, deixa de refletir parâmetros essenciais ao debate nacional sobre o tema. Nesse caso, o tema ter-se, supostamente, tornado mais palatável, não pode ser encarado com excessivo otimismo. Indagamos: isso não equivale a dizer que, para que um tema social crucial vire tema de reflexão e debate nacional, é necessário que passe por fabulosas mistificações?

Não achamos que a despolitização dos temas da realidade constitua uma virtude dos meios de comunicação. Ao contrário, ela acaba servindo como um instrumento a mais em favor da distorção dos fatos, da manipulação das informações, colabora para a construção da opinião pública sob bases contrárias a pressupostos essenciais dos movimentos populares e organizações coletivas dos trabalhadores – ainda que nem sempre alcance resultados na prática. Esse, por assim dizer, arremedo de “materialismo”, desprovido de qualquer dialética, fatos da história, sem movimento histórico – que é próprio ao naturalismo – acaba fazendo toda a diferença entre mostrar e revelar fatos da realidade.

É difícil confrontar o humanismo do senador; da máxima “vidas não podem ser desperdiçadas”, não há como discordar. Mas a violência dos conflitos pela terra no Brasil é mistificada na novela, uma vez que os verdadeiros mandantes dos crimes contra os trabalhadores não aparecem; tampouco menciona-se que há uma ação organizada por setores das classes patronais com essa finalidade. Assim, o senador ser contra a violência “de ambas as partes” faz com que recaia, de imediato, um julgamento exclusivamente aos que aparecem como agentes dessa violência, de acordo com o mostrado na novela, ou seja, os sem-terra. Habilmente, inverte-se o sentido das coisas; a correlação de forças é francamente desfavorável aos sem-terra. A análise concreta da situação agrária mostra as formas de violência dos trabalhadores como estratégia de defesa, ao longo da história, não como uma opção moral, como uma preferência “gratuita” e/ou irracional, pelos métodos violentos. Sendo, a própria ocupação de terras pelos trabalhadores, considerada um

gesto de violência, segundo enfoque dado pelos meios de comunicação de massa.

A declaração de que a reforma agrária deve ser obtida por meios pacíficos é válida como princípio; mas ao servir de parâmetro para conter as formas de luta, passa-se para o delicado terreno do julgamento das práticas – sem ter fornecido subsídios concretos para análise e reflexão – imediatamente, sugerindo-se sua condenação.

Por fim, à despolitização a que se prestaram, tanto o movimento sem-terra como os políticos que defendem a reforma agrária, se ganham maior “simpatia” do público, pagam alto preço: a causa é, segundo pensamos, esvaziada – em que pese o tom demagógico em que, em alguns momentos, é colocada; nessa operação, segundo nos parece, as formas atuais de defendê-la são deslegitimadas.

A punição dos rebeldes

Outro aspecto sobre o qual fomos levados a refletir: a punição aos rebeldes nas tramas de Benedito Ruy Barbosa – a morte do subversivo – representa heroísmo ou tolice? Nas tramas desse autor parece haver sempre pelo menos um personagem a encarnar uma postura e um discurso radical ou até subversivo à ordem capitalista. Não consideramos porém que, com isso, revele-se a “verve política e a crítica social que caracterizam as suas telenovelas” (Souza, 2000). Ao contrário, cremos que Benedito Ruy Barbosa está entre os que preenchem com explícito moralismo as trajetórias dos “recalcitrantes”, com formas sutis ou explícitas de punição ou aludem à derrota.

Os imigrantes que insinuam insatisfação diante do dono da fazenda são rotulados de ingratos, traidores ou insanos em *Terra Nostra*, onde a ideologia anarquista não apenas é esvaziada de seu real conteúdo histórico como é abertamente retratada como aventureirismo, radicalismo (copiado do “estrangeiro”, conforme o caso) ou simplesmente sinônimo de reação desesperada. Merece

destaque ainda o fato de ser o rebelde, em geral, um personagem caricato ou inverossímil.

Da pesquisa que realizou, Hamburger (2000:99) conclui como relevante que:

“...a maioria dos telespectadores tenha aprovado o Senador Caxias, mas a maior parte deles também expressou a sensação de que esse tipo de político honesto e trabalhador não existe na “vida real””.

E julga ainda que:

“É intrigante que um dos personagens que mais atraiu a atenção de políticos e recebeu menção em seções políticas dos jornais tenha sido identificado não com a realidade, mas com a ficção (...)”.

Seja a partir de um político excessivamente exemplar ou de um absolutamente caricatural, Benedito Ruy Barbosa expressa pelos políticos “reais” certo desdém ou ojeriza. Através de *O Rei do Gado*, ele parece expressar, pela negação, de qual tipo de político ele gosta mais: aquele que não existe. Ou seja, ele prefere, por assim dizer, nenhum. Encarnando algo próximo da lógica dos eleitores que optam pelo voto nulo ou em branco nas eleições, como forma de manifestar seu descontentamento geral, que não tem eco em nenhuma das alternativas que se apresentam.

Outro ponto em comum: o personagem supostamente “subversivo” ou “inconformista”, não raramente, morre antes do final da trama. É esse o caso do personagem Tião Galinha (Osmar Prado), da novela *Renascer* (1993) – o retirante que questiona ingenuamente as legitimações para a posse e a concentração da terra no país dos latifúndios vai para a prisão onde enlouquece e se suicida. É o caso também do Senador “progressista” Caxias, já mencionado, que defende a reforma agrária, e do líder dos sem-terra Regi-

no¹⁶, ambos da novela *O Rei do Gado* (1996), que são assassinados. Nesses três personagens há ao menos dois aspectos em comum: todos contestam, de algum modo, a má distribuição da terra no Brasil e morrem sem conquistar “a terra que queri(am) ver dividida”.

Muitas podem ser as interpretações para o desfecho trágico escolhido por Benedito Ruy Barbosa para esses personagens que, supostamente, refletem a luta pela terra para “o povo”. Ao retratar o herói que morre pela causa, Barbosa pode estar revelando que, em alguma medida, sua obra está influenciada pelo *romantismo revolucionário*¹⁷. Mas deixando de lado reflexões sobre o herói trágico, lembremos que, dependendo da opção estética, a morte pode ter outras múltiplas representações. No cinema hollywoodiano, em geral, o perdedor morre, o herói sobrevive, indicando que o mais fraco, o menos capaz, não sobrevive. Parece-nos que nas novelas de Benedito Ruy Barbosa, os ingênuos ou os equivocados morrem.

As causas pelas quais lutam – e/ou a forma como está instrumentalizada a luta –, aparecem como fadadas ao fracasso. A morte vem comprovar a incorreção dos métodos adotados. A morte dos personagens nas novelas desse autor não vem acompanhada da denúncia contra quem a causou.

A morte de Regino, em *O Rei do Gado*, mostra-o como vítima sem carrasco. Ou, tanto pior: ele foi morto por desavenças pessoais entre os sem-terra que ele liderava e os capatazes de uma fazenda que eles planejam ocupar. Tudo se passa como se os tais capangas agissem por conta própria. Na seqüência de capítulos que antecede a morte do líder Regino, os dois grupos se enfrentam e se desentendem. Mas tais desentendimentos são mostrados como rus-

¹⁶ Até mesmo o nome Regino, dado ao personagem que representa o líder dos sem-terra em *O Rei do Gado*, alude claramente à liderança nacional do MST, na “vida real”, Rainha. Regina em latim = Rainha.

¹⁷ A esse respeito, ver Ridenti, 2000. A “morte do herói”, “morrer pela causa”, considerar que “o ideal é maior que a vida”, são concepções que se inscrevem na perspectiva do romantismo revolucionário.

gas pessoais. Por fim, irritados com o “jeito” de alguns dos integrantes do grupo de Regino, um dos capangas acaba atirando a esmo e matando o líder. Não se coloca em questão a legitimidade de existirem seguranças armados na porteira de uma fazenda, nem é cogitado que quem os contratou e armou seja o fazendeiro e, portanto, tenha premeditado a morte de quem viesse “invadir” o que é dele. O motivo do trágico fim do líder sem-terra se fecha nesse círculo formado exclusivamente por trabalhadores pobres (tanto o matador, quanto o morto); alude-se ao fato de que o fazendeiro lamentou e iria apurar o fato. Assim, a despeito das cenas emocionantes que se sucederam ao fato – em que são mostrados disparos, sangue, cortejo com bandeiras e interpretações convincentes – no balanço geral, a morte não se associa às ações dos grandes proprietários de terra. Passa-se quase como uma casualidade, muito distante de se prestar a denunciar organizações que instigam e patrocinam assassinatos de quem luta por reforma agrária.

Ponto alto da novela *O Rei do Gado*: o senador Caxias é assassinado. Ao saber que deverá haver um confronto entre os sem-terra e os capatazes de uma fazenda vizinha ao local onde encontram-se acampados os militantes, dirige-se para lá, pessoalmente – em missão apaziguadora – para tentar conter e evitar a violência entre os “dois lados”¹⁸. É ali que o pacifista encontrará a morte: é assassinado por um dos empregados da fazenda, enquanto caminha sozi-

¹⁸ É fato extremamente grave, pelos efeitos que pode determinar na construção da opinião pública, a mistificação sobre a natureza e implicações da violência no campo. Sobre a ambigüidade da defesa da “paz” nos conflitos por terra – que pode se estabelecer como reflexo de medidas autoritárias e unilaterais -, tomemos o exemplo dado por Stédile & Gorgen (1996:22), ao referir-se à repressão de governos militares aos movimentos rurais de contestação nos anos 60: “A década de 60 terminou com a “paz” nos campos. Mas uma paz de cemitérios. Milhares de trabalhadores rurais do nordeste e do sul, que antes sonhavam com a aplicação da reforma agrária e preocupavam-se em organizar-se em organizações em movimentos para alcançá-la, viram seus sonhos amassados pela bota militar.”

nho e desarmado pelo campo. Sua morte, assim, está associada diretamente a sua adesão a causas populares.

Até a culpa pela morte do senador é, de alguma forma, parcialmente atribuída aos sem-terra, pois ele é assassinado num momento de tentativa de acalmar os ânimos, acirrados entre as partes (e aqui, entenda-se, por “partes”: de um lado, os capatazes de uma fazenda – e não fazendeiros, cuja figura continua protegida, anônima – e, do outro, os sem-terra). Da forma como são organizadas as tramas dessa seqüência, que culminam com a morte de Caxias, somente trabalhadores estão envolvidos diretamente (os empregados de um fazendeiro e os sem-terra). A morte do pacifista se deu, enfim, por causa das formas violentas adquiridas pela luta pela terra. Como na novela não aparecem nem a organização, nem a ação da violência como partindo dos fazendeiros, a única ação organizada por interesses coletivos é a dos sem-terra, as posições assumidas pelos donos de terras nem sequer é exposta ao julgamento, quanto menos à crítica e/ou denúncia. Tanto que a UDR não precisou exigir direito de resposta à Globo¹⁹, nem os proprietários de terra, nem a organização que os representa foram ligados ao assassinato fictício.

Pode-se argumentar que o fim trágico do senador conferiu “realismo” à trama, pois, afinal, trata-se de um risco real e a novela teria chamado atenção para o fato. No entanto, cabe destacar que não serviu como denúncia dos mandantes, nem dos executores do crime, já que não há pistas sobre quem teria cometido ou planejado o assassinato. Nesse caso, poder-se-ia argumentar: a novela abordou a impunidade. Também não se trata disso. O assassinato simplesmente ficou insolúvel, com ênfase na tristeza pela perda, por parte dos que o conheciam e, ao mesmo tempo, resignados.

¹⁹ À época, Roosevelt Roque dos Santos, presidente da UDR (União Democrática Ruralista) tornou pública sua intenção de pleitear junto à Globo o “direito de resposta”, caso a seqüência de cenas imputasse o envolvimento de fazendeiros ou da organização por ele presidida, na morte do personagem. In “*Jornal da Tarde*”, 22/01/1997.

Sublinhamos: em *O Rei do Gado*, o assassinato do líder Regino já fora mostrado como uma emboscada arquitetada inteiramente pelos empregados da fazenda que, supostamente, seria invadida, isto é, sem o conhecimento do proprietário da fazenda.

O senador tornou-se, assim, mais uma vítima sem carrasco, sem culpados, pois não é sequer insinuado quem ou que setor poderia ter engendrado e executado o seu assassinato. Para constituir-se ao menos na denúncia de que se tratava de um crime impune, deveria haver algum personagem a abordar esse fato na trama, mas ela se fecha no sentimentalismo em que foi criada e em clima de despoli-tização sobre possíveis culpados.

A novela, ao deixar de mostrar os assassinatos como responsabilidade das classes patronais, mais precisamente, dos fazendeiros, a um só tempo, abre terreno para que se mistifiquem (ou obscureçam-se) razões históricas para o caráter ofensivo e violento adquirido pelos conflitos por terras no Brasil e, com isso, poupa-se a imagem pública dos que patrocinam assassinatos no campo.

Não apenas a denúncia, mas sobretudo a apuração dos assassinatos no campo, bem como a respectiva punição, interessam ao movimento por reforma agrária. Mais precisamente, nos termos colocados por Stédile & Gorgen (1996:46): “Faz parte da luta pela justiça social no campo a **apuração** de todos os crimes e a **punição** dos responsáveis e mandantes.” (grifos nossos)

Se, enfim, nas novelas de Benedito Ruy Barbosa a esquerda é mostrada como equivocada ou se seus líderes, quase sempre, como protagonistas de lutas inglórias e vítimas de perseguições que os levam a um trágico fim, pode-se argumentar que isso faz parte da realidade.

Porém, é clara a diferença entre mostrar as mortes nesses confrontos de classe como forma de denunciar o caráter opressivo e violento das classes dominantes e uma outra forma de mostrá-los, que serve para indicar que a luta ou o confronto não são caminhos adequados, pois terminam sempre em morte; apontar supostos

equívocos da “esquerda” e seus métodos de organização e ação levando sempre a desfechos negativos.

A mensagem geral, tanto em *Renascer* como em *O Rei do Gado*, parece-nos, é desaprovar as formas de protesto e luta pela terra – pelo menos tal como a encarnam o simplório homem do campo, o senador ou o politizado líder do MST retratados nas citadas novelas.

Se a novela não desmoraliza direta e abertamente o MST – afinal, mostra, ainda que de modo prosaico e superficial, a luta dos trabalhadores pela reforma agrária – ela age deslegitimando-o indiretamente, ao minar e distorcer elementos que são centrais à compreensão das formas adquiridas por essa organização coletiva e práticas políticas²⁰.

Nesse sentido, ao “mostrar a realidade”, Benedito Ruy Barbosa procura moralizar as práticas políticas a serem adotadas na luta pela divisão da terra. Esse aspecto – ou seja, o de que o citado novelista “apresenta soluções” – é mencionado por Souza (2000), mas é interpretado como uma disposição do autor de ouvir todos os setores envolvidos.

Longe dessa posição equidistante ou pluralista, o autor se coloca decididamente contra o sentido transformador que vem sendo proposto pelos movimentos populares pela reforma agrária e a fa-

²⁰ Assim, vale destacar e reproduzir ao menos dois pontos que sustentam as concepções expressas pela organização e ação do MST sobre a violência, em confronto com o superficialismo que o discurso pacifista confere à trama – útil, talvez, aos setores que desejam que o MST abandone seus métodos de luta: 1) a convicção de que a concentração de terras é, em si, uma forma de violência, ou seja: “Em primeiro lugar, a violência no campo é uma violência estrutural. A própria estrutura de posse e distribuição da terra já é violenta.” (Stédile & Gorgen 1996:71) e 2) o caráter violento das lutas não aparece como uma opção, senão, muitas vezes, como forma de auto-defesa dos trabalhadores: “A maneira mais comum de praticar violência contra os trabalhadores é a contratação de pistoleiros, que em algumas partes do Brasil têm até uma tabela de preços para praticar assassinatos. (...) Ultimamente, a pistolagem não dá mais muito resultado porque os **trabalhadores organizados não viram mais outra saída do que exercer seu direito de legítima defesa.**” (idem, ibidem:76) (grifos nossos).

vor do discurso das classes dominantes, de que as ocupações de terra são ilegais e devem ser combatidas a qualquer custo.

Não nos parece que, ao mostrar o povo submisso e a esquerda derrotada, esteja, com isso, procurando ser fiel à realidade. Ou ainda, buscando despertar a reflexão, a indignação, a denúncia. Pela forma como são delineados os fatos no interior da trama, fixam-se o acomodamento e o conformismo, enfim, o triunfo das idéias dominantes.

Sobre o caráter impositivo – não reflexivo – do relato televisivo, citamos Martín-Barbero:

“ (...) a telenovela ou o seriado televisivo (...) impõem uma forte codificação das formas e uma separação cortante entre heróis e vilões, obrigando o leitor a tomar partido – com a gramática da fragmentação do discurso audiovisual predominante na televisão.” (Martín-Barbero, 2001:149)

Decididamente, não é a reflexão que a novela busca, já que tanto os parâmetros da discussão quanto às soluções – que aparecem aberta ou veladamente – são dadas dentro de um quadro que não represente ameaça à forma de organização da sociedade capitalista, ou seja, desafie a ordem social estabelecida. Trata-se de um jogo fechado em si próprio. Por razões como essa, não podemos dizer que a esquerda é apenas retratada nas novelas que nos propusemos analisar; ela é criticada de modo implícito.

Outro fator que atua decididamente contra a reflexão é a tendência inerente à televisão – e ultimamente ainda mais em voga – de atuar no sentido da homogeneização da opinião (Martín-Barbero 2001)²¹. A partir de generalizações, cerceiam a reflexão, desen-

²¹ Conforme aponta Martín-Barbero: “Com frequência, as mídias costumam padronizar a opinião, homogeneizando-a a partir da sacralização das ênfases majoritárias que elas fabricam ou com generalizações afetadamente negligentes (o público midiático como uma ilusão cenográfica, que ratifica posições generalizadas) ou com pesquisas e sondagens, acolhidas sem maiores críticas e análises.” (Martín-Barbero, 2001:89)

corajando o pensamento transformador, a contestação e as saídas que estes poderiam indicar.

Ainda nesse sentido, outra indagação que se impõe, diz respeito à própria formação da subjetividade do público; afinal, ela já não se encontraria, em grande media, envolvida em meio aos significados – simbólicos, culturais e outros – contidos nos textos televisivos? E ainda, qual o efetivo espaço de liberdade que as diferentes parcelas do público possuem, uma vez que, conforme observado de modo pertinente por Noelle-Neumann (1993)²², as opiniões divergentes, discrepantes ou supostamente minoritárias se diluem na “espiral do silêncio”?

Por fim, a despeito da presença de personagens representando o movimento dos sem-terra, a novela *O Rei do Gado* é marcada tanto no percurso como enfaticamente no desfecho pela reafirmação das formas consideradas legítimas – ao menos segundo as classes dominantes – de posse da terra, ou seja, pela herança familiar e/ou pela união conjugal.

A cortadora de cana Luana, que passara a viver com o fazendeiro Bruno Mezenga, dá à luz um filho deste, o que provoca a ira da ex-mulher do “rei do gado”, por ver ampliado o número de herdeiros de suas posses. A supostamente pobre sem-terra alcançara, assim, acesso à propriedade de terras não através da militância, da ocupação de terras, mas por ter-se unido ao rico proprietário de gado.

Mas a história não termina aí; eis que mais uma surpresa é revelada ao final da trama: ela era legítima herdeira das terras do tio de Bruno Mezenga, o fazendeiro Geremias Berdinazzi, pois se descobre que se tratava de sua sobrinha.

²² Como a sociedade ameaça com o isolamento os que pensam de modo discrepante, a difusão de idéias dominantes se faz simultaneamente ao processo em que as consideradas minoritárias resguardam-se. Ou seja, as idéias percebidas como dominantes, pelo clima que se estabelece a seu favor, difundem-se num efeito “espiral”, enquanto as opiniões consideradas “desviantes” arriscam o silêncio e o esquecimento (Noelle-Neumann, 1993).

A essa altura, os dois fazendeiros e parentes já não eram mais inimigos e tudo se fecha num círculo em que a riqueza da família dos protagonistas não é dividida, nem “roubada” por ninguém estranho a ela; ao contrário, é ainda mais concentrada, agora que somados os bens dos Mezenga aos dos Berdinazzi, antes separados por ódios e rancores.

É esclarecedora a cena final, no último capítulo da novela, em que Benedito Ruy Barbosa remete ao filme *Il Novecento* (1978), de Bernardo Bertolucci. Os personagens vividos por Antonio Fagundes e Raul Cortêz, “brincam de brigar”, trocam provocações em diálogo repleto de atitudes ranzinzas; mais envelhecidos e cada qual com sua bengala, tendo a natureza por paisagem de fundo, caminham próximo a um trilho de trem, até desaparecerem. O empréstimo da cena do citado filme, não sabemos se pode ser chamado propriamente de homenagem ao cineasta italiano. Pois, se Robert de Niro e Gerard Depardieu aparecem como dois velhos amigos rabugentos numa cena parecida, a coincidência da imagem, cremos, encobre um mundo de diferenças.

Bertolucci conta um século de história através da amizade e dos desencontros entre o aristocrata e o socialista. As guerras e o fascismo dilacerando as esperanças de juventude, devastando a vida de cada um deles que, separados segundo as opções de vida e militância e as determinações ligadas ao pertencimento de classe, vêem seu destino novamente se entrecruzar na velhice. Na novela de Benedito Ruy Barbosa, conta-se o ódio entre sobrinho e tio, pelo fato deste último ter se apossado de terras da mãe do primeiro. No final (feliz), estes dois, que jamais foram amigos, aproximam-se ao ver que fora possibilitado o reagrupamento das respectivas fortunas, sem prejuízo para nenhuma das partes (Bruno Mezenga, o mais novo, herdará parte das terras de Geremias Berdinazzi, que não possui outros herdeiros além do próprio Bruno e de Luana, que agora é mulher de Bruno). A reconciliação entre os protagonistas (dois grandes fazendeiros) – que é delineada também pela “reabilitação” do sobrenome de família Berdinazzi, anteriormente renegado – de-

envolve-se e se encerra no âmbito da “renegociação em família” dos direitos à posse da terra por herança familiar. Renegociação no sentido em que, o ódio de Bruno Mezenga pelo suposto roubo de terras (no passado) por seu tio Geremias Berdinazzi, é superado quando se esclarece que a riqueza acumulada ao longo da vida por esse tio virá para suas mãos.

A trama central não remete a um balanço sobre as relações humanas em meio aos tempos de guerra e de paz; nem para as vicissitudes das escolhas pessoais, movidas por sentimentos, convicções e valores humanitários, tampouco para as lutas coletivas ou transformações sociais. O percurso e desfecho da novela encerram o elogio à posse da terra acima de tudo e traz como “moral” as grandes propriedades concentradas em mãos de onde não devem/deveriam/deverão sair jamais.

No conjunto da trama, o discurso e a ação dos movimentos reivindicatórios são esvaziados das ideologias que os movem na realidade, descaracteriza-se a situação de miséria e de dificuldades do campesinato. Além de violência e assassinatos, os trabalhadores rurais vêem suas formas de organização e luta permanentemente ameaçadas²³. As dificuldades que enfrentam, como intimidações e

²³ A UDR pode aparecer, no campo formal, como legítima entidade civil. Essa fachada não encontra respaldo junto às lideranças dos movimentos por reforma agrária, que a definem como organização que visa, entre outros objetivos, promover a violência contra trabalhadores rurais: “À medida que os trabalhadores rurais se organizam, cresce esta violência, que a partir de 1987 passou a ser coordenada por uma poderosa organização de fazendeiros chamada UDR (União Democrática Ruralista) que, além de atuar na esfera política para impedir que os sem-terra e pequenos proprietários conquistem seus direitos, faz ameaças e procura intimidar os que participam dos movimentos populares, além de se armar com armas sofisticadas, num verdadeiro arsenal pronto para reprimir.” (Stédile & Gorgen 1996:76). Aponta-se ainda o papel do Estado na vigilância e na repressão: “...as polícias militares cumprem o papel de guardiãs do latifúndio e reprimem com violência.(...) Ultimamente, a Polícia Federal deu de acompanhar de perto o Movimento dos Sem Terra, promovendo escutas de reuniões, de telefones, infiltrando agentes nos acampamentos, perseguindo lideranças e acompanhando

ameaças, ou outras medidas coordenadas pelos proprietários de terras, ou pelo aparato policial, não são mostradas na novela. Enfim, minimiza-se o caráter violento e/ou opressivo dos proprietários de terras no confronto com o MST (assim como dos patrões na relação com os assalariados em geral, nas demais novelas desse autor), enfim, justifica-se a concentração da terra.

Pontos de sintonia entre a auto-propaganda da emissora e o indicado pelas análises conceitual-metodológicas atuais

Entre a auto-propaganda expressa pelo discurso da Rede Globo sobre suas novelas e algumas análises sobre a telenovela brasileira que vêm-se propondo como alternativas e inovadoras, vemos mais pontos de unidade do que de discrepância.

Tomemos, por exemplo, algumas conclusões do trabalho de Esther Hamburger (2000), com o qual guardamos inúmeras concordâncias, mas que, contudo, merece algumas ressalvas. Em seu artigo “Política e intimidade: a reforma agrária em *O Rei do Gado*, afirma a respeito da novela que:

“Líderes de fazendeiros se sentiram identificados com os fazendeiros da novela, mas discordaram da maneira como sua imagem foi por ela construída. Líderes do Movimento dos Sem-terra apoiaram a novela, mas sempre sublinhando o seu caráter ficcional, diferente da realidade. (...) Os proprietários de terra também sentiram sua imagem afetada pela novela. Se ficasse comprovada a insinuação de que fazendeiros teriam sido culpados pelo crime, a UDR demandaria à emissora “direito de resposta” (...).” (Hamburger, 2000:96)

É preciso cautela nas interpretações dos resultados desse tipo de pesquisa, cujo enfoque predominante está voltado às formas de recepção da novela pelo público, sob o risco de fazer deles derivar

do seus passos, vigiando casas de encontro, acusando e difamando.” (Idem, *ibidem*:77-78).

conclusões relativistas em torno dos significados conferidos pela novela a cada setor social ou grupo por ela retratado.

O fato de nenhum setor ter se identificado plenamente com a forma pela qual foi construído na novela não retira a validade de nossa hipótese segundo a qual as novelas de Bendito Ruy Barbosa são mais simpáticas às visões conservadoras, patronais, enfim.

Um fazendeiro bonachão da novela não se prende à forma exata de um fazendeiro, por isso, não o reproduz, não provoca no fazendeiro real uma identificação. Mas pode, exatamente por ser retratado como bom, beneficiar a imagem dos fazendeiros perante o público. Nesse caso, para os interesses patronais, serem retratados na novela diferentemente daquilo que são realmente, talvez seja ainda mais conveniente, ou seja, melhor do que se fossem fielmente copiados da realidade. A mesma lógica/manobra – ou seja, ser retratado na ficção diferentemente do que julga ser no plano concreto – talvez não interesse aos setores de esquerda.

Contrariamente a uma de nossas hipóteses principais, e que viemos desenvolvendo até aqui, sobre a novela ser favorável ao ponto de vista conservador, a autora destaca a independência da obra televisiva em relação aos fatos e grupos sociais e políticos supostamente retratados:

“Ao propiciar publicidade inédita ao MST, a novela atuou sobre a agenda política do momento a partir de um ponto de vista que não coincidiu com o de qualquer dos agentes sociais e políticos envolvidos.” (Idem, p. 97)

E reafirma seu ponto de vista, enfatizando que:

“A intervenção de O Rei do Gado na conjuntura não pode ser reduzida a uma intenção identificável com algum partido político ou movimento social, ...”. (idem, p. 102).

Discordamos das premissas envolvidas nessa conclusão. Ela só é verdadeira a partir de uma ótica excessivamente formalista. Pois, a partir de recortes e re-enlaces particulares, originais, metafóricos

em alguns casos, torna-se possível identificar personagens e ações da novela com aquelas da realidade; com ao menos um fator de grande desvantagem para os setores aludidos na novela: o autor e a emissora se resguardam sob o fato de que se trata de uma obra de ficção, caso seja necessário defenderem-se de críticas dos setores que julgaram que sua imagem foi distorcida ou prejudicada.

Foi nesse sentido a ação de Benedito Ruy Barbosa. Em entrevista concedida após a novela, diante de críticas que lhe cobravam um tratamento mais fiel dos fatos da realidade, resguardou-se o direito à construção de uma trama ficcional a partir de seu ponto de vista pessoal sobre a questão social, contra o qual pouco ou nada pode ser acrescentado em termos de retórica.

Mas para a análise sociológica que ora empreendemos, isso é de grande valor, pois, entre outras coisas, a partir da forma como o novelista recebeu e respondeu às críticas ao seu senador fictício, pudemos confirmar uma de nossas impressões a respeito do tratamento dado em suas tramas à figura do político: confere-lhe ares inverossímeis. Mais que isso, concluímos que o fato de tratar-se de uma obra ficcional permite ao autor um poder de manobra ilimitado na representação do real; afinal, quando um personagem desagradar a setores do público, basta fazer sua defesa com base na liberdade de criação. Mas é inegável que, quando a liberdade do autor ferir a imagem pública de alguém ou de algum grupo – ainda que as telenovelas não mantenham compromisso em retratar fielmente a realidade –, criar-se-á um dilema de difícil solução, uma vez que situado de modo indefinido, entre a ficção e a realidade.

Enxergamos um tom irônico na afirmação dada a respeito disso por Benedito Ruy Barbosa, ao programa *Roda Viva*, segundo a qual o senador não teria escolhido um bom dia para fazer seu discurso, ao optar pela sexta-feira, dia em que o plenário está mais esvaziado, pois eles estariam em outras localidades (base política que os elegeu etc.), deixando Brasília. Foi uma forma de afirmar que o plenário nem sempre está vazio; mas que às sextas-feiras, está, o que confirma a “veracidade” do fato transposto para a nove-

la. É desconcertante que o autor, nesse caso (ou seja, quando dispõe de argumentos para atacar/desmoralizar os políticos), ao invés de lembrar que se trata de uma obra de ficção, como fizera no caso de outras indagações que lhe foram dirigidas na entrevista, prefira reafirmar sua inspiração direta em “fatos reais”.

Ainda nesse artigo, Hamburger (2000) afirma que: “A mídia, que um dia foi pensada como veículo “neutro”, difusor de informações produzidas no âmbito social, ou como meio de reprodução de ideologias dominantes, ganha **autonomia e especificidades próprias.**” (idem, p. 102) (grifos nossos) Segundo explicita o resumo do citado artigo: “... a autora sugere a complexidade das apropriações possíveis de programas televisivos, chamando a atenção para **disjunções** entre a política institucional, a mídia e os telespectadores.” (idem, p. 91) (grifos nossos)

Essa convicção, no campo conceitual e metodológico, sobre a autonomia e especificidade da mídia, sua **disjunção em relação à política** (deduzida a partir das interpretações – originais, supostamente alheias a controle ideológico –, feitas das telenovelas pelos telespectadores) acaba produzindo, na prática, efeito semelhante àquilo que supostamente está criticando; dá longa volta, mas torna a interpretar a mídia, no limite, se não mais como neutra, como autônoma no papel de dar visibilidade às questões sociais polêmicas.

Hamburger destaca o papel positivo de *O Rei do Gado*, que teria dado visibilidade ao MST e suas lideranças. Ela afirma:

“Graças a *O Rei do Gado*, Rainha(*), que usualmente aparecia nas seções políticas dos jornais, apareceu também na seção de televisão. (...) Embora não houvesse conexões orgânicas entre o MST e *O Rei do Gado*, a novela **conferiu visibilidade inédita para o movimento.**” (idem, p. 97) (grifos nossos) (*) José Rainha, um dos líderes do MST.

A autora não afirma diretamente a neutralidade²⁴ da novela. No entanto, ao declarar que os parâmetros que guiam as tramas são dados, hipoteticamente, pela criação artística, pela forma original escolhida pelo autor, relativiza-lhes a importância, ou seja, afasta do campo de análise o fato de que a esses parâmetros – dados pelo autor – pode-se imputar prerrogativas ideológicas ou de controle exercido por parte dos setores reais que estariam sendo retratados na ficção. Ao afirmar categoricamente que estão situados na esfera ficcional, em certa medida, relativiza a possibilidade de que estes manifestem opções político-ideológicas bem claras e definidas.

Ademais, cremos que, em certa medida, essa forma de compreensão da mídia atual e das telenovelas em particular, vai ao encontro, unindo-se perfeitamente, ao que emissoras como a Rede Globo vêm afirmando sobre si próprias e sobre sua programação, em especial, suas telenovelas. Afirmam não ter ligações, nem interdependências para com órgãos governamentais, nem grupos ou classes sociais; ao mesmo tempo – e fortemente apoiadas na unanimidade formada em torno da afirmação anterior –, dizem servir de motor à reflexão sobre a realidade, sem imposições.

Num extremo, professa-se a abordagem da realidade nas telenovelas como mera ficção, uma elaboração artística e original dos fatos, sem que se possam imputar-lhes diretamente conteúdos ideológicos, formas de controle ou função pedagógica; refletiriam fatos da realidade, mas sem prender-se a compromissos com algum setor social em específico. Em outro extremo, a ênfase na fusão entre realidade e ficção, mas com o propósito de, sem imposições, provocar a reflexão sobre temas da realidade. Em ambos os casos, é destacada, sem mais, a positividade da novela atual (seja ela considerada obra de ficção ou um reflexo da queda de fronteiras entre

²⁴ Uma vez que reconhece que *O Rei do Gado* “...oferece parâmetros de conduta que lhes (telespectadores) permitem posicionar seus dramas pessoais cotidianos em termos que fazem sentido coletivamente.” (Hamburger, 2000:93).

ficção e realidade): ela teria o papel de provocar o debate, desligada de padrões ou comprometimentos ideológicos a priori.

Por fim, Hamburger (2000) define: “A novela é produto de uma combinação complexa de interações e intenções.” Sem discordar dessa premissa, julgamos que ela pode ser aprofundada, diante de um fenômeno concreto a ser analisado: a novela é produto de uma combinação complexa que prioriza, ao menos no caso do autor que nos propusemos analisar, os elementos de conservadorismo presentes no senso comum, articulados a interesses ideologicamente demarcados, ou seja, os que visam a manutenção da sociedade vigente. Do contrário, a empresa televisiva, completamente adequada ao modo de funcionamento do capitalismo – por descuido ou ingenuidade – não estaria pondo em curso um processo autodestrutivo? Que a forma de representar setores ou interesses de grupos não seja exatamente espelho do que são na realidade não faz dos personagens da ficção produtos híbridos, incapazes de gerar padrões de referências à realidade.

Outro risco: depositar completa confiança nas afirmações dos agentes envolvidos, subestimando sua capacidade de dissimular seus reais interesses e opiniões, e/ou sua capacidade de fazer jogo de cena com a mídia. Benedita, Suplicy, Stédile e Rainha podem ter demonstrado – voluntariamente ou não (de modo pensado ou espontâneo) – algum domínio tático do espaço televisivo. Afinal, concordamos com Hamburger quando afirma que “A disputa pelo controle das representações, ou seja, pelo controle do que deve ou não deve ganhar visibilidade, e de que modo, é central nas sociedades contemporâneas.”. Assim, o grau de contentamento ou discordância dos agentes ou grupos envolvidos precisa ser interpretado não simplesmente a partir dos vetores explicitados em suas declarações públicas, mas levando em conta seu interesse em participar no próprio jogo ideológico, buscando vencer simbólica e “publicitariamente” a disputa criada pela novela. A UDR poderá protestar contra a forma como foi retratada não exatamente por discordância (tal como pode fazer parecer), mas como meio de pressionar e

ameaçar os autores e produtores, cerceando-lhes a partir de direitos duvidosos, de brechas jurídicas.

Também é preciso ir além da pura interpretação direta das manifestações elogiosas de lideranças do MST e do PT. Elas podem revelar prudência, diante do poderoso meio de comunicação, preferindo com ele não estabelecer embates diretos. Tanto que, entre os declarações públicas sobre a novela e documentos de circulação mais restrita, como revistas do PT ou de sindicatos, poder-se-ia delinear uma ligeira ambigüidade. Nas primeiras, lêem-se declarações elogiosas; nos segundos, maior ênfase a discordâncias para com a forma da novela retratar o movimento. Bem analisadas, nada mostram de incongruências e sim de alguma percepção de que é possível aproveitar (no campo da agitação de propaganda) o espaço televisivo para apresentar aspectos do movimento, mas sem a ilusão de que ele substitua o debate e a reflexão crítica, papéis que, numa sociedade capitalista, dificilmente caberiam a seus aparelhos e instituições.

É preciso não depositar demasiadas expectativas no discurso das instituições, os quais podem revelar complexidades e contróversias para além do afirmado publicamente. Poderíamos indagar se as lideranças tanto do PT, quanto do MST de fato gostaram da novela ou optaram por afirmá-lo publicamente; de igual modo, se a UDR repudiou, de fato, a forma como mostraram-se os proprietários de terra na trama ou quis aproveitar-se de um “factóide” para ocupar espaço na “mídia”.

Dizer que a novela foge ao controle dos autores e produtores é uma afirmação verdadeira; mas que não autoriza, a partir daí, a concluir que não haja por parte dos autores e da emissora a intenção de manter o debate social sob rígido controle e a recorrência a diversas formas (sutis ou grosseiras, “manjadas” ou renovadas), visando-o. Esse tipo de análise pode lançar o papel das telenovelas em outra tautologia: apregoam-se insistentemente como superadas as análises dos conteúdos ideológicos da telenovela, bem como sua função de controle político, o que equivale a dizer que seria um equívoco afirmar que elas condicionam as ações do público. No

entanto, dá a entender, no interior das considerações sobre o sucesso da novela *O Rei do Gado* (sem apresentar dados e formas de pesquisa e análise), que ela teria influenciado uma massiva manifestação pela reforma agrária. Embora a autora dê relevo às formas originais de recepção da telenovela, e de suas disjunções em relação à mídia e ou à política, acaba por relacionar, de modo direto, uma caminhada liderada pelo MST em direção à Brasília ao sucesso da novela *O Rei do Gado*. Segundo Hamburger (2000:97):

“A espetacular manifestação de rua no último capítulo da novela antecipou, e de **certa maneira influenciou, a caminhada dos sem-terra a Brasília**, vindos das mais diversas partes do país, e que terminou cerca de dois meses após o final da novela, com uma manifestação no Dia de Tiradentes.” (grifos nossos)

Ao expressar essa opinião, fecha questão sobre os referenciais políticos de milhares de pessoas, sobre as complexas formas de mobilização popular, sobre o alcance das novelas, com base na aferição da opinião de grupos restritos que participaram diretamente da sondagem. Resvalando assim, perigosamente, em direção ao campo da especulação analítica.

Referências bibliográficas

- COLETTI, Claudinei. “Ascensão e refluxo do MST e da luta pela terra na década neoliberal”. In: *Idéias*, ano 9, nº 1, Campinas, p. 49-104, 2002.
- DICIONÁRIO da TV Globo. Programas de dramaturgia & entretenimento*. Vol. I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.
- HAMBURGER, Esther. “Política e intimidade”. In: *Novos Estudos*, nº 57, São Paulo: Cebrap, p. 91-102, 2000.
- KEHL, Maria Rita. “Três ensaios sobre a telenovela”. In: *Um país no ar – história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Edi-

- tora Brasiliense, p. 277-323, 1986.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus & Rey, Germán. *Os exercícios do ver – Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: ed. Senac, 2001.
- MATTELART, Armand & Dorfman, Ariel. *Para ler o Pato Donald – comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- NOELLE-NEUMANN, Elizabeth. *The Spiral of Silence: Public Opinion, Our Social Skin*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- RAMOS, José Mário Ortiz & Borelli, Sílvia H. Simões. “A telenovela diária”. In *Telenovela: história e produção*. 2ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.
- RIDENTI, Marcelo S. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Representações do popular e campo da telenovela: histórias e história de Benedito Ruy Barbosa*. paper ao XXIV Encontro Anual da ANPOCS, 2000.
- STÉDILE, João Pedro & GORGEN, Sérgio Antonio (Frei Sérgio). *A Luta Pela Terra no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora Página Aberta/Scritta, 1996.
- TOLENTINO, Célia A. Ferreira. *A dialética rarefeita entre o ser e o ser outro – um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*. Campinas: Tese de Doutorado – IFCH/Unicamp, 1997.
- XAVIER, Ismail. “Melodrama, ou a sedução da moral negociada”. In: *Novos Estudos*, nº 57, São Paulo: Cebrap, p. 81-90, 2000.

A ARTE E SEU ENTRECRUZAMENTO COM A POLÍTICA: ARTE-GUERRILHA, 1969-1971

Joana D´Arc de Sousa Lima*

A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico de mentalidade totalitária dominante.

Mario Pedrosa, 1967

O que propomos neste artigo – que sintetiza idéias expostas em meu mestrado (Lima, 2000) – é refletir sobre a relação entre o campo das artes plásticas e o campo político e como se entrecruzam ideologias políticas e criação artística no contexto da sociedade.

* Mestre em Sociologia, Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara. Professora de História do Brasil e Coordenadora do Setor Educativo e Cultural do Instituto Ricardo Brennand, Recife.

de brasileira do final da década de 60 e início dos anos 70, a partir da atuação de um grupo de artistas plásticos.

Em um momento de forte repressão do Estado sobre os setores organizados e, sobretudo, sobre o meio intelectual e artístico – marcado pela perseguição política, pela censura, pela tortura e pelo assassinato, pelo exílio e auto-exílio – no âmbito específico das artes plásticas, o efeito mais marcante talvez tenha sido a exacerbação da relação entre a arte e o cotidiano de uma sociedade.

A intensa agitação cultural do período pós-1964 é marcada pela contestação à ditadura e também ao chamado *Projeto Nacional-popular*, especialmente entre artistas da música e das artes plásticas ligados ao movimento Tropicalista (Favaretto, 1979 e 1992; Holanda, 1980 e 1982; Maciel, 1987; Ridenti, 2000; Veloso 1997). Nas artes plásticas, destacam-se a mostra *Opinião 65, a Nova Objetividade Brasileira (1967)*; em 1968, as mostras *Arte na Rua*, organizada por Hélio Oiticica, e *Arte Pública no Aterro*, organizada por Frederico Moraes e Oiticica. Nos dois últimos anos da década de 60 e nos primeiros anos da década de 70, uma parte dos movimentos culturais desdobra-se para os experimentalismos “contra-culturais” ligados a uma nova sensibilidade, possivelmente mais individualizada e com nuances libertárias, mas não menos política que os movimentos culturais e artísticos já citados.

Nesses turbulentos anos da vida do Brasil, focamos a análise na atuação de um grupo de artistas plásticos formado por jovens na faixa etária dos 20 anos, quase todos recém-chegados ao Rio de Janeiro, ex-capital federal, mas ainda *centro cultural* do País. Eram artistas plásticos que, entre 1969-1971, voltaram-se quase que exclusivamente para experiências artísticas mais radicais com o corpo, explorando as sensações, a inteligência e os conceitos, trabalhando com ações, instalação, *performance*, filme, fotografia e outras técnicas. Não obstante, vinham das “frentes de linguagens” mais variadas, lidando com as técnicas mais tradicionais das artes plásticas: de desenho, pintura, gravura, escultura. Nominalmente, o grupo era formado pelos artistas: Alfredo Fontes, Antonio Manuel,

Arthur Barrio, Ascânio M.M.M., Cildo Meireles, Cláudio Paiva, Guilherme Vaz, Luis Alphonsus, Manuel Messias, Miriam Monteiro, Odila Ferraz, Raymundo Colares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros, Vera Roitman, Wanda Pimentel e o crítico de arte Frederico Morais.

Todos eles estavam integrados por redes de sociabilidade: “um grupo de amigos” que é também, e a um só tempo, um grupo cultural e social (Williams, 1982; Pontes, 1998:15), com vínculos afetivos e de amizade, a mesma formação artística e desejos profissionais, mesma situação cultural e política compartilhada.

O caminho percorrido por Heloísa Pontes sobre o grupo Clima em seu livro *Destinos Mistos* (1998), é muito sugestivo para a análise da constituição do perfil social e da experiência cultural de artistas no percurso da constituição de si próprios como grupo. Entrelaçando amizade com trabalho intelectual e criativo, relações amorosas e “uma consciência” da situação política que lhes tolhia a liberdade, entretanto, não era a situação política, em si mesma, que os unia, nem tampouco as relações afetivas e amorosas apenas, mas o entrecruzamento dessas relações sociais com a situação de trabalho artístico e intelectual em que cada um se encontrava, produzindo um processo de sociabilização coletiva que os tornavam cúmplices uns das vidas dos outros, como mostra o depoimento da artista Thereza Simões:

A gente se via e aí começou a formar o grupo. Na verdade, não era um grupo, porque éramos muito individualistas, mas havia alguma coisa de comum entre nós, uma posição desafiadora no trabalho. Um trabalho de risco, irreverência política, uma posição muito livre em relação à arte e ao mercado. No meu trabalho, poesia e política se misturavam, porque havia o desejo de liberdade.¹

¹ As citações sem referência explícita são de depoimentos concedidos à autora.

Assim, embora cada um possuísse, evidentemente, suas experiências individuais particulares, percebemos que nesse determinado período esses jovens vivenciam experiências comuns de socialização em relação à entrada no campo artístico: primeiro, porque estudam com o mesmo professor, o artista plástico Ivan Serpa,² fator importante porque estabelece uma identidade de formação e isso reflete no processo criador; depois, porque todos frequentaram basicamente duas instituições formadoras – o Museu de Arte Moderna e o Instituto Nacional de Belas Artes – e porque também passam a trocar idéias com um mesmo articulador, um então jovem crítico das artes plásticas, Frederico Moraes, que os insere nas páginas da crítica jornalista da época; e, por fim, porque estabelecem uma relação de amizade, uns mais que outros. Entretanto, o que mais interessa ressaltar é que esse universo, aparentemente de experiências individuais, aos poucos, tece, ponto a ponto, uma teia comum de experiências de grupo, que compõe o panorama das artes plásticas desse final de década, onde as experiências se entrelaçam, inserindo-os no campo de artes plásticas como artistas que serão le-

² Ivan Serpa, pintor, desenhista, gravador e professor foi um dos principais artistas plásticos do construtivismo no Brasil. Estudou com Axel Leskoschek e começou a expor seus trabalhos em 1947. Dirigiu um curso de pintura para adultos e crianças no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ; em 1951, obteve um prêmio na *I Bienal de SP* pela obra *Formas*. Foi um dos fundadores do Grupo Frente, ativo de 1954 a 1956, com Lygia Clark, Lygia Pape, Weissmann, Abrahan Palatnik, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão. Publica, em 1954, o livro *Crescimento e Criação*. Entre 1959-1963 nota-se, em sua obra, uma ligação com o abstracionismo informal, sem, contudo perder suas raízes construtivas. Em 1963, volta à figuração e em 1965 retorna à vertente construtivista através de pesquisas no campo ótico, dos módulos de madeira e dos objetos feitos a partir de móveis comuns, módulos geométricos, espelhos, etc. Durante toda a década de 60, produz bastante e é uma referência importantíssima para os artistas que frequentaram seu curso no MAM do Rio de Janeiro, tais como: Antonio Manuel, Ascânio M.M.M., Odila Ferraz, Manuel Messias, Wanda Pimentel, Vera Roitman, Miriam Monteiro, entre outros. Seu ateliê, no bairro do Méier, era um ponto de encontro para esses e outros artistas na época.

gitimados por instituições e por autoridades que lhes atribuem valor, considerando-os uma “vertente da neovanguarda” da época, e que, paradoxalmente, buscavam através de ações artísticas pôr em questão o fazer artístico, os métodos de ensino, os museus, os salões, o mercado, os críticos, o próprio artista, questionando não apenas o circuito artístico, mas o campo de arte e a sociedade que o legitimava, desafiando-os e propondo novas formas de atuação.

Quando nos referimos ao ingresso desses artistas no campo das artes plásticas, estamos pensando esse campo artístico segundo as abordagens de Bourdieu (1989; 1992), para quem este é como “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objetivo” (Bourdieu, 1983:55). Dessa forma, o *campo*, qualquer que seja, abriga um conjunto de indivíduos e instituições que disputam entre si. Em cada *campo* se trava uma luta entre o novo – que está forçando sua entrada e promovendo, para tal, alterações tanto na distribuição de posições quanto nas próprias regras de atribuições dessas posições – e aqueles que são mais antigos no sistema estabelecido e que, por serem nele dominantes, tentam defender suas posições, seu monopólio, excluindo as possibilidades de entrada do novo e o estabelecimento de concorrência. Assim, nesse jogo aparecem as estratégias de conservação desenvolvidas pelos dominantes para permanecer no poder, e as estratégias de subversão, tentadas por aqueles que, pretendendo estar no jogo, lutam pela alteração das regras a seu favor. Essa tensão e luta entre as estratégias forjadas no *campo* são os princípios básicos para a existência do próprio *campo*, a luta pelo poder simbólico de legitimar algo/alguém e também por ser legitimado, que se dá também no *campo artístico*.

No *campo artístico* – que possui uma estrutura que pode ser analisada *independentemente das características dos indivíduos nele atuantes* –, os temas do debate estético e os seus termos de referência que estavam em jogo naquela época e com os quais esse grupo dialogava pautavam-se, por um lado, na “recuperação” de algumas proposições das vertentes das vanguardas artísticas inter-

nacionais do começo do século, que questionavam o estatuto da arte, o estatuto da própria pintura e a instituição Arte. Especificamente no campo das artes plásticas, pautavam-se pelas referências do dadaísmo, de ruptura com os suportes e o questionamento do estatuto existencial da pintura e da obra de arte, “A referência a Duchamp, aos herdeiros do Dadá e aos construtivismos é obrigatória para o entendimento dessa floração de inventos da década de 60 e início da década de 70” (Favaretto, 1992: 20-21).

Uma outra referência do debate artístico da época vinha do Surrealismo, que atuou numa perspectiva de quebrar com as estruturas tradicionais da arte, na perspectiva de acabar com aquele abismo criado pela historiografia da arte, a separação entre arte e vida. O texto de Benjamin, *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia* (1985), coloca a aventura surrealista como uma ação transformadora da vida e da arte. Para Benjamin, o Surrealismo exige uma outra regra: o questionamento. A palavra de ordem do Surrealismo é esta: *Vamos reinventar a vida*, e isso tinha substância nos anos 20. Parece-nos que essas questões são recolocadas no final de década de 60. Parte desse grupo reelabora o questionamento “dadaísta” sobre a supremacia da tela e da pintura e, sobretudo, a proposição surrealista sobre a não-separação entre arte e vida.

Esse debate no Brasil revela-se por meio de produções artísticas que são denominadas por suas características estéticas e pelos seus respectivos agrupamentos: a Nova Figuração, as experiências tributárias do concretismo e neoconcretismo e as experiências artísticas voltadas para uma arte conceitual. Duarte (1999), que delimita esse estudo na década de 60, analisa, sobretudo, as transformações ou mudanças da arte brasileira que se manifestam na emergência da Nova Figuração³ (Piccinini, 1987) e dos herdeiros do ne-

³ A Nova Figuração trabalhava com os ícones imediatamente reconhecíveis, com questões urbanas e formas construídas a partir da linguagem da comunicação de massa. Esses aspectos levaram as artes plásticas a sair de seu pequeno mundo acanhado dos museus e entrar para a linguagem mais ampla da mídia. Porque, de certa forma, em termos de divulgação e propa-

oconcretismo que atuaram na perspectiva bem mais próxima ao Dadaísmo e ao Surrealismo.

Os limites entre esses agrupamentos e as terminologias por vezes são extremamente tênues, mas, segundo Duarte (1999), esses limites se tornam mais claros entre a Nova Figuração – que por meio de seu forte impacto estético, num contexto acanhado como o dos centros urbanos das capitais brasileiras da época, possibilitou aos artistas ocupar o espaço dos meios de comunicação a partir de 1965, agrupando artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Carlos Vergara – e aqueles artistas que, sem poder encontrar um rótulo que os reunisse, são tributários do Construtivismo, particularmente dos movimentos Concreto e Neoconcreto. Neste segundo grupo, integram-se artistas que investiram em experiências que ganhavam uma conotação “calculada de intervenções de 'antiarte'” (Duarte, 1999: 51) e crítica à instituição – vejam, portanto, as recorrências com os termos do debate das vanguardas internacionais já citadas — como em Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Pape. Encontram-se ainda, nesse grupo, obras como as de Sérgio de Camargo, Marcelo Nitsche e Mira Schendel. Sua fronteira se estende até o surgimento dos primeiros trabalhos já identificados como arte conceitual que coincide com o final dos anos 60 (Duarte, 1999: 9-10), resultando em um conjunto significativo de obras, atitudes, comportamentos, exposições e ações e ainda teorias artísticas – a

ganda, as imagens construídas pela Nova Figuração se adequavam à linguagem publicitária, pois as imagens adquiriam um formato que agradava aos meios de comunicação da época, que cumpriam o papel de veículo de divulgação e de informação de massa. Sob o rótulo da Nova Figuração, integram-se artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Nelson Leirner, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Wesley Duke Lee e outros, visto que a Nova Figuração era um “movimento” amplo que abarcava a maioria dos artistas emergentes da época, muito embora não agregasse artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, para ficarmos apenas nos artistas que desenvolveram experiências tributárias do neoconcretismo.

Contra Arte, a Nova Crítica, a Arte e Guerrilha – que definem um momento importante nos caminhos da arte brasileira e no entrecruzamento entre arte, vida e questões políticas.

Frederico Morais e as ações artísticas no final da década de 60

Frederico Morais representou a autoridade que, inserida no campo das artes, legítima e busca dar visibilidade aos integrantes do grupo que é objeto deste artigo, assim como imprime o estatuto de arte para suas criações e processos criativos. Ao atribuir o valor de obra de arte a essas experiências, ele estará, ao mesmo tempo, elevando esses indivíduos dentro do campo das artes plásticas, ou, no meio, à categoria de artistas plásticos. Evidentemente que a contrapartida do crítico recém-chegado ao Rio de Janeiro será de ocupar um espaço e lançar mão de suas estratégias para se tornar uma das autoridades da época, ao lado dos já consagrados críticos Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Mário Barata, Walter Zanini e alguns outros.

Esses artistas tiveram, na atividade crítica militante de Frederico Morais, um apoio fundamental. Morais teorizava a partir das experimentações do grupo e colocava em prática suas teses. Exemplos dessa “nova crítica” foi revelada em várias exposições das quais ele mesmo era o organizador: fazia a crítica realizando exposição-comentário ou deixando-se mudar de lugar: de crítico passava a ser o artista e de artista à posição de espectador.

(...) Eu chamava de Nova Crítica. Eu comecei a comentar exposições com exposições. Eu era meio crítico, meio artista. Quer dizer, a idéia de que a crítica também tinha uma dimensão, uma dimensão criativa. Ela não era apenas o exercício de uma autoridade – dependendo do crítico de arte –, ela não era apenas resultado do saber e da erudição do crítico, tinha um lado assim de improvisação, intuição, que era muito importante.

Essa ação “militante”, porque envolvia o elaborar teorias e realizá-las numa ação prática dialética, serviu de inspiração para Frederico Morais organizar dois eventos importantes naquele final de década. Em 1969 realizou o *I Salão da Bússola*, evento que deflagraria a emergência desse grupo de artistas plásticos, e no ano de 1970, a exposição em Belo Horizonte nomeada *Do Corpo à Terra*, onde lançou um manifesto. Ribeiro (1998) descreve o *tom* de provocação libertária que o discurso de Frederico Morais assume naquele momento:

O Tom do discurso militante [de Morais] tornou-se incisivo. Reivindicava um espaço de liberdade de expressão no País e assumia uma atitude de provocação frente ao Estado totalitário (...) conclamava o governo, as instituições culturais, os professores, os críticos e os artistas a criarem “condições” para que todos possam exercitar sua liberdade criadora e treinar continuamente sua percepção, cumprindo assim, o “desejo estético do corpo social” (171-172).

Parece-nos que o papel político, dentro do campo artístico, que desempenhou o crítico Frederico Morais foi fundamental para ressignificar e atribuir “valor” artístico às ações e à presença do grupo no circuito de artes plásticas cada vez mais restrito e sob censura, por meio da organização de eventos, exposições e intervenções públicas e revelando-os através de sua coluna no *Diário de Notícias*; de outro lado, como articulador de conceitos e teses no campo das artes plásticas que de alguma maneira constituíam-se em manifestos analíticos da atuação desses artistas e fomentadores de ideários e utopias para a criação artística, talvez um pouco como “mentor intelectual” dessa geração.

*Eu também redigi alguns manifestos, inclusive manifesto que na verdade foi patrocinado por alguns dos artistas. Organizei a mostra **Do Corpo à Terra**, que também resultou um manifesto, (...). Havia sim, cinco ou seis artistas que tinham interesse em comum, usando uma prática em*

comum. Por outro lado, a situação política, os artigos de jornal, tudo isso nos aproximava, eu acho que foi a partir do trabalho desses artistas que eu elaborei muito das minhas idéias, as minhas teorias. O conceito de Arte de Guerrilha, de Contra Arte, todos esses conceitos. Evidentemente, [alguns] estavam fundados, foram [re]elaborados a partir da minha análise, da minha observação do trabalho desses artistas. Evidentemente, que era um diálogo, o que eles faziam repercutia sobre mim, eram trabalhos que me estimulavam a cometer certas ousadias, certos radicalismos, e, por sua vez, o que eu escrevia voltava para eles, um diálogo, não que eu fosse líder deles (grifos nossos).

Frederico Morais revela em seu depoimento uma cumplicidade que era estabelecida entre ele e os integrantes do grupo dentro do campo das artes. Aponta as questões políticas e conjunturais como um dos elementos que os aproximava e também evidencia que um dependia do outro para a elaboração do seu trabalho criativo e crítico. Os manifestos eram textos carregados por uma força que provocava certos radicalismos criativos, e os produtos da criação artística dos integrantes do grupo o estimulavam a “cometer certas ousadias”. Na sua visão, era estabelecido um diálogo entre os pares, com a ausência de pólos de forças.

As palavras de Morais repercutem nos depoimentos dos artistas entrevistados: todos, sem exceção, comentam a atuação dele como crítico extremamente militante. Guilherme Magalhães Vaz define de forma interessante o papel do crítico para o grupo: “Frederico Morais [foi] o único crítico de importância capital para o grupo (...) como elemento legitimador do grupo, ele abriu os espaços, catalisou artistas, condensou significados e trabalhou objetivamente para a eclosão do nosso pensamento revolucionário”.

Como referência “teórica”, formula o conceito de *Arte Guerrilha* e é a partir dessa formulação que a nossa hipótese caminha no sentido de pensar se havia propriedade na associação das ações desses artistas a uma guerra de guerrilhas e, ainda, se haveria algu-

ma correlação entre essa teoria/ação e as teorias/ações dos grupos de esquerda brasileiros que optaram pela guerrilha. Há uma ação guerrilheira nas ações artísticas desse grupo? Ou seja, Thereza Simões, Odila Ferraz, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, principalmente esse núcleo de Brasília, desencadeiam ações com características de guerrilha? As táticas deles correspondem a uma ação guerrilheira? Como o crítico Frederico Moraes fundamenta essa tese de *Arte Guerrilha* e de artistas guerrilheiros?

A repressão e a censura davam seus primeiros passos no campo dos eventos das artes plásticas. Exemplos marcantes da ação repressiva foram a *II Bienal da Bahia* e a exposição *Pré-Bienal de Paris*,⁴ entre outros casos de abrangência menor.

A *II Bienal da Bahia* (1968), realizada no Convento da Lapa, em Salvador, caracterizara-se por ampliar a participação de artistas jovens, de várias partes do País. Essa Bienal “*revelou-se um certame de jovens, intensamente artísticos e renovador, com salas es-*

⁴ *Pré-Bienal de Paris* – Os artistas brasileiros seriam selecionados para a *Bienal de Paris*, participariam dessa prévia, e o escolhido representaria o Brasil na Bienal. Naquele mesmo ano, o governo proíbe a exposição, horas antes de sua abertura, por motivos de “segurança nacional”. Maurício Roberto, que na época era diretor executivo do MAM, comenta o episódio em entrevista para a equipe de pesquisa da Galeria do Banerj: “*O Ministério das Relações Exteriores delegou ao Museu a responsabilidade de escolher os artistas brasileiros que iriam participar da Bienal de Paris. Tivemos o cuidado de escolher um júri altamente competente para indicar os artistas. Mário Pedrosa e Niomar Moniz Sodré representavam o Museu. Foi montada uma exposição belíssima, mas ninguém pôde vê-la, nem a crítica. Por volta das 15:30 do dia da inauguração, recebi um telefonema de Vera Sauer, da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, dizendo que a exposição era revolucionária, e que, por imposição das Forças Armadas, não deveria ser aberta. As tropas efetivamente invadiram o salão de exposição. A mostra da Bienal de Paris já estava desmontada, mas lá se encontravam, também, as exposições JB/Resumo, confundindo os militares, que ameaçaram igualmente fechá-la. A partir desse momento, o Museu de Arte Moderna passou a ter uma conotação subversiva e, desde então, um camburão da polícia ficou lá, estacionado*” (Moraes, 1986: s/p.).

peciais importantes” (Barata, 1969: 10). Foi inaugurada com um discurso do governador do Estado, Luís Vianna Filho, elogioso às artes plásticas, ressaltando o respeito aos valores de “liberdade” e de “criação” das artes plásticas. Mesmo depois da fala do governador, foram apreendidas, antes da abertura da exposição, dez obras consideradas subversivas. A exposição foi fechada, pela Polícia Federal, no dia seguinte à sua abertura, e seguiu-se a prisão dos organizadores do evento. As palavras do crítico Mário Barata, em artigo escrito na *Revista GAM*, demonstram a indignação de todo o meio artístico e intelectual do País em relação a estes atos,

É um fato incompreensível o das posteriores apreensões de obras e longo fechamento temporário da Bienal, noticiado nos jornais da Bahia. Como é que um dispendioso esforço administrativo-cultural, que custou dinheiro a centenas de artistas e, sobretudo, a órgãos estaduais e federais altamente autorizados, pode ser desperdiçado, jogado fora, num país de poucas realizações culturais, como o nosso? (Barata, 1969: 15).

Em reação, vários críticos de arte estabeleceram a *Declaração de Princípios sobre a Liberdade de Criação Artística*, documento que expõe a falta de respeito do governo militar para com a arte e a cultura e reivindica princípios da liberdade criadora e poética no campo das artes e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas nos países civilizados. O teor do documento questiona o abuso de autoridade como motor da censura ao vetar obras arbitrariamente, por não se gostar delas ou não as compreender na sua “íntegra mensagem”. Segundo Barata, “cada grupo humano deve deixar viver e trabalhar as pessoas com outras vocações com formação cultural diferente, a bem da totalidade plural, de soma, que é a Nação” (ibidem).

Do grupo de jovens artistas, participaram dessa Bienal Antonio Manuel, Thereza Simões e Wanda Pimentel. Destes, Thereza Simões e Antonio Manuel tiveram obras apreendidas. Antonio Ma-

nuel teve seu trabalho censurado – era um dos trabalhos da série *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (1968), que traz explicitamente a questão política como tema. Ele filtra das páginas dos jornais um acontecimento que mobilizou, contra a repressão da ditadura militar, as classes médias urbanas da sociedade brasileira: a morte do estudante Edson Luís em um restaurante estudantil. Como se usasse uma lupa, o artista amplia as imagens e as chamadas da página do jornal que relata o fato, reduzindo-a às cores preta e vermelha. A partir desse procedimento impulsiona o expectador/leitor a vê-las e a lê-las. Essas imagens estão cobertas por uma lona preta, que representa o luto social; e para ter acesso a elas, o público precisa descobri-las em um gestual da participação. “O jornal não comunica, grita sua notícia: naquele momento como intervenção atual; hoje, como memória” (Duarte, 1999: 70). Em meio a tantas imagens que a cidade cria e *recria*, numa tentativa apelativa ao consumo da informação, Antonio Manuel seleciona, amplia, intervém e expõe no museu o resultado de sua pesquisa, leitura e crítica da sociedade em que vive. Em suas palavras:

Na Bienal da Bahia eu tive um trabalho queimado. Eu vim a saber disso através de Pierre Stamir, em Paris, porque até a informação, aqui no Brasil, era escondida. Mas esse trabalho nunca me foi devolvido, de 1969 até hoje. Falaram-me que esse trabalho foi retirado da Bienal da Bahia, e foi queimado, entre outros trabalhos. Também foram apreendidos os trabalhos de Thereza Simões, que eu acho que ela também nunca recebeu, e tinha mais dois ou três artistas também de quem foram retiradas as obras e não devolveram. Você tinha muito essa tensão, era muito tenso o clima. Muito intensa também essa situação da repressão e da censura e nós queríamos exercer a nossa liberdade.

Segundo Simões, esse fato, entre outros, contribuiu para que ela fosse embora do País:

Também houve um outro fato que me colocou nesse avião para ir embora para os Estados Unidos. Foi que, na Bienal

da Bahia, eles apreenderam alguns quadros, por erotismo e por política. E um quadro meu foi apreendido e eu soube no Rio de Janeiro, de que tinha uma ordem de prisão contra mim, decretada pela 8ª Região Militar da Bahia. Eles têm até hoje esse quadro e eu poderia até pedir uma indenização porque eles nunca me devolveram.

O clima era de tensão completa, o medo de ficar visado pela polícia era enorme, o momento era convidativo para a fuga imediata. Com o AI-5, o clima não propiciava mais ações coletivas, embora algumas tentativas tenham sido realizadas nos últimos dois anos da década, mas não sem sofrerem repressão. Os artistas e críticos que permaneceram no Brasil foram levados a realizar formas de ações efêmeras de protesto político e comportamental, voltadas para experiências radicais com o corpo, as sensações, a inteligência e os conceitos.

A radicalização dos que ficam no Brasil: Arte Guerrilha

Analisaremos, primeiramente, a exposição que deflagra as ações experimentais e não menos contundentes do ponto de vista político desse grupo, o *I Salão da Bússola* realizado em novembro e dezembro de 1969, evento que consolida o grupo de artistas no cenário cultural na cidade do Rio de Janeiro. Esse salão supera as expectativas dos organizadores que pretendiam possibilitar um espaço aberto a jovens artistas emergentes. O evento transformou-se em uma exposição que agrupou artistas que tinham as linguagens afins e trabalhavam com a diversidade de materiais. Paralelamente à exposição, foram realizados vários debates e um desses demonstra claramente a tônica subversiva, contracultural e alternativa que o evento inaugura. Um dos debates chamava-se *Loucura e Cultura*, reunindo, na mesa, expositores como Frederico Moraes, Décio Pignatari, Carlos Vergara, Hélio Oiticica e Chacrinha. Durante o debate, houve a explosão de uma bomba; ocorreu que, na hora da

explosão, o Ziraldo, na mesa de debates, contou uma piada e todo mundo riu e não ouviu a bomba. De qualquer forma, veio o pessoal do Dops e seguiu-se o fechamento.

Por ter sido organizado num período de endurecimento da censura em todas as esferas de manifestação cultural, o evento ganha notoriedade por trazer ao público muitas obras que haviam sido impedidas de serem apresentadas em outros salões censurados: *Pré-Bienal de Paris* (1968) no MAM/RJ, *II Bienal da Bahia* (1968). Por outro lado, o clima de repressão era intenso e a atitude dos artistas passava a ser de reação à censura e à violência incontida dos órgãos policiais. Suas manifestações artísticas são resultantes da proximidade entre arte e vida, que Frederico Morais anuncia em suas teses. Essa quebra de fronteiras entre a arte e a vida, metaforicamente é revelada no trabalho que Arthur Barrio apresenta no *Salão da Bússola*. O artista se apropria de materiais e objetos descartáveis da vida urbana – materiais precários, restos,⁵ esponja de aço, detritos de construção civil, pedra, sacos de supermercado, pedaços de pano – e imprime certa forma aos “restos” derivados da sociedade e leva-os para o museu, para depois transformá-los em lixo, através de uma intervenção violenta, que ele denominou, em depoimento que nos concedeu, de *performance*.

A atitude artística de Barrio insere-se na teoria e ideário que Frederico Morais vinha desenvolvendo e esboçando através de sua coluna crítica no *Diário de Notícias*, em artigos escritos na *Revista GAM* e outros periódicos, culminando na elaboração do manifesto *Contra a Arte Afluente: o Corpo é o Motor da Obra* (1970).

Criava um novo conceito de obra de arte, liberta de seu suporte, seja o chão, a tela, a parede, a arte é uma situação criada, devendo

⁵ “A palavra *resto* fala-nos de uma negatividade, enfatiza o aspecto residual, é o resultado de uma destruição: O resto é, enfim, resultado de uma operação subtrativa, é indicativo de uma falta (...) resto é também o nome daquilo que teve um nome, é o nome do inominado” (Barthes, 1994, apud. Baldisseroto, 1999: 11). E é nesse universo de restos que Barrio nos faz transitar.

ser vivenciada e experimentada por qualquer pessoa. Arte e vida cada vez mais próximas, os materiais usados são os mais pobres, podres, resíduos da sociedade de consumo. “E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda idéia de obra” (Morais, 1970). O texto do manifesto inicia-se com uma redefinição de obra de arte, ou a conceituação de obra total:

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Eco [Umberto] e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Mazini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma “situação”, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada. Mas a vivência (Morais, 1986: s/p.).

Barrio escreveu um manifesto em que ele apresentava sua atitude artística, afirmando ser contra as categorias de arte, os salões, as premiações, os júris, a crítica de arte, bienais. Explicava sua escolha pelo uso de materiais pobres em detrimento do uso de materiais nobres, que, segundo ele, era uma imposição das *Belas-artes* aos artistas, de cima para baixo. Sua escolha pautava-se, sobretudo, em função da realidade socioeconômica de um país do Terceiro Mundo, que, portanto, era a sua realidade, a sua vivência. Optava então pelo uso de materiais perecíveis, baratos e orgânicos, e a participação dos trabalhos realizados com esses materiais “nos círculos fechados” da arte provocava a “contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual” (Barrio, 1969). Era a contestação dos espaços “sagrados” de apresentação da arte, por isso, o artista vai para dentro do museu, mas propõe estar fora também, nas ruas, nas praças, em casa, no mar, no rio, em qualquer esquina realiza suas experiências, inesperadamente.

Em função, portanto, do uso de materiais pobres, o artista fazia registros de suas experiências através da fotografia, de filmes, da gravação e de textos que se assemelham a um diário de bordo. Terminava o manifesto considerando elitista o sistema de arte e lançando uma proposta que colocava em confronto com esse sistema: “lanço em confronto [ao elitismo] situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima” (Barrio, 1969). O trabalho de Barrio participa de todo um fenômeno de contestação mais amplo em curso naquele final de década: a crítica à sociedade de consumo, tecnológica e à industrialização, à ditadura econômica e às ditaduras militares, ao imperialismo (Baldisserotto, 1999: 10).

Walmir Ayala (1969), crítico de arte, escreveu no *Jornal do Brasil*, um artigo sobre a exposição, no qual a define como o *Salão dos Etc.*, referindo-se a um fato ocorrido quando da inscrição dos artistas para o salão. No regulamento do salão, solicitava-se que cada artista se inscrevesse na categoria a que pertencia seu trabalho, se pintura, escultura, desenho, gravura e “etc.”, e muitos se inscreveram no campo “etc.”. Aparentemente uma mera brincadeira, embora fosse uma postura questionadora em relação ao sistema de artes em classificar o artista e sua obra nessas categorias “tradicionalistas”, porque, naquele momento, o fazer artístico rompia com qualquer categoria preestabelecida e isso significava, no campo artístico, o que Bourdieu aponta sobre a força subversiva que submerge em ofensiva às forças conservadoras e, no campo político, o confronto com a idéia da existência de um sistema que dita as “categorias” de classificação.

Os três trabalhos apresentados por Antonio Manuel foram menos metafóricos que o de Barrio e mais explícitos em relação a uma crítica política. Eram três cabines, sob o título, *Soy Louco por Ti Terra* – evidentemente existia uma alusão à música dos tropicalistas, *Soy Loco Por Ti América*, de autoria de Gilberto Gil e Capinam, gravada no LP manifesto do movimento tropicalista, *Panis et Circencis*, em 1968. Antonio Manuel, de todos os artistas plásticos

do grupo, era o mais próximo dos procedimentos experimentais estéticos que propunha o tropicalismo. Em uma das cabines havia uma cama feita de capim seco, coberta por plástico preto, onde o público poderia deitar e em cima (preso à parede) havia um painel coberto com pano preto que encobria um mapa da América Latina, que só vinha a público se fosse descoberto através de uma cordinha. “Esse trabalho foi premiado, mas ele ficou aproximadamente um mês e meio exposto, nesse tempo o mato acabou apodrecendo e provocando mau cheiro, tornando, assim, a obra viva. Quer dizer: a América Latina estava fedendo, estava assim uma coisa podre” (Antonio Manuel, 1984: 44). O outro trabalho era composto por uma estrutura de mato dentro de um plástico, pendurada em um painel, onde o espectador puxava (com muito esforço) um plástico muito grande, preso à parede, que formava uma cabana de mato, e ao fundo aparecia uma cor, pura, densa, por detrás do mato. E o terceiro trabalho era um painel grande dentro da cabine onde havia uns desenhos em grafite, nomes escritos à mão, deixando impresso um gestual do artista, “quase como gestos de vômitos, pois meus amigos estavam fora e eu me sentia muito só. Era uma referência a Rogério Duarte, que estava na Bahia, e ao Hélio (Oiticica) e a Torquato (Neto), que estavam em Londres” (*idem*).

Antonio Manuel, que já havia sido ameaçado pelo representante da agência de propaganda, financiadora do evento, durante todo o processo de seleção do júri e exposição da obra, sofreu vários interrogatórios e ameaças. Seu depoimento revela os bastidores desse evento e também de seu próprio esgotamento provocado pelo clima de tensão:

O Salão da Bússola, 1969, no Museu de Arte Moderna, foi um salão que agrupou as pessoas que tinham as linguagens afins e trabalhavam com a diversidade de materiais. O que me toca nesse salão é o seguinte, como haviam associado a minha imagem aos acontecimentos anteriores, como os trabalhos que poderiam provocar uma repressão ao evento, então, um dos jurados sofreu ameaças anônimas

por telefone. (...) Haroldo Araújo, um dos organizadores, levou uma autoridade ao Museu de Arte Moderna, mostrou para eles o trabalho, e eles deram o aval dizendo que realmente o trabalho não teria nada que pudesse prejudicar o salão, ou fechar o salão que ele estava promovendo. Com isso os trabalhos foram expostos e não só, foram premiados. Obtiveram prêmios de aquisição. Só que era aquela coisa da cama, que era uma grande cama de mato, e aí foi exalando mau cheiro, foi apodrecendo, foi criando um elemento vivo para a América Latina que estava representada num painel grande, ligado a essa cama. Então essa foi um pouco a minha atuação no Salão da Bússola.

O que nos parece claro é que o *Salão da Bússola* inaugura, de forma coletiva, as “ações artísticas” desse grupo, sustentadas, aparentemente, pelas proposições de Frederico Morais e referendadas pelo crítico de arte Mário Schemberg,⁶ integrante do júri, que aprovava as propostas artísticas, legitimando serem expostas no espaço museológico, ou seja, ambas autoridades de prestígio artístico atribuem o estatuto de arte àquelas produções.

Luiz Alphonsus nos deu um depoimento bastante elucidativo de questões importantes que caracterizam essa polêmica dentro do salão:

Era o salão em que o Cildo ganha o prêmio. O Guilherme, o Barrio, o Antonio Manuel, todo mundo apresentou trabalho. Foi um salão que explodiu numa nova configuração de arte, de uma estrutura de pensamento. (...) O meu trabalho criou uma polêmica. Eu lembro que o Frederico era júri e falou que todo mundo falava assim: “Não, não pode, esse trabalho não tem sentido...”. Daí foi ele e o Mário Schemberg, que fazia parte do júri do salão, fincaram pé e disseram: “Não, esse trabalho tem que entrar, ele é impor-

⁶ Mário Schemberg (1988), era professor de física, crítico de arte, fotógrafo e artista. Com uma trajetória política ligada ao Partido Comunista (PCB), preso político em 1948 e 1964, sempre lutou pelas liberdades democráticas. Foi intelectual e profissional respeitado no circuito artístico.

tante”. Daí o júri fica num impasse, se esse entra, entram todos. Esse foi o depoimento do Frederico para mim. Esse trabalho foi apresentado de uma maneira, proposital, sem nenhuma questão estética. Ele era um pedaço de madeira, com umas fotos com ampliações pequenas, coladas nessa madeira, o gráfico do desenho ao longo de dois planos, entendeu, um gráfico desenhado e um gravador K7 pendurado no painel do MAM. O que importava era a idéia.

No campo formal das artes plásticas, o salão trouxe a público experiências do fazer artístico que rompiam com o “rótulo” da *Nova Figuração*, transformando as linguagens das artes plásticas. Alterava-se a poética com que os artistas brasileiros apreendiam as imagens criadas da cidade e da sociedade de consumo. Nessa nova conjuntura ocorria a apropriação do descartável, do “lixo” da sociedade de consumo e traziam-se esses elementos para o campo artístico. A poética se fazia emergir através da crítica e da denúncia da sociedade. Percebemos também um estreitamento da relação com a questão política mais imediata. Exemplos disso são os trabalhos de Antonio Manuel, do próprio Barrio, de Luiz Alphonsus e de Wanda Pimentel. Esta última irá inserir o tema da mulher na sociedade de consumo.

Havia, coletivamente, um tom de denúncia nas ações apresentadas pelo grupo. Denúncia, muitas vezes cifradas, escamoteadas pela poética da linguagem artística, tanto que os trabalhos do *Salão da Bússola* foram “vistoriados” por um suposto general militar, segundo o depoimento de Antonio Manuel e de outros artistas, e só depois liberados ao público, fato inusitado naqueles anos de chumbo. Não que fossem muito inteligentes os nossos censores. Entretanto, havia uma inteligência sutil nessas novas experiências artísticas. Podemos arriscar dizer que a “mensagem” que remetia ao “político” era mais implícita que explícita, menos direta, inclusive porque não lançava mão da figuração, de linguagens pictoriais – pintura – apenas, nem apenas da gravura, do desenho, entre outras.

Entre 1969 e 1971, esse grupo voltou-se quase que exclusivamente para experiências mais radicais com o corpo – as sensações, a inteligência e os conceitos –, atingindo um momento de tensão muito grande em abril de 1970, em Belo Horizonte, no evento *Do Corpo à Terra*.

Essa mostra foi patrocinada por um órgão do governo de Minas Gerais, Hidrominas, organizada por Frederico Moraes e realizada no Parque Municipal, no centro de Belo Horizonte, em comemoração à inauguração do Palácio das Artes, que durou três dias do mês de abril de 1970. Pela primeira vez no País, os artistas – mineiros e cariocas – eram convidados não a expor obras, mas a desenvolver *performances*, *happenings* e rituais.

Entre os artistas convidados, Décio Noviello explodiu granadas coloridas; Thereza Simões empregou carimbos com palavras-denúncia: *Dirty*, *Verbotten*; Luiz Alphonsus, questionava a violência política que era o napalm, a bomba que estava destruindo o Vietnã. Consistia numa faixa de plástico de 30 m de comprimento em cima da grama (“quer dizer, hoje eu seria preso, por causa da coisa ambiental. Ainda guardo um pedaço, porque o efeito era o do napalm, o plástico agarrava na grama, até hoje eu tenho pedaço plástico”) que depois era incendiada e ficava queimando por horas; a idéia principal era a de colocar fogo na terra, possivelmente, segundo o próprio nome dessa experiência, uma denúncia sobre um dos problemas que a guerra nos legaria.

Para o crítico Francisco Bittencourt (Moraes, 1986), foi com Cildo Meireles, que queimou animais vivos, no caso galinhas vivas, em torno de um totem, num sacrifício que homenageava os militantes mortos pela repressão; e com Barrio, que lançou trouxas com carne e ossos no Ribeirão das Arrudas, que corta a cidade, que a manifestação assumiu o tom da radicalidade,

Ninguém antes deles no Brasil reagiu com tal intensidade dentro do campo estético à realidade do momento. Os trabalhos que fizeram em Belo Horizonte ultrapassaram, na verdade, a simples polêmica estética – como no caso do

porco empalhado de Nelson Leirner num Salão de Brasília – para adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo (Morais, 1986: s/p.).

As propostas realizadas nessa manifestação de arte de vanguarda ocorrida no País, no auge da repressão da ditadura militar, foram definidas por Frederico Morais como uma forma de *Arte Guerrilha*. Nesse evento, as propostas aconteceram ao ar livre, na rua, no parque, no ribeirão, fora dos espaços “sagrados”, como uma maneira de fugir da repressão e do controle.

Essa era uma das práticas que Frederico considerava como uma prática de guerrilheiro, quando se referiu à atuação pública do grupo: “A gente atuava como guerrilheiros, nós não fizemos a guerrilha, a guerrilha política, mas fizemos uma guerrilha artística” (depoimento cedido à autora). No mesmo sentido, Thereza Simões declarou:

Esse evento foi interessante pelo seguinte: era a inauguração do Palácio das Artes que ia ser feita pelos militares. O grupo que veio do Rio de Janeiro trazia a idéia de realmente fazer um choque muito violento e mostrar não só a situação política que estava se vendo na época, como a situação política dentro da própria arte, que também a gente não pode esquecer, eram duas posições diferentes, mas era um protesto político, porém feito por uma classe que era a classe dos artistas plásticos, artistas visuais, conceituais. Então foi muito impressionante porque ninguém contava um para o outro o que ia fazer. Então aquilo era uma surpresa geral. Teve o caso do Barrio, por exemplo, que passou pelos açougues, pegou ossos, e colocou tudo dentro de sacos, encheu o parque com essas bolsas de carne que ele previu que estariam podres no dia seguinte, cheirando mal. Várias pessoas participaram: o Dimas, o Luis Alphonsus, o Cildo, cada um participou com uma coisa. Eu tive esse trabalho dos carimbos, e, quando ouvimos a banda de música, chegaram os militares, eles chegaram e fecharam a inauguração na mesma hora. A gente correu embora, cada um embora para pegar o trem para sair, pegar o ônibus. Era uma

tentativa de fugir duma situação em que nitidamente a gente teria sido pego. Fugimos de Belo Horizonte, eu fugi da Bahia [II Bienal], a gente fugiu de Belo Horizonte, e depois, mais tarde, tinha que fugir do Rio também. Para mim foi assim.

O artista Cildo Meireles, no trabalho *Tiradentes: Totem – Monumento ao Preso Político* (1970), fixou uma estaca de aproximadamente 2,5 m de altura, sobre um quadrilátero marcado com um pano branco e tendo no topo um termômetro clínico, amarrando nessa estaca dez galinhas vivas sobre as quais derramou gasolina e ateou fogo. Ao narrar o episódio, vinte anos após o fato, sua fala foi intercortada por alguns silêncios mais longos, sobretudo quando mencionava o ato da queima dos animais, o que nos levou a pensar que o ato de sacrificar os animais, como denúncia de uma situação real, vivida, de violenta repressão política, foi também de uma violência para o artista, o qual, segundo alguns críticos, colocou-se no lugar do carrasco, do torturador, do assassino.

O Tiradentes: Totem, o meu trabalho na exposição foi... Eram galinhas vivas que foram queimadas na inauguração (silêncio) e... Tem até uma coisa curiosa sobre esse trabalho. Eu sempre procurei fugir de qualquer coisa de panfletária em termos de artes plásticas, me interessava, claro, que tinha uma coisa que eu queria passar o mais rapidamente, o mais diretamente possível, mais claramente, mas tinha também outras preocupações. Em termos de linguagem, como no caso de Tiradentes, tinha uma passagem que me interessava, que era transformar o que era tema em matéria-prima, no caso, o tema era a vida. Então o que era uma coisa, que era o assunto, que era o tema, quer dizer, naquele momento ali, aquilo era matéria-prima. Agora eu me lembro que, ao fazer o trabalho, que foi durante a inauguração da exposição, do lado de fora, no pátio interno do Palácio das Artes... Eu me lembro que, durante a inauguração, após a queima daquelas galinhas, uma pessoa veio falar comigo, me felicitando pelo trabalho e dizendo que tinha

entendido perfeitamente o que eu estava dizendo, que era solidário à idéia, e essa pessoa era o presidente da Sociedade Protetora dos Animais, de Minas Gerais, eu achei isso de certa maneira é... (silêncio profundo e longo).

Ainda, o artista deixa escapar que, embora tenha feito trabalhos com intencionalidade menor nas questões políticas, como, por exemplo, *Os Espaços Virtuais Cantos* (1967-1968), os acontecimentos repressivos foram motivadores para uma proposta de trabalho em que as questões políticas foram trabalhadas de forma mais direta. No *Tiradentes: Totem*, em termos de linguagem, Cildo diz que procurava utilizar-se do que era tema como matéria-prima, no caso a vida transformada em matéria-prima para o artista.

A partir do fechamento da Pré-Bienal de Paris, eu comecei a me sentir impelido. (...) Foi quando o meu trabalho retornou essa presença do fato político. Nesse período eu comecei a fazer algumas coisas, ligadas, ao mesmo tempo eu não queria abandonar as questões essenciais para mim na arte, que eram questões de linguagem, em última análise. Bem, tem uma série de trabalhos que são desse período: do discurso imediato, mais político, daí tem Tiradentes: Totem. Tem as Inserções em Circuitos Ideológicos... Posteriormente Inserções em Circuitos Antropológicos, enfim tem uma série de trabalhos que, de uma certa maneira, comentavam a ditadura política no Brasil... (grifo nosso).

Havia uma intencionalidade política nessas ações, embora essa intencionalidade não estivesse mais ligada à idéia da arte engajada visando a conscientização do povo brasileiro.⁷ A supremacia do conteúdo e a intenção política residiam na metáfora e na ambigüidade da denúncia de uma situação limite de violência, de falta de liberdade de expressão, dos horrores da guerra – pensamos que a

⁷ Sobre o tema da arte e da preocupação social nos anos 60, ver entre outros, de Aracy Amaral, “Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”. (In AMARAL, 1984)

guerra, aqui, não era apenas a do Vietnã, como faz alusão Luiz Alphonsus, mas uma guerra, no sentido simbólico, de luta pela vida, pela liberdade. Intencionalidade esta motivada pelo cerceamento das liberdades de expressão criativa, comportamental e política.

Possivelmente esses trabalhos diretamente ligados à questão da repressão no Brasil são respostas às ações repressivas ocorridas dentro dos circuitos artísticos a partir de 1968 (*II Bienal Bahia, Pré-Bienal de Paris*) – segundo nos confirmam os depoimentos de Cildo, de Thereza, de Antonio Manuel, de Barrio, já citados anteriormente – e a todo o clima de terror, que por muitos entrevistados foi traduzido como a existência de uma tensão no ar. Isso nos faz refletir sobre como a repressão provocada pela decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) pode ter impulsionado uma reação estética dentro do campo artístico e o estabelecimento de um entrecruzamento do campo da arte com o da política. Se chamarmos a isso de reação, no caso desses artistas, essa reação vinha carregada de uma carga de violência bastante forte. Violência esta *retraduzida*, metaforicamente, por meio da escolha dos materiais usados, nos tipos de ações propostas, nas experiências realizadas, que, muitas vezes, objetivavam a liberação de uma carga de energia reprimida no artista, no público, no crítico, nos organizadores.

Embora o projeto concebido por Frederico Morais e as proposições artísticas não vislumbressem o evento como foco de manifestações culturais, no sentido de serem espetáculos, as experiências realizadas em Belo Horizonte repercutiram na sociedade mineira, ainda que de forma efêmera. Como nos afirmou Arthur Barrio:

Belo Horizonte foi um convite de Frederico Morais para que eu atuasse no Do Corpo à Terra. Então ali eu radicalizei, quer dizer, já tinha colocado um pouco de carne no Salão da Bússola, no MAM. Já tinha retirado aquele material posteriormente para o exterior, já tinha havido uma espécie de aparecimento de algo fora do contexto da arte comum, ligado ao dia-a-dia. Em Belo Horizonte, a coisa explodiu e eu radicalizei completamente. Eu sabia o que ia fazer, o fotógrafo que estava comigo, César Carneiro, acho

que ele também estava mais ou menos preparado. Agora não estava combinado. Então, o que aconteceu foi algo inesperado dentro do contexto ligado à arte, porque aquilo ali era um espaço condicionado à arte, só que a repercussão e a ação foi como se não fosse. A repercussão está nos cromos que eu tenho até hoje, estão aí. Houve uma confluência enorme de pessoas no Parque Municipal no Centro da Cidade, no Ribeirão do Arruda. Veio a polícia, veio corpo de bombeiro. Foi um negócio completamente inesperado, mas enfim (...) Depois disso eu fugi no primeiro ônibus. Diretamente acho que não houve repressão, também pra que ficar para a palestra? [tinha uma palestra com os artistas realizadores]. Depois daquilo eu ainda fiz o papel higiênico no dia seguinte. Eram 60 rolos de papel higiênico espalhado, disperso pelas pedras do Ribeirão do Arruda, que era a terceira parte do trabalho, e depois disso simplesmente me afastei, peguei um ônibus e vim me embora.

Onde reside a radicalidade a que Barrio se refere? Eram ações efêmeras de protesto e denúncia. O trabalho de Barrio é radical do ponto de vista formal, da linguagem e da crítica social e política. A questão política está inserida no questionamento ao sistema de arte, ao próprio fazer artístico e ao uso de materiais perecíveis, tendo o plástico como o principal material. Quando o artista propõe uma situação artística, ele delega ao “público” a continuidade da obra e este acrescenta à obra novos elementos e diversas interpretações ao uso e difusão dela. No caso de Belo Horizonte, a repercussão aconteceu no impacto da ação, provocando o imaginário social repressivo que a sociedade estava vivendo, ou seja, quando se fez relação entre a presença das trouxas no Ribeirão com os crimes do Esquadrão da Morte, transforma o fazer artístico num ato político.

Ainda a Arte Guerrilha

Essas ações efêmeras e de protesto que citamos desde a eclosão do *Salão da Bússola*, radicalizando-se em Belo Horizonte através das “propostas corporais, ecológicas e políticas, que se transformaram em ritual simbólico de reivindicação libertária e de protesto contra a repressão e o terror que imperava no Brasil” (Ribeiro, 1997: 175), a todas elas Frederico Moraes denomina de *Arte Guerrilha*. Mas qual é a correspondência política entre as experiências artísticas desse grupo e a ação política guerrilheira no Brasil?

Primeiramente, a definição mais usual de guerrilha se refere a uma luta de um exército mais fraco de configuração irregular contra um exército mais forte. É uma tática e uma estratégia militar. A guerra de guerrilha é uma luta travada por pequenos grupos constituídos irregularmente, sem obediência às normas de guerra estabelecidas, com extrema mobilidade e habilidade para atacar de surpresa.

Essa idéia de guerra de guerrilhas é apropriada como uma paródia por Harold Rosenberg, no primeiro capítulo de *A Tradição do Novo*.⁸ No *Dicionário de Política* de Bobbio (1992: 577), a referência aos objetivos perseguidos pelas guerrilhas está mais associada às questões políticas e ideológicas do que às militares.

A destruição das instituições existentes e a emancipação social e política das populações são, de fato, os objetivos precípuos dos grupos que recorrem a esse tipo de luta armada. Por esse motivo, os termos guerrilha e guerra revolucionária foram, cada vez mais, identificando-se. A guerrilha é típica dos Estados nos quais existem profundas injustiças sociais e onde a população está disposta a lutar por uma mudança (1992: 577).

⁸ Rosenberg (1974), ao falar da paródia da pintura americana, usa a imagem da guerra de guerrilha dos caçadores de pele americanos lutando contra os casacos vermelhos ingleses, ou seja, é uma guerra na qual o inimigo não aparece. O exército regular, que usa uma estratégia de guerra regular, não vê quem o está atacando e a norma principal de uma guerra de guerrilha é atacar enquanto o inimigo está mais fraco e recuar quando o inimigo está mais forte, essa é a lei da guerra de guerrilhas.

No depoimento de Frederico Morais, notamos que ele utiliza, a princípio, a apreensão do termo *guerrilha* no sentido mais usual, referindo-se a uma vanguarda como sendo a linha de frente na guerra de guerrilhas.

Como o termo vanguarda é um termo de guerra, avant-gard é exatamente... São aqueles que vão à frente, ou seja, são bucha de canhão, esses são os primeiros a serem mortos. Sempre, é claro, na retaguarda, tem general que está mandando e tal... Então é um termo de guerra, da guerra convencional, enquanto a gente queria uma guerra não-convencional.

Indagado se ele tinha relação com alguma organização ligada à luta armada no Brasil, revelou um distanciamento da opção dos grupos guerrilheiros de então pela luta armada como forma de transformação social, revolucionária. Dentre as possibilidades de caminhos, citou:

Eu passava o dia todo no museu [MAM], chegava de sete e saía de meia-noite, e depois, aquela velha história, não tinha muita alternativa, ou você caía na droga, como evasão, ou você caía na guerrilha, que era um pouco a morte inútil. E eu não tive nem na droga, nem na guerrilha, quer dizer, no meu campo de ação, que é a arte, e sempre foi o único campo em que eu trabalhei; eu tentava usar a arte dentro do processo de conscientização e de discussão das questões políticas.

Seu depoimento revela também que, entre a atuação no *campo político* e a atuação no *campo artístico*, o que fez ele, e boa parte dos integrantes desse grupo, foi atuar no *campo artístico*, buscando, em seu caso particular, pensar a arte como lugar de discussão das questões políticas para uma conscientização e participação. Entretanto, muitos artistas foram solidários aos guerrilheiros e à luta armada (Ridenti, 2000), como demonstra, por exemplo, o depoimento de Thereza Simões, conferindo legitimidade a essa “sim-

patia e apoio” aos guerrilheiros, entretanto diferenciando muito bem os campos de atuação:

Tudo o que você fizesse era provocativo, então o problema é o seguinte: naquela época, ser jovem, inteligente, sentarse num grupo, tudo isso era proibido. (...) Eu escondi um artista plástico que era casado com uma mulher que viveu com o Lamarca e que havia [polícia] em cima dele, então, para prender o Lamarca, eles tinham que botar a mão nele porque ele tinha um filho com essa [mulher] que naquele momento era amante do Lamarca (...) quer dizer, nesse momento, a gente saía do âmbito nosso, puramente de arte, porque era uma questão humanitária, você não podia deixar uma pessoa ficar presa se você pudesse ajudar, então, a participação política era só essa, não havia nenhuma outra participação, nunca participei politicamente de nada [organização], a não ser através do trabalho.

Essa fala de Thereza Simões apresenta, de um lado, o grau de envolvimento que alguns artistas plásticos tiveram com situações ligadas ao campo político e, de outro, mostra uma separação, por parte desses artistas, entre o fazer artístico e o fazer político. Numa outra perspectiva, para o artista Carlos Zílio, que reflete sobre a questão do nacional na arte brasileira (1982 e 1997), o ano de 1968 significou uma ruptura entre o fazer arte e fazer política. Ele, dentre os artistas aqui citados, foi praticamente o único que era militante do movimento estudantil, e, depois, engajando-se em uma corrente do movimento de esquerda, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), parte para fazer guerrilha. Entre 1967 e 1968, o artista deixa de fazer arte, justamente porque a relação entre arte e política se torna muito confusa para ele. No depoimento que nos ce-deu, o artista se refere a uma obra de sua autoria *Lute* (marmita), de 1967, que consistia em uma marmita em alumínio, dentro da qual havia uma máscara de papel machê, tendo impresso a palavra LUTE, em vermelho, no local da boca. A idéia principal era que esse objeto/múltiplo fosse distribuído em porta de fábricas. Para o

artista, o limite entre arte e política deu-se exatamente na concepção e realização de um objeto artístico. Em suas palavras verificamos isso:

O Lute é um trabalho de limite da minha relação com as artes plásticas, porque eu digo: bom, é preciso parar de fazer a arte política e fazer política realmente, porque não tem sentido querer ficar fazendo uma espécie de um simulacro de uma e de outra. Então é melhor fazer logo política. Então, 1968 é um ano muito importante e definidor de uma atuação estudantil, da movimentação estudantil. A essa altura já sou do Diretório Central dos Estudantes da UFRJ, eu já tinha sido antes do Diretório Acadêmico do Instituto de Psicologia, e aí há um crescente desenvolvimento político meu.

De forma radical, sua opção em 1968 o leva inteiramente à militância em uma organização de resistência à ditadura militar. Previamente, depois de ser ferido em uma troca de tiros com a polícia em março de 1970, o artista retoma as atividades com pintura dentro da prisão. Apenas em 1972 é posto em liberdade.

No caso específico do Brasil, no campo político, a guerrilha é assumida como forma de luta revolucionária e libertadora por organizações [grupos] da esquerda, como estratégia política para enfrentar a ditadura militar, que assume uma face extremamente repressora e violenta, escancarada após a decretação do AI-5. Segundo Aarão R. Filho (1990),⁹ diferentemente do AI-1, de abril de

⁹ Neste trabalho, Daniel Aarão Reis Filho aponta para uma crítica da leitura da esquerda quando da decretação do AI-5 e dos equívocos causados por essa leitura. O AI-5, ao contrário do que avaliou a esquerda, não se tratava de uma medida de defesa por parte de um governo acuado, era o início de uma ofensiva generalizada de um governo forte. Uma outra fala da esquerda era que o ato não resolveria o problema do povo, evidentemente porque não foi formulado para tal. Fora criado com o objetivo de dar cobertura militar e policial ao “gigantesco passo à frente que o capitalismo brasileiro efetuará nos anos seguintes (...) A derrota surpreenderia em 1964. Um drama político. Depois de 1968, sem deixar de surpreender, a

1964, que era voltado principalmente para as entidades e lideranças do movimento popular, aquele foi, sobretudo, direcionado para os “descontentes de 'cima', sendo necessário para o reordenamento e disciplinamento das elites que era preciso silenciar e enquadrar” (p. 58). O posicionamento político desses “novos” reagrupamentos frente ao processo revolucionário era de rejeição ao caminho pacífico e ao jogo eleitoral. Segundo suas interpretações, era impossível fechar acordos e pactos com os setores das classes dominantes – a burguesia –, pois esta nunca teve “vocaçãõ” revolucionária, “e era mesmo considerada por muitos como um mito inventado pelos partidários das reformas de base” (p. 70). Assim propunham a luta armada para destruir as instituições burguesas pela liquidação dos latifundiários e dos empresários internacionais e associados.

Frederico Moraes comenta o tipo de engajamento político, que, segundo ele, foi criando uma estrutura guerrilheira para a arte:

Por exemplo, Gabeira era nosso amigo, e a gente sabia que ele estava envolvido... Outros artistas, como, por exemplo, o Antonio Manuel, participavam de todas as passeatas, a gente assinava um manifesto e documentos reivindicatórios. E era um clima de medo, a gente tinha medo, tinha patrulha, a gente sabia que tinha que ter um certo cuidado para falar as coisas, mas, ao mesmo tempo, a gente fazia as coisas. Sempre a idéia que alguém podia estar denunciando, dedurando, nos passava, era um clima muito tenso. Mas a gente agitava bastante. O Vergara era um cara muito comprometido, era quem organizava as coisas. Cada passeata era uma operação complicada: havia todo um esquema preestabelecido, do tipo: “Olha, você vai com tal pessoa, você com outra...”. Era um processo. O problema era o de evitar prisões, e a gente se manifestava, quebrava vitrines. E nós, ou melhor, eu tentei levar um pouco para a arte, um pouco dessa estrutura dinâmica, aberta, li-

derrota massacraria, em forma de tragédia, os comunistas brasileiros” (p. 73).

vre... Que é a estrutura de guerrilha. E a gente fez tudo isso... Quer dizer, em Belo Horizonte, eu digo... o que tinha lá era oficial, mas era uma estrutura extremamente antioficial.

Bem, se as ações dos artistas e as possíveis táticas usadas por eles correspondiam a uma ação semelhante à ação guerrilheira, em que medida Frederico Morais fundamenta isso? Segundo seu depoimento, a *Arte Guerrilha* se fundamenta assim:

A guerrilha é uma outra estrutura, um impacto, ela é [e] está situada na surpresa. Ela é dinâmica, ela não é estática, você está sempre se surpreendendo. Na arte, tudo pode acontecer, o crítico deixa de fazer crítica, assume certas posições do artista, o espectador de aceitar aquilo preestabelecido entre a obra e o artista, que tem diante dele a sacralização da obra de arte. A partir de um certo momento, passa a manusear a obra de arte, e à medida que eu participo dela o artista seria apenas o iniciador, depende da vontade de participação do espectador e é mais um jogo intelectual. Todas as construções mudam, o sistema da arte, o museu deixa de ser apenas uma coleção para ser sobretudo um atirador, ele é uma espécie de plano-piloto de uma cidade, a própria arquitetura mudou. A arte, a própria cultura e até uma certa crítica absorveu esse caráter ditatorial. A arte também absorve esses momentos, digamos, mais soltos e também esses momentos de períodos da passeata, foi um momento de relax que a gente saiu à rua para protestar. A arte absorve essa estrutura guerrilheira, tudo pode acontecer, você tem que estar preparado para isso.

Frederico Morais parte do princípio de que o *campo da cultura*, assim como o da arte, absorve a estrutura do social e a ressignifica, retraduz em criações artísticas como se entrecruzam ideologias políticas e criação artística no contexto de censura cultural e política. Assim, o *campo artístico* absorvia, naquele momento, “práticas” de sobrevivência dos grupos da guerrilha brasileira, para resistir à

repressão e aos ataques dos policiais militares, que naquele momento tornavam-se cada vez mais eficientes e violentos. Baseava-se em táticas do tipo: estruturação de linguagens em códigos, utilização de codinomes, uso de disfarces, esquemas de proteção a lideranças mais visadas, esquemas prévios de articulação em pequenos grupos, encontros secretos, estratégias de fugas, enfim, todos esses esquemas que criavam uma estrutura de ação e sobrevivência para os movimentos no período eram absorvidos pelos artistas no campo das artes e incorporados ao processo criativo.

Essa estrutura “incorporada” no campo das artes criava o que Moraes chamou de *guerrilha artística*, que possibilitava, entre outras estratégias, a alteração dos papéis sociais preestabelecidos: na guerrilha, o estudante virava operário; o operário virava camponês; o intelectual, assaltante de banco; e assim por diante. Na guerrilha artística, o crítico podia virar artista, o artista virar crítico de arte, o espectador interfere na obra. Com esse raciocínio, considerava ainda que a obra de arte era uma emboscada, porque até certo momento não dava mais para distinguir a manifestação artística e uma manifestação em protesto de rua. Compara aqui as manifestações estudantis que ocorreram no ano de 1968, quando os estudantes já visados pela repressão do Estado optavam por realizar manifestações “relâmpagos”, em pequenos grupos, em pleno meio-dia, no centro da cidade, e depois se dispersavam entre os transeuntes urbanos.¹⁰ Ação rápida, de caráter efêmero, metaforicamente representada nessas manifestações coletivas e políticas, correspondia, no *campo artístico*, às novas ações, que para esse grupo de artistas começavam a ser realizadas nesse pós-1968.

¹⁰ Tais experiências podem ser conferidas numa enorme bibliografia sobre a história do Movimento Estudantil, por exemplo: POERNER (1979); OLIVEIRA (1994); SANTOS & outros (1988); SANFELICE (1986); MARTINS FILHO (1988). Entretanto, no ato da escrita deste texto, nos inspiramos na narrativa romanceada que invadiu nossa memória de imagens suscitadas pela leitura do livro de SIRKIS (1984).

O estado de tensão se configurava em um elemento importante. Era uma constante para os guerrilheiros e também para os artistas plásticos, que, segundo Moraes, chega a um limite, exigindo uma mobilização de todos os seus sentidos. A idéia principal de Moraes era que essa “vanguarda artística” estivesse sempre na iminência do perigo, chegando sempre a propor uma situação de limite na vida e na arte,

(...) Daí é que eu também passo a fazer parte da Arte Guerrilha. E o artista, ele não só prepara uma emboscada, mas ele pode servir de emboscada. E essa produção de vanguarda na medida em que sai da galeria, sai do museu, ela começa a se confundir com o cotidiano. De repente, uma arte de vanguarda não é muito diferente de uma manifestação política, por exemplo, o trabalho do Barrio, quando você vê, não é diferente de um presunto dessas vítimas do Esquadrão da Morte, de grupos paramilitares ou grupos de traficantes, etc. Um outro trabalho do artista, o Luciano Gusmão [de Minas Gerais], eles começaram amarrar o Parque Municipal: à medida que eles vão amarrando, os policiais vêm desamarrando. Então ele fez um trabalho em que ele mostrava onde existiam áreas livres e áreas de repressão... (...) A gente vivia sempre nesse limite.

Um outro ponto que indagamos nessa proposição de Moraes quanto à *Arte Guerrilha* é se – na guerra de guerrilhas propõe-se a instauração de uma luta armada entre um exército regular e tropas irregulares –, no *campo artístico*, haveria lugar para a instauração de um processo de luta? E se houvesse, a luta dos artistas seria travada contra quem? Contra os outros artistas, contra as instituições, ou simultaneamente, contra os artistas e as instituições?

O fato é que, a partir da eclosão do *Salão da Bússola*, ou mesmo nos eventos ocorridos no ano de 1968, parece enunciar-se um conflito entre os artistas e as instituições de arte, assim como entre os artistas e a crítica. A luta é dentro do campo das artes e é desencadeada por seus membros sob a estratégia subversiva. Embora o

Salão da Bússola seja, neste aspecto, instaurador de uma prática artística bastante contundente e provocativa para as instituições, por exemplo, quando Arthur Barrio propõe levar para o museu seus “restos” de detritos da sociedade e realizar sua obra de arte, há sem dúvida um dado de provocação ao circuito de arte do qual a instituição faz parte. Há uma provocação instaurada com a crítica e com as *Belas-artes* (escola). Instaura, de certa forma, uma luta entre esses artistas por meio de suas ações contra o sistema de arte como um todo – o próprio fazer artístico, os métodos de ensino, os museus, as galerias, o mercado e a crítica.

Enfim, agíamos como guerrilheiros, a gente guerrilhava como podia – nos salões, saindo para a rua. Tínhamos uma posição muito rígida contra o mercado, não queríamos comercializar nosso trabalho. Achávamos que o mercado institucionalizava o trabalho, o artista acabava fazendo concessões, e isso nós não queríamos fazer (depoimento de Cláudio Paiva à equipe de pesquisa do Banerj, 1986: s/p.).

Fundamentando sua tese, Frederico Morais lança o *Manifesto Contra a Arte Afluente: O corpo é o Motor da “Obra”*, originalmente publicado na revista *Vozes: Vanguarda Brasileira Caminhos e Situações*, Ano 64. Jan./Fev., 1970, no qual realiza um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil. Nesse balanço, insere o novo conceito de obra de arte: “O que seria a obra de arte agora?”, pergunta o crítico. Para responder, constrói uma argumentação em que relaciona as primeiras experiências dos trabalhos de Lygia Clark com *Caminhando* (1964),¹¹ onde o princípio da parti-

11

A artista Lygia Clark, integrante do grupo neoconcreto do Rio de Janeiro, que, em 1964, inicia uma experiência que chama de *Caminhando* – uma tira de papel, fita de Moebius, que deveria ser cortada pelo espectador com uma tesoura. “*Caminhando* é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O *Caminhando* leva a todas as possibilidades que se li-

cipação do espectador é dado pela artista como elemento fundamental, até atingir o ponto mais radical, com as experiências exibidas no *Salão da Bússola* e no evento *Do Corpo à Terra*. Nesse momento, para o crítico, a arte se desmaterializa, e o que resta são registros e sensações, a obra existe como proposição, experiência, provocação, tensão – antiobra. Assim, não é possível mais julgar nada, portanto o crítico “é um profissional inútil. Sobra talvez o teórico” (Banerj, 1986:s/p.).

No documento, o crítico faz um balanço da História da Arte para atingir uma reflexão crítica sobre a Arte Tecnológica, que repõe o tabu dos materiais nobres e com isso o preconceito da obra bem-feita, higiênica, limpa, resistente e durável. Contra essa arte convencional, imposta pelos países hegemônicos, Frederico Morais proclama a sua morte e apresenta a integração da arte com a vida através da apropriação de materiais precários. A arte feita com materiais pobres, “nada de materiais nobres e belos” (terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos), os detritos da sociedade de consumo, como Barrio, Cildo, Antonio Manuel, Lygia Pape e outros vinham desenvolvendo. “A arte pobre tropical, subdesenvolvida e brasileira mostra que o 'plá' está na idéia, e não nos materiais ou na sua realização” (idem, s/p.).

O artista, nessa nova configuração de embates no campo da arte e da vida, segundo Morais, é uma espécie de guerrilheiro, esse guerrilheiro da arte está se posicionando contra a arte convencional e em defesa da *Arte Guerrilha*:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma espécie de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa

gam à ação em si mesma; ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. (...) O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato” (Lygia Clark, 1980: p. 25).

constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista guerrilheiro é criar, para o espectador, (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E, só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é criação. Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos, espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo era ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. (...) o artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a obra perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva. A todo o momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativa. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte (Morais, 1996: s/p.).

Com esse texto, o crítico, amparado no pensamento “contracultural” de Herbert Marcuse,¹² segundo comenta Marília Andrés Ribeiro, apresenta a tese da recusa da arte convencional proposta pelos países hegemônicos da sociedade de consumo em favor da defesa de uma arte alternativa para os países do *Terceiro Mundo*. A tática de ação é atuar imprevisivelmente e de maneira inusitada no processo de revolução artística dos eventos cotidianos. Seguindo o ideário de Marcuse, Moraes incentivava as propostas conceituais e processuais de uma nova geração de artistas que atuava nos salões, nos parques e nas ruas das cidades, reivindicando um espaço para a liberdade de expressão verbal, comportamental e política.

Referências Bibliográficas

- ¹² Herbert Marcuse (1898/Berlim – 1979/Frankfurt) tornou-se conhecido no Brasil em meados dos anos 60, no bojo do movimento de rebeldia que culminaria nos eventos turbulentos do ano de 1968. Deriva de suas experiências e da articulação teórica desse período, uma produção que, pejorativamente, foi designada como *contracultural*. Dessa produção, se destacariam obras como: *Eros e Civilização* (1955), *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964), *Contra-Revolução e Revolta* (1972), *A Dimensão Estética* (1977) e *O Fim da Utopia* (1980). Este último livro, póstumo, contém as participações de Marcuse em “congestionadas e discutidíssimas discussões com estudantes na Berlim de 1967, selando sua consagração como intelectual engajado que lhe valeria a caracterização de ‘intelectual subversivo’, no Ocidente, e ameaças de morte, nos EUA” (MAAR, In MARCUSE, 1997: p. 8). Seus escritos anteriores a esse período permaneceram “ocultos” ao público, fortalecendo o pensamento hegemônico dentro da academia que o condenava à ala dos intelectuais “pobres de teoria”. Nesse sentido, nos parece que é assim que as idéias de Marcuse chegam ao Brasil, sob o rótulo de *contraculturais*. Nada mais natural que o crítico Frederico Moraes tenha feito a leitura de seus textos dentro desse pensamento e a ele tenha ficado preso. Ora, a falta de acesso aos ensaios do período de formação da reflexão marcusiana só ajuda a consolidar a imagem de autor “contracultural”, que predomina até hoje, haja vista a interpretação recente que faz Marília Andrés Ribeiro a respeito da obra do autor. Cf. MAAR (Apresentação), In MARCUSE (1997).

- AMARAL, A. *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1984.
- AYALA, Walmir. Salão dos etc. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 28, out., 1969.
- BALDISSEROTTO, A. F. “Restos e Sobras”. In BARRIO, Arthur. Catálogo de exposição individual na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Porto Alegre: Instituto de Arte-UFRGS.
- BARATA, M. 1969. “Significação da Bienal da Bahia”. Jan. de 1969. *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n.18, pp.10-15. 1999.
- BARRIO, Arthur. *Manifesto: Contra as Categorias de Arte e etc.* (Documento mimeo). Rio de Janeiro: 1969.
- BENJAMIN, W. “O último instantâneo da inteligência européia”. In BENJAMIM, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- BOBBIO, N., MATTEUCCI, N., PASQUINO, G. (orgs.) *Dicionário de Política*. Brasília, UnB, 1986.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. São Paulo/Lisboa: Difel. 1989.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 1982.
- _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1983.
- DUARTE, P. S. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 1998.
- FABRIS, AnnaThereza, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte. 1997.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo. Edusp. 1992.
- _____. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós. 1979.
- HOLLANDA, H. B. e GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Brasiliense. 1980.

- LIMA, Joana D'Arc de Souza. *Trajetória artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil, 1968-1971*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UNESP/Araraquara, 2000.
- Lygia Clark. RJ: Funarte, 1980, Coleção Arte Brasileira Contemporânea.
- MACIEL, L. C. *Anos 60*. Porto Alegre: LP&M. 1987.
- MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997
- MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar, 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1988.
- MORAIS, F. *Panorama das Artes Plásticas: séc. XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú. 1991.
- MORAIS, F. (org). *Depoimentos de uma geração: Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj. 1986.
- MORAIS, F. Jan.-Fev. "Contra a Arte Afluente: o corpo é o Motor da Obra". *Revista Vozes*. 1970.
- OLIVEIRA, J. A. S. *A Mitologia estudantil: Uma abordagem sobre o Movimento Estudantil Alagoano*. Maceió: Secretaria de Comunicação Social do Governo do Estado de Alagoas, 1994.
- PICCININI, D. A. *Novo Realismo, Nova Figuração e Nova Objetividade Brasileira*. Tese de Doutorado. Departamento de Pós-Graduação da Escola de Artes, USP. 1987.
- POENER, A. J. *O Poder Jovem: História da participação política dos estudantes Brasileiros*. 2ª. ed. RJ: Civilização Brasileira, 1979.
- PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. SP: Cia. das Letras. 1998.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A Revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense. 1990.
- RIBEIRO, M. A. "Arte e política no Brasil: a atuação das vanguardas nos anos 60". In FABRIS, Anna Thereza (org). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte . 1998.

- RIBEIRO, M. Arte e Política no Brasil: A atuação das vanguardas nos anos 60. IN *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. (org) Fabris, Anna Thereza. SP: C/ARTE, 1997.
- RIDENTI, M. S. *Em busca do povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- _____. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp. 1993.
- ROSEMBERG, H. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SANFELICE, J.L. *Movimento Estudantil: A Une na resistência ao golpe de 64*. SP: Cortez editora, 1986.
- SANTOS, & Outros. *Maria Antonia: Uma rua na contramão*. SP: Nobel, 1998.
- SCHEMBERG, M. *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella. 1988.
- SIRKIS, A. *Os Carbonários: Memória da guerrilha perdida*. 9ª. ed. SP: Global, 1984.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- WILLIAMS, R. *The Bloomsbury fraction: Problems in materialism and culture*. Londres: Verso Editions. 1982.
- ZÍLIO, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1997.
- ZÍLIO, C. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

GERAÇÃO LIRA PAULISTANA: A VANGUARDA PAULISTA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE DE DISCOS

*Daniela Ribas Ghezzi**

1. Introdução

Minha dissertação de Mestrado (Ghezzi, 2003) – que deu origem ao presente artigo – se debruçou, especificamente, sobre as condições e as relações de produção fonográfica que envolveram a chamada “vanguarda paulista”¹ da década de 1980, contexto que acabou conduzindo alguns músicos a uma trajetória pouco comum, até então, no interior da indústria fonográfica. O acesso restrito destes artistas às transnacionais do disco instaladas no Brasil fez com que nascesse uma estreita relação entre eles e uma gravadora

* Mestre em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, com apoio da CAPES.

¹ O termo “vanguarda”, no caso em questão, é uma denominação que foi originada no meio jornalístico, mas que de certa forma foi incorporada pelo próprio meio musical para designar os referidos artistas. Sua utilização aqui restringe-se à identificação de tais artistas, que posteriormente seriam chamados de *independentes*. Não pretendo, contudo, fazer um uso mais amplo do termo “vanguarda”, que no decorrer da história das artes assumiu diversos significados.

de pequeno porte chamada Lira Paulistana. A aparente independência em relação aos meios de produção fonográficos, mantida pela vanguarda paulista, emprestou o nome usualmente empregado para denominar tal fenômeno da MPB: os *independentes*.²

Para a compreensão de motivações e alcances dos *independentes*, bem como suas principais dificuldades no meio de produção fonográfica, foi necessária uma pesquisa que se desdobrou em duas partes: uma primeira que envolve aspectos teóricos e também a ambientação da proposta *independente*; e uma segunda parte, na qual detalhei aspectos administrativos, materiais e simbólicos da experiência *independente* através do Lira Paulistana.

Para o presente artigo, procurei recuperar os aspectos mais significativos do trabalho supracitado, deixando de lado os aspectos de cunho eminentemente teórico e/ou metodológico. Mas vale dizer que a base teórica que dá sustentação à explanação a seguir é a Teoria dos Campos de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2001), aliada ainda ao contexto da Indústria Cultural descrito por Theodor Adorno e Max Horkheimer (Adorno & Horkheimer, 1985). Através desta associação, foi possível criar algumas denominações que instrumentalizaram de forma adequada o objeto de estudo, e que serão brevemente apresentadas adiante.

As respectivas trajetórias artísticas de nossos agentes – os chamados músicos *independentes* – também se inserem na lógica de *campo*. Paralelamente ao desenvolvimento de elementos estéticos que dialogassem com a tradição da música popular brasileira (fato que circunscreve tais artistas ao *campo musical*), estes mesmos agentes, no intuito de terem seus trabalhos registrados em um meio

² Os principais compositores e grupos que serão apresentados neste artigo são: Arrigo Barnabé, Rumo, Itamar Assumpção, Premê e Língua de Trapo. Há outros grupos identificados com a proposta de produção musical *independente*, mas acredito que os supracitados sejam os mais emblemáticos e significativos. Mais adiante, tratarei da denominação deste fenômeno musical, bem como suas características estéticas e contexto original.

físico, tiveram que tomar conhecimento de toda a problemática do mercado de discos no Brasil, adicionando ao *campo musical* elementos de uma outra realidade: a do *campo fonográfico*. Houve, portanto, de maneira inédita na história da MPB, uma fusão entre os princípios organizacionais de dois *campos* distintos, fato que conferiu originalidade tanto ao teatro Lira Paulistana (que funcionou também como gravadora *independente*), como às respectivas carreiras artísticas dos agentes envolvidos.

2. A música *independente* na São Paulo da Vila Madalena: o Lira Paulistana como catalizador do fenômeno

A chamada música *independente* surge a partir de vários fatores. Dentre eles, sumariamente, destacamos os principais: o novo palco propiciado pela abertura política e moral do regime militar para novos talentos; a liberação estética e temática que o Tropicalismo proporcionou à música; o monopólio do mercado fonográfico exercido por empresas transnacionais; a dificuldade de acesso a tais gravadoras; entre outros. Assim, é sob a perspectiva do descontentamento com o sistema produtivo e a distribuição desigual de seus benefícios – especialmente no tocante à falta de acesso aos meios produtivos relacionados à música – que a música popular elaborada na década de 80 no Brasil, principalmente em São Paulo, se origina.³ Além das ambições de cunho estético (apresentadas nos parágrafos a seguir) a principal preocupação dos *independentes* era a dificuldade de acesso à produção fonográfica, descontentamento que marcaria não só a carreira artística de tais músicos (que optaram

³ Os músicos envolvidos com a música *independente* tinham a perspectiva de uma sociedade mais justa, a partir das necessidades (econômicas e sociais) não contempladas no presente. Entretanto, a postura política destes artistas – pessoal ou pública – não tinha, necessariamente, identificação partidária, tampouco compromisso com os ideais revolucionários marxistas.

pela produção dita *independente*), como também suas respectivas trajetórias no interior do *campo de produção musical*.

A maioria das bandas *independentes* surgiu no circuito universitário, ou pelo menos, no meio que tangia de alguma forma tal espaço. Por exemplo, o compositor Arrigo Barnabé, apesar de ser de Londrina, estudou na Universidade de São Paulo (USP), primeiramente na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), e depois na própria Escola de Comunicações e Artes, fazendo parte de um círculo restrito de músicos que discutia a linha evolutiva da MPB⁴. Arrigo teve suas primeiras aparições públicas de destaque no Festival da Rádio e Televisão Cultura (RTC) em 1978, em que apresentou a canção “Diversões Eletrônicas”, e no Festival Universitário da TV Tupi em 1979, em que participou com a música “Sabor de Veneno” (Vaz, 1988: 28). Os integrantes da banda Premeditando o Breque também eram alunos da ECA da USP – com exceção de Wandi Doratiotto, aluno do curso de Educação Artística em outra faculdade (Doratiotto, 2001). O grupo Rumo também surgiu no mesmo tipo de ambiente (ECA/USP), em 1973, através de um grupo de discussão sobre música popular, do qual poderiam participar quaisquer pessoas interessadas no tema e não necessariamente universitários (Guimarães, 1985: 84-112)⁵. O grupo Língua de Trapo também era proveniente do meio universitário: seus integrantes fa-

⁴ Sobre o assunto, Arrigo Barnabé (1984: 22-29) afirmou: “Na época, lá em Londrina, quando a gente tinha uma preocupação com a linha evolutiva da MPB, (...) a gente achava que depois do tropicalismo, que está ainda no tonalismo, o que tinha que acontecer era o atonal.”

⁵ Consta que as primeiras apresentações do grupo foram em 1974, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP e no cursinho Equipe. (Rumo, 1984: 12-13). No ano de 1977 o Rumo foi convidado para uma apresentação no MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo). Para o evento foi escolhido um repertório que incluía canções de compositores antigos, como Noel Rosa, Lamartine Babo, Luís Vassalo, entre outros. Tal repertório originou, em 1981, os dois primeiros LP’s do grupo, lançados simultaneamente pelo Lira Paulistana: *Rumo* e *Rumo Aos Antigos*. (Vaz, 1988: 35).

ziam o curso de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, também na cidade de São Paulo (Língua de Trapo, 1983). O único que não era estudante universitário era Itamar Assumpção; apesar de estar, à época, fora das salas de aula, ele desenvolveu sua carreira artística a partir de apresentações no circuito estudantil (Guimarães, 1985: 84-112), o que possibilitou sua aproximação com os artistas do meio universitário e, posteriormente, com o teatro Lira Paulistana.

Podemos considerar tais artistas como sendo parte, nos anos 80, de um circuito paralelo de MPB, que era identificado como a *Vanguarda paulista*, dadas as suas condições de origem e propostas artísticas. Apesar de as proposições estéticas individuais serem distintas entre si – o que fez com que não se considerasse a música *independente* um *movimento* estético com propostas artísticas unificadas, e sim um *fenômeno* (Vaz, 1988: 8-10) – todos os grupos mencionados traziam inovações à MPB instituída: Arrigo Barnabé e o sistema atonal dodecafônico; a relação entre texto e melodia pensada como entoação pelo grupo Rumo; Itamar Assumpção e suas incursões pela sobreposição de ritmos; e a linguagem despojada e irreverente, a sátira do cotidiano, e o humor presentes nas composições do Premê e do Língua de Trapo⁶.

Todas as bandas apresentadas acima iniciaram suas respectivas carreiras no início dos anos 80, evidenciando que havia uma agitação musical em São Paulo não absorvida pelas grandes gravadoras (que diante de uma crise internacional ocasionada por um declínio significativo no consumo de discos, não arriscava em novos talentos, especialmente para o consumo nacional brasileiro)⁷. Todos es-

⁶ Sobre as respectivas estéticas dos compositores assinalados vide: Ghezzi, 2003; e Vaz, 1988.

⁷ Não será possível, no presente momento, descrever as características do mercado fonográfico no Brasil durante a década de 80. Saliento, contudo, que o setor passava por uma crise de consumo em níveis mundiais, o que abriu precedentes para uma reestruturação produtiva em escala global. A autonomização e a terceirização de etapas produtivas inteiras, ao mesmo tempo em que foram necessárias a esta adequação da indústria à nova configuração do mercado no sentido de minimizar custos de produ-

tes músicos, por falta de espaço na indústria fonográfica convencional, acabaram se agrupando em torno do teatro Lira Paulistana, que a partir de 1980, por iniciativa de Wilson Souto Jr. e também outros sócios, também funcionou como gravadora *independente*.

O princípio da proposta de inauguração de um teatro voltado, prioritariamente, para apresentações musicais, originou-se mais do acesso restrito deste gênero artístico aos grandes teatros, do que propriamente da gestação de uma proposta musical que se caracterizasse e agisse de forma independente das gravadoras transnacionais atuantes no mercado brasileiro. Evidenciou-se, logo de imediato, uma demanda de público superior à expectativa inicial para tais eventos musicais. Essa demanda viabilizou a criação, o crescimento estrutural, comercial e de público do teatro Lira Paulistana. Segundo pude constatar através de seu depoimento, Wilson Souto Jr. (2002) não tinha um amplo conhecimento das regras e interesses internacionais envolvidos no mercado de música brasileira. Seu conhecimento sobre o cenário da produção fonográfica, ao menos na ocasião da inauguração do teatro Lira Paulistana, era baseado nas dificuldades vividas enquanto músico, e não enquanto empresário do setor. Um *know how* empresarial seria obtido apenas com as experiências que o Lira Paulistana e a Continental (gravadora nacional que fechou acordo de distribuição com o Lira em 1982) lhes proporcionaram, formando um *modus operandi* próprio àquela iniciativa fonográfica.⁸

ção, também propiciou que pequenas empresas tivessem acesso à tecnologia que sempre foi monopolizada pelas transnacionais do setor. Não vem ao caso discutir se tal fato foi algo previsto ou mesmo almejado pela indústria do disco, tampouco se isso foi positivo à produção musical brasileira. O fato é que esta reestruturação produtiva ocorreu, e que só através dela é que se pôde pensar em produção *independente* nos anos 80 no Brasil, visto que a tecnologia necessária para tal empreendimento era praticamente inacessível aos pequenos produtores musicais (Ghezzi, 2003: 54-77). Sobre o assunto, vide ainda: Dias, 1997.

⁸ Sobre o funcionamento estrutural do Lira Paulistana e seu *modus operandi*, inclusive o papel de mediação cultural de Wilson Souto Jr. e do

A viabilização da idéia de inaugurar um teatro voltado para a música contou com a participação efetiva de outras pessoas, que, juntamente com Wilson, integraram uma “diretoria” do teatro: Chico Pardal, Valdir Galeano, Plínio, Fernando Alexandre e Ribamar de Castro (Souto Jr., 2002).

Ressaltamos que a iniciativa de Wilson Souto Jr. catalizou os acontecimentos que já estavam em andamento havia algum tempo. Os artistas e bandas que, posteriormente, vieram a se apresentar no Lira Paulistana, por serem novatos, já haviam notado as dificuldades do meio artístico em São Paulo. Percebendo o potencial comercial e empresarial de um teatro voltado para a exibição da produção musical paulistana, Wilson captou, por um lado, as necessidades dos novos artistas que não contavam com um local para se apresentarem regularmente, e de outro, a grande aceitação que tal empreendimento obteria do público, atuando, desta forma, como um mediador cultural entre produtores e consumidores da música dita *independente*. E, após um ano de funcionamento do teatro, o Lira Paulistana dava início às suas primeiras produções *independentes*.

É, portanto, sob estas condições que surge o Lira Paulistana, um teatro fundado em 28/10/1979 que, pouco mais de um ano depois, se transformaria em uma “gravadora e editora *independente*”, aglutinando os novos artistas da música paulistana carentes de meios para a produção de suas propostas (e, conseqüentemente, reunindo ao seu redor também um público diferenciado, consumidor deste tipo de produção cultural). A proposta de fundação do Teatro Lira Paulistana, segundo fontes oficiais, seria:

Abrir um novo espaço para trabalhos, artistas e novas idéias. Na galeria, na pequena livraria, na pequena loja de discos e no palco estava armado o ringue para o saudável confronto. De um lado, trabalho artístico e muita criatividade. Do outro, a sensibilidade de uma platéia já cansada das formas tradicionais de comunicação e ávida por uma nova linguagem.(...) Assim como o Teatro Lira Paulistana

Lira Paulistana. vide: Ghezzi, 2003: 107-193.

é uma alternativa aos teatros tradicionais de São Paulo, por selecionar os trabalhos a serem apresentados, funcionar exclusivamente com recursos próprios, por ter sido criado com o claro intuito de favorecer os novos trabalhos, assim também nasceu em 80, a Lira Paulistana Gravadora e Editora (...).(Lira Paulistana, 1983).

O Lira Paulistana foi, inicialmente, um teatro de pequeno porte onde se apresentavam os novos artistas (ainda sem reconhecimento do grande público devido à sua pouca exposição às massas), e depois, uma produtora *independente*. A grande transformação de teatro em gravadora deu-se devido à necessidade de ampliação do espaço do teatro (de apenas duzentos lugares), bem como do alcance da proposta independente. As novas bandas já começavam a repercutir nos meios jovens ditos “cultos” em São Paulo, que sempre compareciam ao teatro. A demanda de espectadores, apesar de numericamente pequena em relação às suas possibilidades, já lotava não só os duzentos assentos do teatro, como também suas escadarias e a lanchonete. Foi a partir dessa situação que surgiu a necessidade de ampliar o alcance da nova música paulistana, que não poderia mais ficar restrita apenas às apresentações no teatro. Dadas as condições pouco favoráveis da indústria fonográfica constituída a novas propostas musicais, foi preciso criar uma gravadora – que seria classificada como *independente* dada a não participação do capital de origem transnacional em tal iniciativa.

Com o desenvolvimento das atividades da gravadora *independente* Lira Paulistana, surgiram novas necessidades estruturais, que resultaram no acordo de distribuição entre o Lira e a gravadora Continental, assinado no final de 1982.

A despeito das implicações desse acordo e do funcionamento do Lira Paulistana, ao final de quatro anos de funcionamento ininterrupto, os dados oficiais do próprio Lira revelaram uma atuação impressionante: um total de quase três mil apresentações e mais de 320 mil espectadores, e centenas de atrações diferentes – música,

cinema, vídeo, exposições, lançamentos de discos e livros, etc. (Lira Paulistana, 1983).

Faz-se necessária aqui uma breve explicação acerca do termo *independente* – o mais usual para designar o grupo de músicos em questão. Excetuando-se as formalidades segundo as quais os termos *independente*, *alternativo*, *experimental* e *marginal* foram analisados no artigo de Edelcio Mostaço (1984: 4-5)⁹, poderíamos dizer que o fenômeno *independente* não constituiu um movimento estético unificado. O que os condensou foram as dificuldades comuns referentes *ao campo da produção fonográfica*.

Assim, ser um *independente* nos anos 80 era fazer parte de um grupo de artistas que mantinha relações diferenciadas do que então era norma com produtores, selos e gravadoras (Oliveira, 2002: 25). Ser um *independente*, à época, significava não fazer parte (voluntária ou involutariamente) do *cast* de uma grande gravadora – geralmente transnacional – e, com seus próprios meios e recursos, viabilizar a produção de um compacto ou até mesmo de um *Long Play*. Os próprios artistas reconhecem que o termo não é o mais apropriado para designar suas respectivas relações com a grande indústria do disco, uma vez que algumas etapas da produção de um trabalho *independente* (como a prensagem do disco, e a divulgação e distribuição em níveis nacionais¹⁰) ainda dependiam de serviços oferecidos apenas por empresas de grande estrutura. Contudo, não adentrarei nas especificidades da produção *independente* que fizeram com que o termo talvez não fosse o mais adequado para designar este tipo de produção de discos. Não há unanimidade entre ar-

⁹ Neste artigo, o autor ressalta as implicações na utilização de quatro adjetivos que, em primeira instância, poderiam aplicar-se à produção musical em questão: *independente*, *alternativo*, *experimental*, e *marginal*.

¹⁰ Resumidamente, a prensagem de um disco refere-se ao processo de fabricação de um original e a multiplicação deste. A divulgação seria a propaganda em meios de radioteledifusão de alcance nacional, e a distribuição é o que faz com que a obra chegue às lojas e ao consumidor de todas as regiões do país. (IDART, 1980).

tistas, produtores e autores em relação ao termo mais apropriado, visto que há opiniões divergentes e até mesmo antagônicas sobre a natureza principal do fenômeno – de origem econômica ou estética (Vaz, 1988: 11). Por ora, para tornarmos a denominação mais operacional, cabe ainda dizer que o termo *independente* tem “o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística (...) (e de) compreender o significado do fenômeno a que ele se refere” (Vaz, 1988: 11). Mas, de qualquer forma, apesar de a definição do termo *independente* “padece(r) de critério” (Dias, 1997: 121), consideraremos como tal “todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes” empresas de discos (Dias, 1997: 121).

Assim, os *independentes* não foram integrantes de um movimento – como a Bossa Nova ou a Tropicália –, pois eles não aconteceram a partir de um elemento musical unificador ou padrão de proposta estética (Vaz, 1988: 11). O que os condensou foi a dificuldade de prensagem, distribuição e divulgação de seus trabalhos, o que os obrigou a buscar novas soluções para esta situação do mercado fonográfico que, à época de sua reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1993: 165), só lança no mercado produtos que assegurem o resultado planejado segundo os critérios mais rígidos e racionais de maximização dos lucros (Weber, 2001)]. Essas condições, inevitavelmente, atrelariam esses artistas a dois caminhos possíveis: ou à lógica mercadológica das gravadoras multinacionais (em detrimento da liberdade artística nos arranjos musicais), ou a uma gravadora *independente*. Ainda assim, esta saída não era a solução de todos os problemas dos artistas pobres, que não tinham como financiar os custos de uma produção em larga escala numérica. Eles ainda estariam atrelados ao marketing e às condições de distribuição das gravadoras de grande porte, bem como dos meios de comunicação em si.

Para além das condições que o mercado fonográfico impunha, direta ou indiretamente, aos *independentes*, deve-se considerar que em 1979 (ano de fundação do teatro Lira Paulistana) havia toda

uma agitação cultural e artística no mesmo bairro escolhido por Wilson Souto Jr. para seu empreendimento. Os bairros de Pinheiros, sobretudo a Vila Madalena¹¹, eram espaços onde circulavam muitos estudantes, músicos e artistas plásticos (Oliveira, 2002: 50), facilitando a aceitação inicial, por parte deste mesmo público, da proposta de um teatro voltado para a música. A grande produção cultural da região, derivada da grande concentração de artistas ali residentes¹², também foi responsável pela opção de Wilson Souto Jr. pelo bairro da Vila Madalena tanto para o teatro como para sua própria moradia (Oliveira, 2002: 50).

A história do teatro e gravadora Lira Paulistana é, de certo modo, influenciada pelo cotidiano da Vila Madalena. Sobre o assunto, o pesquisador Laerte de Oliveira (2002) faz uma descrição da “sociabilidade alternativa” desenvolvida na região naquele período (Oliveira, 2002: 49-60). O autor trabalha com a idéia de que sociação seria a “forma pela qual os indivíduos se agrupam em unidades para satisfazer seus interesses”, sendo a sociabilidade “a forma lúdica de sociação, sem propósitos objetivos (...)” (Oliveira, 2002: 51). Através desta formulação, o autor discorre sobre o cotidiano de Pinheiros, região tão importante para a vida cultural de São Paulo. A praça Benedito Calixto foi – e ainda é – uma referência inequívoca para a juventude paulistana das décadas de 70 e 80,

¹¹ “A região de Pinheiros, que engloba os bairros de Pinheiros, Alto de Pinheiros, Vila Madalena, Vila Ida e Vila Beatriz, detém a maior produção cultural da cidade de São Paulo.” Depoimento de Flávio Dias (orientador cultural junto à Administração Regional de Pinheiros da Secretaria das Administrações Regionais do Município de São Paulo) à TV Cultura. (Oliveira, 2002: 50).

¹² Para uma visão “histórica e sentimental” da região da Vila Madalena, que inclui desde as origens do bairro em 1560 (inicialmente um reduto de jesuítas – e seus índios –, substituídos à força pelos beneditinos), até a chegada dos barbudos-cabeludos *hippies* (acompanhados de seu equivalente feminino) e todas as alterações provocadas a partir de então, vide: Squeff, 2002. Para uma visão antropológica do mesmo bairro, vide ainda: Oliveira, 2002.

onde aconteciam *shows* de *rock*, e posteriormente, se instalaria o teatro Lira Paulistana.

Deve-se considerar também a proximidade deste bairro em relação à USP (Universidade de São Paulo), que exportou muitos moradores para a região após o fechamento do CRUSP (moradia estudantil da USP) por ocasião do Ato Institucional n.5 (AI-5), promulgado em 1968. Com o recrudescimento da repressão do regime militar em relação aos estudantes contrários ao regime político, e também às manifestações artísticas, os moradores do CRUSP migraram para a região de Pinheiros – próxima à USP e de aluguéis ainda relativamente baratos (Oliveira, 2002: 50-52; e Squeff, 2002: 47-57) – trazendo consigo valores da contracultura e da militância política, revitalizando e trazendo novos ares ao bairro. Além disso, a Vila Madalena também era próxima à PUC (Pontifícia Universidade Católica), outro ponto de convergência da militância política e cultural.

Assim, o lugar escolhido por Wilson Souto Jr. para a abertura do teatro Lira Paulistana não poderia ter sido mais apropriado. Os novos moradores da região, oriundos do meio estudantil ou do meio profissional-liberal ligado à arte¹³, logo se identificariam com uma proposta que nascia sob o signo de ser uma alternativa tanto ao fechamento da indústria fonográfica para as novas produções, como também à indiferença dos teatros tradicionais para números musicais, especialmente os de artistas pouco conhecidos do grande público. O próprio Wilson Souto, baseado em uma pesquisa realizada com o público frequentador do teatro via mala-direta, constatou a predisposição destes espectadores – insatisfeitos com a produção cultural de então – em aceitar uma proposta diferenciada de criação e veiculação musical.

Ainda hoje a Vila Madalena concentra boa parte da vida noturna de São Paulo¹⁴, especialmente aquela direcionada a um público

¹³ Juntamente com os estudantes, vieram músicos, técnicos de som, cartunistas, cineastas, poetas, psicólogos, jornalistas, grafiteiros, punks, hippies. Enfim, uma diversidade cultural e profissional instalou-se no mesmo bairro. (Oliveira, 2002: 53).

¹⁴ “(...) Hoje o bairro é alvo de intensa especulação imobiliária. (...) Vários

universitário e/ou alternativo. Se hoje podemos perceber a importância desse bairro para a produção musical da cidade (fato evidenciado pela grande concentração de lojas de instrumentos musicais na Rua Teodoro Sampaio, e pela grande quantidade de estúdios de gravação na região toda), deve-se supor que esta tradição passa, em algum momento, pela história do teatro Lira Paulistana. Não que o Lira tenha sido o deflagrador dessa característica do bairro, mas sem dúvida o Lira foi um dos centros do redemoinho que atingiu essa parte da cidade nos anos 80, permanecendo ainda hoje (quase 20 anos após seu fechamento) como uma referência contracultural tanto para os artistas como para o público noturno que freqüentou o bairro durante os anos 80.

O que se percebe a partir dessas informações a respeito da Vila Madalena é que a sociabilidade que se travou na região desde os anos 70 era fortemente marcada por alguns traços remanescentes da contracultura, identificados com o diferente, com o novo e com o alternativo. A atuação política das pessoas que, por diversos motivos, foram para a região, ligava-se mais à esfera cultural do que à política. A esfera cultural vai, desta forma, atingindo certa autonomia (Oliveira, 2002: 53), possibilitando que os agentes realizassem seus projetos pessoais de transformação social através do fazer artístico propriamente dito, não mais aos moldes da militância política dos anos 60 (que apesar de mesclar política e arte, privilegiava a primeira instância, tendo a arte popular uma função apenas didática e acessória no processo de transformação social, o que rendeu diversas críticas por parte de artistas que buscavam uma revolução na forma artística). Esta autonomização da esfera artística em relação à política incidiu diretamente sobre a iniciativa da produção *independente*, cujos interlocutores optaram por uma estratégia alternativa e diferenciada de apresentação, divulgação¹⁵ e gravação de discos não só para poderem exercer a atividade musical em âm-

bares foram abertos e dezenas de danceterias funcionam durante toda a semana. Portanto, supõe-se que outros problemas foram criados para a população original, cuja vida no bairro foi consideravelmente afetada.” (Oliveira, 2002: 56).

bito profissional, mas também para protestarem contra o predomínio de empresas transnacionais no setor fonográfico.

Se há, portanto, uma autonomização da esfera cultural em relação à política, é possível falarmos, então, que as trajetórias artísticas e profissionais dos agentes em questão circunscrevem-se à lógica de um *campo* de produção simbólica – o *campo musical*. Assim, para a compreensão do fenômeno *independente* desde suas origens, as categorias criadas para a análise de uma militância prioritariamente política no meio musical revelam-se insuficientes. A partir do fenômeno *independente* começou a se delinear melhor uma atuação menos institucionalizada no meio musical-cultural, menos ligada aos ideais do nacional-popular¹⁶. Provavelmente o Tropicalismo tenha propiciado à música popular brasileira as inovações estéticas capazes de desvincular a forma artística de seu conteúdo textual (como é o caso do grupo Rumo), bem como o

¹⁵ As principais formas desse tipo de divulgação alternativa eram: o *boca-a-boca* (apelo do artista ao público, para que este divulgasse o evento e a venda dos discos no local ao maior número de pessoas possível); as *filipetas* (tiras de papel impresso, contendo informações – e às vezes descontos – divulgando eventos e também a lojinha de discos); e os *lambe-lambes* (cartazes colados em postes e muros – disputadíssimos – da cidade) (Oliveira, 2002: 63).

¹⁶ Mesmo que os tropicalistas tenham, na virada da década de 60 para a de 70, inaugurado este tipo de atuação musical (prioridade para uma revolução estética em detrimento do conteúdo textual), seu diálogo e respectivas críticas dirigiam-se ainda aos músicos ligados à estética do Centro Popular de Cultura (CPC). Já com os *independentes*, este diálogo com os ceticistas não ocorreu de forma tão direta, dadas as novas formas de atuação no interior do *campo musical*. Seus interlocutores mais próximos eram sobretudo os tropicalistas. Mas não queremos aqui avançar neste ponto (as transformações das condutas no interior do *campo musical* em relação à linha evolutiva da MPB). O que deve ser dito neste momento é que os *independentes* tinham algumas estratégias diferenciadas no interior de seu *campo*, quais sejam, as referentes à opção de registro e divulgação de suas obras. Ainda sobre as transformações do conceito de nacional-popular, vide: Ortiz, 2001.

contexto da abertura do regime militar tenha favorecido o surgimento de um novo espaço para as propostas artísticas em gestação desde o fim dos anos 70. Sem abrir mão da sensibilidade social e do desejo de mudança num país periférico e dependente, os artistas *independentes*, apesar da heterogeneidade estética entre os grupos, não tinham anseios artísticos similares aos cepecistas, para os quais a forma musical vinculava-se às diretrizes de ordem estritamente política. Assim, sem perder de vista o imperialismo cultural, exemplificado pelo predomínio de empresas transnacionais no setor fonográfico, os *independentes* conduziam suas estratégias e carreiras artísticas de forma menos institucionalizada em relação à política, mais autônoma e circunscrita ao *campo* de produção musical. Pode-se assim dizer que os *independentes* foram novos personagens na vida cultural do país nos anos 80, inaugurando estratégias diferenciadas em relação à materialização e circulação de suas respectivas criações musicais.

3. **Músicos *Independentes*: entre dois campos de produção simbólica**

Tendo sido apresentadas algumas das características estéticas e sociais dos principais protagonistas da música *independente* de São Paulo nos anos 80, bem como algumas notas preliminares sobre a indústria fonográfica instalada no Brasil, torna-se possível – ainda que sucintamente – uma análise que circunscreva tal fenômeno musical ao referencial teórico proposto no início deste artigo.

Recuperando brevemente alguns conceitos de Bourdieu (2001), temos como base de sua teoria o conceito de *campo de produção simbólica*, entendido como simulacro do arbitrário social externo onde ocorrem lutas concorrenciais entre pares em busca de legitimidade e autoridade no tipo de produção simbólica em questão. Nesta busca, definem-se entre os agentes (que se manifestam se-

gundo seus respectivos *habitus* – estruturas individuais ou coletivas segundo as quais os agentes expressam e reproduzem posicionamentos) os princípios que regem tal *campo*, denominados *ordem*. Os agentes em questão, no sentido de adquirir posição mais elevada na hierarquia interna ao *campo*, investem na aquisição de *capital social* (poder simbólico adquirido mediante determinadas estratégias). Por sua vez, tais estratégias podem ser *ortodoxas* (se pretendem dar continuidade à *ordem* instituída no *campo*), ou *heterodoxas* (se pretendem uma subversão daquela *ordem*). Tais investidas não só determinam a dinâmica da luta simbólica travada no interior do *campo* em questão, como também definem uma hierarquia em seu interior, reconhecida pelos pares mesmo no caso de tentativa de subversão de uma determinada *ordem*.

Sendo assim, o esquema metodológico que apresentei em trabalho anterior (Ghezzi, 2003) e resumo neste artigo limita-se à compreensão das instâncias de poder no interior do *campo de produção musical* (que envolve diretamente nosso objeto de estudo), mesmo que, para tanto, tenhamos que recorrer às informações sobre o *campo de produção fonográfica*, no sentido de uma compreensão global sobre a música *independente*. Assim, este artigo tem um duplo enfoque – os *campos musical e fonográfico* –, mesmo que o esquema metodológico se detenha mais no *campo musical*.

A seguir, apresento quatro terminologias que podem ajudar na compreensão não só do fenômeno *independente* em si, como também na própria dinâmica interna do *campo* da MPB. Ao longo da pesquisa aventei a hipótese de que a luta concorrencial no interior do *campo musical* brasileiro se dê em torno de alguns *pólos*. Assim, procurei estabelecer uma ordem hierárquica¹⁷ entre os princi-

¹⁷ A hierarquização aqui proposta entre os *pólos* de produção musical se refere às diferentes quantidades de *capital social* acumuladas pelos agentes – leia-se músicos – de tais *pólos* diante dos respectivos *pares de campo*. Assim, esta hierarquização não tem intenções valorativas. Ela tem o intuito de elucidar tanto as estratégias comerciais da indústria fonográfica em relação a cada gênero musical específico (e o correlato relacionamento destes com o mercado consumidor), como também desvendar a dinâmica

país *pólos* da produção musical comercializada no Brasil, visto que os respectivos agentes de cada *pólo* contam com *capitais sociais* e *poderes simbólicos* distintos. As categorias criadas para nosso objeto de estudo são:

1. *Pólo (de produção musical) da cultura erudita* (ou *Pólo Erudito*);
2. *Pólo da alta cultura popular* (ou *Pólo da MPB*);
3. *Pólo da cultura popular intermediária* (ou *Pólo Pop*);
4. *Pólo da cultura popular de massa* (ou *Pólo de Massa*).

A cada uma destas quatro categorias constituintes do *campo de produção musical*, criadas aqui artificialmente para os propósitos da pesquisa, corresponde um determinado público consumidor, que confere a legitimidade e a consagração peculiar a cada uma das quatro instâncias hierárquicas de poder simbólico¹⁸. Não poderei aqui apresentar as características de cada pólo em particular da mesma forma que o fiz em trabalho anterior (Ghezzi, 2003: 30-52). Deterei a argumentação apenas ao *pólo da alta cultura popular*, particularmente interessante para a análise do fenômeno *independente*.

interna da produção artístico-musical brasileira.

18

Observa-se que tal distinção entre as diferentes instâncias de legitimação da produção simbólica (que seguem o modelo proposto por Bourdieu), inserem-se na base do processo de standardização do mercado consumidor (característica da indústria cultural anunciada por Adorno e Horkheimer). Desta forma, torna-se desnecessário acrescentar ao final da nomenclatura de cada pólo a expressão “da indústria cultural”, visto que todos inserem-se na produção industrial de discos. Uma outra consideração a respeito da nomenclatura utilizada ainda deve ser feita: emprego o termo “de massa” para designar o pólo de produção musical nacional que propicia os maiores lucros à indústria fonográfica brasileira. O sentido de tal emprego refere-se ao consumo e aos dividendos gerados por este pólo de produção musical à indústria do disco no Brasil, embora se saiba que a produção fonográfica tenha se sofisticado em nível mundial, de modo a criar condições para um consumo standardizado e distinto da homogeneidade conferida à massa.

O *pólo da alta cultura popular* é representado pelos compositores brasileiros que realizaram, em algum período da carreira, trabalho de pesquisa musical para a confecção de suas canções. Nos referimos ao *cast* estável de compositores e intérpretes brasileiros que, graças às suas respectivas participações em festivais musicais televisionados, compunham ao final da década de 70 o quadro das grandes gravadoras transnacionais instaladas no país. Os representantes mais emblemáticos deste *pólo da alta cultura popular* seriam, sobretudo, os artistas ligados aos movimentos da Bossa Nova, da Canção Política e do Tropicalismo, visto que os músicos de tais gêneros (a despeito da grande circulação de seus produtos entre o grande público, conferida pelos mecanismos da indústria cultural de divulgação e distribuição, extremamente eficientes do ponto de vista comercial), produziam segundo normas reconhecidas e legitimadas pelos seus pares. O *capital social* e artístico requerido para tal posição na hierarquia do *campo da produção musical* é relativamente alto, o que faz com que tais artistas assumam não só a mais alta hierarquia dentro do *campo* considerado, mas também sejam os agentes responsáveis pela conservação da *ordem* instituída como padrão em tal simulacro do arbitrário social. A *ordem* a que nos referimos seria proveniente das pesquisas e das experimentações de tais artistas sobre a linha evolutiva da música popular brasileira¹⁹, objeto de estudo não só de tais agentes, como

¹⁹ O termo “linha evolutiva da MPB” foi “inventado” por Caetano Veloso num contexto em que este músico procurava inserir-se, de maneira inovadora no tocante à estética, na tradição da música popular brasileira. Assim, tal músico se utilizou dessa categoria para se referir ao montante de trabalhos musicais já realizados no Brasil, buscando ressaltar seus próprios avanços estéticos em relação aos trabalhos musicais já consagrados. Não questionaremos a aplicabilidade desta categoria à produção musical nacional. A utilização do termo neste trabalho não tem como objetivo avaliar a sua funcionalidade para a compreensão da produção musical brasileira em seu conjunto. Sua utilização tem por objetivo delinear os parâmetros estéticos, intelectuais e fonográficos com os quais os músicos *independentes* dialogavam. Tal diálogo era feito, por um lado, através do trabalho de pesquisa

também de muitos intelectuais que se interessam pela questão da musicalidade nacional. Talvez seja justamente o trabalho de investigação musical de tais artistas – investimento que lhes confere um alto teor de *capital “científico” e social* – que os legitime perante um público não propriamente específico ao campo, mas recrutado entre as camadas cultas da sociedade. Este posicionamento do *pólo* dominante dentro da dinâmica de poder do respectivo *campo*, que tende a manter inalterada a *ordem* que ajudou a constituir, é uma conduta legitimada e consagrada pelos pares. Assim, os movimentos supracitados foram responsáveis pela instituição de uma *ordem no campo da produção musical* persistente até hoje, ainda sendo referência para qualquer artista brasileiro de música popular.

De acordo com minha interpretação, os *independentes*, que realizaram um outro tipo de pesquisa musical nos anos 80, também fariam parte deste *pólo* de produção, num momento posterior aos grandes movimentos da MPB das décadas anteriores. Há exemplos nítidos da influência da música erudita (fruto do trabalho de pesquisa musical) na *vanguarda paulista*. É o caso de Arrigo Barnabé, que em suas composições da década de 1980 utilizou o sistema atonal, o serialismo, e a mais conhecida aplicação musical do serialismo – o dodecafonismo²⁰ –, desenvolvidos a partir da segunda

musical de alguns músicos *independentes*, e, por outro, através da busca por uma forma de registro físico de suas respectivas obras.

²⁰ “(...) o sistema (tonal) demonstra possuir internamente os germes de sua própria destruição, na medida em que se passar continuamente de uma tonalidade para outra, nenhuma tonalidade será afirmada com clareza. (...) A partir disso, o sistema tonal expandiu-se até tocar as bordas da não-tonalidade. (...) um dos poucos sistemas a demonstrar coerência suficiente para se antepor ao domínio da tonalidade foi o dodecafonismo (...) e o serialismo.” (Moraes, 1983: 96-98). “No serialismo dodecafônico clássico, as 12 notas da escala cromática (...) repetem-se em uma ordem predeterminada conhecida como série. (...) Cada forma da série, em qualquer ocorrência, pode começar em qualquer grau da escala cromática, produzindo um total de 48 versões, as quais constituem a base da composição. Na mais estreita forma de serialismo, nenhuma nota da série pode

década do século XX pelo músico austríaco Arnold Schöenberg (1874-1951). Arrigo utilizou tais procedimentos no sentido de adaptá-los à linguagem da música popular (Vaz, 1988: 28), em detrimento do tonalismo e das escalas cromáticas²¹ usuais no gênero erudito europeu. Apesar de Arrigo Barnabé nunca ter gravado discos pelo Lira Paulistana (objeto central de nosso interesse), podemos considerar tal compositor, juntamente com compositores de outros conjuntos musicais da época, como um dos principais articuladores da *vanguarda paulista*, fenômeno que, a despeito de sua característica heterogeneidade estética, se tornaria mais conhecido como música *independente*.

Contudo, as influências musicais de Arrigo Barnabé não se restringiram à música erudita e seus desdobramentos atonais. Sofreu também grande influência estética da Bossa Nova e do Tropicalismo, procurando

(...) avançar em áreas que Caetano Veloso e Gilberto Gil não haviam inovado tão radicalmente como o fizeram nas letras e arranjos. Citava o exemplo dos compassos, que poderiam ser alterados, e entendia que o próximo passo na evolução da MPB seria ousar na estrutura musical. (...) reconhecia em Tom Jobim o melhor e mais arrojado compositor brasileiro, cujas composições “Desafinado” e “Samba de Uma Nota Só” não haviam sido ainda superadas em invenção melódica e harmônica. (Vaz, 1988: 27-28).

O trabalho de pesquisa musical também está presente nas composições do grupo Rumo. Segundo Luis Tatit:

ser repetida enquanto não tiverem sido ouvidas todas as outras 11 notas, embora qualquer quantidade de notas da série possa ser combinada para formar acordes, desde que sua ordem não seja perturbada. (...) Seu princípio ‘filosófico’ é a perfeita igualdade concedida aos 12 graus da escala cromática, em oposição ao que ocorre no mundo da tonalidade.” (Dicionário de Música Zahar, 1985: 105).

²¹ Sobre o assunto, vide: (Moraes, 1983: 96-98).

A relação entre texto e melodia é a coisa mais pensada. A significação, o tipo de informação que a união destas duas coisas oferece é diferente da significação emitida só pela melodia, ou só pela música, ou mesmo a informação emitida só pelo texto poético ou linguístico. Assim, buscamos alguns recursos na própria fala que tem essas duas coisas, juntas naturalmente. (...) Muita gente tem competência para fazer canção, mesmo sem saber música. (...) Uma canção sempre é alguém dizendo alguma coisa de alguma maneira. Dizer alguma coisa é o texto, de alguma maneira é a melodia. Enquanto que na música só há a melodia, o abstrato; então o sentido tem que ficar em relações sonoras interessantes – o pensamento é outro. (...) A melodia é sempre contínua e a letra descontínua, quer dizer, recorta. (Rumo, 1984: 12)

Percebe-se, a partir da fala de Luiz Tatit, a intensa preocupação tanto com a parte melódica como com a letra, unidas pelo peculiar conceito de “canção” proposto por Tatit em seu trabalho (Tatit, 1994). A pesquisa estética necessária para a formulação de um conceito diferenciado de “canção” tinha como referência as técnicas de composição e execução da música erudita contemporânea, temáticas que faziam parte do grupo de discussão encabeçado por Tatit e pelos outros cancionistas do Rumo – Hélio Ziskind e Pedro Mourão. A partir da predisposição a experimentações, veio a iniciativa de tornar a linguagem erudita pesquisada em uma linguagem própria adaptada à música popular. Assim, o elemento principal das canções do Rumo era a relação entre a expressão musical popular e a veiculação concomitante de uma mensagem verbal entoativa. Enquanto na música erudita a palavra é colocada num segundo plano (com exceção das óperas), na música popular a palavra é o elemento central segundo o qual são pensados todos os outros (Vaz, 1988: 33-34; Tatit, 1984: 30-33). A pesquisa estética desenvolvida pelo Rumo acabou por

(...) evidenciar, através da radicalização de um procedimento, o que sempre aconteceu na música popular: a entoação. De modo que o seu trabalho é situado por seus criadores como uma evolução no processo criativo da canção, e não como uma ruptura (...). O que diferencia as canções do Rumo acaba sendo um descolamento de ênfase no comportamento melódico da canção para o plano do texto (...). Seria esse o detalhe que identificaria a obra do grupo, diferenciando-a de outras experiências semelhantes, tanto na música popular (“Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, por exemplo) como na música erudita, em que se pode apontar o ciclo de canções Pierrot Lunaire, escrito em 1921 por Arnold Schönberg, como a peça introdutória do canto falado (Sprechgesang) no canto clássico, empostado. (Vaz, 1988: 35-36).

Há um outro músico *independente* que retoma em suas composições e interpretações o mesmo tipo de ênfase à mensagem entoativa da canção popular. Itamar Assumpção preocupa-se, sobretudo, com a linguagem rítmica tanto das suas composições como de suas interpretações, características que fizeram com que sua música ganhasse posição de destaque entre as propostas estéticas oriundas da *vanguarda paulista*.

A música de Itamar foi caminhando, assim, para um cruzamento de bem achados encontros de vários elementos musicais e cênicos, com predomínio do ritmo, ou melhor, da sobreposição de ritmos à pulsação dos instrumentos de base, com refrões ligeiramente cambiantes, e com o jogo de vozes sempre atrelados à rítmica, ora através de retardamentos, repetições, espacejamentos, ora explorando foneticamente as palavras, e sempre criando elementos de surpresa, introduzindo momentos inesperados no discurso da canção. (Vaz, 1988: 37-38).

Em uma outra linha de pesquisa musical, os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo se destacaram dentre as produções *independentes*, com a introdução do humor nas canções. A banda

Premeditando o Breque (que depois utilizaria apenas a abreviação do nome original –Premê) aliava o humor da expressão verbal e cênica a uma elaboração humorística também do material sonoro. Além disso, há uma referência bem humorada à música erudita, evidenciada pela versão de “Marcha Turca” de W. A. Mozart (1756-1791), interpretada pela banda com um quinteto de cavaquinhos. Assim, o humor fez-se presente não só nas apresentações cênicas e letras de autoria do Premê (que demonstrou esta habilidade em inúmeras composições), mas também no âmbito instrumental.(Vaz, 1988: 41-42).

Já o grupo Língua de Trapo faz outros usos da vocação natural para o humor. O elemento humorístico principal está na palavra, conduzindo o grupo à sátira ao cotidiano e à realidade brasileira, temática predominante das composições. A preocupação musical adquire contornos caricaturais de certos clichês e fórmulas consagradas pela indústria cultural, assumindo a forma de paródias carregadas de escárnio (Vaz, 1988: 42).

Diante da apresentação das propostas estéticas de alguns grupos *independentes*, fica clara a referência da *vanguarda paulista* ao desenvolvimento da linha evolutiva da MPB, expressa segundo concepções diferenciadas de composição e interpretação musicais. Os anseios estéticos particulares de cada banda *independente* remetem tais artistas ao *pólo da alta cultura popular*, da mesma forma que, anos antes, as estéticas e propostas da Bossa Nova, da Canção Política e do Tropicalismo também remetiam os respectivos artistas a esta mesma instância de legitimação.

Não obstante, a *vanguarda paulista*, última representante da linha evolutiva da MPB (ao menos até a segunda metade dos anos 80), tinha ambições tão significativas quanto as dos movimentos anteriores, mas não galgou as mesmas posições conquistadas por eles no interior do *campo da produção fonográfica* (pois nenhum de seus integrantes chegou a vender discos em escala tão ampliada). Sendo *independentes*, estes músicos elegeram estratégias *heterodoxas* ao influenciarem o *campo musical* com questões do *campo fonográfico*. Conseqüentemente, estes não atingiram na década de 80 a

mesma legitimidade e as mesmas posições que, por exemplo, os tropicalistas ocuparam na hierarquia do *campo musical* durante os anos 60.

Estabeleceu-se, pois, uma difícil realidade para os agentes da *vanguarda paulista*: estes artistas contavam com possibilidades efetivas de subverter a ordem pré-existente do *campo de produção musical* (devido à pesquisa estética e a introdução de questões próprias ao *campo fonográfico*), e, com isso, poderiam legitimar-se perante seu público restrito (do *pólo da alta cultura popular*). Contudo, os *independentes* não conseguiram fazê-lo. Este fato pode ser evidenciado pela descontinuidade que suas propostas artísticas sofreram nos anos subsequentes pelos novos nomes da MPB.²² Por outro lado, a música *independente* não conseguiu ser consumida pelo público que almejava e estava disposta, em circunstâncias especiais de negociação, a conquistar.²³

Desta forma, pode-se dizer que a atitude de *independência* aos meios de produção fonográfica, assumida pela *vanguarda paulista*, deveu-se muito mais a uma imposição da indústria cultural – dado que, num momento inicial, tanto as gravadoras como a mídia instituída não deram a merecida atenção à nova produção musical – e também às necessidades do *campo de produção musical* (que conta com revoluções simbólicas permanentes para a perpetuação de seus princípios ordenadores e de suas lutas internas pela legitimidade), do que a uma vontade própria dos artistas. Sendo esse o contexto com que os *independentes* se depararam no fim dos anos 70, não lhes restou outra saída a não ser tentar, de alguma forma, superar tal quadro de exclusão imposto pelas transnacionais do disco. A forma assumida para a expressão e denúncia desta realidade foi a tentativa de empreender uma conduta alternativa aos moldes anteriores de divulgação e distribuição, determinados pelas

²² Vide discografia dos *independentes* em: Ghezzi, 2003: 242-252.

²³ Sobre os contratos dos *independentes* com outras gravadoras após o contrato com o selo Lira-Continental, vide: Ghezzi, 2003: 162-175.

grandes empresas do setor, com que a MPB legitimada no meio musical contou para se estabelecer no mercado.

Por outro lado, esta alternativa deveria também contornar, de forma economicamente viável, a barreira quase intransponível da falta de acesso dos músicos da *vanguarda paulista* às grandes gravadoras para o registro físico de suas composições. A forma encontrada para a transposição das dificuldades que tangiam tais artistas foi a produção *independente*, resultante da impossibilidade destes recorrerem às estratégias tradicionais de divulgação e comércio de produtos musicais, utilizadas, por exemplo, pelos tropicalistas durante a década de 1970. Assim, a legitimidade almejada pelos *independentes* não poderia ser efetivamente concluída, dadas as desigualdades de oportunidades de acesso a um público mais amplo. Não tendo a mesma exponibilidade ao público que os outros movimentos da MPB tiveram, os *independentes* não poderiam se consagrar da mesma forma que os tropicalistas, por exemplo, pois a legitimidade e a consagração destes como artistas da *alta cultura popular* deram-se também pelo mercado.

Assim, os *independentes* formaram-se como grupo a partir de uma conjuntura na qual só lhes restava a tentativa de subversão da *ordem do campo de produção musical popular*, através, evidentemente, de investimentos em capital social um tanto arriscados para o fim pretendido. Contudo, a subversão da *ordem do campo musical* não implicaria na ruptura com os princípios que a legitimaram (pois os *independentes* buscavam a mesma legitimidade e o mesmo reconhecimento alcançados pelos tropicalistas, obtidos tanto pelos pares do *campo de produção musical popular*, quanto pelo mercado consumidor mais geral).

As estratégias de subversão da *ordem* estabelecida utilizadas pelos *independentes* foram determinadas pela relação de tais artistas com o mercado, devido ao fato de o *campo de produção de música popular* estar submetido às regras mercadológicas determinadas pela indústria fonográfica. Segundo Bourdieu (1983: 139):

(A estratégia de sucessão no campo) *tende a fazer esquecer que ela só resolve os problemas que pode colocar ou só coloca os problemas que pode resolver. (...) Tudo leva a crer que a propensão às estratégias de conservação ou às estratégias de subversão é tanto mais dependente das disposições em relação à ordem estabelecida quanto maior for a dependência da ordem científica com relação à ordem social dentro da qual ela está inserida.*

Se considerarmos que o *campo da produção da MPB* reproduz o arbitrário social externo (no caso, as desigualdades de oportunidades de acesso à indústria fonográfica, bem como a crescente interpenetração das esferas artística e mercadológica na produção simbólica), e também que é o próprio *campo* que determina os termos das tentativas de conservação e subversão da ordem instituída (onde ele só coloca as questões que é capaz de resolver), podemos dizer que, na década de 80, para além das restrições por parte da indústria fonográfica à gravação de novos talentos, foram os princípios de *campo* que determinaram as possibilidades de relação da *vanguarda paulista* com o mercado. Assim, a postura *independente* foi uma forma de atuação junto ao mercado originária de um conflito travado no interior do *campo musical*, cada vez mais influenciado pelo mercado e pelas determinações do *campo fonográfico* (cujos agentes não seriam os artistas, e sim produtores e empresários). A subordinação do *campo de produção musical* (ordenado prioritariamente por princípios artísticos) em relação ao *campo da produção fonográfica* (cuja ordem é determinada pela racionalidade técnica com vistas ao mercado) obedece à polarização e à hierarquização das instâncias de legitimação em seu interior. Em outros termos: é a relação de cada pólo do *campo de produção musical* com o seu respectivo mercado consumidor exterior ao *campo* que condiciona a conseqüente subordinação e dependência em relação ao *campo de produção fonográfica*.

4. Considerações Finais

Acredito que, expostas as estéticas, as estratégias de subversão ou conservação da *ordem do campo*, e as estratégias da indústria fonográfica deliberadas para o *pólo da MPB*, as categorias que criei em busca de uma compreensão adequada à produção *independente* dos anos 80 tenham sido eficientes do ponto de vista explicativo. O quadro conceptual recuperado de Bourdieu – associado ainda às perspectivas frankfurtianas de compreensão estrutural dos mecanismos reprodutivos da Indústria Cultural – permitiu uma elucidação do universo simbólico interno à produção artística em questão, evidenciando os princípios próprios aos *campos de produção musical e fonográfica* presentes na postura dita *independente*. A pertinência desta hipótese encontra suas premissas contempladas a partir da fala de Luís Tatit, intelectual e artista *independente*:

É evidente que o funil de aparecimento de novos valores é tanto mais estreito quanto maior o grau de autonomia entre artista e gravadora. Participar da elite musical exige, por conseguinte, uma longa trajetória artística ou, pelo menos, uma recomendação de peso suficiente para quemar as etapas. (Tatit, 1984: 33).

Enunciados os quatro principais *pólos* da produção musical brasileira, aplicáveis aos anos 80 – com destaque para o pólo da alta cultura popular –, resta fazer uma última consideração. Acredito que o esquema metodológico aqui proposto, que inclui as categorias denominadas *pólos*, seja válido no sentido de ter recuperado o contexto musical e fonográfico vivenciado pelos *independentes*, sendo possível reunir suas principais características – estéticas e de inserção no mercado – responsáveis pela identificação de tais músicos ao *pólo da alta cultura popular* (ou simplesmente *pólo da MPB*). Tal construção metodológica cria parâmetros tanto para a análise da música brasileira, como para a compreensão das estratégias dos *independentes* no interior do *campo musical*, visto que estes, conscientemente ou não, criaram uma certa identidade em relação ao *pólo da alta cultura popular*, valorizando ou desvalorizan-

do procedimentos estéticos e comerciais de acordo com as estratégias a serem empreendidas no *campo*.

Tendo em vista tal interpretação do fenômeno musical em questão, ficam mais evidentes a atuação e as estratégias dos *independentes* no interior do *campo musical*, sendo este o objetivo último de tal procedimento metodológico. Contudo, a intelegibilidade do diálogo de tais músicos com a linha evolutiva da MPB (sobretudo com o Tropicalismo), e também a maneira pela qual os *independentes* criaram sua identidade própria diante dos *pólos*, demandariam um estudo minucioso dos aspectos estéticos que envolveram a *vanguarda paulista*, bem como exigiria uma apresentação mais detalhada dos principais compositores e intérpretes da história da MPB. Não sendo este o objetivo para o presente artigo, fica aqui uma indicação para futuros estudos nessa área. O que é importante reter para o momento é que as categorias aqui apresentadas, sobretudo os *pólos*, nos dão a dimensão dos contextos musical e fonográfico nos quais a proposta *independente* se desenvolveu, reservando ao *pólo da alta cultura popular* a experiência *independente* que a *vanguarda paulista* adquiriu através do Lira Paulistana. Assim, a partir desta interpretação, falar nos *independentes* redundaria na identificação destes ao *pólo da MPB*.

A problemática exposta pelos *independentes* foi um conflito próprio ao *campo da produção musical popular* – cada vez mais influenciado pelas regras do mercado, dada sua inerência à indústria cultural –, subordinado, em diferentes graus, ao *campo de produção fonográfica*, que dispendeu condutas e estratégias diferenciadas aos diferentes *pólos* de legitimação artística. Portanto, a atitude dos *independentes* anunciou algumas das novas formas de relação entre o *campo de produção fonográfica* e o *campo de produção musical popular*, bem como reordenou o posicionamento dos artistas frente ao mercado e à produção fonográfica (autonomizada, terceirizada e segmentada a partir dos anos 90, para suprir as novas necessidades da racionalidade produtiva global). Contudo, tal problemática não foi solucionada pelos *independentes* dos anos

80. Tais agentes apenas inauguraram a autonomização de etapas produtivas, e a possibilidade de teste de alguns produtos musicais antes de uma contratação definitiva pela indústria fonográfica. Esta estratégia de teste e previsibilidade de resultados, propiciada pela eclosão do fenômeno *independente*, foi amplamente utilizada pela indústria do disco nos anos 80, e que, posteriormente, resultaria na terceirização de serviços historicamente prestados exclusivamente por grandes empresas do setor.

Desta forma – a fusão de duas correntes interpretativas – acredito não ter reduzido o objeto à dicotomia *parte do sistema x marginal ao sistema*. Se tivesse optado por uma interpretação estritamente frankfurtiana (que privilegia os aspectos estruturais e materiais da produção cultural), a experiência *independente* através do Lira Paulistana talvez fosse encarada como algo inócuo ou desprovida de elementos capazes de alterar as bases da produção de discos no Brasil, ou ainda que seus representantes, ao assinarem posteriormente contratos com transnacionais do disco, teriam sido totalmente cooptados pelo sistema. Entretanto, acredito que a experiência *independente* através do Lira Paulistana tenha catalisado a tendência da grande indústria do disco de autonomização e terceirização de etapas produtivas (inclusive a de prospecção de novos talentos, possibilitando a capacidade de teste e previsibilidade de produtos a serem por ela lançados no mercado), alterando as bases da produção capitalista de discos no Brasil. Não obstante, os músicos *independentes* que assinaram contratos com gravadoras transnacionais, por terem tomado conhecimento de todo o processo produtivo do disco durante a experiência no Lira Paulistana, passaram a ser funcionários com maiores condições de diálogo e negociação com a gravadora, no sentido de manterem as respectivas propostas estéticas diante da política comercial da empresa.

Assim, se a possibilidade de registro fonográfico *independente* das transnacionais surgiu da própria autonomização de etapas produtivas no final dos anos 70, a questão que se coloca não é se a produção *independente* paulistana dos anos 80 foi parte ou não do

sistema. A riqueza do objeto de estudo revela-se, sobretudo, em seus aspectos simbólicos, capturados a partir do universo conceptual proposto por Bourdieu. A Teoria dos Campos fez com que a análise não se restringisse aos seus aspectos estritamente materiais e estruturais (o que invalidaria tal experiência artística e fonográfica devido à sua exaustão a partir de 1985). Ela criou possibilidades para que o pesquisador refaça os percursos individuais dos administradores do teatro e dos músicos, trazendo à tona as relações de poder simbólico que tal tipo de produção fonográfica implicou. Além disso, a posição e a legitimidade atuais de tais músicos na linha evolutiva da MPB só pode ser compreendida através da lógica de *campo*, dada a falta de acesso de tais artistas aos veículos de comunicação consagrados pela indústria cultural.

A lógica de *campo* utilizada na pesquisa foi responsável ainda por um outro avanço em relação à bibliografia existente sobre a música *independente*: através da identificação de dois *campos* distintos que tangiam tal produção cultural (o *musical* e o *fonográfico*), foi possível contrastar duas visões diferentes em relação à experiência *independente* através do Lira Paulistana – de um lado, a dos administradores, e de outro a dos músicos. Assim, foi possível construir uma interpretação capaz de identificar as motivações individuais (e também as impressões pessoais) de cada uma das partes envolvidas numa mesma experiência, sem incorrer no engano de tomar o todo pela parte.

Para além destas questões – de caráter eminentemente metodológico – a pesquisa de mestrado (Ghezzi, 2003) revela outros aspectos da experiência *independente* através do Lira Paulistana, que, entretanto, não puderam ser reproduzidos neste artigo. Por meio dos depoimentos coletados exclusivamente para tal trabalho (Ghezzi, 2003), pude apresentar de forma detalhada o funcionamento administrativo do teatro e da gravadora *independente* Lira Paulistana, no qual se constatou um *modus operandi* que ia se configurando gradualmente conforme as necessidades e oportunidades impostas aos administradores do empreendimento. Também foi

possível destacar o papel de mediação cultural desempenhado pelo Lira, uma vez que a iniciativa de Wilson Souto Jr. reunia, num mesmo lugar, tanto os produtores como os consumidores de uma proposta artística diferenciada das demais, identificados com o referencial contracultural e envolvidos por uma sociabilidade alternativa que se mantinha na região da Vila Madalena.²⁴

Fontes

Entrevistas:

BARNABÉ, Arrigo. “Arrigo em Dois Tempos”; entrevista *In: Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, p. 22-29, 1984.

DORATIOTTO, Wandi (Premê). Entrevista à autora, São Paulo, 2001

LÍNGUA DE TRAPO. Entrevista realizada pelo MIS (Museu da Imagem e do Som), Projeto Nova Música de São Paulo, coordenação de Antônio Carlos Guimarães, São Paulo, 1983.

RUMO. Entrevista ao Matraca. *In: Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, p. 12-13, 1984.

SOUTO Jr., Wilson (Lira Paulistana). Entrevista à autora, São Paulo, 2002.

TURCÃO (Sérgio Feres - Tarancón). Entrevista à autora, São Paulo, 2002.

Periódicos:

LIRA PAULISTANA. *Boletim Informativo de 4º Aniversário do Lira Paulistana*, São Paulo, 1983.

²⁴ Sobre o assunto, que não pôde ser desenvolvido neste artigo, vide: (Ghezzi, 2003: 107-236).

Pesquisas:

IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas)
Disco em São Paulo n° 6. Coord. Damiano Cozzela. SP: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Obras Escolhidas - magia e técnica, arte e política*. Vol. 1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.
- _____. “Esboço de uma teoria da prática”. In: ORTIZ, R. (Org.), *Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, SP: Ed. Ática, 1983.
- DIAS, Márcia R. Tosta. *Sobre mundialização da indústria fonográfica – Brasil: anos 70 – 90*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1997.
- Dicionário de Música Zahar, RJ: Zahar, 1985.
- GHEZZI, Daniela Ribas. *De em porão para o mundo: a vanguarda paulista e a Produção Independente de LP’s através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos Campos Fonográfico e Musical*. Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP, Campinas, 2003.
- GUIMARÃES, Antônio C. Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, IFCH/UNICAMP, Campinas, 1985.
- MORAES, J. J. *O que é música*. SP: Brasiliense, 1983.

- MOSTAÇO, Edécio. “Alternativa: independência ou morte - notas sobre o circuito da ideologia”. In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, 1984.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp, 2001.
- SANTA-FÉ Jr., Clóvis. *O rock “politizado” brasileiro dos anos 80*. Dissertação de Mestrado – Sociologia, FCL/UNESP, Araraquara, 2001.
- SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: crônica histórica e sentimental*. Coleção Paulicéia, São Paulo: Boitempo, 2002.
- TATIT, Luís. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. “Antecedentes dos Independentes” In: *Arte em Revista. Independentes*, Ano 6, nº. 8. SP: CEAC/USP, p. 30-33, 1984.
- VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. SP: Ed. Martin Claret, 2001.

ROCK “POLITIZADO” BRASILEIRO: UMA EXPRESSÃO JUVENIL CRÍTICA E DISTÓPICA NOS ANOS 80

*Clóvis Santa Fé Júnior**

Nos anos 80, o *rock* nacional constituiu-se como um importante veículo de crítica do jovem a todo contexto da crise brasileira. Canções como *Inútil* (1983), do grupo paulistano Ultraje a Rigor eram cantadas em mobilizações políticas como a campanha das “Diretas-Já” (Brandão & Duarte, 1990:108).¹

A visibilidade crescente da expressão juvenil está diretamente vinculada ao que Souza (1995) observou como o desenvolvimento da *Cultura Rock* no Brasil, a qual passa a ser, para aqueles jovens, um fator essencial não só para autocompreensão, mas também para uma compreensão do mundo. O *lazer* e o *tédio* foram os propulsores dessa nova cultura e agiram dialeticamente aglutinando jovens, tanto da classe proletária como de classe média em várias metrópoles brasileiras, em torno do *punk-rock*. *Lazer* e *Tédio* são palavras chaves para entender o porquê do envolvimento desses jovens com a música como instrumento de contestação social.

□ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, IFCH/UNICAMP. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNESP, Campus de Araraquara.

¹ Este artigo é uma adaptação do Capítulo 2 da Dissertação de Mestrado (Santa Fé Jr.,2001), e resulta de pesquisa com financiamento da FAPESP.

Este artigo visa contribuir para o desvelamento de um período no Brasil que, para muitos, é sinônimo de a *década perdida* ou o ápice, por exemplo, do que José Ramos Tinhorão (1990) denominou *Colonialismo Musical*. Dentro da perspectiva de Walter Benjamin, que busca a construção de novas categorias para analisar a arte e sua reprodutibilidade técnica inserida na sociedade industrial contemporânea, nosso principal interesse é investigar a complexa relação edificada entre alguns roqueiros e grupos de *rock* – são eles: Legião Urbana, Plebe Rude, Ira!, Lobão, Engenheiros do Hawaii, Cazuza, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor e Camisa de Vênus –, pertencentes ao que denominamos segmento politizado do *Rock* Brasil, a Indústria Cultural e a juventude, tendo como perspectiva indícios de politização da juventude nos anos 80.

1. Dos EUA ao Brasil: o *rock'n'roll*

Segundo Brandão e Duarte (1990), a música *rock'n'roll* surge nos EUA por volta de 1950, resultante da fusão do *rhythm and blue* negro com o *country-and-western* branco, sendo Elvis Presley o seu maior expoente.

“O *rock'n'roll*, por ser um estilo composto de elementos de origem diversa – ‘música negra’ e ‘música branca’ –, também seria encarado, na racista sociedade norte-americana de então, como ‘race music’ (música de negro)” (Brandão & Duarte, 1990:20). Setores da juventude identificaram-se com a discriminação sofrida por este gênero musical e pelos negros, pois, também, sentiam-se marginalizados na sociedade. E é como música de protesto que o *rock* serviu como veículo de contestação para o movimento de *Contracultura*, anos depois (Brandão & Duarte, 1990:58). Especialmente, por intermédio de bandas como os Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin e roqueiros que, hoje, se tornaram mito como Bob

Dylan e seu *folk-rock*. O *Dicionário do pensamento social do Século XX* conceitua **Contracultura** como:

Uma cultura minoritária caracterizada por um conjunto de valores, normas e padrões de comportamento que contradizem diretamente os da sociedade dominante. De acordo com o *Oxford English Dictionary*, a palavra *counterculture* foi acrescentada à língua inglesa no final dos anos 60 e início dos anos 70, referindo-se aos valores e comportamento da mais jovem geração norte-americana dos anos 60, que se revoltava contra as instituições culturais dominantes de seus pais, na maior parte, afluentes. (Outhwaite & Bottomore, 1996:134)

Surgida nos Estados Unidos durante a década de 1960, a Contracultura foi uma das mais importantes manifestações jovens até os dias de hoje e agregava propostas concretas de transformação social. Negando os valores da sociedade vigente, ela fundia em si velhos ideais anarquistas de vida comunitária com teorias marxistas e psicanalíticas, que denunciavam essa sociedade como repressora do homem moderno. A música *rock*, portanto, encontrava-se nesse período vinculada a esse projeto utópico da juventude dos anos 60; desta maneira, ela adquiriu, segundo Roberto Muggiati (1981:106), um maior envolvimento social que se refletiu, mais do que em épocas anteriores, na ação política. Porém, acabou por ser tragada tempos depois pela sociedade de consumo.

Nos primeiros anos da década de 1970, o processo que se segue referente tanto ao *rock*, música jovem, quanto ao movimento contracultural tenderá à diluição e ao escapismo. As iniciativas transformadoras terão como destino provável a assimilação da música *rock* e da *contracultura*. Assim, a indústria cultural age, como bem alertou Adorno, de forma a descaracterizar o movimento, devolvendo-o em forma de mercadoria para a sociedade (Adorno & Horkheimer, 1986:113-156). Porém, a contrapartida também é verdadeira. Apesar de assimilada posteriormente pela indústria cultural, a contracultura inseriu uma série de novos valores – revolução comportamental, por exemplo – presentes nas sociedades atuais.

Muggiati (1981:69) revela que a absorção destes elementos contraculturais modifica a cultura oficial, abalando a integridade ideológica do *Establishment*.

O rock foi introduzido no Brasil por intermédio do filme *The Blackboard Jungle* – “Sementes da Violência” –, de 1955, dirigido por Richard Brooks. O filme continha em sua trilha sonora uma música do conjunto Bill Halley e Seus Cometas, denominada *Rock Around The Clock*. Segundo Arthur Dapieve (1995:11), desde a sua inserção no cotidiano dos jovens brasileiros, o rock foi sendo aclimatado ao nosso gosto tropical. Um dos mecanismos utilizados para realizar essa aclimação foi a fabricação de versões dos principais sucessos deste rock internacional – desenvolvimento da música *pop* por aqui denominada *iê-iê-iê* – popularizadas pelas vozes de pioneiros como Sérgio Murilo, Tony e Celly Campelo, entre outros (Severiano & Mello, 1998:17). Somente em 1957 surgiria o primeiro rock – letra e música – composto em solo brasileiro e interpretado por um dos principais cantores do rádio, Cauby Peixoto. A primeira canção brasileira de rock denominava-se *Rock and roll em Copacabana*, e foi composta por Miguel Gustavo.

No mesmo ano de 1955, em que o *rock'n'roll* – assumindo a partir da década de 1970 a designação sintética de *rock*² – aportava em terras brasileiras, é também o marco de um novo ciclo de desenvolvimento do país. Eram tempos de Juscelino Kubitschek e seu projeto político de industrialização acelerada para o Brasil, que induziu às renovações no plano cultural, como: teatro, a arrojada arquitetura de Brasília, consolidação da TV brasileira e o surgimento do movimento musical da Bossa Nova, que revolucionou a música brasileira. A Bossa Nova era o resultado da fusão do Samba com o *Jazz* norte-americano efetuada por alguns músicos de classe média (Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes,

² Segundo Muggiati (1981:10), o rock como um novo idioma musical seria um desdobramento das duas correntes que formaram o *rock'n'roll*: o *rhythm & blues* e o *country & western*. Os Beatles, para ele, seriam os maiores responsáveis pela criação desse novo idioma.

entre outros), do Rio de Janeiro, e rompe com as temáticas dos sambas tradicionais daquela época (Caldas, 1989:48).

Segundo Joaquim Alves de Aguiar (1994), a Bossa Nova muda a imagem da música popular brasileira e se coloca como uma forma de expressão representativa da intenção de superação do subdesenvolvimento. Buscava, portanto, revelar a configuração de um país que se modernizava.

Na sociedade brasileira dos anos 60, o *rock* – representado pela *Jovem Guarda*, movimento apolítico e mais voltado para o mercado na forma de cultura de consumo – foi colocado dentro de uma postura maniqueísta em confronto com a Música Popular Brasileira, a MPB. “Nesse contexto, o *rock* era considerado duplamente, na forma e no conteúdo, vassalo do imperialismo ianque” (Dapieve, 1995:15). O nome desse movimento, *Jovem Guarda*³, como ficou conhecido, adviria também do programa de televisão de música jovem, comandado por Roberto Carlos, Erasmos Carlos e Wanderléa, e exibido nas tardes de domingo. Segundo Nelson Motta (2000:93-4), esse programa para a juventude teve origem na necessidade da TV Record, de São Paulo, em preencher o horário vago em sua programação nas tardes de domingo. Devido a um mandato de segurança, a emissora paulistana ficou proibida “de transmitir os jogos [de futebol] e o lucrativo horário nas tardes de domingo ficou vazio”. Porém, a criação de um programa de música jovem, como o da *Jovem Guarda*, era também a execução de uma idéia audaciosa criada por uma nova agência de publicidade que acompanhava a transformação e expansão do comportamento juvenil, internacionalmente, visualizando o rico nicho mercadológico que a juventude representava.

³ De acordo com Motta (2000:95), o nome “Jovem guarda” atribuído ao programa, comandado por Roberto, Erasmo e Wanderléa, foi extraído da coluna que Ricardo Amaral mantinha no jornal *Última Hora* e que se constituiu como a primeira coluna “jovem” da imprensa brasileira. Essa coluna, atenta aos fatos que movimentavam a juventude paulistana daquela época, lançava novas gírias, modas, etc.

Dessa forma, esse movimento juvenil se traduzia em uma inocente e conservadora rebeldia expressada com naturalidade por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e outros (Campos, 1978:55-6). Entretanto, é interessante ressaltar que a “participação política do artista ou de qualquer pessoa não deve ser vista como obrigatória” (Caldas, 1989:55). Severiano e Mello (1998:17) localizaram no triênio 1965/67 o auge do iê-iê-iê representado, neste período, pela *Jovem Guarda*.

Simultaneamente, o *Tropicalismo* surge em São Paulo por volta de 1967, e nesta época o Brasil, desde 1964, está sob regime militar. Liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, esse movimento sofre a influência do cinema novo, da bossa nova e demais acontecimentos culturais do período, incluindo os internacionais – a *Contracultura* e a revolta estudantil denominada *Maió de 68*, na França (Veloso, 1997:16-7). O *Tropicalismo* rompeu com os preconceitos musicais e introduziu a guitarra elétrica na tradicional MPB, através da presença de grupos de *rock* como Os Mutantes, composto pelos irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista e a cantora-compositora Rita Lee. Severiano & Mello (1998:17) apontam a banda de *rock* Os Mutantes como representante de uma outra vertente do pop nacional, mais influenciada pelo *rock* inglês e a *contracultura*, diferenciando-se assim da *Jovem Guarda*.

Conforme atestam vários autores (Ver Brandão & Duarte [1990], Hollanda & Gonçalves [1986], Caldas [1989], entre outros), a sociedade brasileira desse período experimentava em todas as áreas artísticas – Cinema Novo, Tropicália, *show* Opinião, Teatro Oficina, o CPC (Centro Popular de Cultura), etc. – uma forte efervescência cultural, contendo forte matiz ideológico de esquerda em seu bojo. Isso tudo resultante da forte agitação política na sociedade brasileira na década de 1960. Da crise instaurada com a renúncia do Presidente Jânio Quadro, em agosto de 1961, substituído pelo seu vice João Goulart, até a abrupta interrupção do governo democrático com o golpe militar de 31 de março de 1964, os mais variados setores da sociedade brasileira – a classe média, o

operariado, o movimento estudantil, etc. – participavam do debate político nacional e das perspectivas de transformação social que mobilizavam o país, e esses elementos também convergiam na conformação do contexto cultural daquele período.

Portanto, a resistência à ditadura dos militares ficou restringida a uma militância cultural, posto que a repressão desencadeada por aquele novo governo havia provocado a dissolução de várias organizações de esquerda, incluso a decretação de ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro (PCB), entre outros. As bases de sustentação à esquerda do governo João Goulart demonstraram uma frágil capacidade de reação frente à ditadura que se instalava naquele momento.

Dessa forma, para a esquerda restava apenas a via da militância cultural, protestando e tentando localizar e 'corrigir' os seus erros em relação ao golpe de 64. Mesmo com os militares no poder, essa cultura engajada marcaria fortemente, até o final da década, a cultura do país – principalmente em relação aos festivais de música popular (Brandão & Duarte, 1990:63).

Em 1968, com a implantação do AI-5 colocando um fim à cultura de esquerda predominante durante toda essa década – incluindo medidas como a censura oficial rigorosa a toda produção cultural – o movimento tropicalista se desintegra (Ridenti, 1993, p.94).

Concomitante a todos esses eventos, é neste período também que, de acordo com Ortiz (1999), a indústria cultural brasileira impulsionada pelo capitalismo tardio – produzido pelo Estado Militar brasileiro – iniciará seu vertiginoso desenvolvimento que a consolidará no início dos anos 80. A Rede Globo de Televisão, por exemplo, durante os anos 60 e 70 terá vital importância para o regime autoritário vigente, pois auxiliará no processo de integração nacional. A expansão acelerada da Indústria Cultural nacional resulta na modernização de cada um de seus vários tentáculos, inclusive, o setor fonográfico (Ortiz, 1999:114-121). Uma modernização que, de certo modo, chegava para a indústria cultural nacional um tanto quanto atrasada, pois internacionalmente e historicamen-

te a Indústria Cultural nos países de capitalismo avançado já havia alcançado a sua plena consolidação entre o início dos anos 60 e 70. Nesse ínterim, a sociedade brasileira experimentara o silêncio resultante do amordaçamento produzido pela voraz censura do regime militar.

2. Punks e Darks: elementos na constituição do BRock⁴

A **arte marginal** surge como uma resposta *contracultural* a toda repressão imposta pelo autoritarismo. “Portanto, na esteira do *rock*, do início dos anos 70, cresceriam os cabelos e os contornos de uma ‘cultura marginal’” (Brandão & Duarte, 1990:87).

Porém, a arte marginal não foi a única forma de resistência ao regime autoritário. Conforme demonstrou Luciano Martins (1979), o regime autoritário vigente no Brasil iria gerar, cedo ou tarde, o processo de sua negação e que poderia se manifestar em três diferentes formas de contestação:

- a) contestação do sistema simbólico de justificações do regime e organização de formas políticas de oposição, logo em seguida;
- b) formas pré-políticas de resistência;
- c) ou formas meramente reativas de comportamento.

Martins dirá que as duas últimas formas de contestação ocorrem com mais frequência em sociedades nas quais “os impulsos sociais de contestação não encontram canais políticos de expressão” (1979:72-3). Essa era a situação da sociedade brasileira naquela década de 1970. E como aponta Martins, a reação defensiva à imposição de uma cultura autoritária – por exemplo: censura, violência policial, ocultação do processo decisório, desrespeito aos direitos individuais, etc. – é o florescimento de uma contra-cultura também difusa, mas restrita a grupos sociais que procuram preser-

⁴ Designação criada por Arthur DAPIEVE (1995) para identificar o *rock* brasileiro dos anos 80.

var pautas individuais de comportamentos que lhes são negadas, isto é, “a condição de sujeitos de suas existências” (1979:73). Desse modo, segundo Martins, de 1968 a 1975 as duas linhas de resistência que confrontaram o regime autoritário brasileiro foram: a defesa da liberdade individual e da consciência crítica; estes fatores engendrarão a contra-cultura, porém ela será intransitiva. Martins explica o porquê disso ao dizer que:

É em tais circunstâncias – de impotência crítica conjugada à ausência de prática política – que certos impulsos primários de contestação, não logrando efetuar a passagem do estágio de reação instintiva ao de movimento social, são alienados de seu conteúdo político. Tendem, então, a se fecharem sobre si mesmos e a assumirem formas francamente anônimas de comportamento. Em uma palavra: tornam-se intransitivos (1979:73).

Esse fenômeno apresentado por Martins, circunscreve-se a uns poucos enclaves urbanos, contendo uma forte presença de classes médias de altos rendimentos. A geração AI-5 – indivíduos que cresceram e viveram sob o signo do autoritarismo – de posse de todos os fatores já explicitados até aqui configuraram uma síndrome alienante contendo três elementos: a) o culto da droga; b) a desarticulação do discurso; c) o modismo psicanalítico. Esses três elementos contribuíram para a desarticulação da consciência crítica, princípio básico da alienação engendrada pelo regime autoritário.

Mas, se no Brasil tudo isto era um equivocado escapismo, a década de 1970 ainda produziria outra resposta paralela à *Contracultura* e à geração AI-5 no país: a importação do Movimento *Punk*. Este movimento – antes da sua vinda para o Brasil – surgiu na Inglaterra em 1976 e contestava a sociedade capitalista e a massificação produzida pela indústria cultural. Alguns jovens britânicos organizaram este movimento motivados pelas dificuldades e pelo desemprego resultantes da primeira grande crise do capitalismo pós Segunda Guerra “pelos principais centros urbanos mundiais e externando um sentimento de descontentamento de grupos de jovens

das classes menos privilegiadas” (Brandão & Duarte, 1990:83). De acordo com Essinger (1999:67), o fenômeno *punk* irá se estruturar, especialmente, em torno de bandas de *rock* como a fundadora *Sex Pistols* (empresariada por Malcolm McLaren), com sua proposta anarquista/niilista de reduzir a sociedade a nada, e a sucessora *The Clash*, defensora do engajamento na transformação social.

Estas duas bandas, que têm como principal influência a filosofia anarquista, originaram no movimento *punk* britânico, e porque não dizer mundial, duas correntes ideológicas distintas que o norteiam até hoje: o niilismo expresso no principal *slogan* do movimento, o “*no future*”, e o de transformação social. De certo modo, o segmento do *rock* brasileiro analisado neste artigo sofrerá a influência destas ideologias.

No Brasil, o movimento *punk* chega por volta de 1978 na periferia paulistana – reduto da classe proletária – e, logo após, começa a se ampliar para outras periferias em outras metrópoles brasileiras, atingindo também os jovens de classe média. É o jovem proletário *punk* – e suas “bandas de garagem” – que torna o *punk-rock* uma nova forma de expressão juvenil no início dos anos 80. Porém, a repercussão nacional via meios de comunicação de massa se dá por intermédio dos jovens – *punks* ou *darks* – de classe média, oriundos sobretudo de São Paulo e Brasília. O *Dark*, designação dada a este grupo de jovens pela imprensa, é um movimento influenciado pelo *Punk*, do qual se destaca pelo uso da tonalidade negra nas roupas, nos lábios, ressaltando olheiras e nos rostos pálidos, etc. Com respeito à gênese da versão brasileira do *punk* britânico, Dapieve dirá que:

Aqui o movimento punk primeiro repercutiu no segmento social no qual nasceu na Inglaterra: no proletariado. Já em 1977 jovens operários da periferia de São Paulo, lugares como Freguesia do Ó e Vila Carolina, começaram a se identificar com a revolta anarco-politizada dos Sex Pistols e do Clash. E, como as palavras de ordem eram *do-it-yourself* mesmo, logo começaram a surgir as primeiras bandas punk

brasileiras, que atendiam por AI-5 ou Condutores de Cadáver. Os punks se reuniam num salão conhecido como Templo do *Rock*, na Zona Leste da cidade (Dapieve, 1995:27).

Segundo Antonio Bivar (1984), em São Paulo, as informações sobre os *punks*, e toda a agitação por eles produzida na Inglaterra, chegavam por intermédio da imprensa ou de discos importados. Porém, eram informações incompletas que a imprensa promovia mais como um *show* de *rock* horror ou delinquência juvenil. Isto acabou por dificultar o entendimento para o grande público do que seria o movimento *punk*, até 1982. Neste ano, os *punks* paulistanos concederam uma entrevista para a grande imprensa brasileira. Uma tentativa de traduzir para a população o que eles eram, como viviam e o que reivindicavam – por esta época já havia algo em torno de 3000 *punks* na cidade de São Paulo (Bivar, 1984:100) – além de mostrar que, apesar da pouca escolaridade da maioria deles, eles eram capazes de opinar sobre a realidade brasileira e internacional, adotando uma postura de esquerda.

No Distrito Federal, em 1978, o movimento *punk* erigiu-se de forma bastante diferenciada do que havia ocorrido em São Paulo e no Rio de Janeiro, ou seja, seu núcleo mobilizador centrava-se em torno do desenvolvimento de bandas de *punk-rock*. Sua gênese ocorreu a partir de um grupo seleta de jovens da classe média, dentre eles: Renato Russo, Fê Lemos, André Pretorius, os irmãos Loro e Geraldo, Gutje e Phillipe Seabra. Fê Lemos e, posteriormente, André Müller ambos haviam viajado para a Inglaterra e entrado em contato com a revolução do *Punk*. Os dois, cada qual a seu tempo, abasteciam com fitas, discos e informações sobre a movimentação *punk*, os amigos que haviam ficado em Brasília. Por serem em maior parte filhos de professores universitários, as reuniões iniciais desta turma se realizaram na Colina – blocos de prédios residenciais construídos no interior da Universidade de Brasília (UnB) para os seus professores.

De 1978 a 1983, assiste-se a um crescimento do movimento que antes havia se iniciado timidamente. Várias bandas já tomavam a Colina de Assalto, sendo muitas delas resultantes da fragmentação e/ou inspiração de bandas iniciais *proto-punk* como Aborto Elétrico, de Renato Russo (futuro líder da Legião Urbana), e Blitz 64, de Gutje, que posteriormente se tornaria componente da Plebe Rude. Em 1983, três bandas já se encontravam bem estruturadas e contendo um bom repertório próprio. Eram elas: Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial. Estas estreitaram contatos com bandas de São Paulo e Rio de Janeiro, e resolveram apresentar suas músicas no circuito *underground* destas cidades. “Com suas fitas demo em rotação na Rádio Fluminense, não demorou para que Plebe, Legião e Capital despertassem o interesse das gravadoras multinacionais” (Essinger, 1999:148-150). Desta maneira, tanto a Plebe Rude como a Legião Urbana, bandas engendradas no *punk* brasileiro, inseriram-se no *mainstream* do Rock Brasileiro.

Segundo a tese de Kênia Kemp (1993), os *punks* constituem um movimento *contracultural* no qual o *rock*, como prática social, além de opção estética, é também um agente social. Por meio dele, os indivíduos expressam “as expectativas, os desejos, os projetos individuais e coletivos, as estratégias enfim, dentro do contexto que se encontram” (Kemp, 1993:10-3). Helena Abramo também ressalta no estudo em que pesquisou os *darks* – em sua maioria jovens universitários de classe média – a existência desses projetos, tanto individuais como coletivos, pois o eixo central do movimento “é a música – e o empenho em apresentá-la – e o esforço para produzir uma *atuação instigante*” (1994:130).

Para veiculação desta música, montam-se os circuitos *underground* ou alternativos, e é a partir de 82, por intermédio destes e festivais *punks* como “O começo do fim do mundo”, em São Paulo, que o movimento passa de “alternativo” para a grande massa por intermédio da indústria cultural.

3. Anos 80: um rock brasileiro portador de distopia

Os anos 80 irão revelar a existência de uma garotada que, culturalmente, estará movimentando o país embalada por uma música jovem, o *rock* nacional, invadindo todos os recantos da nação. “A partir de 1982, deslança finalmente o *rock* nacional, também chamado de *BRock*, com dezenas de jovens e suas bandas invadindo as paradas de sucesso para o resto da década” (Severiano & Mello, 1998:188).

A partir de 1984, ocorre uma renascença do *rock* brasileiro nos *Mass Media*, com novas bandas, *punks*, pós-*punks* e/ou *new waves* – *Legião, Ira!, Ultraje a Rigor, Titãs e etc.* – vindas do circuito *underground* ou quando não, com algumas de suas influências, retomando a música *punk* e realizando um sincretismo entre entretenimento e crítica social. Este fato motivado pelo refluxo do *punk*, após uma degenerativa dose de exposição nos meios de comunicação de massa, acaba por engendrar o aparecimento de uma cena pós-*punk* que monopolizará o *BRock* (ou *Rock Brasil*) até o final da década (Essinger, 1999:120). É bom ressaltar que o gênero *new wave* era uma derivação sofisticada do *punk-rock*, resultante da estagnação e incorporação do *punk* inglês e norte-americano pelo *establishment*.

Inseridos num contexto no qual os jovens não mais se sentiam representados nos diversos gêneros musicais vigentes no país, conjuntos musicais como a Legião Urbana e cantores como Cazuza, entre outros, mostraram que a juventude queria se manifestar. Em uma entrevista, Herbert Vianna – líder dos Paralamas do Sucesso – dizia: “A MPB não supria as necessidades da minha geração, a geração da Abertura” (Dapieve, 1995:201). Deve-se também ressaltar que dentre as bandas e roqueiros pesquisados somente a Legião Urbana, Ira! e Plebe Rude tiveram suas origens no Movimento *Punk*. As demais tiveram origens diferenciadas, porém, nutriram-se da influência do *punk* especialmente na confecção das letras de suas canções.

Ao fazer uma análise sobre a *Cultura Rock* no Brasil, Antônio Marcus Alves de Souza (1995) afirma que, nos anos 80, a música juvenil brasileira consubstanciou dois aspectos essenciais: entretenimento e *crítica* social. Estes aspectos podem ser o resultado de uma leitura *crítica* de todas as ideologias que permearam os anos 60 e 70. Helena Abramo, em sua obra *Cenas Juvenis*, observa que os jovens, nos anos 80, não possuem mais sonhos utópicos, portanto, ignoram os sonhos da geração anterior de assaltar os céus e resolvem “descer aos infernos, como único modo de estabelecer uma relação verdadeira com a sua condição e de estar alerta para as questões do seu próprio tempo” (1994:154). A análise, empreendida por Abramo, evidencia um ponto de intersecção com a análise de Souza – o qual diz que entretenimento e *crítica* social estão presentes na *cultura rock* brasileira – ao realizar entrevistas com pessoas que participaram do movimento *dark* e afirmavam ser o núcleo central de todo fenômeno a idéia, trazida pelo *punk*, de que qualquer jovem podia fazer música *rock*; não era necessário ser profissional. Esta relação benjaminiana (Benjamin, 1994:187-88), entre *fruição* e *crítica*, parece ficar clara no depoimento de um de seus entrevistados:

[...] O que me interessou principalmente no *punk* foi o *do it yourself*; o que me movia era o ideal de uma música espontânea, que ao mesmo tempo era pensante e era também diversão. A gente montou uma banda, tentava tocar no teatro do colégio. Não era importante ser músico, era importante querer fazer daquele jeito. (Abramo, 1994:123)

A *distopia*, caracterização emblemática do projeto desta juventude, representada nas imagens apocalípticas e mórbidas que compõem certos grupos juvenis – *punks*, *darks*, etc. – é “um retrato da sociedade em que são destacados e ampliados os traços negativos, prescrutando as tendências colocadas pela ordem atual e procurando chamar a atenção, de forma *crítica* sobre esses traços” (Ibid., p.153).

Para entendermos bem esse projeto distópico, e que deriva do Movimento *Punk*, torna-se necessário elucidar a proposta política dos *punks*. Janice Tirelli Ponte de Sousa, em sua obra *Reinvenções*

da utopia: a militância política de jovens nos anos 90, dirá a respeito do Movimento Anarco-**Punk** (MAP), o seguinte:

Os militantes do MAP descreviam o punk como uma cultura que se volta contra a grande carga de individualismo e autoritarismo que se expressa a toda hora. Uma cultura que surgira para destruir “essa carga podre” que existe no indivíduo, fruto da sociedade, da família, das instituições do meio, do trabalho. Surgira para destruir nas pessoas o que foi construído até hoje, com a proposta de construir algo novo... (Sousa, 1999:114).

Assim, permeada por essa ideologia distópica, a diversidade de grupos juvenis e a projeção de bandas de *rock* nacional – em particular do segmento *crítico* deste *rock* – são, nos anos 80, um sinal indicador da importância das músicas como forma de expressão de toda essa geração (Abramo, 1994:156).

4. Rock, distopia e lazer

O *rock* brasileiro, nos anos 80, estará estreitamente vinculado à juventude, auxiliando-a na construção de uma nova visão e interpretação da realidade que a cerca. Além disso, esta exposição juvenil desvelará o desenvolvimento da *cultura rock* no Brasil, a qual passa a ser, para os jovens, um fator essencial para autocompreensão e compreensão do mundo (Souza, 1995:17). Neste contexto, o movimento *punk* e o autoritarismo agiram dialeticamente como um mecanismo aglutinador de jovens tanto da classe proletária paulistana quanto de classe média de Brasília e outras capitais. Intrinsecamente relacionados ao *punk* e à ditadura, o *lazer* e o *tédio* são duas palavras-chaves para entendermos o porquê do envolvimento de jovens – tanto da classe proletária como de classe média – com a música como instrumento de contestação social. Segundo Abramo, o *lazer* se torna uma das dimensões mais importantes para o jovem das classes populares. Sobre o *lazer* do jovem proletário, observa:

Não é à toa que será justamente no espaço do lazer e nas atividades ligadas à diversão e ao consumo cultural que poderemos ver surgir modos de expressão dessas novas *condições juvenis*, da qual fazem parte as *críticas* ao modo de vida atual e as elaborações referentes às expectativas de futuro (Abramo, 1994:65-6).

No caso específico da “Turma da Colina”, como era conhecido o grupo de jovens de Brasília, de onde se originaram as bandas Legião Urbana e Plebe Rude, o estado letárgico que o autoritarismo produzia na sociedade, a falta de inovação cultural nos meios de produção de arte e outros fatores, criaram, sobretudo, no Distrito Federal, o que esses roqueiros em suas entrevistas apontavam como um estado de *tédio* total. É justamente este fator que irá fazer com que os jovens de classe média – em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Salvador e Brasília – cerceados culturalmente pelo regime, mas incentivados pela movimentação anárquica do *punk*, passem a priorizar o lazer e os produtos culturais ligados à indústria cultural como forma de atuação, canalizando a sua rebeldia e, especialmente, a vontade de se expressar por intermédio da música.

É possível, também, que a preocupação demonstrada nas canções esteja centrada no desejo de recuperação da “condição de sujeito histórico” – suprimida pelo autoritarismo –, mas em categorias diferentes das expostas por Aguiar quando diz que os “últimos vinte anos revertem o engajamento para o queixume, onde desembocam tanto a nostalgia, francamente forjada e aproveitada pela mídia, quanto o vazio, cuja marca é a perda das utopias, dando na angústia e dilaceramento sem rebeldia” (1994:166).

Aguiar pode ter realizado uma interpretação equivocada do *rock* brasileiro, por não perceber que a marca do período, o vazio – e nisto ele não está de todo equivocado – é o referente básico da *distopia*, perspectiva acentuadamente negativa das sociedades modernas. Outro problema da análise é não perceber que parte da juventude, e do *rock* brasileiro, não aceita a atribuição de ser componente revolucionário e portador de utopia. A juventude, enquanto

sujeito realizador do projeto de transformação social, para esse segmento juvenil, está sob suspeição. Porém, o fato dos jovens desse segmento não aceitarem essa designação não os faz menos políticos e menos participativos⁵; a intervenção na sociedade por eles praticada, dá-se, agora, sob uma nova ótica. Esses jovens sinalizam a nova conjuntura que enfrentam fazendo uso da construção distópica “e devolvem a tarefa de pensar o caos para toda sociedade” (Abramo, 1994:157). Tentam, desta forma, efetuar uma recuperação da “condição de sujeito” pela sociedade como um todo. Essas bandas de *rock* realizam a função de ventilar, por intermédio da música, estas questões para a sociedade, isto é, a música é mensageira, agora, não mais de algo que virá (utopia)⁶, mas de uma encenação apocalíptica de uma sociedade em dissolução. Diferem, portanto, da “Geração AI-5” de Luciano Martins, por não serem uma *contracultura* ou formas reativas de comportamento contra o autoritarismo (Martins, 1979:72-3). Não buscam no isolamento dos guetos, ou nos divãs dos psicanalistas, novos meios pelos quais possam manifestar as suas insatisfações derivadas de todo um contexto repressivo. A atuação política produzida por setores da juventude e bandas de *rock* contará com novos elementos, entre eles, a ocupação do espaço público por meio de grupos de estilos, por exemplo, *punks*, *darks*, *new waves* e suas bandas de *rock*; bem como, também, a canção de crítica social por eles produzida.

⁵ Neste sentido, há uma letra de canção de Edgard Scandurra, guitarrista da banda paulistana Ira!, denominada *Nasci em 62*, que contesta a afirmação de que a juventude a qual pertence é despolitizada: *Eu não vi Kennedy morrer/Eu não conheci Martin Luther King/Eu não tenho muito para dizer...?/Nasci em 62*. - In: SCANDURRA, E. *Nasci em 62* (disco). Ira!, banda de *Rock*. São Paulo: WEA DISCOS, 00988, 1990, 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (Clandestino).

⁶ Segundo Galvão (1976:96-8), o mito do “dia que virá” era uma constante nas letras de canções da Moderna Música Popular Brasileira e representava o que a autora designou de “pensamento mágico”. Dessa forma, as canções da MMPB implicariam o “imobilismo”, não a utopia.

A produção dos *estilos* espetaculares por parte desses jovens envolve a elaboração crítica de questões relativas à sua condição e a seu tempo e significa também um esforço de expressão dessas elaborações no espaço público, esforço que implica em uma intenção de intervir nos acontecimentos. [...] esses grupos espetaculares produzem uma intervenção crítica no espaço público. Eles montam uma encenação, articulam uma fala, com suas figuras carregadas de signos, com sua circulação pelas ruas da cidade, com suas músicas, levantando questões e buscando provocar respostas, simultaneamente, sobre sua condição juvenil, sobre a ordem social e sobre o mundo contemporâneo. Não estão, assim, restritos ao âmbito do privado; e seu significado não se reduz ao seu caráter simbólico da crise social vigente, pois eles *se produzem* intencionalmente como emblema e é exatamente nisso que reside sua atuação crítica (Abramo, 1994:xv).

Outros pontos de equívoco na leitura de Aguiar (1994) estão em algumas análises efetuadas sobre as músicas destes roqueiros, em especial, a canção *Inútil* do grupo paulistano Ultraje a Rigor e para a qual aponta o seguinte resultado: “A análise mostra que a composição tem força, mas jogada no consumo imediato, mesmo sendo de 1985, tem hoje gosto de sucesso antigo” (Aguiar, 1994:161). Essa música não é de 1985, como afirma Aguiar, e sim de 1983, quando ganhou o seu primeiro registro em vinil num compacto gravado pela Warner. “O contrato conseguido com a Warner graças à temporada de 11 a 17 de abril de 83 no Lira Paulista rendeu um compacto, com 'Inútil' e 'Mim quer tocar', lançado em novembro daquele ano” (Dapieve, 1995:107). Somente dois anos depois *Inútil* integraria o primeiro LP do Ultraje a Rigor. Porém, o equívoco principal de Aguiar na análise dessa música se resume a sua necessidade de impor à canção uma durabilidade prolongada. Para aqueles roqueiros a intenção é que a música se desatualizasse mesmo, ou seja, que a sociedade brasileira solucionando os seus problemas mais graves – por exemplo, a cidadania supri-

mida pelo regime autoritário e manifesta na suspensão das práticas políticas, impossibilitando a sociedade de eleger os seus governantes – tornasse esse tipo de canção irrelevante. E isso condiz plenamente com o *punk-rock*, que nunca se pretendeu eterno ou alçar a um *status* de arte contemplativa como o seu predecessor, o *rock*; bem como parece satisfazer a algumas categorias postuladas por Benjamin (1994:165-66), como: a renúncia da genialidade/criatividade e do valor de eternidade⁷. Júlio Medaglia (1988:327) de forma similar a Aguiar também discorre e lamenta, em sua obra *Música impopular*, sobre essa perda da criatividade e do *status* de arte alcançado fora do país por aquele *rock* contracultural dos anos 60.

O que Medaglia e Aguiar talvez ignorem sobre esse período, é que o *rock* como movimento musical e comportamental tentava: escapar da padronização musical e restabelecer, em outra chave – a distopia –, o projeto de transformação social, segundo Muggiati (1981:110-11), abandonado pela juventude e grupos de *rock* dos anos 60, que se endinheiraram, esquecendo assim da contestação social de suas canções. Para Bivar (1984:7), o *punk*, com sua música, engendra-se como reação a este estado de coisas.

O principal objetivo do *punk-rock* é se contrapor ao mundo paralelo, entorpecido e escapista, erigido pelo *rock* de fim da década de 1960, produzido, especialmente, pelas bandas de *rock* progressivo, como: Pink Floyd, Yes, Jethro Tull, Kraftwerk, etc. Medaglia (1988) nos fornece subsídios a este respeito, quando diz que aquela adolescência de tão encantada que estava com seu novo mundo sonoro deixou de dançar, preferindo “deitar-se no chão e curtir

⁷ Benjamin (1994:165-196) já havia notado que a revolução tecnológica desencadeada pela Revolução Industrial, no século XIX, não dissolve a obra de arte, e sim, muda o seu caráter a sua essência, redefinindo e reorganizando-as dentro de uma nova lógica. Adorno e Horkheimer (1986) se contrapõem a esta visão, procurando demonstrar que as redefinições de produção e reprodução da cultura empreendida por esta revolução tecnológica acaba por transformar qualquer conteúdo artístico ou cultural em *mercadoria*

aquele livre e colorido universo sonoro que parecia fornecer o combustível ideal para o delírio psicodélico que o jovem buscava” (Medaglia, 1988:324). O delírio psicodélico, sobre o qual discorre o maestro, anteriormente criativo e libertador, passa a ter uma carga de escapismo da realidade, não contribuindo para o exercício da reflexão naqueles bicudos anos 70. Em contraposição a isto, o *punk-rock* torna-se uma canção que abandona o virtuosismo e assume a condição de ser “uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios” (Bivar, 1984:49).

A proposta *punk*, portanto, incutida nesse tipo de canção é que qualquer um, mesmo não sendo músico, pode tocá-la. Desta maneira, esses jovens conseguem realizar uma democratização do campo musical, pois produzirão as músicas que querem ouvir e estas serão mais condizentes com a realidade por eles vivenciada. É desta forma que tentam não ficar à mercê da padronização da Indústria Cultural. O *punk* busca não uma estética para a sua canção e sim um veículo para a sua rebeldia. Muggiati, a respeito deste tema, evidenciará a urgência do *punk*, da seguinte forma:

Mick Jagger badalando nas discotecas da vida; Elton John colecionando óculos, sapatos e *Rolls Royces*; Rod Stewart colecionando mulheres; Elvis, o jovem rebelde dos anos 50, morrendo de tédio como um velho milionário no seu castelo – decididamente o *rock* não era mais aquele. E a reação surgiu violenta, pelas mãos dos novos bárbaros da música *pop*, os *punks*. O *punk rock*, embora considerado efêmero, parece ter persistido, menos como música do que como atitude social e forma de protesto. Seus alvos não eram apenas o Sistema, mas <<traidores>> do movimento, como Mick Jagger, Rod Stewart, Paul McCartney, The Who, que teriam renegado sua missão original (1981:111).

No Brasil, o panorama não foi muito diferente, após a efervescência cultural de fins dos anos 60 e início dos 70, a MPB com seus artistas consagrados, no início de 1980, encontrava-se encastelada. “Tal

como o *rock* lá fora, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril” (Dapieve, 1995:23). É em reação a isto que o *BRock* dos anos 80 tomará uma posição de contestação deste *status quo*.

Nesta conjuntura de *redemocratização*, a juventude e o *rock* brasileiro ambos estarão envolvidos com a reconquista da liberdade de expressão. Em uma entrevista à revista *Bizz*, no ano de 1988, Renato Russo discorria sobre os temas citados, dizendo: “Você não pode ser omissos. Não está na hora de ser omissos. O problema não são os fascistas, são as pessoas que não se manifestam”⁸. Portanto, esta geração é caracterizada por três fatores essenciais que integram a luta pela reconstrução da cidadania, a saber:

- a) o *didático*, que procura estimular – por intermédio das letras das músicas e de seu entretenimento – o indivíduo a pensar a sociedade, conclamando-a a refletir sobre si mesma;
- b) a *participação* juvenil, sintetizada na reconquista dos espaços públicos e mídias⁹, como forma de interferir no cenário social e chamar a atenção da sociedade para as questões que querem colocar. É por meio de suas construções simbólicas que “se oferecem como espelhos da essência do seu tempo, buscando obrigar os outros a verem e *ouvirem as distorções* e a se mirarem nessa perplexidade, de modo a repensarem suas convicções sobre o presente e o futuro” (Abramo, 1994:156, o grifo é nosso.);
- c) e o *contestador*, sintetizado na *distopia* sendo uma radical contraposição às gerações anteriores marcadas “pelas bandeiras de transformação, pela utopia, enfim” (Ibid., p.151). Porém, a *dis-*

⁸ BIZZ. São Paulo: Editora Abril, n°.1, jan. 1988, mensal, p.30.

⁹ No ano de 1989, ano de eleições presidenciais, no segundo turno o roqueiro Lobão utilizaria a mídia para fazer boca de urna eletrônica para o candidato Lula do PT, configurando crime eleitoral. No Domingo, dia em que ocorria a votação para presidente, Lobão e banda apareceram no *Domingão do Faustão*, programa veiculado pela Rede Globo, vestindo camisetas e *badges* de apoio ao candidato Luís Inácio Lula da Silva. Esse fato acarretou a Lobão o prejuízo de 11 anos sem poder colocar os pés na “poderosa” Rede Globo de Televisão, sem poder, desta forma, divulgar seus trabalhos posteriores nessa Rede de TV (Cf., DAPIEVE, 1995:51-2).

topia não é apenas uma constatação da realidade e sim uma hipervalorização do que há de negativo no sistema, justamente para tornar evidente que o capitalismo gera mais exclusão que inserção, construindo assim uma realidade caótica.

Em um debate sobre o *Rock* Brasileiro, promovido pela revista *Bizz*, Nasi – vocalista do Ira! – evidencia estes três fatores e confirma a intenção de, com o *rock*, os grupos interagirem no espaço social, ao dizer que:

(...) Eu acho que existe a comunicação não só através das palavras, mas da tua atitude, teu comprometimento. (...) não existe momento menos romântico no país, no Terceiro Mundo, do que agora. Nesse momento é que o *rock*, que a música jovem tem uma importância maior, e tem de servir como porta-voz de uma geração que está completamente ... não digo desenganada, porque eu acho que o jovem sempre tem uma esperança, mas que está completamente confusa quanto à sua expressão.¹⁰

Pode-se dizer que a geração da abertura – representada pela juventude brasileira que viveu aqueles anos 80 – sofreu a intensa correlação que houve naquele período entre *rock*, distopia e lazer. Especialmente o contexto cultural que se refere ao período compreendido de 1978 a 1990 e intensamente permeado por essa correlação; sem a qual, o contexto não teria sido o mesmo. A contestação política juvenil estará inserida no âmbito do lazer, encontrando aí um meio de atuação; mas, não o único mecanismo de atuação dos jovens. Precisamente o lazer e a indústria cultural – o *locus* por excelência da não-reflexão, do escapismo, da diversão como catarse – serão efetivados por esta juventude como o *locus* de questionamento desta sociedade capitalista, ou seja, da exploração do humano no cotidiano maçante dos grandes centros urbanos.

¹⁰ ROCK Brasileiro: Que barulho é esse?, *Revista Bizz*, n.º. 31, Fevereiro/88, p. 51-2.

5. *Rock*, politização e cidadania: análise de algumas letras de canções do segmento “politizado” do *Rock* Brasileiro

As canções deste segmento politizado do *rock* brasileiro possuem uma peculiaridade: as bandas que as compõem utilizam o *do-it-yourself* e demais influências trazidas pelo movimento *punk* – esse lema *punk* deve ser entendido como uma proposta de um sujeito que, participante, faz a sua própria música, portanto, irá mostrar a concepção de mundo de uma juventude urbana na tentativa de escapar da padronização musical (e até comportamental) imposta pela indústria cultural. Por essa razão, as canções são simples e possuem em sua maioria apenas três acordes. A construção melódica e rítmica delas não exige de quem as execute um conhecimento formal sobre música. Assim, para nossa análise, torna-se mais importante a mensagem de protesto, de crítica social, que as letras das canções dessas bandas veiculam.

Devido à extensão da obra destes roqueiros, optamos por analisar somente algumas letras de canção de alguns roqueiros deste segmento “politizado” do *Rock*, que teve relativo sucesso com os jovens e/ou vida útil nos meios de comunicação de massa. Utilizamos como instrumento metodológico, como propõe Carmo (1998:88), a integração das abordagens da análise do discurso; elas possibilitam a ampliação do ângulo de análise, pois inserem a dimensão sócio-histórica como condição para a produção do discurso, resgatando assim o sujeito histórico. Com relação a isto, Dapieve dirá que:

Esse B*Rock* era música feita por jovens homens brancos de classe média alta para seus pares. Exceções que confirmam a regra de admissão neste Clube do Bolinha Branco e Remediado: Paula Toller, mulher; e Clemente, negro e proletário. Os outros eram filhos de empresários (como Cazuzá), políticos (Roberto Frejat, Sérgio Britto), militares (Lulu Santos, Herbert Vianna, Paulo Ricardo Medeiros), funcionários públicos (Renato Russo), diplomatas (Bi Ribeiro),

professores universitários (Arnaldo Antunes, André Mueller). A elite sofisticada. Bem-informada sobre os rumos do *rock* lá fora e inconformada com os descaminhos da música aqui dentro (1995:195-6).

Torna-se necessário, como bem advertiu Carmo (1998), ressaltar que os resultados obtidos por esta análise se configuram apenas como hipóteses, pois a análise e a interpretação do discurso é, na verdade, infinita. A verdadeira intenção do autor ou a possibilidade de uma análise que apresente uma interpretação única e verdadeira é, no mínimo, impossível de ser realizada. Feitas estas ressalvas, podemos, a partir de agora, apontar sinteticamente alguns resultados obtidos pela análise.

a) Legião Urbana

Antes de iniciarmos a análise das letras de canção da Legião Urbana, faremos uma rápida apresentação dos integrantes da banda, revelando assim sua composição social. Renato Russo, compositor e líder da banda, era filho de um economista do Banco do Brasil e de uma professora de Inglês, e havia estudado comunicação na UnB (Universidade de Brasília); Dado Villa-Lobos, guitarrista, era filho de diplomata e havia estudado Sociologia. No entanto, Marcelo Bonfá (baterista) e Renato Rocha (baixista) eram de famílias pobres e concluíram apenas o curso médio. Portanto, metade da formação original da banda era de classe média alta e, naquele período, todos os integrantes moravam em Brasília.

As canções *Geração Coca-Cola* e *Que País é Este* eram as duas músicas mais antigas no repertório da Legião Urbana. Porém, *Que País é Este* – apesar de ser executada em *shows* desde 1978 – só foi gravada no terceiro LP, intitulado *Que País É Este 1978/1987*, de 1987, servindo para driblar a pressão da gravadora (que queria um novo disco a cada ano) e, após um tempo de crédi-

to à redemocratização do País, criticar a mesmice que a Nova República representava para a sociedade brasileira. A letra da canção de autoria de Renato Russo, por si só, é direta em sua crítica à caótica sociedade brasileira. Eis a letra de *Que País é Este*:

Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ Que País é este/ No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense/ Mato Grosso, nas Geraes e no Nordeste tudo em paz/ Na morte eu descanso mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão/ Que País é este/ Terceiro mundo se for/ Piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios em um leilão./ Que País é este.¹¹

Todos acreditavam que, com a redemocratização, o Brasil viveria novos tempos e que velhos problemas sociais obteriam um encaminhamento satisfatório. Porém, os problemas seculares vividos pelo País se mantinham intactos. A continuidade da corrupção nos altos escalões do governo, a desigualdade social que nos coloca como um País de 3º mundo, o não cumprimento da Constituição Brasileira que prevê, entre outras coisas, justiça social para todos os brasileiros, permaneceram como sintomas de uma crise social que o Legião Urbana faz questão de explicitar, uma forma de advertir que nada mudou. Porém, em meio à constatação deste panorama difícil, há o paradoxo de que todos confiam no desenvolvimento do País: “Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação”. Nem que o preço a pagar seja o de vender “todas as almas dos nossos índios em um leilão”. A ironia *punk* da letra de música proferida pela banda Legião Urbana possui um cunho de-

¹¹ RUSSO, R. *Que País é Este* (disco). Legião Urbana, banda de *Rock*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 364 835835 2, 1987. Disco-laser, estéreo, 5 pol (Que País É Este 1978/1987).

nunciativo que busca colocar em evidência os problemas brasileiros em passagens como “No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense/ Mato Grosso, nas Geraes e no Nordeste tudo em paz”. Todas as regiões descritas ironicamente nessa letra de canção como localidades pacíficas são, ou foram, regiões de extrema violência e/ou exploração. Por exemplo, a possível referência à Amazônia pode ter correlação com o extermínio dos povos indígenas e da natureza, ao Araguaia pode ter conexão com a situação pós-guerrilha do Araguaia, à Baixada Fluminense alude a esta região que compreende zonas residenciais fluminenses com altos índices de violência, e ao Nordeste pode se referir à pobreza, à seca e à existência de coronéis e políticas pessoais de “desmandos” para com o carente povo nordestino. Revela também quem perde e quem lucra com essa situação, uma vez que “Na morte eu descanso mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do Patrão/ Que País é este”.

O próprio Renato Russo, líder da banda, explicava em um texto que acompanhava o encarte do LP os motivos de tê-la gravado. Segundo ele, a canção “nunca foi gravada antes porque sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no País, tornando-se a música então totalmente obsoleta. Isto não aconteceu e ainda é possível se fazer a pergunta do título, sem erros”.¹²

Portanto, uma conclusão possível é a de que Renato Russo e sua banda – a Legião Urbana – teriam se projetado como uma voz dissonante, insatisfeita com aquela sociedade. Mas não somente isso, podemos dizer que ele se colocou no papel de “conscientizador” da juventude de seu tempo. Assim, a Legião Urbana efetuou uma leitura crítica da sociedade industrial capitalista, à qual pertencia, e procurava estimular esse tipo de reflexão nos jovens brasileiros.

¹² Texto integrante de encarte de CD, In: URBANA, L., *Que País é este* (disco). Legião Urbana, banda de Rock. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 364 835835 2, 1987. Disco-laser, estéreo, 5 pol (Que País É Este 1978/1987).

b) Plebe Rude

A banda de *rock* Plebe Rude, oriunda do Movimento *Punk* Brasileiro, foi criada em meados do ano de 1981, sendo formada por Phillippe Seabra (guitarra/vocal), Jander Ribeiro (guitarra/vocal), André Müller (baixo elétrico) e Gutje Woorthmann (bateria). A cena *punk* brasileira em comparação com a londrina era, no mínimo, estranha. Diferentemente do que ocorria em Londres, esses jovens *punks* brasileiros eram filhos da classe média do Distrito Federal. Segundo Essinger, em sua obra *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*, excetuando-se alguns filhos de diplomatas na capital federal do País:

[...] os punks eram todos filhos de professores (Fê, Flávio, André Müller, Gutje), de bancários (Renato) e demais profissionais liberais. Eram, no máximo, classe média alta, mas todos bem versados em inglês (Renato era professor da língua e disputava os *New Musical Express* e *Melody Maker* da cidade com Fê), além de bastante cultos (1999:143).

De todos os grupos de *rock* brasileiro analisados, a Plebe Rude é o que parece possuir um posicionamento político mais explícito em suas letras, pois nelas não há metáforas ou algo parecido. Este fato se verifica também nas entrevistas, nas quais invariavelmente os membros da Plebe Rude manifestam a sua admiração por várias bandas *punks* britânicas e, especialmente, pela banda denominada “*The Clash*”. Esta banda londrina é tida como a responsável por ter inserido a doutrina socialista no niilismo *punk*. A influência do *Clash* nos integrantes da Plebe fez com que esta herdasse o gosto por letras de canção politizadas e a postura socialista. A banda parece, em seu discurso musical e em suas apresentações ao vivo, “incitar à plebe uma chance” de mudar a sociedade.

Como propõe Carmo (1998:64-7), faremos uso, para o desenvolvimento dessa análise do discurso, do conceito de ethos desenvolvido por Maingueneau (1989). O ethos de Philippe Seabra e

André X, ambos compositores das letras de música da banda, constrói-se da seguinte forma: são músicos, contestadores, compositores, rebeldes, universitários de classe média, não nasceram em Brasília, mas lá residiam quando compuseram essa música, são integrantes de uma banda de *rock*, a Plebe Rude, com tendência fortemente *punk*. De modo geral, este ethos pode ser atribuído a todo o segmento do *rock* “politizado” brasileiro, embora varie a cidade na qual cada grupo vive e a maior ou menor influência *punk* sofrida por eles.

Na Análise do Discurso sempre é muito importante evidenciar para quem se veicula o discurso, para quem é dirigida a mensagem constante na letra da canção, ou seja, o VOCÊ interpretante previsto (VOCÊi), que tanto pode ser individual como coletivo. Podemos apontar com relativa precisão que o VOCÊ interpretante previsto, nessa canção, constitui-se de um sujeito coletivo composto por adolescentes simpatizantes da música *rock* – sejam eles *punks* ou não.

Na letra de canção denominada *Proteção*, de 1985, a Plebe Rude busca desnudar todo o contexto repressivo e antidemocrático que envolveu o País durante a vigência do regime autoritário. Porém, ela traz em si mesma um dado importante: a luta pela liberdade de expressão. A letra da canção é clara. São poucos os jovens que têm acesso a uma formação humanística, portanto, crítica. Dessa minoria fazem parte os universitários, filhos de professores universitários e altos funcionários do governo, com os quais alguns integrantes da Plebe se identificam. Mas antes de continuarmos com a análise, vamos à citação da letra da música *Proteção* na íntegra.

Será verdade, será que não/ Nada do que posso falar/ E tudo isso pra sua proteção/ Nada do que posso falar/ A PM na rua, a guarda nacional/ Nosso medo suas armas, a coisa não tá mal/ A instituição esta aí para a nossa proteção/ Pra sua proteção/ Tanques lá fora, exército de plantão/ Apontados aqui pro interior/ E tudo isso para sua proteção/ Pro governo poder se impor/ A PM na rua, nosso medo de viver/

Um consolo é que eles vão me proteger/ A única pergunta é: me proteger do que?/ Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão/ Tropas de choque, PM's armados/ Mantêm o povo no seu lugar/ Mas logo é preso, ideologias marcadas/ Se alguém quiser se rebelar/ Oposição reprimida, radicais calados/ Toda a angústia do povo é silenciada/ Tudo pra manter a boa imagem do Estado!/ Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão/ Armas polidas, os canos se esquentam/ Esperando a sua função/ Exército brabo e o governo lamenta/ Que o povo aprendeu a dizer não/ Até quando o Brasil vai poder suportar?/ Código penal não deixa o povo rebelar/ Autarquia baseados em armas não dá/ E tudo isso é para a sua segurança/ Para a sua segurança.¹³

A canção é direta e urgente, bem ao estilo do *punk*, desvelando todo o processo de coerção ideológica realizado pelo governo autoritário em sua tentativa de coibir manifestações populares de cunho democrático, que poderiam, de alguma forma, derrubar o *status quo*. Em nossa análise, observamos que há uma certa ironia na letra da canção, especialmente, no verso que aponta a supostamente verdadeira função da polícia e do exército, que seria a de proteger o cidadão e não de reprimi-lo. Porém, o Estado Militarista utilizaria essas corporações para a manutenção da ordem vigente. A crítica bradada na canção da banda é, justamente, em defesa da liberdade de expressão e da democracia. Desafiadora, a banda dirá: “*sou uma minoria / mas pelo menos falo o que quero / apesar da repressão*” e “*até quando o Brasil vai poder suportar? / Código penal não deixa o povo rebelar / autarquia baseada em armas não dá*”.

Ao pesquisarmos a trajetória da Plebe Rude, chegamos a uma constatação de que, entre todas que constituem o segmento crítico, ela é a única que contém, de forma explícita, influência socialista

¹³ SEABRA, P. *Proteção* (disco). Plebe Rude, banda de *Rock*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 31C 052 422175, 1985, 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol (O concreto já rachou).

em suas letras de canções. Porém, nunca abandonando o espírito *punk*, os integrantes da banda jamais militaram de fato em partidos políticos.

c) Cazuzza

A obra do cantor e compositor Cazuzza – filho do diretor da gravadora Som Livre, João Araújo – também é muito interessante. Especialmente, após a sua saída da banda Barão Vermelho, resultando numa carreira solo, influenciado por bandas como a Legião Urbana com seu *rock* de crítica social, do qual Cazuzza é confesso admirador. Outro fator que irá se unir aos já expostos será o diagnóstico de que ele é portador do vírus HIV, causador da AIDS. Todos esses ingredientes farão de Cazuzza um dos roqueiros mais atuantes politicamente, com críticas sociais contundentes em suas obras.

Escolhemos para analisar uma letra de canção desse cantor e compositor de *rock*, denominada *O Tempo Não Pára*. Essa escolha se deve ao fato do próprio Cazuzza, em entrevista à Revista *Bizz*, no ano de 1989, ter apresentado as canções *Ideologia*, *Brasil* e *O Tempo Não Pára* como uma espécie de “trilogia de esperança”. E essa “esperança” tinha muito a ver com a ascensão política dos partidos de esquerda no País, especialmente, com a vitória de Luíza Erundina, do Partido dos Trabalhadores, para a prefeitura de São Paulo, a maior cidade brasileira¹⁴. Por esse motivo, vale a pena fazer a análise da música *O Tempo Não Pára* que, segundo ele, fecha a “trilogia de esperança”. Essa canção dá nome ao álbum gravado “ao vivo” em 1988, mas lançado em 1989. Eis a letra da canção na íntegra:

Disparo contra o sol/ Sou forte, sou por acaso/ Minha metralhadora cheia de mágoas/ Eu sou o cara/ Cansado de cor-

¹⁴ Cf., BIZZ. São Paulo: Editora Abril. n° 03, mar. 1989, Entrevista, mensal, p.30.

rer/ Na direção contrária/ Sem pódio de chegada ou beijo de namorada/ Eu sou mais um cara/ Mas se você achar/ Que eu tô derrotado/ Saiba que ainda estão rolando os dados/ Porque o tempo, o tempo não pára/ Dias sim, dias não/ Eu vou sobrevivendo sem um arranhão/ Da caridade de quem me detesta/ A tua piscina tá cheia de ratos/ Tuas idéias não correspondem aos fatos/ O tempo não pára/ Eu vejo o futuro repetir o passado/ Eu vejo um museu de grandes novidades/ O tempo não pára/ Não pára, não, não pára/ Eu não tenho data pra comemorar/ Às vezes os meus dias são de par em par/ Procurando agulha no palheiro/ Nas noites de frio é melhor nem nascer/ Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer/ E assim nos tornamos brasileiros/ Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o País inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro/ A tua piscina tá cheia de ratos/ Tuas idéias não correspondem aos fatos/ O tempo não pára/ Eu vejo o futuro repetir o passado/ Eu vejo um museu de grandes novidades/ O tempo não pára/ Não pára, não, não pára.¹⁵

Cazuza inicia a letra da música acima citando a dificuldade daquela pessoa que tenta derrubar o *status quo*, isto é, daquele que “corre na direção contrária/ Sem pódio de chegada ou beijo de namorada”. Esse trecho é uma possível alusão àqueles que lutam em busca da transformação social de toda a sociedade, inclusive, a da sociedade brasileira. A referência à esquerda brasileira também parece constar na letra: “Minha metralhadora cheia de mágoas”; talvez aludindo à esquerda armada de fins da década de 1960, no Brasil. Porém, apesar da dificuldade já mencionada, Cazuza confia no processo histórico que levará à transformação social. Os indícios que nos levam a essa conclusão estão nos seguintes versos: “Mas se você achar/ Que eu tô derrotado/ Saiba que ainda estão rolando os dados/ Porque o tempo, o tempo não pára”. Esses ver-

¹⁵ CAZUZA. *O tempo não pára* (disco). Cazuza, cantor/compositor de Rock. Rio de Janeiro: PolyGram, 1988, 836 839-2, Disco-laser, estéreo, 5 pol (O tempo não pára).

sos reforçam o mito d'O DIA QUE VIRÁ, de Walnice Galvão (1976), ou seja, o tempo não pára, logo “amanhã será outro dia”. Embora a canção registre uma certa confusão ideológica, pois como ele mesmo diz no refrão que compõe essa música (“*Eu vejo o futuro repetir o passado*”), este ciclo pode também representar uma certa imutabilidade, o que incapacitaria um processo histórico de transformação social. O compositor Cazuza expõe esse processo, anunciando a degenerescência de símbolos capitalistas, por exemplo, “A tua piscina tá cheia de ratos”. A piscina pode ser um dos símbolos que remete à burguesia e o compositor faz questão de degradá-lo, utilizando-se de um recurso pejorativo como “ratos em sua piscina”, que pode ter a função de evidenciar que a burguesia estaria entrando em franca decadência.

A idéia que parece estar embutida nos versos – “a tua piscina tá cheia de ratos/ tuas idéias não correspondem aos fatos/ o tempo não pára/ eu vejo o futuro repetir o passado/ eu vejo um museu de grandes novidades/ o tempo não pára/ não pára, não, não pára” – pode estar se referindo ao processo histórico que comprova as alterações estruturais nas sociedades humanas. Por exemplo, a passagem do feudalismo para o capitalismo, cujo processo a burguesia teve um papel fundamental. Da mesma maneira, o processo histórico continua e daí a certeza de Cazuza de que o “futuro repetirá o passado” e esse “museu de grandes novidades” documentará a queda do atual sistema e a substituição por outro mais justo.

A música, acima citada, aborda em sua letra uma gama de preconceitos produzidos pela desigualdade engendrada pelo capitalismo. De forma contundente, Cazuza trata de três dos preconceitos que mais assolam a sociedade brasileira: os de classe, os relativos à sexualidade e os de comportamento – “Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o País inteiro num puteiro/ pois assim se ganha mais dinheiro”.

É interessante, também, notar que aquilo que Cazuza denomina “Trilogia de Esperança” possui em suas letras a marca do período que é, segundo Abramo (1994:153), a *Distopia* – “o lugar ruim”.

São canções com discursos altamente distópicos. Podemos apontar que o próprio compositor elaborou essa trilogia musical, e que prima pela ênfase no lado ruim desta sociedade, portanto distópico, tendo em mente a esperança da transformação social. Uma forma de apontar a transformação em curso através do processo de degenerescência da sociedade brasileira capitalista.

d) Titãs

Nos anos 80, a diversidade que compunha o contexto sociocultural do período tinha um correspondente entre as bandas de *rock* brasileiro, a banda Titãs, que se destacava entre as demais não só pelas letras críticas e diretas, mas também pela performance diversificada e agressiva, tanto nos *shows* como em programas televisivos.

Os Titãs eram a maior banda em número de componentes a alcançar voo pela mídia. Possuía oito integrantes – Marcelo Fromer (guitarrista), Toni Bellotto (guitarra), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo elétrico e vocal), Paulo Miklos (vocal), Arnaldo Antunes (vocal), Sérgio Britto (teclados) e Charles Gavin (bateria) – e todos eles formavam o núcleo criativo da banda. Todos eram paulistanos e a maioria dos seus integrantes era de classe média. O compositor e poeta Arnaldo Antunes, por exemplo, era filho do casamento entre um professor e uma pianista; Sérgio Britto era filho do conhecido político Almino Afonso. Ambos estudavam na USP; Arnaldo estudava Linguística e Sérgio, Filosofia. Já a maioria dos membros estudava no Colégio Equipe (Dapieve, 1995:89). Quase todos tocavam vários instrumentos e revezavam no vocal da banda. Porém, o mais importante para nós está no fato de cada um dos oito representar diferentes tendências: musical e de estilo. A única informação musical comum a todos os integrantes era a Tropicália e *The Beatles*. Dentro do mesmo grupo conviviam, harmoniosamente, tendências *punks*, jovem-guardistas, concretistas, *New Wave*, etc. Eles conseguiam, portanto, realizar uma “unidade na diferença”.

É no LP intitulado *Cabeça Dinossauro*, de 1986, que a banda paulistana Titãs intensifica a crítica social presente em suas letras de canções, com predominante influência *punk* na elaboração do conceito dos temas abordados e que giraram em torno do Estado, da religião, da família, etc. A canção deste LP que escolhemos para a análise, denominada *Estado Violência*, tece uma crítica à coerção realizada pelo Estado enquanto estrutura normativa. Eis abaixo a letra da canção:

Sinto no meu corpo/ A dor que angustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria/ Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria/ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu/ Atrás de portas frias

O homem está só/ Homem em silêncio/ Homem na prisão/ Homem no escuro/ Futuro da nação/ Estado Violência/ Deixem-me querer/ Estado Violência/ Deixem-me pensar/ Estado Violência/ Deixem-me sentir/ Estado violência/ Deixem-me em paz.¹⁶

Antes do início de nossa análise sobre essa música, faz-se necessária a colocação da ambigüidade que o próprio título da música sugere e que estará presente em todo o refrão, ou seja, as palavras Estado e violência. Ambas podem ser pensadas separadamente ou mantendo uma interconexão, sendo que a palavra “Estado” nesta canção dos Titãs pode assumir dois significados, entre outros, que nos interessam: o primeiro, pode referir-se a uma condição, isto é, estar numa situação de violência. O segundo, nação. Estrutura legal detentora do monopólio legítimo da violência, que contém em si todos os órgãos administrativos de um País e à qual todos os seus cidadãos rendem obediência. Isto posto partamos para análise de fato. O “homem” abordado por esta letra de música, como representante do ser humano, está só, angustiado e reprimido. A letra da canção inicia com os seguintes versos: “Sinto no meu corpo/ A dor que an-

¹⁶ GAVIN, C. *Estado violência* (disco). Titãs, banda de Rock. São Paulo: WEA DISCOS, 1986, 1 disco, 33 rpm, 12 pol (Cabeça Dinossauro).

gustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria”. O “homem” na canção dos Titãs parece em busca da liberdade: liberdade de sentimento, de pensamento, etc. Talvez, busque até mesmo assegurar a sua individualidade, uma vez que este Estado empreende uma repressão que resulta na padronização deste homem e, no entanto, ele permanece vítima da solidão e do vazio tão característicos dessa nossa época. Alguns versos da canção sugerem esse tipo de raciocínio: “Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria/ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu/ Atrás de portas frias/ O homem está só”. O destino que parece estar sendo construído para o “homem” é o da resignação e alienação. Sem direito à opinião própria e principalmente sem desejo, este homem – que genericamente pode estar representando toda a raça humana – é um condenado às masmorras de nossa sociedade atual. Porém, há uma fagulha de esperança, de revolta, de inconformidade, expressa na letra da canção e que mostra a contradição existente nessa relação: Estado (estrutura política) versus “homem” (cidadão, indivíduo), pois diz: “Estado Violência/ Deixem-me querer/ Estado Violência/ Deixem-me pensar/ Estado Violência/ Deixem-me sentir/ Estado Violência/ Deixem-me em paz”.

Considerações finais

É possível perceber em todas as letras de canções analisadas desses grupos de *rock* a ocorrência de uma certa ingenuidade quando lidam com conceitos que abrangem desde instituições sociais até proposições de sistemas sociais mais justos, que ignoram o conflito de interesses existente na sociedade. Contudo, as letras de canções desses roqueiros em maior ou menor tonalidade trarão uma reflexão crítica da sociedade em que vivem, buscando informar os jovens das contradições e explorações desta sociedade, auxiliando-os a entender melhor questões que envolvam a política, injustiças sociais, preconceitos sociais, etc.

Nossa análise detectou também a desarticulação de um projeto original de contestação. Nasí do Grupo *Ira!* apontará essa perda dos “objetivos comuns” entre as bandas do segmento “politizado” em prol da ascensão de interesses individuais¹⁷. Mesmo assim, esses roqueiros acreditam que suas músicas revelem um certo engajamento, embora eles não pretendam – muitos nem querem ter – nenhum envolvimento com partidos ou organizações políticas. Conforme entrevista de Edgard Scandurra, guitarrista do Ira!, suas canções buscam um espaço de reflexão; “uma vontade mesmo de levar as pessoas a pensarem e se darem mais valor”¹⁸.

O discurso adotado por esse segmento do *rock* brasileiro – embora não reivindique o anarquismo – será permeado por um individualismo de tonalidade anarquista e, por que não dizer, cosmopolita. A principal bandeira defendida não será um regionalismo, uma nacionalidade ou instituição tradicional de representação social. Reclamarão para si o *direito de ir e vir*, de pertencer não a uma determinada estrutura social particularizada, mas ao mundo. Buscam ser cidadãos do mundo, “homens livres”. E a cidadania é a forma pela qual entendem a participação no social.

Logo, a ação de denunciar, para esses produtores de cultura *rock*, implica uma participação e conscientização política diferenciadas dos modelos tradicionais – como a integração em partidos, sindicatos etc. Para a maior parte desses roqueiros, apesar da ambigüidade entre seguir ou não uma carreira artística dentro da Indústria Cultural, o ato de denunciar, seja em letras de canção ou em entrevistas às publicações especializadas, já resulta numa postura política de envolvimento com as principais questões sociais, por exemplo, exclusão dos menos favorecidos ou a defesa do meio ambiente, e carrega em si a pressuposição de que esta sociedade, pela forma como está configurada, não pode ou poderá oferecer a

¹⁷ BIZZ. São Paulo: Editora Abril, n.º06, jan. 1986, Debate, mensal, “não pag.”

¹⁸ ROLL. Rio Comprido, RJ: Tempo Editora. ano 4, n.º47, s. d., Primeira Pessoa, mensal, “não pag.”

realização pessoal e coletiva plena de seus integrantes. É o modo pelo qual realizam a recusa desta sociedade.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, H. W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, ed. Página Aberta: Anpocs, 1994.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. “A indústria cultural como mistificação das massas”. In: *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- AGUIAR, J. A. “Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao Rock dos anos 80”, In: *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo, Brasiliense. v.1, 1994.
- BIVAR, A. 1984. *O que é punk*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BIZZ. São Paulo: Editora Abril, n. 06, jan. 1986, Debate, mensal, “não pag.”
- _____. São Paulo: Editora Abril, n. 01, jan. 1988, mensal, p.30.
- _____. São Paulo: Editora Abril, n. 03, mar. 1989, Entrevista, mensal, p.30.
- BRANDÃO, A.C.; DUARTE, M. F. *Movimentos culturais de juventude*. 15ª.ed. São Paulo, Moderna, 1990.
- CALDAS, W. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. 2.ed. São Paulo, Ática, 1989.
- CAMPOS, A. de. *Balanço de bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CARMO, S. I. S. do. *Discurso, sociedade e história: a análise do discurso numa perspectiva interdisciplinar*. Originalmente apresentada como Tese de Doutorado. Araraquara, SP., Unesp, 1998.
- CAZUZA, P. *O tempo não pára*. Rio de Janeiro, PolyGram. 1 CD, 1988.
- DAPIEVE, A. *BRock: o Rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro, ed. 34, 1995.
- ESSINGER, S. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo, ed. 34, 1999.

- GALVÃO, W. N. "MPB: uma análise ideológica". In: *Saco de gatos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- IRA!. *Clandestino*. São Paulo, WEA. 1 disco sonoro, 1990.
- KEMP, K. *Grupos de estilo jovem: O "Rock underground" e as práticas (contra) culturais dos grupos "punks" e "thrash" em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Campinas, SP., Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- LEGIÃO URBANA. P. *Que País é este 1978/1987*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon. 1 CD, 1997.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP., Pontes, 1989.
- MARTINS, L. "A Geração AI-5 (Um ensaio sobre autoritarismo e alienação)". In: *Ensaio de Opinião*, n.º. 2-9, 1979.
- MEDAGLIA, J. *Música impopular*. São Paulo, Global, 1988.
- MOTTA, N. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000.
- MUGGIATI, R. *Rock, o grito e o mito*. Petrópolis, RJ., Vozes, 1983.
- ORTIZ, R.. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- OUTHWAITE, W; BOTTOMORE, T. (ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- PLEBE RUDE. P. *O concreto já rachou*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon. 1 disco sonoro, 1986.
- RIDENTI, M. S. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- ROCK Brasileiro: que barulho é esse?, *Revista Bizz*, n.31, Fevereiro/88, p.51-2.
- ROLL. Rio Comprido, RJ: Tempo Editora. ano 4, n.º47, s. d., Primeira Pessoa, mensal, "não pag."
- SANTA FÉ JÚNIOR, C. *O rock "politizado" brasileiro dos anos 80*. Mestrado em Sociologia. UNESP, Araraquara, 2001.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985)*. São Paulo, ed. 34, v.2, 1998.
- SOUSA, J. T. P. de. *Reinvenções da utopia: a militância política de jovens nos anos 90*. São Paulo, Hacker, 1999.

- SOUZA, A.M.A. *Cultura Rock e Arte de Massa*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1995.
- TINHORÃO, J. R. *A história social da música popular brasileira*. Lisboa, Caminho, 1990.
- TITÃS. *Cabeça dinossauro*. São Paulo, WEA. 1 disco sonoro, 1986.
- ULTRAJE A RIGOR. p.1985. *Nós vamos invadir sua praia*. São Paulo, WEA. 1 disco sonoro.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

O ESPETÁCULO PÓS-MODERNO EM CHICO BUARQUE

*José Vicente Mazon**

Na última década do século XX, a obra de Chico Buarque sofreu uma mudança significativa numa das características fundamentais que marcou toda sua produção anterior, dos anos 60 aos 80, qual seja, o veio utópico de sua arte. Boa parte de suas canções e obras literárias, desde o início de sua carreira artística, expressava uma postura utópica frente a todo fatalismo vivenciado dia-a-dia durante os vinte anos de ditadura militar no Brasil (1964-1984), e também frente à esperança da possibilidade de democratização vivida na segunda metade dos anos 80. Contudo, nos anos 90, embora permaneçam o lirismo e a nostalgia, embora permaneça a crítica com força ainda maior, a arte de Chico Buarque apresenta significativo esmaecimento da sua dimensão utópica.¹

* Mestre em Sociologia pela Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara, com apoio da FAPESP.

¹ São três as análises sobre a obra de Chico Buarque que são tomadas aqui como interlocutoras principais: as de Adélia Bezerra de Menezes (1982), Marcelo Ridenti (2000) e Bárbara Guimarães Arányi (2000). A primeira, por considerarmos a mais abrangente e cujas características – “lirismo nostálgico”, “variante utópica” e “vertente crítica” –, atribuídas à trajetória artística de Chico Buarque, especialmente à sua produção dos

Este artigo procurará demonstrar que a nova ordem social emergente do capitalismo tardio pode ter moldado uma nova forma de percepção no homem atual. E as principais características dessa nova forma de percepção, apontadas por teóricos como Guy Debord e Fredric Jameson, podem ser sentidas nos personagens centrais dos romances *Estorvo* e *Benjamim*, bem como na personagem da canção *Dura na queda*, de Chico Buarque. Cabe ainda observar que as concepções de espetáculo e pós-modernidade aqui adotadas estão circunscritas aos limites definidos por seus respectivos autores.²

É necessário fazer uma consideração referente à discussão metodológica que envolve a relação entre arte e sociedade. Para tanto, nos ateremos a dois estudos paradigmáticos a toda crítica de textos literários, quais sejam, *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido (1965), e *Mimesis*, de Erich Auerbach (1971). Tanto para Erich Auerbach como para Antonio Candido, toda análise de obras literárias deve ser empreendida, antes de mais nada, de forma analítica, imanente ao texto, pois nele estão intrínsecos os elementos externos que o cercam. Sem nenhuma sombra de dúvida, estes dois estudos são exemplares de grande fôlego e indiscutível contribuição a uma crítica literária na qual haja a intenção precípua de se “pegar o texto à unha”. Todavia, pode ser que a análise poético-gramatical das obras em exame permaneça um tanto quanto deficiente, dado o objetivo proposto pela interpretação que se seguirá:

anos 60 e 70, sofreram transformações cruciais nos anos 80 e 90. A segunda, justamente por apontar tais transformações – “circularidade da nostalgia”, “esvaziamento da utopia” e “permanência da crítica” – verificadas na recente produção artística do Autor. A terceira, por fim, importa ao destacar os signos da “ordem/desordem” e a figura do “duplo” como elementos narrativos a expressar o caos social do mundo contemporâneo.

² Inúmeras versões sobre o conceito de pós-moderno surgem a todo instante, estando pois fora dos limites deste trabalho apresentá-las de modo sistemático. Para um aprofundamento do conceito, seguindo aproximadamente a ótica de Fredric Jameson, ver principalmente HARVEY (2001), e CONNOR (2000).

ênfatisar as transformações sofridas pela sociedade brasileira na década de 90, transformações essas supostamente sentidas e expressas de forma artística por Chico Buarque em seus mais recentes trabalhos. Mesmo assim, acredita-se não ser tal análise inválida, podendo contribuir para uma compreensão ao menos política da obra de Chico Buarque. Com isso não se quer justificar qualquer falta cometida na análise estética da obra em questão, mas antes definir o ajuste do foco acreditando que o mesmo não seja de todo inútil.

Estorvo

Estorvo foi escrito como quem atira uma pedra ao lago e turva as águas do sonho.

(Massi, 1991: 198)

No romance *Estorvo*, a narrativa em primeira pessoa acompanha os passos acelerados do próprio narrador-protagonista que age e sonha, quase simultaneamente, numa diluição turva entre a realidade concreta e a realidade onírica. Essa própria forma de linguagem adotada por Chico Buarque provoca, no personagem central bem como no leitor a acompanhá-lo, um estado de completa imprevisibilidade perante as situações vivenciadas tanto no passado quanto no presente ou ainda a serem enfrentadas no futuro. Assim, o protagonista de *Estorvo*, confuso ante sua própria vida, incapaz de operar racionalmente sobre seu próprio destino, pode ser tido como uma figura *sui generis* do indivíduo alienado e conformado, comum aos nossos dias. A narrativa circular do romance conduz o narrador-protagonista a um “estado permanente de indeterminação do sujeito”, na afirmação de Augusto Massi (1991: 196). Ainda segundo este autor, a circularidade do enredo é evidenciada já na epígrafe do romance, ao apresentar uma etimologia da palavra “estorvo” como que circunscrita num círculo vicioso em que o início

se confunde com o fim num movimento infinito (Massi, 1991: 198): “*estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovença, estorvo*” (Buarque, 1991: 7).

No início do enredo, o narrador-protagonista, sonolento, ao atender a campainha de seu apartamento, é incapaz de distinguir através do olho mágico a pessoa que o procura. Custa mesmo a definir se aquele soar era de fato real ou apenas fruto de sua imaginação. Quando chega ao olho mágico, supõe conhecer, de tempos longínquos, a pessoa que está do outro lado da porta. Mas esse distanciamento do passado deixa-o com a memória conturbada. Já não é capaz de discernir sobre os momentos passados e presentes, estando aprisionado a um sentimento neurótico de perda do juízo, de perda da capacidade de (re)conhecer. Vejamos como Chico Buarque constrói tal situação:

Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico. Estou zozó, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho. [...] Procuro imaginar aquele homem [...], descontando a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. (Buarque, 1991: 11-12)

O personagem central de *Estorvo*, pelas próprias características psicológicas a ele atribuídas no início da narrativa, pode ser cara-

cterizado como um do indivíduo a-histórico por excelência. Um indivíduo “esquizofrênico” que, no entender de Fredric Jameson, “não [...] consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal [...], estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte” (Jameson, 1985: 22). Sua percepção confusa da realidade, decorrente de sua vivência mergulhada a um presente *continuum*, provoca ao longo de sua saga uma constante desorientação espaço-temporal – talvez a principal marca de toda a narrativa.

Um pouco mais adiante percebe-se que a imprecisão do olhar não se limita apenas ao narrador-protagonista, mas abarca também a personagem que está a procurá-lo. Pois ao tentar enxergá-lo do lado de fora, o que a pessoa que tocara a campainha vê nada mais é que um “homem côncavo”, ou seja, a imagem invertida e reduzida do narrador-protagonista; imagem deformada de um real nublado, ao que parece, para ambos os personagens.

Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. [...] E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. (Buarque, 1991: 12)

Reminiscência e esquecimento. Essa estrutura mental do narrador-protagonista de *Estorvo* priva-o de qualquer identificação consigo mesmo e com os outros. Este lembrar e esquecer torna-o um indivíduo apático perante a realidade, pois incapaz de (re)agir conscientemente frente às situações que lhes são postas. Dessa forma, ele está atado às circunstâncias e com elas não consegue romper. Pensa e age sem nenhuma intenção específica e, ao longo da narrativa, parece vagar de um lado para outro movido apenas pelo desencadear dos fatos. Para Jameson,

a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que

não consegue encadear-se em uma seqüência coerente. O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do “eu” e de “mim” através do tempo. [...] Contudo, o esquizofrênico não só é “ninguém” por não ter uma identidade pessoal, como seu desempenho é nulo, pois ter projeto significa estar apto a se desenvolver com alguma continuidade futura. O esquizofrênico está sujeito desse modo a uma visão indiferenciada do mundo presente (Jameson, 1986: 22-23).

Atordado pelo zunido da campanha que o toma de assalto do seu sono, feito um pesadelo, cegado por sua memória incipiente que o relega ao medo incontido do presente, o narrador-protagonista de *Estorvo* inicia assim uma fuga amedrontada, desesperada, sem paradeiro, na qual fica patente o nível de precariedade da condição humana nos tempos atuais. A orientação temporal do narrador-protagonista, portanto, pode ser caracterizada como pós-moderna, segundo a definição de Fredric Jameson. Em seu livro *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson afirma que atualmente “o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas propensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente”, relegando suas ações a “‘um amontoado de fragmentos’ e [a] uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (Jameson, 1996: 52).

Portanto, para Jameson, vivemos um momento em que há uma crise na orientação temporal dos indivíduos, que os conduzem a uma prisão no presente, desconexo com o passado e desprovido de futuro, situação que denomina metaforicamente de “esquizofrênica”. É por não ser capaz de estabelecer conexões temporais – passado-presente-futuro – que o protagonista de *Estorvo* se assemelha ao esquizofrênico. Seu infundável lembrar e esquecer o torna desprovido de passado, alheio ao presente e vítima do futuro. As-

sim declara o narrador-protagonista acerca de sua experiência com o tempo: “acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia” (Buarque, 1991: 83). Em outro momento do enredo, quando procura lembrar-se dos pés de um amigo antigo, pois necessita compará-los com os pés de um defunto que suspeita ser o próprio amigo que há anos não via, e após muito esforço o que consegue é tão-somente uma imagem vaga e perdida na lembrança da temporalidade “esquizofrênica”:

Mas mesmo aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança. Talvez dar órbita de hoje aos olhos daquele dia. E é assim que vejo finalmente os pés do meu amigo, pelo rabo do olho da lembrança. Vejo mas não sei como são; são pés refratados dentro da água turva, impossíveis de julgar. [...] Agora me dá grande aflição a idéia de ter visto os pés do meu amigo, pés que eu olharia tranqüilamente no tempo da lembrança. Mas o gesto instintivo deve ser reflexo de uma intenção que está noutra tempo. (Buarque, 1991: 77-78)

É necessário ainda apresentar outra caracterização da noção de tempo nos dias de hoje, que nos ajude a melhor interpretar as passagens do romance *Estorvo*, acima citadas. Em seu livro *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord conceitua o tempo espetacular, aquele a reger a memória dos indivíduos imersos na lógica do capitalismo tardio, da seguinte forma:

a vida individual ainda não tem história. Os pseudo-acontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem; além disso, perdem-se na inflação de sua substituição precipitada, a cada pulsão do mecanismo espetacular. [...] Esse vivido individual da vida cotidiana separada fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, não registrado em lugar algum. Ele não se comunica. É incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável. (Debord, 1997: 107-108)

A impossibilidade de comunicação entre o narrador-protagonista de *Estorvo* com as outras personagens com as quais convive é patente. Há momentos em que temos a impressão de que o “estorvo” no enredo é o próprio narrador-protagonista, tratado pelas pessoas com quem se relaciona de forma fria e indiferente, como que a considerar um “estorvo” sua presença. É o caso, por exemplo, da maneira com que o narrador-protagonista é tratado por sua ex-mulher ao procurá-la para marcar um encontro:

Ela atende com “oi” e eu digo “oi, sou eu”, querendo correr o risco de ouvir “eu quem?”. Mas ela diz um “que é que você quer?” que não deixa dúvida, sabe muito bem que eu sou eu. Só quero um pequeno favor e ela diz “sei”. Preciso falar já com ela e ela diz “aqui não”. (Buarque, 1991: p. 35-36)

E ao chegar ao lugar do encontro marcado, um restaurante do *shopping* onde sua ex-mulher trabalha, ela diz rispidamente

“que é que você quer?” com aquele mesmo tom do telefone-ma. [...] Minha ex-mulher não olha para mim nem para o menu; olha fixo para lugar nenhum, como quem fala ao telefone. E repete “que é que você quer?”, com a prosódia exacerbada de uma ligação ruim. Digo que estou metido numa encrenca séria, e ela diz “sim”. Digo que podem me matar, e consigo despertá-la. Mas em vez de apreensão ou pânico, ela faz cara de desgosto, como se morrer fosse sujo. E diz “você desceu mais baixo do que eu pensava”. (Buarque, 1991: 37)

No entanto, a falta de comunicabilidade não é restrita ao personagem central, como a narração quer fazer parecer. Cada personagem, circunscrito a seu mundo particular, também é incapaz de se relacionar com outras pessoas que não pertençam ao seu círculo social. Cada personagem tem seus próprios interesses e age de acordo com eles. Dessa forma, podemos dizer que não há personagem em *Estorvo* que seja capaz de se comunicar além das fronteiras do seu próprio mundo. As personagens estão, cada qual, fechadas no horizonte de seu “vivido individual”, o que as impede de

compreender umas às outras. A irmã do narrador-protagonista é um caso exemplar desta incapacidade de relacionar-se com pessoas fora de seu círculo de convivência, entre elas a própria mãe e o próprio irmão, como podemos notar nas duas passagens abaixo:

minha irmã ergue o rosto e pergunta se não tenho visitado mamãe. Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer (Buarque, 1991: 17).

Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa, teria ao menos feito a barba. Teria escolhido uma roupa adequada, se bem que ali haja gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de atriz, de militar, de estrangeiro, de colunista, de juiz, de filantropa, de ministro, de jogador, de colunista, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constava da lista. (Buarque, 1991: 55)

Retomando a seqüência do enredo, em meio à fuga, numa primeira tentativa de abrigo, o narrador-protagonista procura por sua irmã. Esta reside numa mansão de luxo dentro de um condomínio fortemente cercado e vigiado por sofisticados sistemas de segurança. A casa da sua irmã é uma mansão em forma piramidal, toda de vidro e sustentada por colunas de aço; um projeto arquitetônico premiado. No meio da pirâmide foi plantada uma árvore que acabou abalando as estruturas da casa. Além do mais, as paredes de vidro a tornaram um ambiente insuportavelmente quente, o que obrigou que se espalhassem pelos seus quatro cantos cortinas coloridas que mais pareciam compor um grande painel psicodélico. O espaço interno que fora todo planejado revela-se inabitável.

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Um estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas

paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato. Também originalmente, o pátio circular no bojo da casa abrigava um fícus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o fícus que, em contrapartida, solapava os alicerces com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais. Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se do fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros. (Buarque, 1991: 14-15)

Nota-se que a forma arquitetônica e a decoração interna da mansão retratada por Chico Buarque no romance *Estorvo* lembram muito a casa do arquiteto Frank Gehry, caracterizada por Fredric Jameson como pós-moderna por excelência (1996: 119-148). Para Jameson, a arquitetura pós-moderna revela as transformações sofridas no espaço, criando um hiperespaço que acaba por afetar a psique humana. Define como sendo as principais características do hiperespaço “o estranho sentimento novo de uma ausência do externo e do interno, o desnorreamento e a perda da orientação espacial [...], a desordem de um ambiente no qual nem as pessoas nem as coisas têm mais seu ‘lugar’”. Tal transformação espacial provoca uma fragmentação “estrutural do sujeito descentrado agora promovida ao verdadeiro motor e à lógica do capitalismo tardio” (Jameson, 1996: 138). Vejamos outra passagem, em que o narrador-protagonista fala sobre o banheiro da mansão de sua irmã e a percepção espacial desnorreamada que o mesmo provoca:

Num banheiro [...] que seria uma pirâmide forrada de espelhos [...] numa só mirada seria possível ver minha irmã de

todos os ângulos. E a visão seria tão instantânea que todas as imagens dela se fundiriam na retina de quem visse. E ver tanto dela ao mesmo tempo, de frente e de dorso e de lado e do alto e de baixo numa imagem só, talvez fosse como nada ver, mas seria tê-la visto absoluta. (Buarque, 1991: 83)

Outro momento em que a percepção espacial é afetada em razão das imposições do hiperespaço é quando o narrador-protagonista está por entrar no sítio da família e encontra a cancela aberta, provocando metaforicamente um desnorreamento de sua orientação espacial:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decidido fechar a cancela atrás de mim. [...] Vencida a cancela, não sei mais por onde passar. (Buarque, 1991: 24)

Ou então, metaforicamente, quando chega ao apartamento em que vivia com sua ex-mulher para pegar alguns de seus pertences e se depara com um ambiente, ao que parece todo invertido, que o deixa conturbado:

Custo a atinar com a fechadura, que deve ter sido trocada e agora abre para a direita, e são três voltas [...] Atravesso a sala correndo, [...] entro no banheiro e não é, é a cozinha [...] Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida. Teriam tapado duas janelas e aberto outras duas na parede oposta. As torneiras também só querem girar para o outro lado, capricho a que cedo constringido, sentindo a alma canhota. (Buarque, 1991: 46-47)

Outras características da pós-modernidade, de acordo com a formulação jamesoniana, acerca do sentimento esquizofrênico sentido inconscientemente pelos indivíduos na era pós-moderna, são a ansiedade e a euforia. Para Jameson,

a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal – quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante. (Jameson, 1996: 54)

Em *Estorvo* existem situações que denotam uma potencialização negativa e positiva do afeto, com tamanha intensidade, que conduz o narrador-protagonista a um permanente estado de ansiedade, irrealidade, euforia e alucinação. Às vezes, mal sabemos se seus pensamentos condizem com o real ou se não passam de pura divagação.

Em contrapartida, também ocorre em *Estorvo* um “esmaecimento do afeto”. Ao chegar à casa de sua irmã, e ser recebido por ela, que tomava o café da manhã enquanto folheava pilhas de fotos da sua última viagem, praticamente é ignorado. Mal o cumprimenta e logo lhe passa algumas fotos sem nem ao menos olhá-lo. Aqui, Chico Buarque parece tecer uma forte metáfora ao relacionamento efêmero, ao “esmaecimento do afeto” como diria Fredric Jameson (1996: 43), muitas vezes interesseiro entre as pessoas, mesmo entre parentes ou amigos. As fotos são mais importantes que a presença do irmão e inclusive servem para transmitir uma imagem distorcida, como se a irmã não tivesse de fato aproveitado a via-

gem, já que ela mostrou-lhe somente as fotos em que posara com certo ar mal humorado.

Prepararam meu lugar de frente para ela, um pouco distante, e nas fotos que ela me passa sem me olhar não há pessoas, somente parques, ruas, alguma neve, paisagens repetidas que despacho em meio minuto. Devem ser fotos do início da viagem, quando ela estava sozinha e emocionalmente abalada [...] Nas fotos que empilha fora do meu alcance, imagino que já apareça com a pele fresca, talvez abrindo os braços numa ponte [...] E nas fotos mais recentes, que coloca de pé atrás do bule de leite, acho que entram os amigos que ela sempre vai fazendo, e os amigos dos amigos (Buarque, 1991: 16-17).

Outro exemplo do descaso, beirando à violência, com as quais as personagens se tratam em *Estorvo* pode ser notado quando a sobrinha do narrador-protagonista o vê na sala de jantar conversando com sua mãe.

A garota surge correndo pelas minhas costas e atira-se no pescoço da mãe. Usa uniforme escolar, lancheira amarrada nos ombros e tranças de maria-chiquinha [...] avança no cream cracker e por acaso nota a minha presença. Minha irmã pergunta se ela não vai cumprimentar o tio. Ela me estende os braços como que pedindo colo, mas súbito transforma as mãos em duas pistolas, avança contra mim e quase me fura os olhos. Depois solta uma gargalhada seca, gutural, anormal numa criança; começa a tremer inteira e força a gargalhada até perder o fôlego, que recupera numa arquejo asmático, e arranca nova gargalhada, arqueja e engasga, treme e gargalha e vai ficando azul. (Buarque, 1991: 17-18)

Retomando a saga do narrador-protagonista, em meio à sua fuga, ele se depara com diversas situações em que os personagens não possuem posturas éticas e morais, dentre os quais ele próprio. Sua relação com a irmã – que por sua vez é casada com um milionário sem escrúpulos – pautada no interesse financeiro e às vezes

beirando ao incesto; o episódio no qual, andando pela rua, se depara com a prisão de um criminoso defendido aos berros por sua mãe, que silencia tão logo percebe que não está sendo filmada pelos repórteres televisivos que ali se encontravam; ou então o submundo do crime instaurado no sítio da família, que antes havia sido o lugar de lazer e descanso, e agora transformara-se num ponto de plantação e tráfico de entorpecentes, habitado por indivíduos, incluindo crianças, viciados em drogas, vídeo game, motos, jaquetas de couro e outras usuais mercadorias de uma sociedade regida pelo consumo supérfluo, revelam imagens típicas da sociedade *esquizofrênica e espetacular* acima referida. Todas as personagens em *Estorvo* “participam do mundo da imagem, na qual brilham acima de seus conflitos”, como quer Roberto Schwarz. “A entrada para o espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos [Jameson diria pós-modernos] parece compensar de modo mais do que suficiente os termos horrendos em que ele se dá” (Schwarz, 1991: 99).

Entre todos, o episódio que narra o interesse de uma mãe em defender o filho somente diante das câmeras de televisão é sintomático do espetáculo pós-moderno. Assim nos conta o narrador-protagonista de *Estorvo* que, praticamente dispensado pela irmã, agora está a caminho do apartamento de um amigo que há tempos não via:

Vejo o tumulto defronte ao edifício do meu amigo. Aglomeração, um camburão, duas joaninhas, um rabeção, vários carros de reportagem, guardas desviando o trânsito. No meio do povo, compreendo que houve um crime, alguém morreu esfaqueado e estrangulado. Vem chegando a sirene de um segundo camburão, e o empurra-empurra acaba por me levar ao miolo do acontecimento. Uma corda vermelha isola a calçada do velho prédio, formando uma espécie de ringue. A televisão entrevista o zelador sob a marquise da portaria. [...] O repórter pergunta se a vítima costuma receber rapazes, e o zelador faz sim com a cabeça, mais confessando que assentindo. A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se des-

vencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando “diga que conhece meu filho, miserável!”. O policial levanta a índia baixinha e deposita-a fora do cordão de isolamento. Ela passa outra vez sob o cordão e agora se dirige ao público. Diz “não tem televisão aí?” e diz “ninguém vai me entrevistar?”. [...] Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo “ouvimos também a mãe do principal suspeito”. Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar “ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!”, mas o cameraman, que está trepado no capô da caminhonete, grita “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. [E imediatamente] a índia pára de chorar (Buarque, 1991: 43-44).

Num texto escrito em 1963, *Televisão, consciência e indústria cultural*, época em que o aparelho de TV já se encontrava largamente disseminado nas sociedades industriais desenvolvidas, Theodor Adorno aponta para os principais problemas das transmissões televisivas a afetar a consciência dos indivíduos. Segundo sua análise, ao misturar áudio e imagem, a televisão é capaz de aprisionar a consciência dos telespectadores, pois propicia uma nova “totalidade do mundo sensível em uma imagem que alcança todos os órgãos, o sonho sem sonho”, permitindo “introduzir furtivamente na duplicata do mundo aquilo que se considera adequada ao real” (Adorno, 1978: 346). Por isso é que a televisão consegue suprimir a capacidade reflexiva dos indivíduos ao apresentar, deglutido a seu modo, um mundo que não é o mundo em que vivem. Além do mais, esse novo aparelho tecnológico permitiu capturar a consciência dos indivíduos em suas próprias casas, diminuindo assim a distância que separava os produtos da indústria cultural dos seus consumidores; fator que fortaleceu o domínio daqueles sobre estes. Adorno reforça as características da própria indústria encontradas com maior facilidade na técnica da transmissão televisiva: “as imagens [...] devem dar brilho ao [...] cotidiano cinzento” (Adorno, 1978: 349) dos telespectadores. E continua:

O que fosse diferente seria insuportável, porque recordaria aquilo que lhe é vedado. Tudo se apresenta como se lhe pertencesse, porque ele próprio não se pertence. [...] O mundo ameaçadoramente frio se lhe achega confiadamente, como se lhe fosse íntimo: ele se despreza nele (Adorno, 1978: 349).

A fronteira que separa a realidade da ficção desaparece para a consciência humana. A imagem transmitida transforma-se na própria realidade, que o telespectador comprou juntamente com seu aparelho de TV. Como resultado, a realidade passa a ser sentida por intermédio dos “óculos da TV”, na expressão de Adorno, o que faz retroceder a consciência dos indivíduos. As conseqüências são desastrosas: instaura a necessidade de se “‘matar’ o tempo livre”, tirando-lhe seu sentido primeiro de possibilitar o desenvolvimento das potencialidades humanas; modela o comportamento dos indivíduos de acordo com os interesses que perpetuam o *status quo* social; regride o poder de reflexão crítica da realidade que os cerca. De acordo com as formulações adornianas,

aquela “proximidade” fatal da televisão, que também é causa do efeito supostamente comunitário do aparelho, em torno do qual os membros da família e os amigos, que de outra forma não saberiam o que dizer uns aos outros, se reúnem em mutismo, não só satisfaz um desejo diante do qual nada de espiritual se pode manter que não se transforme em propriedade, como ainda obscurece a distância real entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas. (Adorno, 1978: 350).

Encantos desencantados, as imagens não transmitem qualquer segredo, mas são modelos de um comportamento, que corresponde tanto à gravitação do sistema total quanto à vontade dos controladores. (Adorno, 1978: 352).

Mas voltando ao episódio de *Estorvo*, como que sabendo do poder que uma transmissão televisiva exerce sobre a opinião pública, a mãe índia defende aos berros seu filho, preso como suspeito de

um assassinato, mas logo silencia, ao perceber que de nada valia seu pranto, já que por falta de energia a transmissão havia sido interrompida. Pois numa sociedade espetacular, onde a imagem tem o poder de apresentar um “mundo realmente invertido, [no qual] a verdade é um momento do que é falso”, (Debord, 1997: 16), o desespero de uma mãe certamente aguçaria a compaixão dos telespectadores para com seu filho, mesmo que esse fosse realmente o autor do crime em questão. O poder da imagem será retomado na análise do romance *Benjamim* que se segue.

Benjamim

Benjamim [...] é um documento de seu tempo, [...] marcado pela fragmentação e exclusão social, pelo fetichismo da mercadoria e do Estado, num clima de desencanto político e esvaziamento das utopias.

(Ridenti, 2000: 261)

No romance *Benjamim*, a perene situação social em que os personagens estão mergulhados é ainda mais evidente. São vários os momentos no enredo em que se encena um presentismo a-crítico, decorrente do fetichismo da mercadoria em grau extremado, do qual parecem prisioneiras as pessoas de nossa época. Além do mais, o enredo do romance recoloca a noção de tempo circular, que desorienta o juízo crítico sobre o real e liquida com a capacidade dos indivíduos de rememorarem seu passado histórico, tornando-os suscetíveis a todo tipo de manipulação presente. As situações narradas no decorrer do enredo de *Benjamim* podem assim exemplificar o tempo circular e a mercantilização generalizada. Vejamos algumas delas.

O romance começa com Benjamim Zambraia, personagem principal, frente a um pelotão prestes a fuzilá-lo. Como que por um instante, rememora toda sua vida, do auge de sua mocidade em que

fora um modelo fotográfico bem sucedido, até a decadência de sua velhice, restrita a uma vivência calcada no pouco que conseguira somar durante os tempos de juventude. Ao seu redor, também está desgastada a sociedade, tanto em relação ao aspecto urbano, com a degradação do espaço citadino, quanto em relação ao aspecto humano, com o aumento da pobreza e da violência.

Quando moço, Benjamim teve um grande amor, Castana Beatriz, que o deixaria mais tarde para viver junto ao professor Ribajó, suposto militante numa organização de esquerda contra a ditadura militar. Ambos morreriam assassinados, ao que parece, pela ação da polícia política. Com o desenrolar do enredo é revelado que Benjamim havia sido responsável pela morte de sua amada Castana, ao permitir, despercebido, que policiais o seguissem até a casa verde-musgo da Rua 88 onde ela morava.

Passados trinta anos, Benjamim conhece uma jovem muito parecida com Castana Beatriz, Ariela Masé, tão parecida que Benjamim acredita ser sua própria filha. Assim, renasce o amor em Benjamim, porém não correspondido. Na tentativa de conquistá-la, Benjamim se envolve num triângulo amoroso que termina com a inversão da situação provocada por ele e que havia resultado na morte de Castana Beatriz. Jeovan, ex-policial e namorado de Ariela, ao saber de seus casos com outros homens, pede que amigos policiais matem todos que com ela se envolvessem. Ao ser conduzido por Ariela à mesma casa verde-musgo, onde ele próprio havia conduzido no passado os policiais que mataram sua amada, Benjamim Zambraia é assim morto pelos capangas, amigos de Jeovan, fechando o círculo temporal de sua vida, como que a dar voltas intermináveis sobre situações idênticas em efeitos, ainda que distintas nos motivos.

Como podemos observar, a estrutura temporal do romance *Benjamim* é circular; termina com a mesma situação em que se inicia, narrada de forma que apenas é mudado o tempo dos verbos, aqui assinalados:

e a fuzilaria *produziu/produz* um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia *soou/soa* como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (Buarque, 1995: 9 e 165).

Além do mais, a narração do presente, em terceira pessoa, está constantemente marcada por lembranças do passado, que tornam o personagem central Benjamim uma pessoa melancólica e alheia a seu próprio tempo, perdido em meio às mudanças que o espaço físico de sua cidade sofreu ao longo dos anos e com um cotidiano entediante e mesquinho. A circularidade da narrativa e do próprio enredo que conta a vida desse personagem podem remeter às teorias acerca do tempo histórico na pós-modernidade. De acordo com Fredric Jameson (1996), o resultado imediato dessa forma de temporalização circular seria a fragmentação psíquica dos indivíduos, que não mais conseguem orientar sua consciência na distinção entre fatos passados e fatos presentes. Dessa forma, repetem ações que, justamente por serem repetitivas, se tornam simulacros de ações.

Tais características do romance *Benjamim* também remetem à noção de tempo espetacular elaborada por Guy Debord (1997). Segundo esse pensador, no tempo espetacular há o predomínio do passado sobre o presente, que por isso mesmo passa a ser vivido como um sonho, uma ilusão passageira, sendo constantemente cindido por lembranças do passado. Trata-se de um tempo pseudocíclico, que retoma a marcação do tempo cíclico das sociedades pré-industriais, só que agora de forma mistificada, já que ao invés de reversível o tempo pseudocíclico revela-se antes de tudo irreversível. Assim, o presente permanece imóvel, estático: “a eternidade lhe é interior” (Debord, 1997: 89), estando pois marcado pelo “eterno retorno do sempre idêntico”, como diria Nietzsche (1996).

A saga de Benjamim Zambraia, ao longo do enredo, permanentemente marcada por lembranças de um “passado glorioso”, o faz prisioneiro deste passado, estando relegado ao fardo de uma vivência amorfa em um “presente decadente”. A Benjamim “cabe somente estar suscetível ao acaso” (Buarque, 1995: 39). Sua noção do tempo é uma noção de um tempo estático, imóvel; um tempo rígido feito a Pedra do Elefante, o morro que podia ser visto das janelas de seu apartamento.

Benjamim estava certo de que, por mais que vivesse, jamais detectaria a mínima transformação na Pedra, pois no relógio das pedras a longevidade humana não conta um segundo. Mas de quando em quando ele tinha a sensação de penetrar na dimensão temporal da Pedra. Poderia conviver com a montanha solitária, fosse em era anterior aos índios, fosse muitíssimo mais adiante em sua idade adulta, as faces lisas e rijas, dado que as rochas parecem remoçar com o tempo. Benjamim imaginava que a Pedra, em contrapartida, concederia em se deter na vidinha daquele que, por um instante, foi o seu mais devotado contemporâneo. Pela ótica da Pedra, o aspecto do Benjamim que veio morar no prédio em frente, que toda a manhã abria as três janelas, fazia flexões nos parapeitos, estufava o tórax e dizia “bom dia, Pedra”, seria o de um homem trinta anos mais velho que este do rosto escalavrado, que em silêncio a contempla. Benjamim não despreza a hipótese de que a razão esteja com as pedras, e que o tempo real corra ao revés do que nós convençamos computar. É possível que os momentos que acabamos de viver subitamente se apaguem na nossa consciência, e se transformem em medo, desejo, ansiedade, premonição. E naquilo que temos por reminiscências talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar, ou desfrutar com intensidade dobrada. (Buarque, 1995: 56-57)

A percepção do tempo para Benjamim, pode ser então comparada à percepção “esquizofrênica” do tempo, nos termos propostos

por Jameson (1985); uma percepção marcada pelo desespero de um passado perdido, pela ansiedade em vivenciar intensamente um presente que já não mais lhe pertence e pela frustração dada a ausência de projetos futuros. Portanto, uma noção de tempo que, mesmo com toda intensa afetividade com a qual Benjamim Zambraia vivencia o presente, ao retomar o amor por Castana Beatriz, perdido no passado, pelo amor de Ariela Masé, ao invés de dotar de sentido sua vida, o conduz a uma situação ainda mais sem sentido, um presente irreal que só faz sufocar, e um sentimento de um futuro irremediável. Compare-se a noção de tempo “esquizofrênico” de Jameson com uma passagem do romance:

o esquizofrênico vivencia mais do que nós, e com nitidez, uma experiência muito mais intensa de um definido instante do mundo, pois nosso próprio presente é sempre parte de algum conjunto mais amplo de projetos, o que nos obriga a focalizar e a selecionar nossas percepções. Em outras palavras, não receptamos o mundo exterior globalmente como uma visão indiferenciada: estamos sempre empenhados em utilizá-lo, sempre enveredamos por ele, sempre atentamos neste ou naquele objeto ou pessoa que nele está. Contudo, o esquizofrênico não só é “ninguém” por não ter uma identidade pessoal, como seu desempenho é nulo, pois ter projeto significa estar apto a se desenvolver com alguma continuidade futura. O esquizofrênico está sujeito desse modo a uma visão indiferenciada do mundo no presente, [...] [noção de tempo na qual] as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vívida e “material”: o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis – um aumento de nossas percepções, uma intensificação libidinal ou alucinógena de nosso ramerrão normal e de nossas situações comuns – é sentido aqui como perda, como “irrealidade”. (Jameson, 1985: 22-23)

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. Insone há várias noites, vê nascer o sol pela sombra do edifício na Pedra, e sente um aperto na garganta. Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torce em demasia, estirando, esgarçando e arrebetando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável. (Buarque, 1995: 57-58)

Passado recorrente, presente incoerente e futuro ausente: marcas de um tempo pós-moderno e espetacular transmutadas em linguagem artística por Chico Buarque. Esta noção de tempo acaba por acarretar uma desorientação temporal, característica marcante também em *Estorvo*, como foi demonstrado acima. No romance *Benjamim*, a desorientação temporal do personagem central, sua dificuldade em (re)memorar momentos passados importantes em sua vida aparece em alguns momentos do enredo. Como quando vê pela primeira vez Ariela Masé e parece reconhecê-la com alguém muito parecida que teve importância em sua vida passada, mas não consegue se lembrar. Note que a tal pessoa esquecida é nada mais nada menos que seu grande amor Castana Beatriz.

Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. Ou como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as letras se mexem. Ou como um rosto que se projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela. (Buarque, 1995: 15)

Um pouco adiante, depois de rever Ariela Masé pela segunda vez numa mesma tarde, reafirma necessitar “confrontá-la com antigas fotos, pois já sabe que é inútil recorrer à memória” (Buarque, 1995: 22). Ao chegar em seu apartamento, passa a folhear freneticamente álbuns de fotografias e recortes de propagandas publicitárias

que havia realizado no passado e só então, ao (re)ver alguns anúncios em que Castana Beatriz também participara, (re)conhece Ariela Masé em sua amada, a tal ponto idênticas que chega a conjecturar serem mãe e filha. Mas, num instante, volta a não (re)conhecer a própria Castana nas fotos, e tudo se esvai feito fumaça:

Passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz, durante o minuto em que Benjamim o contempla [nos recortes em seu álbum]. No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. (Buarque, 1995: 27)

Além da desorientação temporal, também é possível verificar em *Benjamim* uma desorientação espacial – traços da pós-modernidade, segundo Jameson, tais como já foram apresentados na análise de *Estorvo*. Passados vinte e cinco anos do assassinato de Castana Beatriz, ocorrido numa casa verde-musgo da Rua 88, Benjamim Zambraia, em perseguição a Ariela Masé que estava a atender um casal de clientes interessados na compra do imóvel, retorna casualmente ao mesmo local, agora transformado pela construção de edifícios (pós-)modernos, onde é tomado por uma súbita vertigem.

Oblíquo, o sobrado verde-musgo comparece no final da rua repleta de construções [pós-]modernas. [...] Benjamim avança quatro quadras, olha à esquerda e não avista Ariela. Gira no centro da encruzilhada, e a placa “Rua 88” só contribui para desorientá-lo. No entanto ele poderia apostar que é esta a mesma rua, quase deserta há vinte e cinco anos, onde viu Castana Beatriz correndo com as sandálias na mão e os pés meio embicados para dentro. Benjamim nunca mais andou por este bairro, e desconhecia as fileiras de edifícios com fachadas de espelho que foram construídos em ambos os lados da rua, de forma que uns refletem os outros e vice-versa indefinidamente. Na perspectiva de Benjamim os edifícios formam duas muralhas esplêndidas, que no confronto se anulam. E a rua 88 resulta ainda mais vazia do que antes, porque polida da areia, do capim, das coisas todas.

Assim como o objeto da memória apaga aos poucos seus contornos, a rua 88 reduz-se ao que dela recordava Benjamin: o sobrado verde-musgo onde Castana Beatriz sumiu para sempre. (Buarque, 1995: 49-50)

A descrição acima assemelha-se muito com a que Fredric Jameson faz do Hotel Westin Bonaventure, construído na área central de Los Angeles pelo arquiteto John Portman, o qual caracteriza como “um edifício totalmente pós-moderno”. Entre outras características do Bonaventure, Jameson chama a atenção para sua fachada totalmente espelhada que

repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impelem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro. De modo similar, o revestimento de vidro dota o Bonaventure de certa dissociação peculiar e deslocada de sua vizinhança: não se trata nem mesmo de um exterior, na medida em que, aos se olhar para as paredes externas, não se vê o hotel, mas imagens distorcidas de tudo que o circunda. (Jameson, 1996: 68)

Para Jameson, trata-se de uma mutação do próprio espaço não acompanhada pela percepção dos seres humanos; um novo hiper-espaço que conduz a um desequilíbrio perceptivo nos indivíduos.

Outra marca muito forte do romance *Benjamim* é a forma satírica com a qual põe em relevo a situação bestial de uma sociedade do consumo, que tudo transforma em mercadoria, de produtos industriais e culturais aos próprios indivíduos e suas relações interpessoais. Em pelo menos quatro grandes momentos Chico Buarque constrói circunstâncias que beiram à aberração dos indivíduos-mercadorias, algumas delas mediadas pela imagem. Como veremos, o papel que a imagem exerce no mundo contemporâneo, que prima pelo visual em detrimento dos outros sentidos humanos, é decisiva na mitificação da realidade, dado o poder que a imagem tem de transmutar seres em coisas e/ou coisas em seres.

O primeiro episódio a nos mostrar uma situação em que a imagem exerce um domínio sobre os seres vivos é o da campanha publicitária dos cigarros Knightsbridge, na qual o modelo Benjamim Zambraia foi convidado para fotografar, mas cujo fracasso de vendas foi atribuído à sua imagem, já na idade adulta, assim como à imagem que o nome do produto lhe conferia: aristocrática em demasia. Pois foi só mudar o nome para Dam e contratar jovens para a nova propaganda, e o cigarro tornou-se um sucesso de vendas.

A marca [Knightsbridge] projetou Benjamim em todo o país, durante quinze dias. [...] Quando retiraram do mercado os cigarros Knightsbridge, com certeza G. Gâmbolo [dono da agência de publicidade e *marketing* que realizou a propaganda] pensou que Benjamim se magoaria. Em nome de uma antiga amizade, telefonou para dar satisfações e falou da atual voga antitabagista, que só poderia ser neutralizada por meio de mensagens dinâmicas, com modelos juvenis, de aspecto saudável. Queria com isso insinuar que ele, Benjamim, parecia doente do pulmão, quando o problema era outro. G. Gâmbolo é do ramo e deveria saber que um cigarro chamado Knightsbridge, um nome que mal cabe no maço, um nome que se escreve como ninguém pronunciaria, já nascera condenado. Tanto é verdade que foi relançado um mês depois, com o mesmo papel, a mesma mistura de tabacos, a mesma nicotina e o mesmo alcatrão, batizado Dam. Criaram campanha publicitária para a televisão, um videoclipe de três minutos exibido em rede nacional, com jovens louros e rastafáris abraçados, dançando na ponte, andando de barco nos canais, cantando e passando um cigarro de mão em mão. (Buarque, 1995: 37-38)

Como podemos observar, a imagem foi mediadora do processo pelo qual Benjamim alçou-se ao estrelato – sucesso fugaz já que durou somente duas semanas – concomitante ao seu imediato declínio, relegando-o ao esquecimento. Tudo devido a um equívoco publicitário que atribuiu uma marca esdrúxula ao produto a ser vendido e contratou um modelo fotográfico cuja aparência envelhecida reme-

tia muito mais aos efeitos reais que aos efeitos ilusórios que o cigarro poderia provocar. Ao corrigir tais equívocos com uma marca e uma propaganda mais joviais, de maléfico o tal cigarro tornou-se benéfico, passando a ser consumido em razão da falsa imagem ou simulacro de prazer que supostamente o produto poderia proporcionar.

Mais adiante, o enredo de *Benjamim* atingirá o ápice de uma situação de fetichismo generalizado da mercadoria. Para se venderem carros e motos, é realizada uma gincana onde se apresentam as figuras de um suposto ator de renome, mas desconhecido de todos, – o próprio Benjamim Zambraia –, de uma girafa com cílios postiços, de um chimpanzé trajando uma gravata-borboleta, de um cantor *popstar* ostentando um enorme chapéu de *cowboy*, de quinquêneas fantasiadas de boneca e de uma criança de nove anos grávida, imagens caóticas utilizadas para apreender a atenção dos espectadores. Em meio a toda esta aberração, ainda escuta-se o refrão de uma música a dar, literalmente, pontapés no inconsciente dos espectadores que, como se não bastasse, reagem com aplausos. Aqui o texto de Chico Buarque seria insubstituível:

Pouco além do túnel eles estacionam no pátio da Concessionária Owa Importadora de Veículos, onde encontram a pick-up cercada de crianças. Quatro rapazes de torsos musculosos montaram na caçamba e acabam de recolher o manto de plástico preto que cobria uma girafa. [...] Os rapagões encoleiraram a girafa com quatro laços e agora começam a desatar suas patas. As pernas da girafa estão trêmulas, e Benjamim tem a impressão de que seus cílios são postiços. Benjamim queria ver se ela escoiceava, mas as adolescentes conduzem-no para dentro da loja, um pavilhão recém-erguido sobre estrutura metálica, de cujo teto prateado pendem balões e bandeirolas com o anúncio “Gincana Owa”. Famílias lambendo sorvetes admiram os carros e motos da marca Owa, expostos como bijuterias gigantes, sobre plataformas giratórias forradas de veludo. As adolescentes abrem caminho para Benjamim em direção ao grande palco no fundo

do pavilhão, onde um homem com microfone puxa aplausos para cinco moças idênticas, vestidas de boneca. Estoura a música, descem as quinqüigêmeas e sobe uma menina roxa e muito barriguda, acompanhada de um casal com camisetas da Escuderia Manipur. Benjamim chega ao pé do palco e pára ao lado de um sujeito com chapéu de vaqueiro que atende a uma roda de fãs. Atrás de um chimpanzé de gravata-borboleta no canto do palco, o motorista da Escuderia Scandal faz sinais para a adolescente gorducha, que pergunta “qual é mesmo o nome do senhor?”. Benjamim fala “Benjamim Zambraia”, atento ao apresentador que exhibe a certidão de nascimento e o atestado médico de Leonarda Ló, nove anos de idade, grávida. O público aplaude e as caixas de som irradiam a mesma música da pick-up, com o refrão “chuta a minha cabeça, chuta a minha cabeça”. (Buarque, 1995: 41-43)

Haveria melhor metáfora do espetáculo pós-moderno que diariamente é apresentado aos espectadores assíduos de qualquer veículo de comunicação de massa, seja ele qual for? Imagens aberrantes, padrões de comportamento deturpados, estetização do bizarro, tudo voltado para apreender a atenção do espectador-consumidor e de imediato vender o produto desejado. No enredo do romance, a gincana está sendo assistida pessoalmente por aqueles que lá compareceram. Mas a cena deste palco poderia muito bem ter sido emitida via televisão, a uma massa muito maior de espectadores; fato não muito distante da realidade se compararmos o que as principais emissoras de televisão transmitem diariamente, e em horário nobre, com a cena narrada no romance *Benjamim*. Aliás, nada mais em sintonia com a crítica de Theodor Adorno (1978) sobre o papel que a televisão desempenha na indústria do espetáculo, bestializando indivíduos para vender seus produtos.

Neste episódio também é preciso destacar o poder quase hipnótico que uma imagem tem, mesmo que falsa, de influenciar as pessoas. Pois para vencer a etapa da gincana, na qual se exigia que as equipes participantes apresentassem um artista conhecido, uma

moça da escuderia “Scandal” usa de uma astuta mentira e da ignorância dos organizadores do evento e do público em geral, para fazer passar Benjamim Zimbraia como um famosíssimo ator de teatro. Ariela Masé, que sabia da modesta carreira de modelo de Benjamim, ao presenciar a trapaça percebe a futilidade do evento:

ninguém jamais ouviu falar naquele nome que a garota quer classificar na categoria “artista famoso”. Mas a garota é malcriada e diz que gente ignorante feito o Zorza [convidado para coordenar o júri da gincana dado que supostamente teria “amplo” conhecimento na área da cultura] fica vendo besteira na tevê e não se digna a pôr os pés num teatro. Diz que o famoso ator Benjamim Zimbraia é protagonista de uma tragédia grega, há três anos em cartaz no Teatro Setentrional. [...] A garota gorda ergue os punhos, dá vários saltos sem cair do chão e puxa o ator pela manga do paletó. Quando o locutor anuncia o laureado galã Benjamim Zimbraia, Ariela percebe que naquele local ninguém frequenta teatro. (Buarque, 1995: 45-46)

A milionária campanha publicitária de Alyandro Sgaratti, candidato a deputado federal, um sujeito escuso que se faz passar por um homem público honrado, retoma a temática da transmutação pela imagem entre ser e coisa ou vice-versa. Em propaganda para Alyandro, Benjamim grava um comercial se passando por professor e cientista social, usufruindo de forma falsa da respeitabilidade que tal figura lhe emprestaria, para afirmar que Alyandro, sim, é o “companheiro xifópago do cidadão” (Buarque, 1995: 77). Falso político, falso professor; enfim, a sociedade de *Benjamim* parece girar em torno de falsas imagens ou simulacros daquilo que se quer criar ou vender. Cigarros, carros, homens públicos, um relacionamento amoroso, tudo se resume ao fetichismo da imagem que, feito o fetichismo da mercadoria de Marx,³ é capaz de aprisionar os indivíduos alienados.

³ Consultar sobretudo o capítulo I, A Mercadoria, em MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1. p. 165-208. Para uma leitura de *Benjamim*, enfatizando a presença do fetichismo da mercadoria no

Outro momento expressivo da mercantilização à qual estão sujeitos os indivíduos nos dias atuais é o episódio dos lingotes de ouro. Benjamim, um modelo decadente, reverteu todos os bens adquiridos durante sua carreira em lingotes de ouro dos quais vai se dispondo para satisfazer suas necessidades pessoais. Dessa forma, Benjamim traça uma perspectiva de vida que dura enquanto duram seus lingotes de ouro economizados.

Há quinze anos, quando admitiu que findavam seus tempos de glória, Benjamim aplicou em ouro o capital acumulado até então como modelo fotográfico. Estipulou que morreria aos oitenta anos e repartiu o lingote de vida restante em lâminas mensais, correspondentes ao que consumiria com luz, gás, condomínio, alimentação, um chope, um cinema, suas necessidades. As oscilações do mercado e tarefas esporádicas lhe proporcionariam, ou não, um mês mais folgado, a detetização do apartamento, um tratamento dentário. Raras vezes proporcionaram, e a conjuntura econômico-financeira foi levando Benjamim a reduzir paulatinamente a sua expectativa de vida, hoje estimada em setenta e quatro anos e quebrados. (Buarque, 1995: 80-81)

Benjamim passa assim a contabilizar cada passo tomado em suas ações cotidianas, como comprar uma roupa, ou pagar um jantar para nova amada, Ariela Masé – simulacro da verdadeira, Castana Beatriz – na forma de cifras de lingotes de ouro desperdiçadas. Não existiria metáfora mais forte do que essa com a qual Chico Buarque fosse capaz de expressar com tamanha propriedade a reificação dos indivíduos em nossa sociedade.

“O ouro está em baixa.” O subgerente parece radiante ao destacar da calculadora uma tira de papel que, colocada diante de Benjamim, enrosca-se por conta própria e dá um pinote na mesa. Benjamim folheia de novo os canhotos do talão de cheques, coteja-os com o extrato bancário, confere

romance, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 225-264.

as operações do subgerente, e o resultado é o seguinte: em uma semana deu cabo de trinta lotes de ouro, isto é, torrou seis meses de subsistência. Pois torraria outros tantos por um sorvete com Ariela. Havia até cogitado, em noite de vigília, comprar um carro vermelho para levá-la às montanhas nos domingos. Naquela manhã veio ao banco com um caderno de classificados e pôs o subgerente para trabalhar na maquina. Após traduzir em quinhões de ouro algumas ofertas de ocasião, e dividi-los pela retirada mensal de Benjamim, o subgerente sorriu, estalou a língua três vezes, abanou a cabeça e anunciou que um carro vermelho lhe poderia custar, no mínimo, dois anos de vida. (Buarque, 1995: 104-105)

O ouro economizado uma vida inteira torna-se para Benjamim não mais a segurança financeira futura mas a possibilidade de transformá-lo numa imagem mais atraente para Ariela, como proprietário de um carro do ano, capaz de pagar jantares requintados e presentear-a com jóias luxuosas. Tal é a inversão dos valores mediado pelo poder da imagem. Como diria Guy Debord,

a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual [...] leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer* [...] [em que] toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela *não é*. (Debord, 1997: 18)

Guy Debord analisa o poder que a imagem tem de subverter o real. Segundo o autor, na sociedade regida pela lei do espetáculo, há uma inversão da realidade falsamente representada por um conjunto de imagens que mitificam as relações sociais dos indivíduos. Assim, a totalidade das relações sociais, mediadas por falsas imagens, deturpam a própria realidade. Vejamos como Debord conceitua espetáculo:

A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. [...] O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo [...] é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda consciência [...] é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência [...] é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (Debord, 1997: 13-14)

Este mesmo espetáculo que falseia a realidade é também um produto a ser vendido como imagem real do real. Esta auto-alienação do real, abordada anteriormente por Theodor Adorno (1996) e Herbert Marcuse (1982) nos termos do irracional tornado racional, é também considerada por Debord a essência da sociedade contemporânea, pois

no mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso. [...] o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível*. (Debord, 1997: 16)

Na sociedade capitalista contemporânea, segundo estabelece Debord, a imagem é a principal mercadoria a ser vendida ao mesmo tempo em que as mercadorias são consumidas em função da imagem por elas veiculada: personificações fantasmagóricas com atributos de seres reais. Tal é o poder hipnótico desencadeado pela imagem. Atualmente, a vida em sociedade está mediada pela instância do parecer, que suprimiu a instância do ter, que havia suprimido anteriormente a instância do ser. O espetáculo é o momento do máximo desenvolvimento atingido pelo capitalismo que torna o próprio sistema uma imagem aceita passivamente. A aparência torna-se essência e vice-versa. O efeito dessa falsificação da realida-

de, pelo viés da imagem, introjeta nos indivíduos uma falsa consciência do tempo histórico. Estes encontram-se presos à camisa de força do puramente momentâneo.

O mundo de *Benjamim*, como também de *Estorvo*, assemelha-se muito com o mundo unidimensional, vislumbrado por Herbert Marcuse (1982). Uma via de mão única, na qual a sociedade e as relações sociais entre os personagens parecem fadadas a uma continuidade sem fim. Parecem mortas todas as utopias. Numa conferência realizada em meados de 1967, Marcuse analisa o sintoma da morte das utopias. Sua exposição foi publicada posteriormente sob o título *O fim das utopias*. Nela, Marcuse procura compreender o fenômeno da distopia como mais um tentáculo da realidade unidimensional. Para o autor, tal fenômeno pode ser interpretado como significativo dos dias atuais, se considerarmos a impossibilidade de novos horizontes histórico-sociais, como prolongamento da sociedade tardo-capitalista. Da mesma maneira, nos romances de Chico Buarque estão mortas as utopias, pois neles os indivíduos são desprovidos de horizonte histórico. Escrevendo sobre *Estorvo*, mas certamente podendo aplicá-la também a *Benjamim*, Roberto Schwarz afirmou que “a disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo” (Schwarz, 1991: 99).

Esses são exemplos da forma como Chico Buarque vislumbra as transformações ocorridas na sociedade brasileira dos anos 90 – lembrando que *Estorvo* foi escrito em 1991 e *Benjamim* em 1995. Recentemente, numa canção escrita em 2000, o poeta sintetiza sua perspectiva para com o novo século então por vir. Trata-se de *Dura na queda* (*Ela desatinou nº 2*).

Dura na queda⁴

⁴ A abordagem da canção *Dura na queda* em hipótese alguma pretende esgotar as inúmeras interpretações subjacentes a ela, nem tão pouco dar cabo da análise das músicas recentes de Chico Buarque, trabalho que por

Observemos as mudanças temáticas entre a primeira versão de *Ela desatinou* e a segunda. Na canção composta no ano paradigmático de 1968, Chico Buarque narra o “devaneio” de uma moça que continua incessantemente a sambar na quarta-feira de cinzas, mesmo quando o carnaval já havia acabado. A personagem, aqui, talvez possa ser interpretada como um signo da *intelligentsia* brasileira dos anos 60 voltada, de uma forma ou de outra, à práxis revolucionária socialista. A passagem do carnaval e o “desatino” da personagem na quarta-feira de cinzas, em que se viu acabar a folia, a alegria, as bandeiras e as fantasias, em sentido metafórico, podem significar a passagem da “utopia revolucionária” e a perplexidade da esquerda frente à derrota sofrida em 1964. Vejamos o texto da canção:

Ela desatinou/Viu chegar quarta-feira/Acabar brincadeira/Bandeiras se desmanchando/E ela inda está sambando//Ela desatinou/Viu morrer alegrias/Rasgar fantasias/Os dias sem sol raiando/E ela inda está sambando//Ela não vê que toda gente/Já está sofrendo normalmente/Toda a cidade anda esquecida/Da falsa vida da avenida onde//Ela desatinou/Viu chegar quarta-feira/Acabar brincadeira/Bandeira se desmanchando/E ela inda está sambando//Ela desatinou/Viu morrer alegrias/Rasgar fantasias/Os dias de sol raiando/E ela inda está sambando//Quem não inveja a infeliz/Feliz no seu mundo de cetim/Assim debochando/Da dor, do pecado/Do tempo perdido/Do jogo acabado//E ela ainda está sambando/E ela ainda está sambando/E ela ainda está sambando... (Buarque, 1989)

Na penumbra da nova ordem social – estado de exceção, modernização conservadora e massificação cultural – ditada pelos mi-

si só demandaria outro estudo. Cabe aqui apenas uma rápida remissão à referida canção por entendermos que uma de suas possíveis interpretações aproxima-se muito daquela desenvolvida sobre os romances *Estorvo* e *Benjamim*.

litares após 1964, a imagem da revolução socialista parecia distanciada pelas circunstâncias, irracionalizada frente à “razão” autoritária, ainda que continuasse a pairar na mente das pessoas que começavam a entrar para as ações armadas guerrilheiras, mesmo com toda a carga de sofrimento que estas lhes impunham. Mas o ideal revolucionário sobrepunha-se à dor, ao pecado, ao tempo supostamente perdido com um jogo que já se havia acabado, continuando a sambar a despeito do preço que tivesse que ser pago. Tudo isso pode ser tido como típico de uma época de sonhos, ideais, comprometimento com o fazer a História em benefício da maioria. Uma época de reais sujeitos históricos. Aqui, portanto, a palavra desatino pode significar o seu contrário: antes de uma perda do horizonte espaço-temporal, pode significar uma consciência ainda mais forte do seu tempo e de sua práxis, fossem quais fossem os resultados atingidos.

Mais de três décadas depois, na segunda versão desta canção, pode-se dizer que Chico Buarque retoma a mesma personagem, só que agora com qualificativos diferentes. Em *Dura na queda (Ela desatinou nº 2)*, o desatino da moça é provocado por sua perda de referência no tempo e no espaço, pelo conformismo político arrebatador de toda utopia. Primeiramente vejamos a canção:

Perdida/Na avenida/Canta seu enredo/Fora do carnaval/Perdeu a saia/Perdeu o emprego/Desfila natural/Esquinas/Mil buzinas/Imagina orquestras/Samba no chafariz/Viva a folia/A dor não presta/Felicidade, sim//O sol ensolará a estrada dela/A lua alumiará o mar/A vida é bela/O sol, estrada amarela/E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas//Bambeia/Cambaleia/É dura na queda/Custa a cair em si/Largou a família/Bebeu veneno/E vai morrer de rir/Vagueia/Devaneia/Já apanhou à beca/Mas para quem sabe olhar/A flor também é/Ferida aberta/E não se vê chorar//O sol ensolará a estrada dela/A lua alumiará o mar/A vida é bela/O sol, estrada amarela/E as ondas, as ondas, as ondas, as ondas (Buarque, 2000)

Nos primeiros versos, a tal moça encontra-se agora “perdida/na avenida” da História, onde “canta seu enredo/fora do carnaval”, completamente alheia a quaisquer chances reais de transformação da sociedade. Não seriam mais possíveis metáforas de uma esquerda atada por suas ações anacrônicas, mas metáforas do indivíduo (con)formado, moldado à organização do sistema capitalista neoliberal, já que “perdeu a saia/perdeu o emprego” e ainda por cima “desfila natural” como se “a vida” fosse “bela”. Em meio a essas imagens, que aprisionam a personagem ao cotidiano aplacador, surgem outras, ainda mais alucinantes, a inebriá-la. São as imagens do mundo pós-moderno entrecortado por mil “esquinas” e “buzinas” num movimento frenético que conduz os indivíduos a um mergulho insano no adesismo geral capaz de imaginar orquestras, sambar no chafariz, saudar a folia pós-moderna, como se esta fosse sinônimo da própria felicidade humana.

A perda de horizonte histórico, a morte das utopias e o ritmo alucinante do mundo pós-moderno evidenciam o caráter efêmero da vida em sociedade, na qual tudo o que existe – mercadorias industriais e culturais, valores ético-morais, relações entre os indivíduos, o passado, o presente e o próprio futuro – merece perecer para dar lugar a outros bens cada vez mais efêmeros, porém vendáveis. Isso tudo pode ser lido nas entrelinhas da canção *Dura na queda*. Como resultado, na segunda estrofe, a personagem é conduzida ao limite da insanidade, chegando a pensar em suicídio. Em meio à sociedade *esquizofrênica e espetacular* a moça bambeia, cambaleia, vagueia, devaneia e, custando cair em si, bebe veneno morrendo de rir. Afinal, já apanhou da vida à beça e talvez não valha a pena continuar navegando neste mar de ondas, ondas, ondas... numa repetição incondicional. A personagem de *Dura na queda* parece padecer da mesma ausência de percepção espaço-temporal do narrador-protagonista de *Estorvo*, estático a olhar da praia “o mar, o mar, o mar vomitando o mar” já não sendo tão “fácil atravessar de volta a avenida” da História. (Buarque, 1991: 99) Ou poderia também ser Ariela, a corretora de imóveis totalmente ajustada ao mun-

do em que vive, suposta filha de uma militante política assassinada nos anos 60, que agora “sozinha na avenida caminha [...] ligeira mas não muito”, debaixo de chuva, “caminha de queixo erguido como caminharia a mãe, ignorando as poças, [...] caminha por onde ninguém caminharia, mesmo em dias de sol” (Buarque, 1995: 47-48), talvez porque já não tenha mais para onde ir.

O enfoque pretendido pela corrente análise procura demonstrar que, se nos anos 60 e 70 as características de nostalgia, utopia e crítica encontradas nas criações artísticas de Chico Buarque expressavam conteúdos políticos e sociais específicos, nos anos 80 e 90 a nostalgia circular e a morte das utopias descrevem um mundo banalizado pela materialidade imediata dada pela lógica do capitalismo tardio, um tempo histórico que parece desconhecer qualquer continuidade, no qual o homem, feito um *esquizofrênico*, estaria condenado a viver num eterno presente, desconectado com qualquer passado ou futuro – tal como vislumbra Fredric Jameson (1985 e 1996) em suas análises sobre a pós-modernidade. Ou ainda podem ser a expressão de uma sociedade modelada pelo império do *espetáculo*, sob as formas da mídia e do entretenimento, que tudo reduz à mera representação ilusória do real, no qual a relação social entre as pessoas passa a ser mediada por falsas imagens e por uma falsa consciência do tempo que, por sua vez, resulta numa paralisia da memória histórica – exatamente como a análise proposta por Guy Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo.

Tal interpretação é significativa das obras recentes de Chico Buarque, especialmente seus dois romances, *Estorvo* e *Benjamim*. Em ambos os enredos, freqüentemente nos deparamos com um cotidiano social marcado pela rotina massificante da vida regrada pela mercantilização dos indivíduos, pela efemeridade das relações interpessoais dos personagens, pela perda do sentido espaço-temporal e pelo conformismo político que, desprovido de toda utopia, acaba por esvaziar qualquer horizonte de transformação social. A sociedade redigida nos romances pode ser sintomática de uma época cindida pelo auge da barbárie capitalista, pois composta por in-

divíduos aparentemente incapazes de qualquer discernimento ético ou estético.

Em última instância, a soma dessas características pode simbolizar uma reificação generalizada dos indivíduos, imersos em um processo histórico excludente e alienante que resulta, por fim, na *esquizofrênica e espetacular* vida em sociedade, tal qual se apresentava às portas do século XXI. Lembrando que esquizofrenia, como entende Fredric Jameson, longe de qualquer caráter patológico, denota, antes, uma ordem social despojada de qualquer dimensão espaço-temporal, estando os indivíduos vivendo sob a égide da “materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua” (Jameson, 1985: 22). E espetáculo, na concepção de Guy Debord, não como “um conjunto de imagens, mas [como] uma relação social, mediada por imagens” (Debord, 1997: 14).

Assim sendo, os romances *Estorvo* e *Benjamim*, juntamente com a canção *Dura na queda*, obras produzidas no início, meio e fim da década de 1990, respectivamente, podem ser figurativas das características psico-sociais acima apontadas, de forma que o fato de tratar em obras de arte a realidade social à qual estão circunscritas, e da maneira tão dramática como foi visto, antes de simples reducionismo, constitui dura crítica à sociedade ao revelá-la em seus nervos mais salientes.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, p. 346-354, 1978.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- ARÁNYI, B. G. *Estorvo – civilização encruzilhada*. São Paulo, 2000. 103 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)

- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: USP; Perspectiva, 1971.
- _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, (Obras escolhidas, v. 1), 1994.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- HOLLANDA, C. B. de. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Cia. das Letras, v. 1, 1989.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. *Benjamim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. *Dura na queda*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: jan-dez de 2000.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos CEBRAP*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- _____. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARX, K. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 2 v.
- MASSI, A. Estorvo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 31, p. 193-198, out. 1991.
- MENESES, A. B. de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, (Os Pensadores), 1996.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, R. Sopro novo. *Veja*, São Paulo, p. 98-99, 7 ago. 1991.

A REVISTA *ESTUDOS SOCIAIS* E O PROCESSO DE RENOVAÇÃO DO PENSAMENTO MARXISTA BRASILEIRO

Santiane Arias*

Da criação¹

A revista *Estudos Sociais* é resultado da abertura política do Partido Comunista Brasileiro, da sua proposta de diálogo com os mais amplos setores identificados com as forças progressistas do país, ou seja, comprometidos com a luta pela emancipação nacional, fundamentalmente antiimperialista². A *nova política* manifesta na *Declaração de Março* de 1958 expressava o rompimento com o *Manifesto de Agosto*, elaborado em 1950 – a orientação era sair das sombras e entrar no cenário político ao lado do movimento nacionalista, formando uma grande *Frente Única*. Certamente essa mudança fazia-se acompanhar de novas leituras, ou antes, de uma

* Mestre em Sociologia, IFCH/UNICAMP.

¹ Esse artigo é baseado na discussão proposta no segundo capítulo de minha dissertação de mestrado (Arias, 2003), financiada pela FAPESP.

² Em 1961 foi organizada uma Conferência Nacional, na qual se alterou o nome de Partido Comunista do Brasil para Partido Comunista Brasileiro, mantendo-se a mesma sigla – PCB. No decorrer deste texto utilizamos o nome e a sigla considerando a mudança realizada.

releitura do marxismo-leninismo; mas foi motivada, sobretudo, pela crise política e ideológica instaurada em 1956³ e pelas consequências políticas do afastamento do PCB da realidade nacional.

Por outro lado, a revista *Estudos Sociais* vem acompanhada de um movimento de abertura teórica. Sendo um esforço significativo no sentido de romper com toda a produção cultural, sempre presente e muito forte no partido, mas ao mesmo tempo sempre subjugada a fins políticos partidários. Nesse sentido, o modelo de imprensa doutrinária, direcionada para o informe, a propaganda e a educação do militante, é repensado. *Estudos Sociais* foi uma iniciativa diferente. Apresentando um perfil mais teórico e plural, constituiu-se num importante meio de discussão e divulgação de idéias e pensadores, tais como Georg Lukács, Adam Schaff e Ernst Fischer. Mas talvez sua maior contribuição esteja na incorporação, por parte dos comunistas diretamente ligados ao PCB e à ação política, de questões delicadas e marginalizadas no interior do partido, referimo-nos: à subjetividade, à psicanálise, ao cristianismo, à via nacional para o socialismo, ao existencialismo, então em voga, e à estética, por exemplo.

Antes dessas redefinições pelas quais passou o Partido Comunista, num período marcado pela desorientação e perplexidade da militância, a sua imprensa praticamente desaparece. Acostumado a manter e influenciar diversas publicações, o partido optou por dissolver parte significativa delas, a nova política partidária reclamava a reconstrução, agora em novas bases, da sua imprensa.

³ Durante a realização do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (1956) foi apresentado, em sessão secreta, um relatório denunciando os crimes e as irregularidades cometidos durante o governo de Stálin. A notícia chegou ao Brasil através do jornal *Estado de São Paulo* e foi, a princípio, considerada pelos comunistas como mais uma tentativa da *grande imprensa* macular a imagem do comunismo e da URSS ante a sociedade brasileira. Confirmada a veracidade do relatório, o PCB enfrentaria “uma crise político-ideológica sem precedentes em sua história” (Segatto, In Santos, 1988: II).

Foram fechados os jornais diários, os quais circulavam com muita dificuldade, devido, basicamente, a problemas financeiros. Concentrar-se-iam os esforços num único jornal (*Novos Rumos*) e numa nova revista (*Estudos Sociais*). Essa não deveria ser órgão oficial do partido e, embora tomasse o marxismo por referência, não publicaria apenas artigos de comunistas⁴. A direção foi dada a Astrojildo Pereira, cuja proposta, como a dos demais membros do conselho editorial, era de instaurar uma revista aberta, sem o Comitê Central interferindo diretamente no que deveria ou não ser publicado. Por outro lado, deveria ser um espaço que concentrasse estudos sobre a realidade social, econômica, política e cultural do país.

A nova revista, portanto, partiu da iniciativa do próprio PCB, apoiado inclusive pela sua direção. Nesse sentido, encaminham-se tanto as lembranças de Armênio Guedes como as de Jorge Miglioli. Vejamos:

“O partido tinha um jornal que se chamava Voz Operária. Esse jornal acabou e foi criado o jornal Novos Rumos, que era o jornal semanal do partido. Mas não havia nenhum veículo cultural.... Resolveu-se criar uma revista (...) que é Estudos Sociais. A decisão de criá-la foi do Comitê Central. Como era uma revista que tinha a pretensão de ser voltada para intelectuais, colocou-se Astrojildo Pereira como seu diretor”⁵.

A crise do stalinismo pode explicar em boa medida as circunstâncias que motivaram o surgimento de *Estudos Sociais*. Ora, sob a acusação de sectária, a imprensa partidária era associada direta-

⁴ *Estudos Sociais* veio a público no Rio de Janeiro em maio de 1958 e encerrou suas atividades em 1964, por conta do golpe militar. Integraram o seu conselho editorial: Armênio Guedes, Fausto Cupertino, Jacob Gorender, Jorge Miglioli, Leandro Konder, Mário Alves, Nelson Werneck Sodré e Rui Facó, sendo o diretor Astrojildo Pereira. Apesar de se propor bimestral, teve circulação bastante irregular, foram ao todo dezenove números ao longo dos seis anos de existência.

⁵ Jorge Miglioli, em entrevista concedida em 08/01/2003.

mente a tudo que se queria superar, exigindo reformulações (Cf. Moraes, 1994, Salústio, 1956, Peralva, 1960). Mas, talvez um outro fator também possa nos auxiliar nessa empreitada.

Segundo o documento elaborado no V Congresso do PCB (1960), o estabelecimento de alianças com outros setores com o intuito de formar uma frente única não eliminava as diferenças ideológicas. Assim, apesar de interesses comuns, por abrigar forças sociais diversas, a frente nacionalista e democrática encerrava contradições. De modo que, para a classe operária e seus interesses específicos não serem contaminados pelas “vacilações da burguesia”, era necessário “salvaguardar dentro da frente única sua independência ideológica, política e organizativa, condição essencial para [...] assumir a hegemonia do movimento” (*Resolução Política do V Congresso* apud Documentos, 1980).

Tendo isso em conta, embora existam no período outras publicações de caráter nacionalista, era fundamental para o partido criar seu próprio órgão de expressão. Em conversa com Jacob Gorender, ele atentou para o papel do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e da *Revista Brasiliense* na criação de *Estudos Sociais*. O contato mais estreito com as atividades dos intelectuais do instituto – textos, palestras, conferências, debates –, algumas das quais realizadas por intelectuais comunistas, como Nelson Werneck Sodrê, suscitava a necessidade de um espaço para a sua publicação. Por outro lado, a revista de Caio Prado Júnior (conquistando cada vez mais prestígio entre a intelectualidade) e o próprio ISEB, defendiam suas propostas e projetos. Nas palavras de Gorender: diante de tal circunstância, “precisávamos ter uma revista para ter força”⁶.

⁶ Para Fernando Papaterra Limongi (1987), a *Revista Brasiliense (R.B.)* não foi órgão oficial do PCB e tampouco uma facção interna, buscando conquistar sua direção. Não obstante, seus principais colaboradores têm em comum uma história de derrotas na luta intrapartidária, iniciada em 1937, por conta da sucessão presidencial – quando o Comitê Regional de São Paulo posicionou-se contra o secretário geral do partido. Embora ausentes dos principais debates e disputas internas, na ocasião da criação da

Esse ponto parece-nos particularmente importante para dimensionarmos as mudanças advindas com *Estudos Sociais*. Ora, se antes a função da imprensa restringia-se a ensinar aos militantes e demais interessados o corpo doutrinário do partido, agora a revista cumpria papel não menos importante. Mas ao contrário da postura sectária e pedagógica, partia-se da “convicção de que era possível e necessário persuadir uma grande variedade de pessoas com pontos de vista distintos dos seus, neutralizando algumas objeções à política partidária e mobilizando-as em torno de determinadas lutas democráticas” (Moraes, 1994).

revista (1955), alguns de seus colaboradores tiveram no passado forte atuação dentro do partido. A linha programática da *R.B.*, além da questão agrária e dos resquícios do varguismo, contrariava o PCB naquele momento em outra tese, a saber: a defesa da democracia. O problema maior, no entanto, surge em torno das questões que versavam sobre a formulação da teoria da revolução brasileira a partir dos fundamentos da formação social brasileira. Deste modo, a iniciativa foi diversas vezes criticada pela imprensa partidária, que a acusava de ser reformista e vinculada aos interesses dos “homens de negócios”. A revista *Fundamentos* (n.39, 1955), chamou a atenção para a presença de um “renegado” do movimento revolucionário – Heitor Ferreira Lima e conclui: “E aqui chegamos ao centro da posição política da revista, em perfeita concordância com sua conclusão ideológica e de classe. A *Revista Brasiliense* não reconhece em nenhuma de suas páginas o papel dirigente da classe operária e de seu partido de vanguarda, o Partido Comunista do Brasil, como essa força capaz de impulsionar o movimento de renovação’ (...) Por tudo isso achamos inadmissível a presença, entre os diretores e orientadores da *Revista Brasiliense*, de membros do PCB, como Elias Chaves Neto, Caio Prado Jr e outros que ali aparecem subscrevendo aquela declaração de princípios e assinando artigos de colaboração” (Apud Limongi, 1987: 32). Posição distinta assumirá a *Estudos Sociais*, Jacob Gorender (*E.S.*, n.1, 1958), fazendo uma resenha do número 15 da *Brasiliense*, a define como uma “revista valiosa” que desempenha um importante papel na formação do pensamento progressista no cenário cultural brasileiro. Não obstante, as teses defendidas nos dois periódicos continuariam se contrapondo, sobretudo sobre a questão agrária.

A ampliação do diálogo dentro da revista não permitia a simples acusação de que tudo que não fosse considerado legitimamente marxista-leninista seria deformação burguesa, ou identificado com as forças políticas reacionárias. O quadro político aparecia pintado com cores mais fortes e vivas, exigindo um olhar mais apurado.

Assim, ainda de acordo com o documento de 1960, os comunistas não condicionariam sua atuação na frente única à direção do movimento, mas entendiam a conquista dessa posição como peça chave no desdobramento da revolução socialista. Visto que as condições objetivas para o socialismo não estavam na ordem do dia, “a hegemonia do proletariado deve(ria) ser conquistada como resultado de um processo árduo e paulatino” (*Resolução do V Congresso do PCB* In Documentos, 1980: 53). Caberia naquele momento realizar uma análise histórica da estrutura social do país, para então elaborar uma linha política capaz de incidir efetivamente sobre a realidade.

Buscava-se, portanto, considerar algumas nuances que foram ignoradas, mudando em certa medida a concepção de revolução. A passagem de um modo de produção para outro implicava em algo mais complicado que o simples movimento cego da economia e não se resumiria a um único momento de tomada do poder. Mas incluiria também um longo e sofisticado jogo político, no qual participavam diversas forças que num dado momento (estrategicamente) poderiam auxiliar no avanço das forças revolucionárias.

Obviamente esse contexto reservaria ao campo cultural um lugar decisivo, incitando uma rica “batalha de idéias”, que se tornaria a marca do período.

Sobre o formato

Assim surgiu a revista *Estudos Sociais*. Seu formato representou grande inovação dentro da imprensa comunista nacional. A

maioria dos seus textos é de autores brasileiros, havendo mais artigos teóricos do que propriamente políticos, embora – por não serem acadêmicos e não esconderem sua ligação com a vida política do país – a preocupação com a política seja uma constante, mesmo nos artigos sobre literatura. Mas poucos são os de teor programático, com a presença de um ou outro documento político.

A leitura dos dezenove números que integram essa publicação permitiu-nos avaliar os temas de que se ocupam os intelectuais ali reunidos, bem como a tese em torno da qual eles se agregam.

As áreas de economia e política somam praticamente a metade das publicações e raramente não aparecem. Por outro lado, mesmo em menor número de artigos, a maioria das revistas possui textos de filosofia, literatura, ou ainda estética – geralmente quando uma dessas três áreas não aparece a outra está presente, contabilizando as três áreas juntas um total de 21% dos artigos da publicação.

É importante dizer que os artigos de política são, em geral, análise de conjuntura⁷. E, embora não apresente somente textos de economia, a preocupação com essa área é uma constante. De modo que a história, a sociologia e a política perpassem a discussão econômica. Existe uma certa dificuldade em se estabelecer uma fronteira exata entre as áreas. Devemos considerar que, apesar da preocupação com o rigor científico, os ensaios não foram feitos para a academia, sendo os limites entre áreas muito flexíveis. Portanto, essa classificação é de responsabilidade da autora, não impedindo a existência de outras.

Entre os textos analisados, embora existam traduções – como por exemplo, os de: P. Kopnin, Georg Lukács, Jozsef Szigeti, Ilya Ehrenburg, Louis Aragon, Jean Bruhat, Bertold Brecht, Paul A. Baran, Adam Schaff, E. A. Kosminski, V. Semónov e Ernest Fis-

⁷ Tais como: *3 de outubro e o movimento nacionalista* (Mario Alves, n.3-4, 1958); *O destino político do Rio Grande do Sul* (Sergio da Costa Franco, n.7, 1960); *O V Congresso dos comunistas brasileiros* (Jacob Gorender, n.9, 1960); *O programa do gabinete Tancredo Neves* (Grupo técnicos, n.11, 1961); *A burguesia nacional e a crise brasileira* (Alves, n.15, 1962).

cher –, são poucos quando comparados com as revistas anteriores, do período stalinista⁸. Ao longo dos dezenove números encontramos 21 textos de autores estrangeiros. Sendo que a maioria destes artigos é sobre filosofia e estética (treze no total); enquanto na área de economia encontramos apenas dois textos: *Notas sobre a recessão norte-americana* de Hymon Lumer (n.1, 1958) e *É possível a planificação nos Estados Unidos?* de Paul A. Baran (n.9, 1960).

A preocupação em marcar diferença com o stalinismo e com posições mais sectárias existe, levando os colaboradores a abordar esse assunto em diversas ocasiões. Teria havido um erro que foi (ou estaria em via de ser) superado, sendo essa nova fase distinta da anterior. Logo, não é incomum a crítica ao marxismo dogmático e suas distorções decorrentes, buscando, sem pôr em causa a sua validade na interpretação da realidade, desfazer confusões passadas. Em esboço esses textos atestam como: “os marxistas brasileiros, dogmaticamente, limitavam-se a aplicar à nossa realidade fórmulas gerais, rígidas, tiradas da prática de países de formação histórica diferente da brasileira” (Paiva In *E.S.*, n.3-4, 1958: 291). A ausência de espírito crítico teria levado a práticas deformadoras “de natureza dogmática e até mística, relacionadas, como se sabe, ao culto da personalidade de Stálin. O fenômeno, está claro, se manifestou de modo variado em cada país. Entre nós, chegou a atingir proporções inflacionadas” (Gorender In *E.S.*, n.3-4, 1958: 350).

Assim, iniciava-se um longo trabalho no sentido de reexame do marxismo e da realidade nacional. Tal iniciativa não era mérito

⁸ A característica fundamental dos diversos periódicos veiculados pelo Partido Comunista antes das mudanças advindas com a crise do stalinismo era a publicação de documentos políticos e textos traduzidos, sobretudo soviéticos, dificultando assim uma produção própria. O PCUS funcionava como centro produtor intelectual e essas formulações forneciam, em grande medida, o respaldo para as interpretações da realidade brasileira. Nesse modelo de imprensa, é reduzido o espaço para a produção intelectual, que se pressupõe crítica, e para a pesquisa própria. Vale ressaltar que o espaço é pequeno, mas não inexistente. Existiram intelectuais, mesmo ligados ao partido, com uma postura mais autônoma.

apenas dos comunistas brasileiros, mas fazia parte de um amplo movimento que se processava também na União Soviética – “onde existe um sério e profundo reexame no terreno da História em geral, e no da História da URSS, em particular [...]. O que aconteceu foi que os historiadores afastaram-se do terreno científico, não levaram na devida conta as leis do desenvolvimento social. Daí os erros e equívocos cometidos” (Borges In *E.S.*, n.6, 1959: 183).

Enquanto as revistas comunistas anteriores falavam em nome do marxismo-leninismo-stalinismo, a *Estudos Sociais* deixava claro seu distanciamento em relação ao último. Considerado em algumas das publicações passadas como o quarto clássico do marxismo, o stalinismo era assim apresentado:

“Lênin soube aplicar ao particular da Rússia o que é geral na teoria de Marx e Engels, extraindo daquele particular todo um acervo de novos elementos para o geral da teoria marxista. Esta dialética foi seriamente violada por Stálin, apesar de ter sido importante marxista (...). Desvinculado das particularidades e das singularidades em que deve se manifestar e concretizar, o geral se afasta da realidade objetiva em devenir, tende a se transformar e acaba se transformando em pura abstração, adquirindo afinal um caráter de entidade metafísica. Este desvio gnosiológico se fez acompanhar de outro ainda: a arbitrária elevação a categoria de generalidade do que não representava senão particularidade e, às vezes, apenas singularidade. Perdeu-se de vista que entre geral, particular e singular não há somente unidade, mas também contradição. A preocupação se concentrava em encontrar os exemplos brasileiros das teses marxistas, os quais se agregassem mecanicamente aos exemplos de outros países, e não o modo particular de manifestação de leis universais na realidade social de nosso país”(Gorender In *E.S.*, n. 3-4, 1958: 351).

Críticas mais profundas foram feitas. O décimo nono número da revista publica um texto de Georg Lukács chamado *Carta sobre*

o stalinismo, no qual o filósofo discorre acerca de diversos pontos pouco aprofundados no relatório de Kruschew. Deste modo, para o autor, o “culto à personalidade” não deveria ser explicado como um desvio de caráter individual. Stálin seria o “vértice de uma pirâmide que, alargando-se sempre na direção da base, compunha-se de ‘pequenos Stálins’, os quais, vistos de cima, eram os objetos e, vistos de baixo, eram os produtores do ‘culto da personalidade’” (Lukács In *E.S.*, n.19, 1964:291). Outro problema de suma importância para os renovadores foi apontado por Lukács, referimo-nos à tendência staliniana de abolir as mediações, em “instituir uma conexão imediata entre os fatos mais crus e as posições teóricas mais gerais” (Lukács, In *E.S.*, n.19, 1964: 295)⁹.

Deste modo, convencidos da necessidade de mudança, alguns comunistas brasileiros se inspiravam no autor sobredito. Carlos Nelson Coutinho, em carta ao filósofo (1963), diz: “Creio que suas obras fornecem, aos marxistas realmente dialéticos, o melhor e mais inteligente desenvolvimento deste pensamento”. O novo cenário era dado como certo –“Felizmente, tudo indica que os caminhos do marxismo contemporâneo não são de modo algum os do stalinismo, é no sentido do seu pensamento e daquele de Gramsci que a investigação marxista se orienta hoje”.(Cf. Pinassi e Lessa, 2002: 142)

Estava claro, contudo, que a autocrítica já havia sido feita. Era chegada a hora de desenvolver uma nova prática. Nesse sentido, embora discuta sobre o dogmatismo e as conseqüências do “marxismo vulgar”, sua publicação norteia-se pelo estudo sistemático da realidade econômica, política e social do país, cujo trabalho deveria ser realizado por escritores comprometidos com o desenvolvimento democrático.

⁹ Ainda de acordo com Lukács esse problema não escapou ao humorismo russo: “Perguntava-se: ‘Qual a diferença entre Hegel e Stalin?’. E vi-a resposta: ‘Em Hegel, há a tese, a antítese e a síntese; em Stalin, há o informe, a crítica do informe e a tomada imediata de medida organizativas’” (Lukács In *E.S.*, n.19, 1964: 294).

Quanto ao grupo

A *Estudos Sociais* apresenta, nesse sentido, um projeto comum; um fio condutor perpassa toda a revista, dando-lhe certa coerência e ligando o grupo responsável. Todavia, um olhar mais atento revela-nos certas divergências, conduzindo-nos aos limites de sua abertura. De acordo com Jorge Miglioli (1999), apesar de se propor à abertura, a revista “esteve sempre controlada pelo partido”, não enquanto entidade, mas através dos seus representantes diretos – menciona Jacob Gorender e Mário Alves, os quais, na sua opinião, traziam as decisões “diretamente do Comitê Central”.

Tal consideração é importante, pois nos apresenta indícios de dissenso entre o grupo organizado em torno da revista. Ora, embora esta tenha sido fruto de um projeto comum, houve divergências, as quais devemos considerar, para melhor compreendermos a natureza da abertura proposta. Endossando a afirmação de Miglioli, Leandro Konder (2000) diz em entrevista:

“E depois teve um episódio interessante. Um artigo do Carlos Nelson Coutinho, na época com 17 anos, sobre Sartre. Um artigo muito simpático ao Sartre. Eu gostei e encaminhei para a publicação. E houve uma certa hesitação, mas (...) não podiam argumentar que era um tema inconveniente, inadequado para a revista. O tema não abordava a luta interna, abordava um filósofo, as idéias políticas e filosóficas de Sartre. Depois de ter ficado algum tempo com o artigo sem discuti-lo, Jacob encaminhou-o para a publicação com uma sugestão: ‘Vamos criar uma seção nova – Temas em Debate!’ Eu consultei o Carlos Nelson Coutinho e ele concordou plenamente.

Os problemas acerca da característica dos artigos a serem publicados não terminaram nesse episódio. Em 1959 é publicado um texto de Georg Lukács (*O irracionalismo*), segundo Celso Frederico (1995), o primeiro texto do autor em língua portuguesa. O que representa, sem dúvida alguma, sinal do comprometimento da

revista com o processo de abertura do marxismo brasileiro iniciado ante a crise do stalinismo. De modo que, como advertiu Jacob Gorenader em entrevista, “Lukács jamais poderia ser publicado numa revista como *Problemas*”, onde apenas poderia sair “o que estivesse de acordo com a orientação da União Soviética”¹⁰. A publicação do filósofo húngaro, no entanto, esteve longe de ser tranqüila. Após um período de discussão, decidiu-se por colocar imediatamente na seqüência um artigo de Jozsef Szigeti (ministro da cultura da Hungria), fazendo duras críticas a Lukács e seus discípulos – István Mészáros, Miklos Almasi e Agnes Heller.¹¹

Comentando sobre o relacionamento entre os membros do conselho editorial, Leandro Konder disse-nos que:

“De um lado [*estavam*] Jacob Gorenader, Mário Alves (duas pessoas muito respeitáveis, muito sérias) e fechando com eles Astrojildo Pereira. Um trio de peso! Do outro lado o Armênio, meio romântico, meio atabalhado, desajeitado. Ele não queria ser hábil, queria meio que tumultuar. Aí de repente ele criticou o fato de não se abrir espaço para os jovens na revista. Então, a revista foi assimilando alguns jovens intelectuais comunistas, entre os quais: Fausto Cupertino, Jorge Miglioli e eu”.

As lembranças de Jorge Miglioli (1999) não desmentem as de Konder:

“O mais próximo de mim era o Armênio Guedes, foi quem me levou para a revista. Aliás, uma pessoa de quem eu sem-

¹⁰ Em entrevista realizada em outubro de 2002 em São Paulo.

¹¹ Antes dos textos, no entanto, vem uma pequena nota explicando que a opção por autores destoantes servia para estimular o debate. Ainda de acordo com a nota, Lukács é um importante filósofo marxista com significativa contribuição para as áreas de estética, teoria e história da literatura, mas, ao mesmo tempo, era “objeto de deturpações e explorações”. E destaca: “Muitos são os que falam daquilo que chama seu ‘marxismo aberto’, mas raros são os que realmente o conhecem: interessam-se sobre tudo em aproveitar seu nome para acobertar arengas antimarxistas” (*Estudos Sociais*, n.5, 1959:54).

pre gostei muito – adoro o Armênio! [...] Outros estavam no meio, como Alberto Passos Guimarães, que era mais próximo da linha democrática, mas ao mesmo tempo tinha ranço stalinista. Curiosamente, hoje em dia uma personagem muito respeitada na esquerda brasileira, Jacob Gorender, era da linha tradicional – linha dogmática do partido. Jacob Gorender e Mário Alves [...] eram da linha mais tradicional do partido”.

A proposta inicial da revista era ser uma publicação do partido diferente das demais. Os planos incluíam: uma independência maior em relação ao comitê central; um debate mais amplo e com uma perspectiva teórica/análítica que destoava das outras revistas do PCB. Esse ponto era pacífico. De acordo com Gorender (2002), assim como os demais entrevistados, o surgimento de *Estudos Sociais* (1958) estava intrinsecamente ligado à nova política, cuja orientação não permitia a interferência direta do partido na sua imprensa. A mudança se constituiria também em não ficar preso à importação de modelos teóricos e tampouco às teses do Partido Comunista.

Mas, como recorda Gorender, ao longo de seis anos de existência as coisas foram evoluindo e divergências nasceram em torno do conteúdo da abertura, destacando-se duas tendências. Na primeira, mais à esquerda, estariam Gorender e Mário Alves; a outra, que na avaliação do primeiro, era “conciliadora”, “ligada ao João Goulart”, foi polarizada por Armênio Guedes. E “Armênio era contra radicalismos!” .

Ao perguntar a Armênio Guedes (2003) se todos na revista poderiam ser identificados com o grupo de renovadores do partido, respondeu: “Eu diria que sim, mas havia nuances. E no decorrer da revista essas nuances se acentuaram. Mas havia os mais e os menos ‘abridistas’. O grupo de Astrojildo, eu, secretário da revista, mais alguns outros companheiros, como Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, foram dessa tendência (...)”. Do outro lado, estavam Jacob Gorender e Mário Alves. Todos os entrevistados dividi-

ram o grupo editorial dessa maneira, apenas Astrojildo Pereira parecia não estar claramente vinculado a uma das posições. Enquanto Miglioli o associa com os mais ortodoxos, Armênio não hesita em colocá-lo junto a si.¹²

Assim, embora todos tivessem o compromisso de “passar a limpo a imprensa comunista”, fundando a *Estudos Sociais* com esse propósito, surgiram diferentes expectativas em relação ao caráter dessa mudança. Parte do conselho editorial acreditava que a iniciativa era em si suficiente; afinal a revista era sem dúvida mais teórica e independente que os periódicos passados – e embora não fosse “uma total ruptura com as coisas, (...) era um avanço grande na concepção da revista”, segundo Armênio Guedes. A outra apresentava maiores expectativas e inquietudes – eram “jovens”.

Obviamente isso não explica tudo, mas aponta-nos para a formação de uma outra geração – essa muito mais próxima da universidade e do padrão acadêmico de produção. De modo que não eram apenas “arroubos da juventude”, mas o esboço de um novo intelectual comunista, com uma idéia diferente de produção intelectual e, principalmente, da sua ligação com a sociedade e com a política. Todos os jovens presentes na revista, como Jorge Miglioli, Fausto Cupertino, Leandro Konder, Helga Hoffmann, embora intimamente ligados ao PCB – alguns inclusive, como Miglioli, funcionário do partido – tinham atividades na universidade.

Mas outro fator também pode servir-nos como indicador desse novo perfil, refiro-me à recepção do relatório Krushev e à crise do stalinismo por parte desses intelectuais. Agildo Barata, Osvaldo Peralva e outros militantes, cuja vida fora dedicada em parte considerável ao comunismo, chegaram a adoecer. Não apenas a causa

¹² Na opinião de Miglioli (1999), Astrojildo era dogmático. E afirma: “em termos de linha política, não era a minha”. Armênio Guedes (1999) diz também que, apesar de Astrojildo ser simpático ao grupo ao qual pertence, ficou mais “numa posição de juiz”. “Ele queria garantir a revista como ela era – essa é que é a verdade. E via [como] saída se manter como diretor”.

comunista, mas o próprio partido era uma referência e suas vidas organizadas em função dela. Talvez o poema seguinte consiga nos dar uma idéia dessa ligação:

Esta vida, minha terra e meu povo
Esperança, cantiga, liberdade
Esta flor que balança docemente
Flor do futuro, Partido, minha vida¹³

Os jovens intelectuais comunistas, por outro lado, tinham uma relação completamente diferente. Nesse sentido, os depoimentos de Miglioli, Konder e Hoffmann são bastante ilustrativos. Por exemplo, segundo Miglioli (1999):

“Tinha um garoto, um rapaz jovem, que apesar de jovem era da linha dogmática. Eu lembro desse menino num dia em que estava com ele na sede do partido, no Rio. O Prestes passou e os olhos do menino pareciam lâmpadas, brilhando de admiração. Adoração! Eu não tinha a mínima adoração pelo Prestes (...). Eu vi que os olhos dele brilhavam. E pensei: “Xi!. Esse aí não é da minha turma”.

É certo que a crise do stalinismo contribuía para uma postura mais independente e crítica em relação ao partido. Mas, mesmo ante o reconhecimento da necessidade de renovação, muitos foram os que não conseguiram desenvolver uma prática diferente. Outros, por sua vez, mesmo antes do XX Congresso assombrar os comunistas brasileiros, não se enquadravam no perfil ideal de militante. Segundo Leandro Konder (2000):

“Eu fui um mal militante, porque não era um marxista mesmo, era um materialista vulgar, determinista. Além disso, tinha um problema pessoal. Na época o grande programa da minha vida era uma festinha de sábado à noite, sempre no bairro de Ipanema. E a festinha em geral se prolongava até tarde, manhã de domingo. A tarefa principal da minha orga-

¹³ Poema de Aluísio de Medeiros (*A flor do futuro*). Cf. Moraes, 1994: 91.

nização de base (chamava-se célula) era a distribuição de material de propaganda na favela no domingo cedo. Havia uma incompatibilidade entre a festinha de sábado e a tarefa de domingo. Então eu faltava muito, era criticado. O pior é que eu era criticado e me arrependia – sinceramente. Eu não era cínico não! Eu ficava assim: ‘eu sou um pequeno burguês vacilante, comodista, individualista’. Mas não conseguia me corrigir. Cheguei até a ser suspenso. Não fui expulso, mas suspenso. Fui salvo por Nikita Krushev, com a desestalinização, com o informe do XX Congresso. De certa forma ele resgatou minha trajetória sinuosa de mal militante. Passei a ser visto pelos dirigentes como precursor da revolta contra os velhos métodos stalinistas. E na verdade eu não era anti-stalinista. Eu achava que o stalinismo era uma coisa normal, necessária. Não simpatizava com os métodos, mas também não era contra isso, acreditava que eles eram necessários. ‘A revolução é isso mesmo e partido funciona dessa forma’”.

Essa postura em relação ao trabalho militante pode parecer-nos, à primeira vista, como traço da personalidade, por exemplo. Mas a reincidência nas entrevistas desperta-nos a atenção, esboçando a sombra de um perfil “coletivo”. Segundo Miglioli (2003):

“Nelson Werneck foi meu colega de sala no ISEB. Foi um horror!. Tinha uma poltrona fantástica, chegava depois do almoço e tirava uma soneca. Daí puseram Werneck na mesma sala e acabou o conforto. Ele era tão quadrado!. Eu me dava muito bem com ele, mas ele era quadrado. Ele entrava (...) botava a máquina em cima da mesa, puxava umas folhas de papel da gaveta e começava a escrever direto na máquina, fazendo pauta do lado esquerdo e no lado direito. Eu ficava impressionado. No lado esquerdo a máquina faz naturalmente, mas ele conseguia fazer no lado direito. Escrevia o tempo todo. Porra, aí me atrapalhou a vida. Podia ir mais devagar, curtir mais devagar...”.

Não apenas o comportamento, mas as leituras e os temas presentes no meio desses jovens comunistas expressam novos ares. Nesse ponto, em especial, Armênio Guedes foi muito sagaz, cumprindo um papel estratégico em *Estudos Sociais*¹⁴. A experiência universitária com a do partido permitia a combinação do marxismo com outras correntes do pensamento, particularmente o existencialismo. Helga Hoffmann (2003) afirma:

“A gente lia Sartre (...) tentava ler o Ser e o Nada do Heidegger, tinha o negócio da angústia, a influência dos existencialistas. Outra bíblia do feminismo era a Simone Beauvoir, eu lembro que eu li, acho que no primeiro ano de faculdade, o Segundo Sexo (...). Então era A origem da família e da propriedade privada (...) e o Segundo Sexo da Simone Beauvoir”.

Na revista existem dois textos particularmente simpáticos a Sartre, um de Carlos Nelson Coutinho (*Do existencialismo à dialética: a trajetória de Sartre*, 1963), que de acordo com Leandro Konder, estava em torno dos seus 17 e 18 anos, e outro do próprio Konder (*Sartre, suas contradições formais e seus méritos*, 1960)¹⁵. As inquietações a respeito do indivíduo moderno surgiam para o

¹⁴ Leandro Konder, Helga Hoffmann e Jorge Miglioli afirmaram que o contato com a revista foi através de Armênio Guedes. Hoffmann que conhecia Miglioli da Faculdade de Filosofia não lembrava dele na revista. Nas suas recordações, ela havia escrito quando Armênio ainda era o secretário, pois a mediação entre seus textos e *Estudos Sociais* era feita por Armênio Guedes – embora já fosse Miglioli o secretário.

¹⁵ Esses ensaios buscavam reconhecer a importância do trabalho de Sartre, muito embora não o dispensasse as devidas críticas. Nota-se, portanto, uma maior abertura à leitura e ao conhecimento de outras correntes do pensamento, permitindo descobertas e associações, sem maiores sentimentos de culpa. Olhemos o seguinte trecho: “É, aliás, uma experiência interessante essa de ler agora os escritos honestos e independentes como Vercors ou Sartre, tudo aquilo, enfim, que repudiamos e vilipendiamos sem maior exame, levados apenas pela nossa ‘fé sem limites’ em Stálin e no PCUS” (Salústio, 1956: 12). Pedro Salústio seria o pseudônimo de Fernando Pedreira (Cf. Moraes, 1994: 166)

marxismo brasileiro, estando presente em *Estudos Sociais*. Adam Schaff, na décima edição da revista, responde à seguinte questão: *Por que o existencialismo ficou em moda? (Marxismo e existencialismo, 1961)*. Segundo o autor, o marxismo havia negligenciado esses problemas e após a crise do stalinismo seria de se esperar que viessem à tona com grande força.

Deste modo, as mudanças do movimento comunista internacional, do cenário brasileiro, da atividade intelectual, colocavam novas questões ao marxismo, possibilitando um rico debate no período. Obviamente não falamos de algo já constituído, portanto, definido; mas antes de um processo ainda em construção; logo, com conflitos. Assim, questões acerca do papel do indivíduo, do intelectual, da mulher dentro do comunismo tocavam a orla do partido – nem sempre sendo bem recebidas. Helga Hoffmann (2003) chegava à União da Juventude Comunista e a Faculdade Nacional de Filosofia aos 17 anos¹⁶. A relação dela com a faculdade e mesmo o partido não foi sempre tranqüila:

“eu quase fui expulsa da Faculdade Nacional de Filosofia, por algo que o Arenildo Viana, o reitor, chamava de ninho comunista (...) naquela época era muito na batalha,...). Nesse assunto de feminismo, eu tinha uma bíblia (...) A origem da família e da propriedade privada, do Engels. Tudo depende da leitura que a gente faz, mas eu li na minha juventude, a leitura que eu fiz é de uma tremenda crítica ao casamento. Para mim colou por outras razões, porque eu também não era muito entusiasta do casamento. Eu não queria ter uma vida igual da minha mãe, trabalhou igual uma desgraçada para educar cinco filhos, não era uma coisa que eu queria para o meu futuro (...). Eu falava naquela época que casamento é uma prostituição, para mim era

¹⁶ “Quando eu fui para o Rio eu estava no terceiro ano clássico, eu tinha menos de 18 anos, foi toda uma batalha (...). Fui sozinha. Sozinha não, porque quem organizou a minha ida foi o partido. Foi quem fez contato com meus pais, garantiu que tomava conta, arrumou um quarto...” (Hoffmann, 2003)

igual (...) casar só para um homem te sustentar (...) naquela época tinha já mulheres no mercado de trabalho, mas... (...) O partido era bem convencional, eles tinham uma estrutura familiar bem machista. O Armênio era a exceção. (...) eram todos bem convencionais. A mulher ficava cozinhando, lavando as roupas e eles fazendo política. E as idéias sobre os filhos, nossa Senhora! Era bem convencional, tinha que casar tudo bem certinho (...) você tinha que se comportar no privado de forma a não ficar chocando, atrapalhando a atividade política”

Esses novos ares pareciam trazer uma “leveza” maior com relação ao partido e à militância, não implicando necessariamente em falta de convicção, seriedade e trabalho duro. Perguntado sobre a função de secretário da revista, Miglioli (2003) responde:

“A função era: participar da reunião, discutir os artigos, ler os artigos antes de publicar, sugerir artigos, sugerir traduções, imprimir a revista, fazer revisão, levar para a gráfica. Então, quando vinham aqueles paulistas safados dizendo: ‘pô carioca, não está trabalhando’ (...) Eu pensava: eu atravesso a avenida Rio Branco com quarenta graus na sombra (...) Depois eu fui para o Comitê de Agitação e Propaganda, Aí era a mesma função, tinha que imprimir outras coisas (...). Mas eu gostava (...) O salário não era lá grande coisa, virei funcionário do partido, sem registro, é claro. Pelo menos quatro anos de trabalho na minha vida... eu não tenho comprovante que era membro do partido, do ISEB. Pelo menos quatro anos eu trabalhei sem registro, mas eu gostava daquilo”¹⁷.

Todas as entrevistas confirmaram a existência de divergências dentro de *Estudos Sociais*, levando à formação de duas tendências. Mas se era consenso a importância de uma revista não sectária e teórica, sendo mesmo uma orientação do partido, qual era o significado dessa divergência? As entrevistas, mas sobretudo a leitura

¹⁷ Grender (2002), em entrevista, afirmou que Jorge Miglioli era o “carregador de piano” da revista.

dos textos, nos ajudam a entender que ambos os grupos vêm não apenas a abertura da revista, mas as alianças políticas entre nacionalistas de modos distintos. De acordo com o próprio Gorender, essas diferenças políticas refletiram dentro da revista, influenciando na seleção de textos e colaboradores.

Segundo Armênio Guedes, para o outro grupo a *Estudos Sociais* deveria ser um espaço no qual se publicassem apenas artigos de marxistas. Enquanto, para os “abridistas”, a revista deveria privilegiar um debate acirrado entre as diversas interpretações sobre a realidade brasileira. Gorender, o único entrevistado associado à tendência mais fechada, não compartilha da mesma opinião – negou a existência de problemas com o texto de Lukács e disse ter sido amplamente favorável à participação de colaboradores não marxistas¹⁸. No entanto, ao olhar o índice geral da revista constatou, surpreso, que a maioria, se não era do partido, “era gente muito próxima”.

De fato a tensão parece não se resumir em ser ou não marxista. Posto que Caio Prado Jr e suas idéias não aparecem, algumas obras de isebianos, como Álvaro Vieira Pinto, são elogiadas e Josué de Castro (o único não marxista citado por Gorender e Miglioli) publica um artigo sem maiores problemas. Significativo é o texto de Castro afirmar a tese sobre feudalismo, a estrutura agrária arcaica do Brasil, sobretudo do nordeste, discutindo a relação desse problema com a fome e a superação dessa situação na China. Talvez isso corresponda mais ao critério para colaborar na revista do que ser necessariamente marxista. Nesse sentido, compartilhar da

¹⁸ De acordo com Armênio Guedes (1999), a tensão chegou a tal ponto que ele optou por sair da secretaria, ficando apenas no conselho de redação. Mas mesmo assim “a revista não perdeu suas características, como queria o outro grupo. O grupo conservador queria que fosse uma revista marxista rígida, que publicasse trabalhos considerados por nós como trabalho de marxismo”.

tese central dos comunistas é importante. Lembremos que para o partido era fundamental conduzir o movimento nacionalista¹⁹.

Miglioli (2003), questionado sobre a possibilidade de se publicar na *Estudos Sociais* análises que negassem o feudalismo no Brasil, tal qual a de Caio Prado, disse:

“Difícilmente. O Caio publicou a versão dele no congresso, em 60, no jornal *Novos Rumos*, que era impossível vetar, seria um escândalo, porque ali se publicava a opinião de todos os comunistas (...). Então o Caio foi publicado num jornal do partido, mas dentro do congresso. Supostamente o congresso é o momento de maior liberdade do partido, onde se pode expressar todas as opiniões. Agora, o que vai acontecer depois com você a gente não sabe. Mas no momento do congresso você pode expressar. Então, dificilmente aquele artigo do Caio seria publicado na revista, se fosse, seria provavelmente com um artigo do lado, o Jacob Goreneder ou Mário Alves, falando outras coisas, entende?”.

Portanto, embora a *Estudos Sociais* represente um avanço dentro da imprensa comunista, sendo muito mais aberta a contribuições de estudos sobre a realidade nacional, bem como tendo uma certa autonomia frente ao PCB, apresentou limites dentro dessa proposta.

De acordo com Guedes (1999), a revista esperava ter uma penetração maior na universidade e no meio intelectual. Visando não

¹⁹ Embora Caio Prado fosse marxista e comunista sua análise sobre o Brasil diferia da posição do PCB. Não há nenhum artigo seu ou sobre sua tese, apenas um texto criticando sua análise da conjuntura política do país e uma resenha sobre a *Revista Brasiliense*. Isso, porém, não impediu o fluxo dos colaboradores. Miguel Costa Filho, que publicou diversos textos na revista *Estudos Sociais*, também escreveu para a *Brasilense*. E não foi o único: Hermínio Linhares, Paschoal Lemme, Josué de Castro, Renato Arena, Sérgio Costa Franco, Zdenek Hampejs, Moisés Vinhas, Pedro Borges e Manuel Correia também contribuíram com a revista de São Paulo. Acrescentam a lista dois integrantes do conselho editorial: Rui Facó (n.38, 1961) e Astrojildo Pereira (n.48, 1963).

apenas os quadros do partido, “mas todas as forças políticas interessadas em estudar, interpretar e fazer propostas para o país. Nós queríamos que a revista desse material de formação para a política do partido; matéria-prima, a base do conhecimento da vida da sociedade e do pensamento brasileiro”.

Como fornecer base teórica para a política do partido, se muitas vezes a produção da teoria estava submetida a ela? Para Miglioli (1999), os limites nesse sentido foram claros, “pois a revista era do comitê central, não era ligada ao partido, era do partido. Então a linha da revista era a linha do partido, o conselho da revista era gente do partido”. Exemplo ilustrativo de como os limites dessa abertura prejudicaram um maior alcance de *Estudos Sociais* e suas idéias, foi a não criação do *Centro de Estudos Sociais* (CES).

Para o secretário da revista, o CES era uma idéia pretensiosa, semelhante ao ISEB, mas de esquerda, do partido. Seria um instituto que congregaria todos os intelectuais progressistas do Brasil, portanto, não necessariamente comunistas. A presidência seria dada a Nelson Werneck Sodré. Mas o instituto acabou na primeira reunião, durante a definição da sua linha política. Segundo Miglioli (1999):

“Enquanto discutíamos esse caráter, o Jacob Gorender tirou do colete a decisão – já tinha vindo com a decisão. Ficamos horas discutindo como é que deveria ser o instituto e quando chegamos à conclusão do seu caráter amplo, Jacob tira a decisão do bolso do colete, dizendo que o partido decidiu.... Acabou”.

A criação do CES chegou a ser divulgada no final da décima quinta edição da revista (1962), à qual caberia divulgar seus trabalhos e atividades. O centro seria composto de sete departamentos: artes (englobando artes plásticas, cinema, literatura e teatro), economia, história, história do movimento operário, política e sociologia. O anúncio refere-se à primeira atividade do instituto, cujo programa estava definido:

“Inicialmente o CES patrocinará, em janeiro de 1963, uma série de palestras de Jacob Gorender, sobre o tema: ‘O mar-

xismo como filosofia humanista de nosso tempo'. Em seguida, estão previstas outras séries de conferências entre as quais uma, de Nelson Werneck Sodré, sobre “Evolução histórica do Brasil”; o CES promoverá também um curso introdutório, de quatro palestras para cada departamento. No próximo número desta Revista, daremos melhores informações sobre estas e outras atividades do CES” (E.S., n.15, 1962: 319)

Apesar da promessa de maiores informações, não encontraremos mais nenhuma menção ao centro.

As principais preocupações da área de economia e política

O documento político elaborado pelo Partido Comunista, em março de 1958, faz uma análise da sociedade brasileira. Define a estrutura econômica nacional como fundamentalmente agrícola, sendo esta pautada no latifúndio e nas relações pré-capitalistas de trabalho – cujo conjunto da produção estava direcionada para o mercado externo, do qual a economia do país dependia. É dentro desse cenário atrasado que se processava “um desenvolvimento capitalista nacional, que constitui o elemento progressista por excelência...” (*Declaração de Março* In Documentos, 1980:4). Mas existia um fator de entrave dificultando o avanço desse capitalismo no Brasil: o imperialismo norte-americano. Para os comunistas do período, o imperialismo, o latifúndio e os restos feudais sobreviventes em nossa sociedade eram as chaves centrais para se compreender o subdesenvolvimento brasileiro. Não é por acaso que nas vinte e sete páginas do documento, os termos “imperialismo”, “imperialista” e “antiimperialista” são mencionados 69 vezes. Assim também para *Estudos Sociais*:

“Independentemente das peculiaridades do processo de revolução democrática em nosso país, ele só será completado quando liquidadas as duas contradições fundamentais que deve superar, a opressão imperialista e as relações pré-capi-

talistas no campo” (Paiva *In Estudos Sociais*, n.3-4, 1958:290).

O movimento de releitura da obra marxiana decorrente da crise do stalinismo e do modelo único de revolução, pautado na experiência soviética, despertou a atenção para as diferentes vias de construção do socialismo – a *questão nacional* destacava-se entre os marxistas brasileiros. Dentre as áreas mais abordadas na revista – economia e política, e, em certa medida, história – a preocupação não é outra. Os mais diversos temas perpassam o atraso brasileiro, a necessidade de desenvolvimento e emancipação do país. Internamente, o que alimentava tamanho atraso era o monopólio da terra, sendo a *questão agrária* fundamental para se entender o problema nacional.²⁰

“Suas causas originais devem ser situadas no caráter colonial e semi-colonial de nossa economia, nas condições objetivas que se instituíram com a extrema concentração da propriedade e da riqueza, e na atuação, consciente, das oligarquias agrárias e de outros poderosos grupos econômicos, através de sua participação no Estado, desde épocas remotas até os nossos dias (...). As limitações ao mercado interno, determinadas pela conservação de uma estrutura anacrô-

20

A história e os dados sobre o desenvolvimento no campo não negavam: “A conservação dos restos feudais, ou as relações de produção pré-capitalistas, estava condicionada essencialmente: a) a uma relativa imobilidade econômica e social no campo; b) ao ritmo lento no desenvolvimento industrial nas cidades, de modo a não exercer forte pressão sobre o campo e suas retardadas relações de produção (...). Assistimos e vivemos agora a mais importante etapa da luta que se trava entre o latifúndio semi-feudal e o progresso do Brasil. Existem todas as condições, objetivas e subjetivas, para a derrota completa do latifúndio semifeudal. Aí está sua irremediável decadência econômica, sua comprovada incapacidade de acompanhar o ritmo atual de desenvolvimento do conjunto da economia brasileira e a atender às necessidades de crescimento do nosso mercado interno. Aí está a correlação de forças sociais flagrantemente contrária ao latifúndio, em posição de derrotá-lo” (Facó *In E.S.*, n.1, 1961:308).

nica e inadequada ao desenvolvimento das forças produtivas, condicionaram práticas monopolistas e impuseram soluções contrárias aos interesses nacionais”. (Guimarães *In* E.S., n.19, 1964:236)

É recorrente o resgate histórico da formação da propriedade no Brasil – a luta pela terra, a formação dos engenhos, o desenvolvimento de propriedades mais próximas do modo de produção capitalista e as diversas relações de trabalho presentes ao longo dessa história (escavidão, servidão, trabalho livre).

Sobre o tema, destacamos os seguintes textos: “Os fundos de colonização e sua importância para a questão agrária brasileira” de Manuel Paiva (1958); “A posse útil entre os quilombólas” de Duvitiliano Ramos (1958); “O problema da terra em Pernambuco: as terras dos índios” de Fragmon Carlos Borges (1958); “Alguns aspectos da formação dos engenhos e das fazendas” de Alberto Passos Guimarães (1959); “Fatores contrários ao crescimento da produção agrícola brasileira” de Grupo de Técnicos (1960); “Notas sobre o problema agrário” de Rui Facó (1961); “Questões sociais e econômicas de Minas Gerais” (1961); “Dois caminhos da reforma agrária” de Mário Alves (1962); “A questão agrária brasileira” de Alberto Passos Guimarães (1962); “Regionalização da reforma agrária de Orlando Valverde (1963); “Estrutura fundiária e tipos de exploração agrícola em Pernambuco” de Manuel Correia de Andrade (1964). Deste modo, excetuando as particularidades de cada ensaio, os dados de cada realidade analisada, o problema em questão é, em geral, o acima apontado.

Ao considerar o latifúndio como entrave ao desenvolvimento do capitalismo em nossa sociedade, herança de um passado que teima em se manter vivo servindo de obstáculo ao avanço das forças produtivas, a solução apresentada é a ruptura – uma “reforma agrária radical”.

“Assim, tanto no terreno objetivo como no plano subjetivo amadurecem as condições que fazem necessária e inevitável uma reforma agrária. Não corresponde à realidade a con-

cepção de certos nacionalistas burgueses e de seus seguidores de esquerda, que se esforçam por destacar do processo revolucionário brasileiro o aspecto nacional, imprimindo-lhe um caráter absoluto. Os fatos demonstram que a revolução há de ser, em sua essência, não apenas antiimperialista, mas também agrária” (Mário Alves In E.S., n.1, 1962: 19).

Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre esses problemas, os intelectuais organizados na revista *Estudos Sociais* se debruçam principalmente sobre os seguintes temas: *a questão agrária* e *o problema da posse da terra no Brasil*; *a tensão entre capital estrangeiro e capital nacional*; *a desigualdade entre as regiões do país* – com destaque para o problema do nordeste; *o capitalismo contemporâneo* – mudanças e permanências; *as alianças políticas*; *coexistência pacífica*; *atuação do capital estrangeiro no país* – criticando as altas taxas de lucros remetidas para o exterior; e *a estatização dos setores estratégicos da economia* – com a defesa da Petrobrás e duras críticas ao setor de energia elétrica, monopolizados então pela a Light e a Bond & Share. Existem, evidentemente, temas destoantes, mas a tônica geral é dada por essas questões.

De acordo com João Quartim de Moraes (1995), as análises marxistas desse período esboçam o predomínio do raciocínio econômico. Essa tendência talvez ultrapasse os limites do marxismo, posto que o período considerado (anos 50 e 60) é marcado por grandes lutas e opções em torno dos rumos a serem dados ao desenvolvimento econômico do país (Brandão, 1997). A importância da economia é confirmada na revista, não porque os textos sejam em maioria dessa área – praticamente se iguala à de política –, mas antes, pelas preocupações, ou como bem definiu o autor sobredito, por um raciocínio presente inclusive em outras áreas, como a história, por exemplo.

Mesmo que, para esses intelectuais, a “superestrutura política, jurídica, cultural, filosófica, religiosa, etc. e as instituições correspondentes, não [sejam mais] um elemento passivo com relação a

esta [infra-estrutural]” (Fragmon Carlos Borges In *E.S.*, n.6, 1959:181), ainda assim:

“partir da economia, tomando-se esta palavra no seu justo sentido, como o regime econômico de determinada sociedade, não é uma simples questão de método; é uma necessidade. É o único caminho a seguir por quem, realmente, deseja estudar os fenômenos sociais. Os fenômenos que têm lugar no regime econômico da sociedade, é que condicionam e determinam, no fundamental, os demais fenômenos sociais” (*Borges In E.S.*, n.6, 1959:181)

A economia ainda era central. Conhecer as bases materiais de uma sociedade era parte essencial para a mudança. Mas transformações importantes sobrevieram, fundamentalmente após a segunda grande guerra, e o capitalismo, apesar de não ser qualitativamente outra coisa, apresentava características novas, sendo o cenário muito mais complexo que o do século XIX. E assumindo a batalha das idéias um papel importante no desfecho revolucionário. Essa perspectiva antecipa, em alguma medida, a questão da hegemonia gramsciana, posta entre a esquerda brasileira na segunda metade dos anos sessenta (Coutinho, 1990). Sabe-se que a luta “é longa e complexa, não pode esperar a conquista do Estado para ser travada, exige o fortalecimento do poder de persuasão por parte dos revolucionários, precisa de um bom embasamento teórico e suas vitórias decisivas passam pela esfera da cultura” (Konder, 2003)²¹.

Da filosofia e da estética

Como tivemos a oportunidade de mencionar, as notícias do XX Congresso do PCUS abalaram parte considerável da militância do PCB. Nesse período foram inúmeras as baixas em suas fileiras,

²¹ Cf. Konder, Leandro. “Gramsci e a crítica da modernidade”. Resenha sobre *Os cadernos do cárcere*. Extraído do site GRAMSCI NO BRASIL.

principalmente de um setor que nos toca em particular: os intelectuais, colocando-lhes a possibilidade e/ou a necessidade de um reexame do marxismo, procurando recuperar-lhe o aspecto “crítico e criador” de outrora.

No ISEB, autores como Álvaro Vieira Pinto e Guerreiro Ramos somavam força nesse ensino, fazendo da obra de juventude de Marx uma importante referência para o processo de renovação. De acordo com Caio Navarro de Toledo (1998: 257), “um dos significados desse movimento foi o de ressaltar o caráter existencial, ético e humanístico do pensamento marxiano”. Em meio ao clima de crítica ao cientificismo vulgar que perpassou o marxismo, mas, ao mesmo tempo, de preocupação com o voluntarismo irracionalista (em voga através do existencialismo), um autor seria muito bem recebido por esses intelectuais: o filósofo húngaro Georg Lukács. A intenção era resgatar da obra marxiana não apenas os aspectos políticos e econômicos, mas também os aspectos filosóficos e estéticos (Toledo, 1998). O marxismo não era uma estrutura lógica centrada na crítica e análise exclusivamente econômica do capitalismo, mas uma corrente do pensamento que se diferenciava mediante a categoria da totalidade.

“É o ponto de vista da totalidade e não a predominância das causas econômicas na explicação da história que distingue de forma decisiva o marxismo da ciência burguesa. A categoria da totalidade, a da dominação do todo sobre as partes, que é determinante e se exerce em todos domínios, constituem a essência do método que Marx tomou de Hegel e que transformou de maneira original para dele fazer o fundamento de uma ciência inteiramente nova. [...] E o que há de fundamentalmente revolucionário na ciência proletária não é apenas o facto de opor à sociedade burguesa conteúdos revolucionários, mas sim, em primeiro lugar, a essência revolucionária do próprio método. O reino da categoria da totalidade é o portador do princípio revolucionário da ciência.” (Lukács, 1989: 41)

A preocupação em não reduzir o marxismo a uma ciência econômica também pode ser encontrada nas páginas da revista *Estudos Sociais*. Vejamos:

“Com efeito, o conceito de comunismo compreende igualmente bens e valores, além das relações de produção e do acréscimo do bem-estar – valores, repito, dignos de serem considerados como fins em si e não como simples instrumentos [...]. As fórmulas em uso desde há muitos anos dizem que no socialismo trata-se de satisfazer ‘as necessidades materiais e espirituais’ (Kolakowski *In E.S.*, n.15, 1962: 298).

Destacadas as necessidades espirituais, a filosofia passava a ter papel fundamental. Como nos diz Paulo Arantes, referindo-se ao grupo de estudos de *O Capital*, o encontro em terras brasileiras do marxismo com a disciplina ocorre na virada dos anos 1950 para os de 1960. “Com o passar dos anos acabou surgindo daquele embrião meio improvisado, não os quadros de uma revolução que não houve, mas o que ainda existe de menos dogmático, mais inventivo e original no ensaio marxista de interpretação da experiência brasileira” (Arantes, 1995: 126). Essa iniciativa partia de intelectuais, principalmente cientistas sociais, e era uma reação que assinalava “repúdio ostensivo do marxismo dito soviético”, o objetivo era “desasnar os marxistas brasileiros”, “rejuvenescer o marxismo, que de catecismo voltaria a ser forma inspiradora de conhecimento vivo”.

Embora falando de um outro círculo intelectual, a citação ajuda a entendermos o grupo ora estudado. Obviamente com muitas diferenças, posto que não fala a partir da universidade (somente), mas de dentro do partido que trouxera, entre outras coisas, o stalinismo. Logo, o compromisso era, antes de tudo, com a transformação da sociedade. Embora, como tivemos a oportunidade de discutir, conhecimento e revolução não estivessem dissociados.

O encontro com a filosofia trouxera questões como o sujeito humano e os seus dramas, o resgate da dialética e, por conseguinte,

a influência de Hegel em Marx. Podemos perceber isso lendo, em *Estudos Sociais*, os seguintes textos: “Pensamento dialético e materialista de Machado de Assis” de Astrojildo Pereira (1958), “A dialética e as contradições do pensamento” de P. Kopnim (1958), “O irracionalismo” de Georg Lukács (1959), “A questão Hegel” de Jacob Gorender (1960)²².

Olhemos para dentro de suas páginas. Ao escrever sobre o *Ofício do escritor*, Rui de Pina nos diz que o “materialismo dialético não repugna, assim, o subjetivo, desde que caracterizado como tal e não pretendendo ocupar o lugar do objetivo²³”. E no decorrer do texto busca desfazer o equívoco, comum no “materialismo vulgar”, de que a idéia é apenas um reflexo puro e simples da base material. Em verdade “essa ação é mútua – perfeitamente coerente com o conceito fundamental e apoiada no materialismo dialético – manifesta-se também pela influência que as idéias sociais exercem sobre o desenvolvimento da sociedade – a vida espiritual reflete o ser social – mas as idéias sociais exercem, de seu lado, uma influência ativa sobre sua causa, isto é, sobre o desenvolvimento material da sociedade” (Rui Pina In *E.S.*, n.10, 1961:144 e 147).

Para os nossos pensadores, além do avanço das forças produtivas era importante o papel do homem enquanto sujeito da revolução. A relação sujeito/objeto foi, portanto, mote de alguns textos de *Estudos Sociais*, além do autor supracitado, outro, com problemas na publicação do artigo, discute o tema, de forma não consensual entre os comunistas. Assim, Carlos Nelson Coutinho, apoiado em Gramsci, defende:

²² Nem todos os textos apresentam uma visão positiva do filósofo alemão, mas, de um modo geral, buscam reconhecer a dívida do marxismo, sempre destacando as diferenças e, claro, a ruptura. Assim, não obstante os problemas, “Hegel representou a mais alta tentativa ideológica da burguesia no sentido de encontrar a unidade entre o indivíduo e a coletividade, entre o homem e a história” (Coutinho In *E.S.*, n.18, 1963: 152).

²³ Rui de Pina é o pseudônimo de Nelson Werneck Sodré.

“Segundo Gramsci, a natureza deve ser interpretada como uma categoria humana, pois ‘quando se afirma que uma realidade existiria ainda que não existisse o homem, se faz uma metáfora ou se cai em uma forma de misticismo. Conhecemos a realidade apenas em relação ao homem, e como homem é um devenir histórico, também o conhecimento e a realidade são um devenir, também a objetividade é um devenir’. Com relação ao problema da objetividade, Gramsci é explícito, poucas linhas acima: ‘Objetivo quer dizer sempre ‘humanamente objetivo’ o que pode corresponder em uma forma exata a ‘historicamente subjetivo’” (*Coutinho In E.S., n.18, 1963: 174*)²⁴.

O fato de ter levado à discussão de publicar ou não o texto de Coutinho, criando-se uma secção especial (*Problemas em Debate*), sugere-nos que essas idéias eram polêmicas, não sendo muito bem aceitas entre todos. Mas não muda outro fato, o de ter (mesmo diante das diferenças) sido publicado. Assim, *Estudos Sociais* distinguia-se das outras publicações comunistas anteriores não apenas pela temática, mas inclusive pela postura mais favorável ao debate. A relação sujeito/objeto, a questão da consciência individual no movimento de massa, a “função gnoseológica da arte”, a categoria da totalidade como central na postura marxista, são mais que temas, são questões colocadas aos comunistas brasileiros através da revista ora estudada.

Entre as áreas, a filosofia e a estética aparecem como um espaço para reflexão, fomentando o debate com as diversas teorias. Destacando-se sua contribuição para a divulgação de autores ainda pouco conhecidos no Brasil. Falamos de Ernst Fischer, Lucien Goldmann, Bertolt Brecht e, de maneira bem mais modesta, Antonio Gramsci, mas principalmente Georg Lukács.

A literatura também tem espaço garantido, sendo seu papel igualmente rediscutido dentro do projeto socialista. Questões refe-

²⁴ Coutinho cita: Antonio Gramsci. *El marxismo histórico y filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires, 1958.

rentes à subjetividade e às angústias humanas podem ser tratadas com menos suspeitas e reservas, mesmo não sendo estes os temas mais próximos dos nossos marxistas. Talvez por isso Astrojildo Pereira sinte-se tão à vontade para elogiar a sensibilidade psicológica de Machado de Assis:

“Pode-se dizer que os olhos são o instrumento predileto, que Machado de Assis utiliza largamente no seu ofício de psicólogo, ocupado acima de tudo em devassar as intimidades secretas da alma alheia. E aí a sua virtuosidade de expressão atinge o mais alto grau de potência persuasiva como realização artística. Aos exemplos mencionados podemos acrescentar algumas variantes, em que os olhos funcionam de fora para dentro” (*Astrojildo Pereira In E.S., n.3-4, 1958:305*).

A complexidade que assumia a dimensão humana nos romances evitava pinturas maniqueístas, conhecidas dos anos 30 e 40, nas quais o bem (proletário) vencida o mal (capitalista).

“Pensamos que precisamente esta consciência histórica, esse entrelaçamento nada esquemático, mas efetivo, dos destinos individuais dentro do largo processo do desenvolvimento social, levou Jorge Amado a superar antigos defeitos e limitações. Entre os leitores de Gabriela, há quem se queixe de que Ramiro Bastos e outros coronéis apresentem aspectos simpáticos, sejam afinal seres humanos. Queriam, com toda certeza, que os ferozes representantes da classe dominante fossem pintados como verdadeiros monstros, enquanto os expoentes das novas camadas sempre se assemelhassem a anjos e heróis” (*Mauricio Vinhas In E.S., n.3-4, 1958:332*).

Assim, reconhece-se a existência da alçada individual, sem que isso constitua uma negação dos aspectos sociais presentes na mesma. Isso permite aos analistas da época perceber que membros da elite podem ser bons, mas “por melhores que pareçam tais indivíduos, desde que tenha passado a sua época, exercem na sociedade uma ação nefasta” (Vinhas In *E.S., n.3-4, 1958:332*). Esse novo

olhar sobre a produção artística refletia o rompimento com o realismo socialista *zdanovista*, para o qual sentimentos de solidão e desespero eram estranhos ao homem soviético e cuja visão unilateral prescrevia “um herói positivo, trabalhador, que realiza o plano quinquenal em toda a plenitude da sua vida sentimental e da sua atividade pública” (Ravai apud Konder, 1967:96)²⁵.

Acompanhamos também, nas páginas da revista *Estudos Sociais*, uma certa preocupação com a orientação a ser seguida pelos artistas (comunistas). Ao reafirmarem o *realismo socialista* enquanto modelo de produção, não deixam de ressaltar sua liberdade de criação e autonomia frente às recomendações soviéticas.²⁶ Com isso, pretende-se alcançar um *realismo socialista* mais crítico, não forjado, como até outrora se via.

A mudança, claro, estava acontecendo. Na atenção despendida a outras áreas, que não a economia e a política; na abordagem de

²⁵ De acordo com Konder (1967: 95), “a grosseria de Zdanov era espantosa. Quando a poetiza Ana Akhmátova (...) publicou versos nos quais chorava o sentimento de solidão, falava de amor e de anseios místicos. Zdanov verberou-lhe em um informe o ‘infame’ procedimento: ‘O sentimento da solidão e do desespero, estranho à literatura soviética, encontra-se por toda a obra de Akhmátova (...) O diapasão de sua poesia é extremamente pobre – poesia de uma mulherzinha histórica que se debate entre a alcova e o oratório’”.

²⁶ De acordo com Leandro Konder (*E.S.*, n.17, 1963: 60), a política cultural do PCB teria muito que aprender com aquela elaborada pelo Partido Comunista Italiano (PCI) – apresentada nas teses do seu X Congresso. Segundo esse documento: “o caráter partidário da criação cultural não pode ser entendido em sentido mecânico, como subordinação aos objetivos políticos imediatos do partido, e sim como capacidade de empenhar-se guiado pela assimilação do ponto-de-vista da classe operária, do marxismo. Isso não pode ser imposto; deve brotar do amadurecimento ideológico dos produtores de cultural, deve ser conquistado passo a passo. E o partido deve solicitar este amadurecimento por meio de sua direção política geral e por meio de sua política cultural, ajudando e organizando o debate, o confronto das experiências e das idéias, elevando a capacidade crítica”. A *Estudos Sociais* n.18 (1963) publica a tese n°5 do Congresso do PCI, sob o título *Os marxistas e a renovação da cultura italiana*.

temas antes relegados e tidos como desvios burgueses. Todavia, existia uma forte continuidade, através de “um processo de transformação lenta, segura e gradual. E nesse sentido não houve ruptura com o realismo socialista. [Talvez] uma releitura lukacsiana”, segundo a entrevista de Leandro Konder (2000). Tendo como horizonte esta afirmação, podemos dizer que o trecho abaixo, extraído do ensaio “Sobre o ofício do escritor”, lembra Lukács de “Narrar ou descrever?”²⁷ Vejamos,

“Se houvesse uma relação direta, imediata e por assim dizer mecânica entre observar e descrever – se a literatura fosse uma arte meramente descritiva – estaria ao alcance de todos e, em suma, não seria arte. [...]. A abstração que em ciência, leva à formulação da lei, isto é, do que não abarca todos os nexos e relações mas aqueles que definem a essência, a determinação qualitativa do fenômeno, leva, em arte, à tipificação, isto é, à representação da realidade não pela reprodução direta mas pela fixação do que, nela, é profundo e característico. [...]. o problema fundamental da literatura, assim, é o da tipificação, o da criação de imagens típicas de determinado grupo, camada ou classe social” (*Rui Pina In E.S., n.10, 1961:137 e 140*)²⁸

Embora esses temas não esgotem as discussões feitas na revista *Estudos Sociais*, eles representam, em grande medida, algumas das suas questões principais – estando presentes nos diversos autores ao longo dos 19 números. Se na filosofia e na estética encontramos mudanças significativas quanto à orientação cultural do período

²⁷ Sobre a influência de Lukács em Nelson W. Sodr  consultar: Paulo Ribeiro da Cunha, 2002: 240-241; Leandro Konder, 1991: 76.

²⁸ Sobre o recurso da tipificação na literatura, Lukács (1968) diz: “A importância do entrecho não consiste, em primeiro lugar, no fato de que seja variado e rico em cores e surpresas. Tais qualidades, próprias para um bom entrecho, são importantes porque só elas possibilitam o tornar plasticamente vivos os traços humanos – individuais e típicos – de um personagem, ao passo que a monotonia inerente à exposição puramente descritiva do tema não proporciona um modo de representar individualidades concretas”.

anterior à “renovação”, estando a discussão em aberto (apresentando divergências), na economia e política a abertura é um pouco mais cautelosa. Nessas áreas em especial, embora se perceba a mudança, notamos mais facilmente as permanências – apresentando uma discussão mais homogênea e menos propensa a dialogar com outras tendências.

Deste modo, apesar do grande passo representado por esta iniciativa, ela apresentou certos limites se comparada à sua proposta inicial de abertura e mesmo da perspectiva de impacto no meio intelectual brasileiro. Não obstante, podemos dizer que a *Estudos Sociais* marca o início de um novo momento para o marxismo brasileiro. Representando o esboço de um outro perfil de publicação.

Certa vez um dos membros da revista *Estudos Sociais* disse, em entrevista, gostar de uma idéia que parece exemplificar bem o trabalho realizado com essa revista. Quando uma idéia nasce, nasce como um ser humano: cheio de gosma e sujo de sangue; depois ele é limpo e passam-se alguns anos o educando para ver no que vai dar, mas não se sabe ao certo o resultado. A *Estudos Sociais* teve seis anos de vida. Surgiu certamente de muitas idéias e expectativas num período meio que incerto dentro do movimento comunista brasileiro. O que ela poderia ter sido não sabemos, a morte lhe veio prematura. Certamente teve erros e limites, mas foi uma experiência importante e significativa dentro do pensamento do período²⁹.

Referências bibliográficas

ARANTES, Paulo Eduardo. “Origens do marxismo filosófico no Brasil”. In: MORAES, J. Q. (org.) *História do marxismo no Brasil: influxos teóricos*, vol. 2. Campinas: UNICAMP, 1995.

²⁹ A idéia foi expressa por Leandro Konder em entrevista a Maria Orlanda Pinassi e Sergio Lessa (2002).

- ARIAS, Santiane. *A revista Estudos Sociais e a experiência de um marxismo criador*. Mestrado, Programa de Pós-graduação em Sociologia, UNICAMP, 2003.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *Esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1922-1964*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- CUNHA, Paulo. *Um olhar à esquerda: a utopia tenentista na construção do pensamento marxista de Nelson Werneck Sodré*. Rio de Janeiro: Revan; São Paulo: FAPESP, 2002.
- DEL ROIO, Marcos. “A teoria da revolução brasileira: tentativa de particularização de uma revolução burguesa em processo”. In: DEL ROIO, M., MORAES, J. Q. (orgs.). *História do marxismo no Brasil: visões do Brasil*. vol.4. Campinas: UNICAMP, 2000.
- DOCUMENTOS. *PCB: Vinte anos de política, 1958-1979*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- Estudos Sociais*, nº 1-19, 1958-1964. Rio de Janeiro.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, J. Q. (org.). *História do marxismo no Brasil: teorias. interpretações*. vol. 3. Campinas: UNICAMP, 1998.
- _____. “A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade”. In: MORAES, J. Q.(org.). *História do Marxismo no Brasil: Os fluxos teóricos*. vol. 2. Campinas: UNICAMP, 1995.
- KONDER, Leandro. KONDER, Leandro. (1967). *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Intelectuais brasileiros e marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- LIMONGI, Fernando Papaterra. “Marxismo, nacionalismo e cultura: Caio Prado Jr. e a revista Brasiliense”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.5, São Paulo: ANPOCS, 1987.

- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos da dialética marxista*. Rio de Janeiro: Editora Elfos, 1989.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MORAES, Dênis. *Imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio: JOE, 1994.
- MORAES, João Quartim. “A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros”. In: MORAES, J. Q. (org.). *História do marxismo no Brasil: influxos teóricos*. vol 2. Campinas: UNICAMP, 1995.
- _____. “Concepções comunistas do Brasil democrático: esperanças e crispções (1944-1954)”. In: MORAES, J. Q. (org.). *História do marxismo no Brasil: influxos teóricos*. vol. 2. Campinas: UNICAMP, 1995.
- PERALVA, Osvaldo. *O retrato*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- PINASSI, M. O.; LESSA, Sérgio. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- RIDENTI, Marcelo S. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RUBIM, Antonio A. C. “Marxismo, cultura e intelectuais”. In: MORAES, J. Q. (org.) *História do marxismo no Brasil: teorias. Interpretações*. vol.3. Campinas: UNICAMP, 1998.
- SALÚSTIO, Pedro. *XX Congresso do PCUS e o movimento comunista no Brasil*. São Paulo, 1956 (mimeo).
- SANTOS, Raimundo. *A primeira renovação pecebista: reflexos do XX congresso do PCUS no PCB (1956-1957)*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1998.
- SEGATTO, J. A. *Breve história do PCB*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.
- TOLEDO, Caio Navarro de. “Intelectuais do ISEB, esquerda e marxismo”. In: MORAES, J. Q. (org.) *História do marxismo no Brasil: teorias. Interpretações*. vol.3. Campinas: UNICAMP, 1998.

Entrevistas:

Gorender, Jacob – São Paulo, outubro de 2002

Guedes, Armênio – São Paulo, junho de 1999 e março de 2003

Hoffmann, Helga – São Paulo, março de 2003

Konder, Leandro – Rio de Janeiro, novembro de 2000

Miglioli, Jorge – Campinas/SP , novembro de 1999 e janeiro de 2003

Arquivos pesquisados:

CEDEM/UNESP Arquivo ASMOB – São Paulo

Edgard Leuenroth IFCH/UNICAMP – Campinas – SP

**REVISTA *TEORIA & POLÍTICA*
EXPRESSÃO DO DESLOCAMENTO
TEÓRICO-POLÍTICO DE SETORES
MARXISTAS NA DÉCADA DE 1980**

*Luiz Fernando da Silva**

Introdução

Com existência entre 1980 e 1991, a revista *Teoria e Política* (TP) expressou em seus dezesseis números duas fases distintas em relação às suas concepções teóricas e filosóficas sobre o marxismo. Em sua composição inicial, até 1985, tinha a participação de intelectuais althusserianos (e maoístas), de referência acadêmica, e intelectuais provindos da “esquerda” do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Nesse período a publicação norteou-se por uma ótica revolucionária baseada na perspectiva marxista, através de artigos teóricos sobre a conjuntura política no país e a tática revolucionária, o balanço crítico sobre o PCdoB, a concepção de partido, análises a respeito da formação social da então URSS, entre outros temas. Depois da interrupção em 1986, a retomada no ano

* Doutor em Sociologia, UNESP, Araraquara. Professor do Departamento de Ciências Humanas da UNESP, Bauru. Integrante do grupo de pesquisa “Psicologia Social e Educação: contribuições do marxismo”, vinculado ao CNPq.

seguinte manifesta o início do deslocamento teórico da revista com o gradativo abandono do marxismo. Também nessa nova fase reorganiza-se o conselho editorial. Os antigos aliados althusserianos, por sua vez, pouco se apresentam nas edições com seus artigos e traduções. A revista então concentra-se principalmente em artigos de conteúdo filosófico.

Entre as duas correntes intelectuais na fase inicial da revista existiam diferenças de fundo teórico-político e filosófico que se apresentaram em polêmicas, por exemplo, sobre o materialismo histórico, a caracterização política do país e a tática revolucionária. É o caso da polêmica entre Adelmo Genro Filho e Caio Navarro de Toledo. Ou então, na diferença de caracterização entre Ozéas Duarte e Décio Saes. Essa diferença ganhou seu caráter de polêmica entre Duarte e Wladimir Pomar: por um lado, uma parcela significativa da “dissidência” do PCdoB; por outro lado, uma corrente acadêmica, que tinha como motivação teórica o althusserianismo e o maoísmo.

A revista *Teoria e Política* surgia com uma forte imbricação no campo político, através de um grupo preocupado com a intervenção política naquela conjuntura e tendo organicidade em setores da classe operária e de camadas sociais populares, em bairros periféricos, especialmente de São Paulo, além da atuação no movimento estudantil. Isso podemos verificar através dos artigos publicados em *TP*, mas também através de documentos partidários, jornais alternativos e boletins eleitorais. Com as eleições de 1982, essa corrente política consegue eleger por São Paulo o deputado federal José Genoíno e como vereadora a professora Teresa Lajolo.

A elaboração teórica desenvolvida em *TP*, no transcorrer de sua existência, revela preocupações de um agrupamento político dissidente do PCdoB, em 1980, que mais tarde, em 1984, funda o Partido Revolucionário Comunista (PRC), transformado depois, em 1990, na *Nova Esquerda* e, por último, na tendência petista *Democracia Radical*. A essa tradição de esquerda estão ligadas figuras hoje destacadas no Partido dos Trabalhadores (PT) e no Governo

Lula: Tarso Fernandes Genro, atual ministro da Educação, e José Genoíno, presidente do PT. Desta maneira podemos considerar que a revista em questão guarda muito da história dessa corrente política que realizou um dos mais rápidos e paradigmáticos deslocamentos dentro da esquerda brasileira.

No período das mudanças teóricas, dois documentos lançados publicamente no PT evidenciam a relação estreita que o grupo mantinha com a política: o *Manifesto por uma nova esquerda*, datado de julho de 1989, e *Por uma estratégia revolucionária*, de 1990. Esses documentos trazem as propostas de constituição de uma tendência política dentro do PT e ao despreendimento da visão anterior desse agrupamento em torno do PRC. As preocupações contidas nesses materiais refletiam as posições dos autores que escreviam na *TP*.

A revista como mediador teórico da dissidência

Na apresentação de *TP* (nº1, 1980), evidencia-se a preocupação com o descompasso entre o “trabalho teórico” e a conjuntura política que se abria no país, através das lutas operárias e populares. As greves dos metalúrgicos do ABC Paulista, ao lado das greves dos metalúrgicos de São Paulo, entre 1978 e 1980, espalharam-se para várias categorias profissionais e regiões do país. Essas greves foram decisivas na reorganização política e sindical dos trabalhadores brasileiros, e interferiram nos rumos do processo de abertura política que vinha ocorrendo no país. Por um lado, considera-se que esse período da luta de classes no país atinge a política econômica do regime militar; por outro lado, desloca um campo de forças de esquerda que gravitava ou permanecia sob a hegemonia liberal em torno do antigo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), para a formação do Partido dos Trabalhadores, com a reformulação partidária de 1979. E ainda mais: dinamiza, de maneira ofensiva, as oposições sindicais na discussão e crítica à estrutura

sindical (e não apenas às suas direções) e à definição de novas estratégias de atuação que terminaram por centralizar-se na conquista por inúmeras oposições sindicais dos sindicatos oficiais, além de concentrar força para a fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT).

O programa editorial de *Teoria e Política* foi levado à frente, pelo menos até seu n.7, com as seguintes preocupações:

Assiste-se, no Brasil atual, o ressurgimento das lutas operárias e populares de massa. Essa situação, pelos elementos novos que comporta, exige o aprofundamento do trabalho teórico; só assim serão possíveis a análise das novas realidades e a definição correta diante da conjuntura.

Consideramos que é no campo do marxismo que se deve realizar esse aprofundamento indispensável do trabalho teórico. Por isso, reunimo-nos para organizar a publicação *Teoria e Política*, cujo objetivo é contribuir para a afirmação e o desenvolvimento do marxismo.

Afirmamos a vitalidade do marxismo e a atualidade de suas concepções fundamentais. Nesse sentido, reiteramos as teses básicas de Marx de que: “1) a existência de classes está ligada a fases históricas determinadas do desenvolvimento da produção; 2) a luta de classes conduz necessariamente à ditadura do proletariado; 3) essa ditadura, ela própria, representa a transição para a abolição de todas as classes e para uma sociedade sem classes” (Carta a Weydemeyer, 1852). (Apresentação, *Teoria e Política*, 1980: 7)

Nessa conjuntura, portanto, de retomada das mobilizações sociais no cenário nacional, a revista tinha como objetivo contribuir para o desenvolvimento do marxismo, superando suas dificuldades através do debate e análise das experiências históricas do movimento operário e das experiências socialistas. A “Apresentação” localiza três campos contra os quais deveriam ocorrer os embates teóricos e ideológicos: a) o revisionismo (reformismo), que aqui podemos sintetizar através das concepções do Partido Comunista

Brasileiro (PCB), do PCdoB e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8); b) o “ultra-esquerdismo”, expressão com a qual designava as tendências trotskistas, anarquistas e foquistas. Tais tendências, revisionistas ou ultra-esquerdistas, no cotidiano das mobilizações políticas dos operários e das camadas sociais populares, estariam reproduzindo por um lado as ilusões sobre a institucionalização democrática no país e sobre as possibilidades desses setores melhorarem suas condições de vida dentro do regime capitalista, e, por outro, o voluntarismo político. Nesse sentido e nas condições históricas apresentadas, a publicação teria como tarefa travar embate político e ideológico com essas correntes de pensamento e de atuação nas lutas sociais.

A luta também situava-se na dimensão filosófica contra o dogmatismo que estaria presente nos “revisionistas” e nos “ultra-esquerdistas”. A crítica ao dogmatismo, já presente nos documentos da dissidência do PCdoB¹, ganhou densidade teórica em diversos artigos da revista. O dogmatismo estaria na incapacidade de apreender a realidade em seu movimento histórico, tornando-se um entrave na teoria e na prática marxistas. Aliás, o conceito de dogmatismo norteou (e justificou), como veremos mais à frente, no transcorrer da década de 1980, as críticas às bases marxistas. No transcorrer dessa crítica, aos poucos vão por “água abaixo” as concepções marxistas que estavam sintetizadas na Carta de Marx a Weyd-mayer, citada no programa editorial.

O programa editorial evidenciava a preocupação com a relativa autonomia teórica, quando afirma que ela seria também um espaço de luta política, pois a luta teórica exigiria uma “investigação anterior da realidade, o confronto aberto no plano das concepções, e uma seleção de temas fundada nas necessidades práticas do movi-

1

No documento *Luta interna* (1980), a crítica ao dogmatismo, ao lado da crítica à burocratização partidária, já estava presente nas discussões do grupo dissidente do PCdoB.

mento operário” (Apresentação). Esses temas seriam os seguintes: 1) a formação social brasileira; 2) a experiência histórica do movimento operário e popular no Brasil; 3) as modificações econômicas e políticas operadas no sistema capitalista; 4) a experiência histórica das transformações socialistas; 5) a estratégia e a tática da luta proletária em escala mundial e no Brasil. (Apresentação, p.8)

Essas propostas chamam a atenção não somente por sua pretensão teórica, mas também porque manifestam preocupações que extrapolavam o espaço acadêmico e se projetavam enquanto temas de pesquisa e debate para um programa político revolucionário. Essas propostas consideravam uma pauta de pesquisa e discussão que ultrapassava o teorismo acadêmico, desvinculado organicamente da prática política. A revista, nesse sentido, procurou exercer um papel de mediador intelectual com a prática política de um setor da esquerda, uma vez que possibilitou a construção de espaço teórico-político de discussão que articulou intelectuais orgânicos e intelectuais acadêmicos. Por outro lado, como publicação, atuou no sentido de configurar um público próprio, aberto à discussão de novos problemas colocados na realidade nacional e internacional, através da ótica do marxismo. Mas também expressa preocupações e necessidades existentes em diversas correntes do pensamento marxista sobre a realidade política brasileira, a partir do final da década de 1970². Indagações que surgiam em intelectuais marxis-

² Em campos políticos diferentes, a proposta de *TP* aproxima-se da revista *Temas de Ciências Humanas (TCH)*, em alguns aspectos, como a formação de um público e seu surgimento relacionar-se, mesmo que não diretamente, às novas condições políticas na sociedade brasileira. A revista que, até aquele momento, aproximava-se dessa perspectiva, foi *TCH*, entre 1977-1981, embora deva se reconhecer que a *TCH* imprimiu uma preocupação teórica e filosófica em suas publicações que extrapolou seu público mais próximo. Ela se situava teórica e politicamente no horizonte do PCB, sendo seus participantes dessa linhagem política. Em entrevista sobre os três anos de *TCH*, Gildo Marçal Brandão e Marco Aurélio Nogueira fazem considerações interessantes sobre o papel que a publicação desempenhava. Diz Marco Aurélio: “há um caldo de cultura que permite a

tas e em setores da juventude que estavam se engajando nas lutas sociais, no movimento estudantil e nas lutas operárias e populares, mas que não se vinculavam ao PCB e PCdoB.

A revista publica artigos que traziam preocupações presentes em diversas organizações revolucionárias que foram se diluindo enquanto tendências políticas na constituição e consolidação do Partido dos Trabalhadores. Em muitos documentos dessas organizações políticas sobressaíam inquietações que foram presentes no pensamento marxista³, naquele período. Por exemplo: a crítica ao

emergência deste tipo de revista. Por outro lado, elas são produto de processos que não se passam, inteiramente, ao nível cultural. Por mais mediações que existam e possam ser estabelecidas, o fato é que elas respondem a processos de ordem material e político. Eu não posso dizer que *Temas* é um reflexo direto do avanço recente do proletariado brasileiro, do seu ‘retorno’ ao cenário político ... Mas, parece-me claro que *Temas* não é totalmente estranho a esse avanço, tem algo a ver com ele, no mínimo como processos que correm paralelos. ...*Temas* não fez senão esboçar, começar a desenhar, o que poderá vir a ser uma alternativa teórico-ideológica frente à justificação tecnocrática do estado-de-coisas existentes, à direita, e ao ‘socialismo de cátedra’, à esquerda. De uma certa maneira, a revista reflete a força e a fraqueza do marxismo no Brasil”. E mais a frente, estabelecendo um paralelo com *Estudos Cebrap*, considera que ambas objetivavam “formar seu público, gerar círculos culturais, fazer a cabeça das pessoas, contribuir para a criação de corpos políticos orgânicos e homogêneos” e, desta maneira, *Temas* teria como um de seus propósitos “aglutinar esforços teóricos que estão hoje dispersos, e também de ganhar setores da jovem intelectualidade, do pessoal que se inicia no trabalho intelectual e que não tem ainda uma posição fechada”. (*TCH*, 1980, n.8, p.XI-XIV).

³ Entre essas correntes podemos citar setores dissidentes do PCdoB, a exemplo do PRC, e do PCB, no caso os “prestistas” (Coletiva Gregório Bezerra), o Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), a Ação Popular Marxista Leninista (AP-ML), o Partido Comunista do Brasil – Ala Vermelha, a Organização Comunista Democracia Proletária (OCDP) e inúmeros agrupamentos. Na década de 1980, ocorrem inúmeras tentativas de unificação de agrupamentos de esquerda, quase sempre fracassadas ou de existência efêmera. Inúmeras divergências e rachas acontecem em decorrência da situação política aberta no país, especialmente ocasionadas

então reformismo e à burocratização dos partidos comunistas; a posição crítica em relação ao processo institucional eleitoral e em relação às alianças com os setores liberais; objetivo de construção do “verdadeiro” Partido Revolucionário de Vanguarda; a necessidade de compreender a realidade brasileira; estabelecimento da relação teoria e prática; a formação teórico-política dos quadros dirigentes e militantes; a inserção nas lutas sociais; a derrubada revolucionária da ditadura militar.

por avaliações diferenciadas sobre a tática política em relação ao movimento operário e diversas categorias profissionais, como também sobre os espaços institucionais que se abriam naquele período e por diferentes óticas sobre o então recém fundado Partido dos Trabalhadores. Em seu II Congresso, ocorrido em 1982, o MEP define como meta a unificação dos “comunistas revolucionários”. Em 1984 considera como elemento fundamental para a construção do partido revolucionário no Brasil o fortalecimento do PT, isto é, dentro desse partido desenvolver a unificação dos “comunistas revolucionários em torno da ALA Vermelha e a OCDP”. A OCDP foi criada por militantes da Ação Popular Marxista Leninista, da Bahia, organizados sobre o nome de Fração Partidária da APLM, e um grupo de comunistas do Rio Grande do Norte. Fundada em 1982 a Organização Comunista Democracia Proletária. A Ala Vermelha, por sua vez, antiga organização comunista, racha do PCdoB, formou-se em 1966. Desse conjunto de agrupamentos de esquerda vai aparecer em 1987 o Movimento Comunista Revolucionário (MCR), com vida efêmera, em decorrência das diferenças que acima apontávamos. Entre esses diversos agrupamentos, alguns pontos programáticos são decisivos em suas posições: o caráter socialista da revolução no país, passando por um governo democrático operário-popular. Aliás, essa seria a mesma posição da maioria da dissidência do PCdoB, como também a posição da corrente prestista que, em 1979-1980, está em pleno racha com o PCB. Outro aspecto que aproxima esses agrupamentos refere-se à idéia da inexistência de um Partido de Vanguarda do Proletariado, na perspectiva leninista, tarefa a qual caberia aos “comunistas revolucionários” desenvolverem. O mais interessante nesse intenso processo de desgaste, rachas, unificações e novos rachas, que se desenvolveu ao longo da década de 1980, é que no final desse período praticamente todas essas propostas encontravam-se exauridas e diluídas enquanto militantes e tendências dentro do PT, em sua maioria aceitando o caminho organizativo colocado por esse partido. Fato interessante que se deve salien-

Nesse período uma lógica percorre as ações e as preocupações teóricas das organizações políticas e militantes remanescentes do período da luta armada no país, como também daqueles que vieram a compor essas preocupações. Com experiências diferenciadas na luta política, essas organizações e militantes precisavam compreender a nova conjuntura política aberta com as greves operárias e o aparecimento de novas lideranças sindicais e políticas, que concentraram um papel importante contra a ditadura militar e na *transição política* no país. Nesse sentido, a “debilidade teórica” era uma expressão reconhecida nesses setores da esquerda brasileira. O conhecimento sobre a teoria marxista, a compreensão em relação à conjuntura política nacional e internacional, como também a análise das sociedades pós-revolucionárias, exigia um acerto de contas com a tradição dos Partidos Comunistas, desde sua concepção de partido até sua linha programática e aliancista, isto é, a aliança com setores da burguesia para derrotar politicamente a ditadura militar. Por outro lado, estava presente a necessidade de compreender o processo de luta armada no país, avaliar e realizar uma crítica à atuação política dos agrupamentos revolucionários que optaram por tal caminho. Responder a essas questões era fundamental para a elaboração de uma estratégia revolucionária para o Brasil. Havia um eixo que impulsionava tal percepção: as lutas sociais, especialmente o movimento operário, em suas mobilizações reivindicatórias, transformaram-se em uma das bases políticas fundamentais de oposição à ditadura militar. A sociedade brasileira, por sua vez, como visivelmente era percebida, consolidara nacionalmente o capitalismo, possibilitando desta maneira pensar o país no sentido de transformações socialistas.

Dessa maneira, portanto, *Teoria e Política* expressou, ao nosso ver, não somente a “dissidência do PCdoB” e a intelectualidade al-

tar é que as organizações de concepções trotskistas tiveram maior êxito nessa empreitada, conseguindo resistir de certa forma à diluição e fragmentação, como é o caso da Organização Revolucionária Democracia Socialista e o Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados.

thusseriana, mas os anseios e preocupações de inúmeras correntes políticas daquele período. Essa visibilidade política e teórica existente em torno da *TP*, de fato, possibilitou-lhe tornar-se uma referência para setores da esquerda, como também para uma parcela de intelectuais marxistas e estudantes.

Teoria e Política em seus dois momentos teórico-políticos

A “questão da democracia” apresentou-se como principal discussão para a esquerda marxista. *Teoria e Política*, ao longo de sua década de existência, estabelece essa discussão com referenciais teóricos diferenciados: em um primeiro momento, de acordo com a perspectiva “marxista-leninista”⁴, posteriormente em meio à revi-

⁴ Em *Estado e a revolução*, Lênin analisava a sociedade capitalista como uma democracia “mais ou menos completa” na República democrática. De qualquer maneira, essa democracia seria comprimida aos limites da exploração capitalista, nunca passando “da democracia de uma minoria, das classes possuidoras, dos ricos” (Lênin, 1979, p.107). Em consequência dessa exploração, os assalariados viveriam em uma situação limitada por suas necessidades e pela miséria, não havendo tempo para se ocuparem da “democracia” e da “política”: “no curso normal e pacífico das coisas, a maioria da população se encontra afastada da vida política e social” (1979, p.107). Essas limitações para a participação política dos trabalhadores “parecem insignificantes, principalmente para os que nunca conviveram com as classes oprimidas nem conheceram de perto a sua vida” (p.108). As observações de Lênin, especialmente em relação aos limites e obstáculos presentes na democracia capitalista para a participação ativa dos “de baixo”, inspirava-se principalmente em *Guerra civil em França*, no qual Marx observava as formas de organização da Comuna de Paris de 1871. De onde Lênin reafirma, a partir de Marx, que a democracia dos “debaixo”, na forma de ditadura do proletariado, não operaria simplesmente pelo alargamento da democracia, mas sim através da quebra da resistência dos capitalistas e de seu Estado. Ainda em uma primeira fase do processo revolucionário, haveria um poder concentrado baseado na organização da população, como nas formas de deputados populares, que seguiriam na prática o caminho inverso que ocorria com o parlamen-

são de seus pressupostos epistemológicos, através da perspectiva liberal (e/ou social-democrática) na qual o indivíduo e suas liberdades colocariam-se como centrais na sociedade.

Na primeira fase da revista (1980-1985), há dois campos de análise e diferenciações sobre o movimento operário, sua tática e estratégia revolucionária: as alianças políticas e a democracia. Diversos artigos (e polêmicas) nos permitem considerar a importância e as diferenças nas análises conjunturais presentes nesse universo de intelectuais.

Ozéas Duarte, editor da revista, contribuiu na discussão sobre tática e estratégica diante da conjuntura. A “questão da democracia” deveria ocupar lugar destacado no debate entre os setores populares, mas ressaltava a maneira como tal questão deveria integrar um programa mínimo. O tipo de democracia e quais os aspectos políticos principais nela presentes teriam que atender aos interesses operários e populares. A restrição do conteúdo da democracia ao seu aspecto liberal, reforçando a “etapa liberal” no objetivo tático, reduziria a meta da classe operária na luta política contra a ditadura militar. Uma perspectiva burguesa, ao estabelecer “como objetivo tático a ser perseguido, uma ‘etapa liberal’, anterior à democracia operária e popular, na revolução” (Duarte, 1982:42), significaria limitar as bandeiras e o projeto político socialista. Sua crítica dirigia-se às diversas correntes políticas ligadas às camadas populares, especialmente o PCB, PCdoB e PT. Considerava ilusão das correntes oposicionistas avaliar positivamente o papel dos setores liberais na oposição política à ditadura militar. Para ele, essa fração das classes dominantes tinha como objetivo um acordo com

to. A questão central não seria a anulação das instituições representativas e a elegibilidade, mas sim “transformar esses moinhos de palavras em assembléias capazes de ‘trabalhar’ verdadeiramente” (p.57), ao mesmo tempo deveria ser legislativa e executiva. Mas essa seria ainda a transição do capitalismo para o socialismo. O objetivo seria o definhamento progressivo do Estado até sua eliminação. Nesse período ocorreria o fim das classes sociais, da democracia e do Estado. Seria o comunismo.

as frações hegemônicas do capital para introduzir mudanças parciais no regime político ditatorial e militar. O projeto liberal burguês, para tanto, estaria concentrado na eliminação de traços da ditadura militar, tais como a desmilitarização do aparelho estatal, o fim dos órgãos de repressão política, e o restabelecimento das eleições livres para todos os níveis. Daí sua crítica estender-se à possibilidade de constituição de uma ampla *frente antiditatorial*, na qual “o movimento operário e popular” estaria diluído.

Essas posições têm como pressuposto a análise sobre o que havia sucedido na luta de classes no período anterior ao golpe militar de 1964, quando especialmente o Partido Comunista Brasileiro (PCB) concentrou suas forças políticas em uma aliança com a então “burguesia nacional”⁵.

Supor que o movimento operário e popular possa realizar uma *frente antiditatorial* com a burguesia liberal não passa, portanto, de mais uma ilusão, tão perigosa quanto acreditar

⁵ O PCB manteve sua linha política, depois de 1964, em relação à “burguesia nacional”. Nas Resoluções Políticas do VI Congresso, em 1967, considera que, no golpe civil-militar, ela “foi relegada a um plano secundário no aparelho de Estado” (p.166). Ao definir o caráter da revolução brasileira como democrático e nacional, isto porque deveria liquidar dois obstáculos que se oporiam ao “progresso da nação”: o domínio imperialista e o monopólio da terra, considerava que a “burguesia nacional” era “uma força capaz de opor-se ao imperialismo e de participar da revolução na sua presente etapa” (p.172). No *Informe de balanço do Comitê Central* (dezembro de 1967), reafirma as definições do V Congresso de 1960, na qual apresenta a “burguesia nacional” como uma parcela da burguesia brasileira que, em razão de seus interesses, é levada a chocar-se com o capitalismo monopolista estrangeiro. Embora ocorresse a participação de grupos de grandes capitalistas vinculados aos monopólios estrangeiros, existiria uma influência considerável de massa de pequenas, médias e inclusive grandes empresas, cujos interesses seriam prejudicados pelo capital imperialista. A participação da burguesia nacional no golpe de 1964 é considerada como decorrente de seu caráter vacilante, mas sua posição política dependeria da modificação na correlação de forças de classe e da força efetiva do movimento operário e do seu sistema de aliança (p.98).

que Jango e seu dispositivo militar pudessem resistir aos golpistas em 1964. Uma ilusão que, quando atinge as massas, só contribui para desarmá-las, tal como no mesmo 64. No seu combate à ditadura, visando derrubá-la, a classe operária deve ter como orientação atrair para a sua direção as demais classes e camadas populares, particularmente os camponeses, e isolar a burguesia liberal. Só assim será possível sedimentar-se um movimento cuja perspectiva seja realmente pôr fim à ditadura. Eliminá-la pela única via possível, a dos métodos “plebeus” de luta, de ação de massas hegemônica pelo democratismo proletário. As possibilidades de unidade de um movimento desse tipo com a burguesia liberal não irão, portanto, além de casos pontuais, de ações comuns momentâneas em torno de questões parciais, excluindo-se, mesmo aí, qualquer identidade tanto no que toca à articulação dessas bandeiras com as reivindicações de conjunto como à escolha dos meios de combate. (Duarte, 1982:62-3)

A análise estrutural sobre a sociedade brasileira que fundamentava as análises conjunturais sobre a tática geral e o programa revolucionário para o país, afirmava que o capitalismo no Brasil havia se formado em estreita ligação com o capital internacional, dando forma inclusive a uma burguesia monopolista “nativa”. Nesse quadro ocorrera uma articulação de três vertentes: os monopólios originários das inversões diretas de capitais estrangeiros, as empresas monopolistas de propriedade estatal e as de capital privado local que, desde a década de 1950, particularmente a partir de 1964, formaram-se em ramos importantes da economia. Essa situação permitia a Duarte afirmar o seguinte: “Certas características desse processo de monopolização – as quais se harmonizam com as próprias peculiaridades da via específica, conservadora, de desenvolvimento do capitalismo no Brasil – devem ser ressaltadas: primeiro, em vez de debilitar, ele reproduziu, em escala ampliada, a *dependência estrutural* da economia brasileira ao imperialismo; segundo, em lugar de enfraquecer ou eliminar o monopólio privado da terra, na figura do latifúndio não-capitalista, ele ampliou este

monopólio, seja por meio do aburguesamento dos latifundiários, seja através da territorialização do capital; e, finalmente, nele a ampliação da intervenção do Estado, enquanto agentes da reprodução do capital, cumpriu um papel decisivo” (Duarte, 1982:57).

O enfoque na análise da condição de dependência no país teve maior desenvolvimento na década de 1960, no pensamento social acadêmico latino-americano. Nesse curso encontramos duas grandes correntes de discussão: de um lado teremos autores como Fernando Henrique Cardoso, Enzo Falletto e outros; de outro lado, Theotônio dos Santos, Ruy Mauro Marini, Octávio Ianni, Florestan Fernandes, entre outros. A caracterização e crítica ao período que precede o golpe militar de 1964 é desdobramento dessa análise da dependência, fundada basicamente na impossibilidade da existência de uma burguesia nacional. Reveste-se essa crítica da crítica ao aliancismo dos comunistas e, ainda, do atrelamento da estrutura sindical ao Estado.

De capitalista dependente, em três décadas o país passou à condição de *capitalismo monopolista dependente*, expressando tal condição no conteúdo burguês e monopolista presente no Estado brasileiro, sob sua forma ditatorial-militar. Dentro dessa análise, haveria a *hegemonia* sobre o conjunto do capital desenvolvida pelo “bloco monopolista”. No sentido das mudanças ocorridas na estrutura social brasileira, especialmente entre 1960 e 1980, também teria se desenvolvido profunda mudança na configuração das classes sociais. Acentuara-se a diferenciação no seio do campesinato e o crescimento do proletariado rural, assim como, em geral, a proletarianização da pequena burguesia proprietária. Desse modo, estabeleceria-se a polarização da sociedade brasileira entre burgueses e proletários, contradição que passaria a ser, “em última instância”, o determinante principal da vida social, política e cultural brasileira.

Essa visão sobre o aprofundamento do capitalismo no país apresentou-se na análise de vários partidos políticos, inclusive no PCB e PCdoB, como podemos verificar em alguns de seus documentos. Em linhas gerais, a análise sobre a sociedade brasileira e o

intenso processo de “proletarização” ocorrido é observado por diversas correntes políticas e por intelectuais marxistas.

Uma dimensão na análise de Ozéas Duarte, presente em diversas correntes da esquerda revolucionária, como também na base social e política que constituía o Partido dos Trabalhadores naquele período, referia-se ao discurso contrário às alianças com a burguesia liberal. Uma postura avessa ao plano institucional – isto é, aos procedimentos eleitorais – e uma posição radicalmente confiante nos movimentos sociais (operários e de camadas sociais populares) em torno de uma proposta de democracia direta e de confronto com o regime político vigente. Essa perspectiva própria da esquerda radical tinha estreita ligação com as novas condições que se apresentavam na luta de classes, como também trazia uma tradição que fora construída ao longo dos anos 60 e 70, contraposta ao PCB: por um lado, afinada com organizações políticas que se desenvolveram paralelamente ao partido comunista; por outro lado, o “basismo” e o “espontaneísmo”, formas de atuação política predominante nos movimentos sociais, na qual sobressaíam a influência de setores da igreja católica e também de lideranças sindicais.

No debate “Crise e tática da classe operária” ocorrido na redação da revista em 1983, e publicado no n.5/6 de *TP*, no ano de 1984, participaram alguns colaboradores de *TP* – Ozéas Duarte, Décio Saes e Armando Boito Jr. e o ex-editor do jornal *Movimento*, Raimundo Pereira. A discussão permite-nos verificar como se apresenta a “questão da democracia” de *TP*. Esse debate refletia momento singular na conjuntura política no país. Encontrava-se sobre três dimensões conjunturais entrecortadas. Na primeira delas, com a vitória do PMDB em novembro de 1982, quando esse partido elegeu os governadores de 22 estados da Federação, possibilitando assim o respaldo político-eleitoral para se afirmar como principal pólo oposicionista ao regime militar. O segundo fato conjuntural refere-se à radicalização das lutas contra o desemprego, em São Paulo, que se desdobrou em um processo de saques e quebra-quebra em várias localidades da cidade, além de intensos con-

frontos com a Polícia Militar, passeatas ao Palácio do Governo, e acampamentos nas áreas próximas à Assembléia Legislativa. O terceiro fato refere-se à Greve Geral de junho de 1983. Nesse sentido, o debate realizado evidenciava as posições existentes na esquerda marxista naquele período.

Defendendo uma *etapa democrático-operária e popular*, com conteúdo socialista, Ozéas Duarte considerava que o regime militar estava em crise e tenderia a se acentuar. Essa crise começara no início da década de 1970, e não estava ligada somente à política econômica do regime militar, mas à crise geral do capitalismo. Desta maneira, no país estaria ocorrendo “a gestação de uma situação revolucionária”. Para lhe respaldar a hipótese baseada na conhecida caracterização leninista sobre a configuração da crise revolucionária, Duarte chamava a atenção para o seguinte: pauperização crescente das massas, e as dissensões entre as classes dominantes, tendo como aspecto principal o aprofundamento da crise do regime militar. A combinação desses dois fatores teria levado ao desenvolvimento das lutas de massa (Duarte, 1984, p.9).

Entre a burguesia haveria um crescente agravamento de seus conflitos, especialmente em decorrência de medidas econômicas que se chocavam com o pequeno e o médio capital, como também com setores do grande capital. Esses últimos buscariam uma nova forma de regime político, “uma democracia burguesa restrita” ou uma “democracia do capital monopolista”. Duarte enfatizava o movimento de conciliação de setores da burguesia liberal, que ascenderam a postos do Estado através das eleições governamentais, em 1982, no sentido de se transformarem em interlocutores do Regime Militar. No campo da oposição popular, por outro lado, existiria um potencial revolucionário, caracterizado pela “explosividade dos movimentos de massa”⁶ e também a incorporação de novos

⁶ Na capital paulista, nos dias 11, 12 e 13 de março ocorreu um violento movimento de massa de trabalhadores desempregados que ao longo de três dias se confrontaram com a repressão policial, iniciando tal movimento na região fabril de Santo Amaro, alastrando-se para bairros perifé-

setores sociais nas lutas, ao lado da “generalização e politização” dos movimentos sociais. Esses elementos fariam parte da conjuntura daquele período. Considerada essa situação, o movimento revolucionário teria que realizar um movimento tático que realizasse “o bloqueio à conciliação” e tivesse como centralidade a construção de uma alternativa democrática operário-popular.

O país hoje se depara com duas grandes alternativas: de um lado a da política de “abertura”, que é uma política de manutenção do regime militar reformado e, de outro lado, a política da oposição burguesa, conciliadora por essência, que busca uma transição para uma democracia dos monopólios. Trata-se de se avançar na construção de uma alternativa que tenha como centro a derrubada revolucionária da ditadura militar, com todas as conseqüências econômicas e sociais que isso acarretar. (Duarte, 1984:16)

A perspectiva revolucionária antevista pelo autor não estava limitada à visão social de seu grupo político, o PRC. Pelo contrário, de variadas maneiras percorria outras correntes da esquerda marxista. Não se tratava portanto de uma posição isolada, mas presente em uma parcela do pensamento marxista daquele período que não se identificava com a ampla aliança antiditatorial.

A análise dos intelectuais althusserianos nesse debate trazia diferenças importantes sobre a avaliação conjuntural, alianças políticas e caracterização da situação política. De acordo com Décio Saes, um programa *democrático-popular* deveria contrapor-se à existência de um Estado burguês, visto que tal programa traria medidas contra a estrutura fundiária, de desapropriação sem indenização dos monopólios e das empresas imperialistas, e de reorientação da produção industrial e agrícola, de acordo com critérios que não estariam baseados no lucro. No entanto, um programa nesse sentido não teria conteúdo socialista, visto que

ricos e centro da cidade de São Paulo. Nesse mesmo ano, ocorre a fundação da Central Única dos Trabalhadores e a Greve geral de 24 de junho.

manteria a pequena e a média propriedade, mas essas não estariam reguladas pelas relações capitalistas de produção. A condição política prévia para a implementação desse programa de transformações “antimonopolista, antiimperialista e antilatifundiário” seria efetivamente a reorganização do poder político e a construção de um novo tipo de Estado: “Um Estado que eu chamaria democrático-popular, onde as Forças Armadas profissionais se dissolveram, transformando-se em milícias populares, onde se estabelece um controle democrático-popular da burocracia de Estado e onde, finalmente, os comitês de trabalhadores, os sindicatos operários têm um papel a desempenhar na própria gestão da economia nacional” (Saes, 1984:26).

Ainda na análise de Saes, no período em questão não estava se configurando uma *situação revolucionária*, embora ocorressem divisões entre os setores da burguesia, especialmente entre “a grande burguesia monopolista imperialista” e a “média burguesia industrial e rural interessada na reorientação da política econômica”. Essas diferenças não se configuravam politicamente, possibilitando um aproveitamento revolucionário para as classes dominadas. A pauperização crescente da população, por sua vez, não estaria levando “as massas a desenvolver uma ação política independente, autônoma”, porque ela estaria envolvida em uma tendência economicista. Caberia ao programa democrático-popular ultrapassar os limites desse economicismo e ampliar a perspectiva das lutas sociais no sentido da transformação democrático-popular⁷. Esse horizonte democrático-popular considerava ain-

⁷ Em “Sobre o tratamento correto das contradições no seio do povo”, Mao Tsetung afirma o seguinte: “... O conceito de “povo” tem diferente conteúdo nos diversos países e nos distintos períodos da história de cada país. Tomemos, por exemplo, a situação da China. Durante a Guerra de Resistência contra o Japão, o povo integravam todas as classes, camadas e grupos sociais que se opunham à agressão japonesa, embora que os imperialistas nipônicos, os chineses colaboracionistas e os elementos pró-japoneses eram todos inimigos do povo. No período da Guerra da Libertação, os inimigos do povo foram os imperialistas norte-americanos e seus la-

da necessária a aliança política com frações da burguesia. Complementando essa caracterização de um programa democrático-popular, Armando Boito apontava para a necessidade da aliança com o campesinato, a classe média e a média burguesia, pois a etapa da revolução seria democrático-popular e não socialista.

As posições teórico-políticas dos althusserianos aproximavam-se da análise de Wladimir Pomar. Desde o segundo número de *TP*, refletia-se em suas páginas uma dura polêmica entre Pomar e Duarte sobre a questão democrática, os rumos da transição política e a tática que deveria ser adotada pelos marxistas. Os artigos publicados em *Teoria e política* chamam a atenção para o tratamento de aliança com a “burguesia liberal” para que essa fração de classe amplie a frente política por liberdades democrático-burguesas. Considerava que se configurou uma “burguesia média” extensa que havia se desenvolvido no período de crescimento econômico da ditadura militar em meio à expansão capitalista no país pela via monopolista e dependente. Em permanente

caios – a burguesia burocrática e a classe latifundiária, assim como os reacionários do Kuomintang que representavam a estas classes, camadas e grupos sociais que lutavam contra esses inimigos. Na etapa atual, o período de edificação do socialismo, integram o povo todas as classes, camadas e grupos sociais que aprovam e apóiam a causa da construção socialista e participação nela; são inimigos do povo todas as forças e grupos sociais que opõem resistência à revolução socialista e se mostram hostis à edificação socialista ou a sabotam”. Mais a frente, ainda seguindo o raciocínio sobre as contradições no seio do povo, Tsetung diz o seguinte da burguesia nacional: “Em nosso país, a contradição entre a classe operária e a burguesia nacional pertence à categoria das contradições no seio do povo. A luta de classes entre a classe operária e a burguesia nacional está incluída, em geral, na luta de classes dentro do povo, porque a burguesia nacional chinesa tem um duplo caráter. No período da revolução democrático-burguesa, a burguesia nacional possuía em seu caráter tanto o aspecto revolucionário como o conciliador. No período da revolução socialista, por uma parte explora a classe operária em busca de ganância e, por outra parte, apoia a constituição e se mostra disposta a aceitar a transformação socialista” (Mao Tsetung, s/d, p.83-5)

processo de pressão e destruição por parte de setores monopolistas, manteria esse setor em permanente contradição levando essa fração de classe “o caráter vacilante, conciliador e pusilânime dessa fração da burguesia”. Desta maneira caberia “aproveitar-se das contradições da média burguesia com o capital monopolista, dos momentos em que ela se vê compelida a posicionar-se politicamente contra a ditadura, contra o imperialismo, contra o latifúndio ou contra os monopólios ou, em algumas vezes, contra todos esses aspectos da burguesia dominante ao mesmo tempo” (Pomar, 1984:143-5).

Pomar expressou, de maneira completa ao nosso ver, o que seriam as posições constituídas pela Articulação do PT mais a frente sobre as linhas mestras do programa político no Partido dos Trabalhadores que viriam assumir.

Eixo da polêmica entre Ozéas e Pomar, o debate se espalhava por setores da esquerda brasileira no período em que se desenvolvia a luta contra a ditadura militar. Entre as correntes de esquerda petista⁸ era onde se concentrava de maneira mais acabada a perspectiva crítica. Associa-se essa visão e contraposição no campo de aliança política, naquele período, às avaliações sobre o período pré-1964, o campo de aliança política proposta especialmente pelo Partido Comunista, assim como as críticas ao populismo que posteriormente foram realizadas especialmente pelo pensamento social acadêmico. Em outro setor, nitidamente caracterizado dentro do antigo MDB/PMDB, estavam as principais correntes que defendiam as alianças com setores liberais e mesmo monopolistas nacionais na luta contra a ditadura. Apresentavam-se aí principalmente o Partido Comunista Brasileiro, o Partido Comunista do Brasil e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro.

A crítica ao dogmatismo: do determinismo histórico às liberdades

⁸ Entre essas correntes: MEP, PRC, Convergência Socialista, Democracia Socialista.

De um pensamento norteado pela perspectiva marxista-leninista, *TP* passou a adotar uma orientação editorial questionadora desse paradigma, porque seu grupo principal realizou uma trajetória crítica aos seus antigos pressupostos. As principais preocupações da revista deslocam-se para o campo da filosofia, que passa a centralizar esse debate. Diminuem acentuadamente os artigos sobre conjuntura política e estratégia. Ozéas Duarte realiza a seguinte avaliação sobre seu grupo político, em entrevista que concedeu à revista *Brasil revolucionário*:

quando rompemos com o PCdoB fizemos àquilo que chamamos de “dogmatismo naturalista” uma crítica dura. Tem um artigo de um companheiro na revista *Teoria e Política*, o Adelmo Genro Filho, que já faleceu, muito jovem ainda, mas escreveu no número um da revista, exatamente caracterizando o stalinismo como um dogmatismo naturalista. Esse artigo filosófico do Adelmo, na verdade, foi o ponto de partida nosso, a crítica que nós fazemos hoje, que vai até certas formulações de Marx, ele já fazia na época ao stalinismo e ao Engels. O artigo foi até objeto de uma polêmica que se estendeu pelos três primeiros números da “Teoria e Política” [polêmica entre Caio Navarro de Toledo e Adelmo Genro - LFS], polêmica que envolveu teses de Engels, principalmente. Então, na fundação do PRC [Partido Revolucionário Comunista - LFS], nós tivemos certos agrupamentos com uma preocupação filosófica, com o debate dos problemas da esquerda que, vamos dizer assim, é uma tradição do marxismo. O marxismo surgiu como corrente filosófica. Marx não começou pelo “O Capital”, começou com uma obra a respeito de Epicuro e da filosofia grega, não foi? ... Então, ao entrar por aí já no rompimento com o PCdoB, nós pegamos uma vertente que é fecunda e acho temos que nos juntar neste esforço com outras correntes da esquerda brasileira, que vão nesse caminho, para que o processo de modernização da esquerda brasileira realmente se complete, completando a obra do PT, da fundação, a obra do movimento de 79, 80. Acho que pode ser uma nova fase para a

esquerda brasileira e uma janela para a esquerda internacional a partir daqui. O papel estratégico desse processo é da maior importância para a esquerda. (Duarte, 1990: 8-9)

Em seu depoimento sobre o deslocamento teórico-político que sofreu sua corrente política, Duarte localiza o início em 1980⁹, quando ocorre a cisão do seu agrupamento com o Partido Comunista do Brasil. Ressalta a discussão ocorrida em *Teoria e Política*, por onde haveria se realizado uma crítica sistemática ao dogmatismo, através dos artigos de Adelmo Genro Filho. Por último enfatiza a importância do debate filosófico, na reelaboração teórica e crítica aos pressupostos anteriores, ocorrido nesse deslocamento do grupo. Em sua avaliação, a dimensão filosófica seria central no “processo de modernização da esquerda brasileira”. Limitados a essa perspectiva de análise chegaríamos à conclusão que a crítica ao dogmatismo necessariamente leva à crítica da concepção partidária, da revolução e do próprio marxismo.

O “agrupamento com preocupações filosóficas”, citado por Duarte, provinha do Rio Grande do Sul e estava concentrado no Centro de Estudos Políticos e Filosóficos, com sede na capital gaúcha. Participando desse centro de estudo: Adelmo Genro Filho,

⁹ Os termos desse racha podem ser verificados em duas versões: a do PCdoB, através do Informe do Comitê Central – documento de março de 1980 – e a da esquerda do PCdoB, em vários documentos, entre os quais *Luta interna e Ao partido*, ambos de 1979. No final da década de 1980 foi reeditado o Informe de março onde são *nominalmente* citados vários de seus integrantes: “Investem contra o Partido e sua direção nacional, aproveitando-se do fato de que essa direção, por circunstâncias alheias, encontrava-se temporariamente no exterior. Membros do Comitê Central, alguns saídos da prisão, iniciaram o ‘trabalho de sapa’, cujo objetivo principal era liquidar o partido revolucionário da classe operária. Nominalmente, Oséas Duarte, Vladimir Pomar, Delzir, José Novais, e depois, Nelson Levi. Juntaram-se a eles, José Genoíno, Ronald [Rocha – LFS], Carlos Eduardo e outros.” (Informe do Comitê Central do PCdoB, março de 1980). Dos nomes citados, pertenceram à revista *Teoria e Política*: Ozeas Duarte, Nelson Levi, Ronaldo Rocha.

Marcos Rolim, Tarso Fernando Genro, entre outros, que tiveram um peso teórico e filosófico na revista como também nas reformulações teórico-políticas que levaram ao surgimento da *Nova Esquerda*, e extinção do PRC.

Esse deslocamento aparentemente foi muito rápido, ocorrendo em cerca de três anos, se tivermos como referência o início da segunda fase da revista, a liquidação do Partido Revolucionário Comunista, e a articulação da tendência petista *Nova Esquerda*. Fatos esses que ocorreram entre 1987 e 1990. Esse deslocamento teórico-político realizou-se publicamente, apresentando os novos contornos filosóficos que o fundamentavam, a partir de uma crítica sistemática às suas próprias posições de anos anteriores, que eram baseadas no marxismo-leninista. Publicamente aqui estamos considerando por que se apresentou nos espaços da *Teoria e Política*, na discussão chamada amplamente para a constituição da tendência *Nova Esquerda*, como também nos encontros e congressos petistas. Por essa razão, os contornos desse deslocamento foram nitidamente esboçados e desenvolvidos enquanto esforço para consolidação de um projeto político dentro do Partido dos Trabalhadores.

Dos pressupostos marxistas, os conceitos mais criticados nessa fase da revista referem-se à idéia do proletariado revolucionário, enquanto classe universal com o papel social de emancipar a humanidade, em artigos de Duarte, Fornazieri e Levy. O questionamento dirige-se a formulações marxistas presentes no *Manifesto do partido comunista* (1848), de Marx e Engels, como também na *Crítica ao programa de Gotha* (1875). Outro elemento presente nessa crítica refere-se à “concepção objetivista da história” que permaneceria nos clássicos. Essa concepção objetivista – o “dogmatismo naturalista” mencionado por Ozéas Duarte – conceberia as transformações históricas como decorrentes das contradições entre as relações sociais de produção e as forças produtivas. Resaltando essa interpretação dos clássicos marxianos, tornou-se consensual entre esses autores a crítica que a práxis na luta de classes seria independente das opções dos indivíduos e manifestariam tal

objetivismo. Nesse sentido, um “marxismo naturalista” terminou predominando na trajetória do movimento comunista. Ainda mais: tal predominância desdobrou-se na fundação de “sociedades autoritárias”. Esse naturalismo estaria presente no conceito de “ditadura do proletariado”, que teria como base a inevitabilidade do comunismo e a constituição do proletariado como classe universal.

Em 1989, o agrupamento hegemônico de *Teoria e Política*, que anteriormente havia extinto o PRC, lança o *Manifesto por uma nova esquerda*, com o objetivo de aglutinar militantes em torno de uma tendência petista. Esse documento reflete no plano político muitas elaborações filosóficas ocorridas na revista. Nesse documento, a crítica ao dogmatismo enquanto característica de uma tradição presente no pensamento revolucionário: “De lá para cá, o dogmatismo que se fez dominante tem sido como um fantasma a arrastar sua corrente de ferro pelos porões da consciência, mesmo entre o pensamento de muitos que se declaram anti-estalinistas” (*Manifesto*, 1989). Apresenta ainda a definição do marxismo como um “humanismo radical”, aberto para a própria negação de qualquer um dos seus pressupostos.

O marxismo seria prisioneiro de tensões em seu corpo conceitual. A idéia de que os homens fazem a história em determinadas condições estaria em contradição com as ações dos sujeitos enquanto reflexos, em última instância, das contradições no plano econômico. A luta de classes como “motor da história”, nessa perspectiva, estaria ligada à necessidade concebida como anterior à práxis concreta dos homens. Uma classe determinada assumiria, nas condições do capitalismo, uma “missão histórica” e todo o seu movimento aconteceria como deslocamento espontâneo para tornar-se aquilo que já seria por definição: uma classe cuja “razão de ser” é a Revolução. Dentro da teoria da história, o marxismo clássico assumiria, ao lado do determinismo econômico, uma noção de progresso centrada no desenvolvimento das forças produtivas. O conceito de razão estaria limitado à razão instrumental, isto é, ao domínio do homem sobre a natureza. A revolução é percebida,

nessa crítica, como resultado da contradição entre as forças produtivas e as relações sociais de produção. O marxismo, nesse sentido, tornou-se “uma razão dogmática”: “uma razão prostituída pela certeza, uma razão que já não constrói nada além das blindagens conceituais que a protegem do mundo. Triste destino este de um pensamento revolucionário incapaz de revolucionar-se a si próprio”¹⁰ (*Manifesto*, 1989).

A perspectiva marxista, banida do ideário da nova esquerda, em razão do seu suposto “dogmatismo”, agora não mais estava limitada ao fenômeno estalinista. Uma crítica seguiu-se para toda a base marxista, que seria substituída por um pensamento utópico que não se assemelharia aos pré-marxistas nem aos marxistas. As atitudes concretas dos militantes revolucionários, de acordo com o *Manifesto*, deveria nortear-se por um projeto de sociedade futura, deveria ocorrer em torno de valores que teriam essa sociedade futura. Seriam norteadas por uma “ética revolucionária”: os valores morais praticados no presente pelos militantes como a parte visível de uma sociedade socialista no futuro.

Em outro documento da Nova Esquerda, *Por uma estratégia revolucionária* (1990)¹¹, realizando uma análise na ótica liberal sobre os acontecimentos do Leste Europeu, propõe descartar a idéia

¹⁰ Hoje, verificando-se nitidamente onde chegou essa proposta, pode-se dizer de outra maneira: triste fim de um pensamento político que, para justificar sua dissolução na institucionalidade burguesa, necessita recorrer a mirabolantes especulações filosóficas.

¹¹ Assinam esse documento: Alcir da Costa, Aldo Fornazieri, Estilac Martins R. Xavier, José Eduardo Utzig, José Fortunati, José Genoino, José Miguel, José Nobre Guimarães, Jarbas Barbosa, Langoni, Luiz Inácio, Marcos Rolim, Maurício Faria, Oggi, Maria Osmarina (Marina), Ozeas Duarte, Roberto Evangelista (Beto), Sergio Weigert, Tarso F. Genro. Dos signatários dessas teses participam de *Teoria e Política*: Fornazieri, Marcos Rolim, Ozéas Duarte e Tarso F. Genro. Aliás, as posições nesse documento referem-se quase exclusivamente aos artigos escritos por esses intelectuais no transcorrer dos anos 89/90. Vide especialmente os números 11 e 12 dessa publicação.

de comunista por estar associada aos “horrores da barbárie”: “O conceito de comunismo, que nas origens esteve pleno de aspirações humanísticas e libertárias, transformou-se em seu oposto, denotando – mesmo simbolicamente – uma das faces da barbárie moderna. Manter a designação de ‘comunismo’ para expressar o nosso projeto de futuro seria, portanto, injustificável, e só revelaria o apego irracional a uma ortodoxia capaz de esterilizar a praxis política”. (Nova Esquerda, 1990:2)

Se o conceito de comunismo implicava, segundo dizia a Nova Esquerda, um entendimento “mesmo simbolicamente” com a “barbárie moderna”, porque se associava aos países do leste europeu, ainda mantinha a idéia de socialismo associada à democracia: democracia socialista. O formalismo no qual se apresenta a idéia define muito mais o ponto de vista ideológico desse agrupamento político do que propriamente uma análise de fundo sobre as dimensões presentes naqueles conceitos. Há uma opção e posição política e filosófica definida dentro do espectro liberal.

Para continuar essa discussão verificamos o que mais acabado apresentou-se dessa tendência política: a tese congressual *Por uma democracia republicana*, apresentada no II Congresso do Partido dos Trabalhadores, realizado em novembro de 1999. A luta política da esquerda consistiria, de acordo com essa tese, em restaurar o *conteúdo* e a *funcionalidade* da democracia republicana: em outras palavras, afirmar e garantir os direitos concretos das pessoas e dos grupos sociais como caminho para uma sociedade justa e de bem-estar social.

Entre os signatários dessa proposta estão intelectuais e militantes¹² que vinham realizando paulatinamente mudanças em suas

¹² Aldo Fornazieri, José Genoíno, Marina Silva, Márcia Barral, Maurício Faria, Ozéas Duarte. Esses participaram da constituição da *Nova Esquerda*, em 1990. Com exceção de Fornazieri e Silva, os outros participaram da dissidência do PCdoB e da constituição do PRC, em 1984. Existe uma aliança nesse documento com uma outra tendência do PT, hoje não mais existente, que era a *Vertente Socialista*, criada em 1987, e constituída por

concepções políticas, em relação às suas identidades em torno do pensamento marxista. Na tese acima citada, a liberdade coloca-se como componente principal da democracia. Aliás, esse é o núcleo filosófico central nessa trajetória de mudanças na reflexão dessa corrente, no transcorrer da década de 1980 e 1990. No plano filosófico, o conceito de liberdade é pensado da seguinte maneira:

Historicamente, a liberdade germinou com as aspirações humanas de liberdades civis para, finalmente, se consagrar como liberdade política, entendida como liberdade de participação igual para todos nos assuntos públicos.

A liberdade representa hoje, em termos políticos e civis, a garantia de direitos fundamentais imprescritíveis e não passíveis de supressão.

Mas sem garantia de qualidade de vida razoável, grupos sociais e indivíduos não têm capacidade assegurada de desfrutar dos direitos de liberdade. Trata-se de buscar equilíbrio econômico e material, condição de acesso a bens mais amplos, como ensino, cultura, etc.

Temos claro que será impossível garantir o bem-estar às custas da violação das liberdades. A justiça, em sentido amplo, não pode sacrificar a liberdade de poucos em nome do bem-estar de muitos, nem o bem-estar de muitos em nome da liberdade de todos. A justiça deve ser o valor maior que oriente as instituições políticas e sociais do sistema democrático de governo. E se eventualmente as instituições não servem a este objetivo, transformá-las, aprofundando o seu caráter democrático, torna-se a tarefa central de um partido de esquerda. (Democracia Radical, 1999:5)

Na proposta apresentada ao congresso petista não houve referência ao socialismo, mas é possível verificarmos, através de um dos seus principais representantes, o então deputado federal José

militantes dos movimentos sociais ligados à área da saúde, especialmente na região Leste do Município de São Paulo: Adriano Diogo, Eduardo Jorge, Roberto Gouveia.

Genoíno, e hoje presidente nacional do PT, o significado desse conceito. Ele designaria o socialismo como uma realidade historicamente identificada com o comunismo soviético e do Leste Europeu. Nesse sentido seria uma herança relacionada à “supressão da liberdade política e econômica, à ditadura de partido único e de líderes autocráticos, que violaram os direitos humanos” (*Estado de São Paulo*, 13/11/ 99). Socialismo expressaria pressupostos que remeteriam às idéias da “revolução operária e do determinismo econômico da História”, tendo como desfecho o comunismo. Do conceito de socialismo seriam somente resgatados os valores de solidariedade, igualdade, justiça e a defesa dos setores sociais explorados e oprimidos. Para a *Democracia Radical*, a esquerda não seria mais socialista e, sim, democrática e republicana, baseada essencialmente nas lutas por liberdade, igualdade, justiça, cidadania e direitos.

O socialismo representaria, na ótica dessa corrente de pensamento, a inexistência de liberdade sobretudo econômica e, na direção oposta, a economia estatizada. Por sua vez, a democracia comportaria a possibilidade de liberdade econômica e política. Talvez o lapso cometido pela expressão “desde suas origens gregas, além da liberdade política e pluralismo, significa também uma sociedade de equilíbrio, social e economicamente equitativa, com direitos iguais perante a lei”, não signifique somente a falta de referência histórica sobre o conceito de “democracia” – como se tal conceito fosse equivalente na Grécia como no liberalismo inglês do século XIX. Mais do que isso, significa uma decisiva e frontal *ruptura* com o campo ideológico socialista, isto porque tal reflexão silencia em relação ao conteúdo classista existente na democracia grega, como também no período capitalista.

Considerações finais

A história da revista *Teoria e Política* impressiona. Salta-nos aos olhos a relação teoria/prática estabelecida pelo grupo majoritá-

rio da revista, sua proposta inicial na *Apresentação* (nº1, 1980), como também a mudança filosófica e no campo teórico-político, principalmente a partir de 1987. Essa publicação expressou preocupações e posicionamentos de um grupo político de esquerda marxista e comunista que durante sua trajetória, entre a década de 1980 e 1990, realizou um deslocamento teórico, ideológico e político de suas posições revolucionárias para um campo eminentemente liberal. Isso podemos constatar nos artigos publicados no trajeto da revista e sua relação teórica próxima com os documentos políticos do PRC, na primeira fase da revista, depois com os materiais da *Nova Esquerda*, na segunda fase da revista e, mais tarde, já extinta a revista, com as teses da Democracia Radical.

No transcórper do seu trajeto político, ela desenvolveu coletivamente fundamentação filosófica para as mudanças ocorridas em relação às suas concepções anteriores. Essa especificidade, ao lado também dos êxitos no campo institucional, permitiu manter um núcleo de intelectuais e militantes identificados como corrente teórico-política, com definida afirmação intelectual, partidária e político-parlamentar. Em outras palavras, o deslocamento ideológico e político verificado com os integrantes desse agrupamento político não ocorre individualmente por dispersão de seus membros, mas coletivamente, com uma base argumentativa que justificava a passagem política efetuada.

Eles iniciaram esse deslocamento por meio de uma crítica ao dogmatismo e ao estalinismo. Mas terminaram por realizar a crítica ao próprio marxismo e ao comunismo. Como referencial filosófico desfilaram nas páginas de *Teoria e Política*, nesse deslocamento, desde Gramsci e Lukács, passando por Karl Korsh, Agnes Heller, e chegando a Noberto Bobbio. Traduções e ensaios que visavam constituir basicamente uma argumentação (justificativa) para a atuação nos espaços institucionais (legislativo e executivo). Ao mesmo tempo desvincilhar-se dos conceitos marxistas como revolução, luta de classes, ditadura do proletariado e outros. Essa influência ocorre *somente* através da mediação de sujeitos políti-

cos bem localizados no espaço e no tempo. Situam-se no horizonte teórico e ideológico do agrupamento de *Teoria e política*, à medida que aqueles lhe tenham algo a dizer sobre problemas vivenciados em determinadas condições históricas, políticas e sociais. De que maneira os novos referenciais teóricos e filosóficos permitem responder às questões que, para aquele grupo social e político específico, não são mais “respondíveis” pelo marxismo? Mesmo assim deve-se considerar as dimensões existentes nesse processo.

A aceitação da leitura, por exemplo, de Gramsci ou Heller, não significou por si uma visão liberal e neoliberal sobre a história e a política. Ronald Rocha, que em 1989 rompe com esse grupo, mantém-se dentro das posições marxistas, através das tendências marxistas dentro do Partido dos Trabalhadores. Suas posições e crítica ao que seguia nas posições filosóficas da *Nova esquerda* encontram-se no livro *Teses tardias* (1990); reafirmando uma cerrada leitura de Marx e Lênin, consegue trazer em suas análises as posições de Gramsci e Heller. Ronald Rocha seguiu esse trajeto crítico até um determinado ponto: preservou a discussão em Lukács, Gramsci e Heller, mantendo-se no campo marxista e comunista. Embora esse intelectual e político estivesse na “dissidência do PCdoB”, que depois originou o PRC e na revista não evoluiu para as posições defendidas por Ozeas Duarte, Aldo Fornazieri, Nelson Levy, entre outros.

A conjuntura em que apareceram as greves dos metalúrgicos do ABC (1978-1980) e as greves gerais de 1983 e 1986 possibilitaram a *reorganização política e sindical* dos trabalhadores, através da constituição do Partido dos Trabalhadores (PT), da conquista de muitos sindicatos por oposições sindicais combativas e a construção da Central Única dos Trabalhadores (1983). As greves de operários, bancários, professores, funcionários públicos, motoristas e cobradores de ônibus, foram antecedidas e seguidas por inúmeros movimentos sociais populares contra a carestia, e por saneamento básico, creches, escolas, linhas de ônibus, e seguida por enorme radicalidade através do movimento de luta contra o desemprego, es-

pecialmente em 1983, em regiões como São Paulo e Salvador. Essas mobilizações sociais tiveram um caráter classista e força principal no processo de luta contra a ditadura militar e na transição política no país.

Com a nova situação social e econômica da década de 1990, cristalizou-se um quadro de institucionalização dos sindicatos, centrais sindicais e Partido dos Trabalhadores (PT). A luta defensiva das diversas categorias profissionais, principalmente aquelas anteriormente mais organizadas, levou a um crescente corporativismo de interesses. A estrutura sindical brasileira, ainda configurada nos moldes getulistas, não demorou a manifestar seus traços básicos do período populista: corporativismo e burocracia.

A problematização cada vez maior, para o pensamento marxista ou originado dele, encontrou-se na maneira de atuação nos espaços institucionais. Por sua vez, envolveu-se em um discurso abstrato sobre cidadania e sociedade civil, desenvolvido e reproduzido por uma intelectualidade acadêmica e oposição liberal, ao longo da década de 1970. Isso acentua-se especialmente depois da promulgação da Constituição de 1988. Esse quadro político e ideológico tem como determinações: a) refluxo dos movimentos e lutas sociais, como se desenvolviam desde o final da década de 1970; b) situação de crise econômica e desemprego fortemente presente na sociedade brasileira, na década de 1980 e 1990; c) burocratização sindical e do Partido dos Trabalhadores (PT); d) configuração da hegemonia burguesa, que veio se configurando durante a Nova República, eleição de Collor, mas especialmente no Governo de Fernando Henrique Cardoso, que segue atualmente seu curso no Governo de Lula.

Diante desse quadro, grande parcela de setores da esquerda marxista, como também lideranças sindicais e petistas, foram cooptadas para a institucionalidade burguesa e o “canto da sereia” da globalização e integração econômica mundial. Não somente se deslocaram política e ideologicamente para o campo eminentemente liberal e neoliberal, como verificamos em *Teoria e Política*,

mas atuam de maneira determinada para implementar projetos econômicos e políticos determinados por Fundo Monetário Internacional (FMI) e Banco Mundial. Exemplo encontra-se no movimento em curso, quando verificamos a maneira de encarar o atual governo e as justificativas utilizadas para implementar reformas como previdenciária, sindical, trabalhista e universitária.

O impulso conseguido por forças emergindo dos “de baixo” na sociedade brasileira, ao longo da década de 1980, possibilitou, mesmo que de maneira limitada política, ideológica e organizacionalmente, a consolidação de instituições como Partido dos Trabalhadores e Central Única dos Trabalhadores. Essas duas instituições, representando o que havia de mais avançado na sociedade brasileira, emergiam trazendo uma crítica de fundo à maneira de conduzir a política brasileira. Ou seja, realizava a crítica à burocracia partidária, ao aliancismo com as classes dominantes (frentepopulismo).

A institucionalização política no país, especialmente em relação às liberdades políticas individuais – liberdade de expressão, de reunião, de manifestação – e ao lado da relativa possibilidade de formação de partidos, eleições para diversos cargos e instâncias políticas, foi o que marcou de fato os últimos vinte anos. Se pensarmos bem, a lógica institucional dos partidos de esquerda, de seus dirigentes e militantes, como também de suas linhas táticas e estratégicas, passou a permear em corpo e alma aos mais desconfiados militantes de esquerda. Está aí a lógica institucional, especialmente eleitoral, não permite vacilações.

E eis aí uma mudança de fundo de conteúdo político e também ideológico. A reflexão e a análise teórico-política exigiu uma profunda compreensão dos mecanismos que produzem e reproduzem as diversas instâncias estatais. Saber legislar e legislar bem exige compreender também o próprio “regimento da casa”, ao lado também de todo “decoro parlamentar”. A “casa” deixa de ser o local político para se tornar o espaço público que requer a convivência, o “trato” no “jogo de interesses”, o diálogo e o respeito, “acima

das diferenças ideológicas”. E mais do que isso, a conquista desse espaço pela esquerda deve ser preservada, mantida e reproduzida. Da mesma maneira, o mesmo ocorre com a administração pública.

Sem essas considerações, como compreender a atuação do deputado petista José Genoíno, em seu quinto mandato parlamentar? Genoíno em 1982 elegeu-se pelo Partido dos Trabalhadores com cerca de 49 mil votos para deputado federal por São Paulo, apoiado em lideranças de movimentos populares e operários daquele período. A sua base de atuação e apoio, portanto, concentrou-se nos setores populares e em setores operários, das regiões periféricas de São Paulo, e também apoiado por setores do movimento estudantil. Em Boletim eleitoral como candidato a deputado federal em 1982: “Razão, sim, tem o cidadão comum quando diz que o Brasil desse jeito vai no caminho da revolução e que o governo não está deixando outra saída. De fato, só há uma alternativa: pôr fim ao regime militar. A história não registra, em qualquer época, uma transformação social pelo voto. Ao contrário, em certas situações, as multidões nas ruas, agindo por sua própria conta e com as próprias mãos, realizam em poucos meses, ou mesmo em dias, aquilo que os políticos tradicionais, os parlamentos, as eleições viciadas pelo dinheiro ficam décadas tentando evitar”. Em 1986, em outra eleições consegue se reeleger, mas agora em condições mais difíceis e com outra forma de atuação. Se em 1982, sua posição foi em campo próprio, agora nessas eleições trabalha em uma perspectiva o mais ampla possível, ou seja, procurando fazer dobradinha com diversos setores do partido. Sua base de apoio começa a se fragilizar, especialmente nas regiões operárias onde anteriormente havia conseguido grande apoio e votação. Na campanha de 1990, por sua vez, o candidato já está com sua imagem totalmente remodelada... Começa a surgir a imagem do Genoíno como o homem do “diálogo” dentro do PT, o parlamentar sério e competente, que conhece as regras do jogo parlamentar e a necessidade de construção de um projeto de Nação. Verificando suas projeções eleitorais verifica-se que sua candidatura cada vez mais vai se dispersar, inclusive

crescendo em setores da classe média e no interior de São Paulo. Em 1999, o mesmo político dizia tristemente o seguinte: “Uma sociedade sem liberdade econômica – o socialismo o demonstrou – expressa uma economia estatizada. (...) Liberdade econômica, da mesma forma que liberdade política, significa sociedade de conflito. O conflito social deve ser mediado e solucionado pacificamente por aqueles instrumentos retificadores do Estado democrático e republicano aptos a produzir equilíbrio, equidade e justiça” (Genóino, 1999: 3).

Referências bibliográficas

- DUARTE, O. A questão da democracia e o programa da classe operária: réplica a Wladimir Pomar. *Teoria e política*, n.4, 1982.
- DUARTE, O. Considerações sobre a ditadura do proletariado. *Teoria e política*, n.13, 1990.
- DUARTE, O. Crise na cabeça da esquerda. *Brasil revolucionário*, nº5, 1990b.
- FORNAZIERI, A. Considerações sobre a sociedade civil, o Estado e a estratégia. *Teoria e política*, n.9, 1988.
- FORNAZIERI, A. Socialismo e consciência moral. *Teoria e política*, n.12, 1989.
- GENOÍNO, José. "Democracia Republicana". *O Estado de São Paulo*, 13 nov. de 1999, p.3.
- GENRO FILHO, A. Introdução à crítica ao dogmatismo. *Teoria e política*, n.1, 1980.
- GENRO FILHO, A. Sobre Engels e o dogmatismo. *Teoria e política*, n.3, 1981.
- LÊNIN. V.I. (1902) *Que fazer?* As questões palpitantes do nosso movimento. São Paulo: Hucitec, (Pensamento Socialista), 1978. 149p.
- LÊNIN. V.I. (1917) *O Estado e a revolução*. O que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na revolução.

- 2.ed., São Paulo: Hucitec, (Pensamento Socialista), 1979. 153p.
- MARX, K. (1847) *Miséria da filosofia*. Resposta à filosofia da miséria do senhor Proudhon (1847). 2.ed., Porto: Escorpião, (Ciência e Sociedade, 2), 1976. 181p.
- MARX, K. (1859) Para a crítica da economia política. In: GIANOTTI, J. A. (seleção de textos). *Marx*. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.101-32.
- MARX, K., ENGELS, F. (1875) *Crítica ao Programa de Gotha*. Moscú: Progreso, 1979. 55p.
- PARTIDO DOS TRABALHADORES. *Resoluções de encontros e congressos: 1979-1998*. São Paulo: Ed.Fundação Perseu Abramo, 703p. (Memória & História), 2000.
- POMAR, W. *Estratégia e tática política*. São Paulo: CIPES, v.7,8,9,10,11,12, 1979.
- ROCHA, R. O. *Teses tardias*. Capitalismo e revolução social no Brasil moderno. São Paulo: Interferência, 1989.
- SAES, D. A democracia burguesa e a luta proletária. *Teoria e política*, n.2, 1980.
- SILVA, L.F. *O pensamento social brasileiro entre 1960 e 1980*. Análise da trajetória de um grupo de marxistas acadêmicos. Araraquara, Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, 1995, 188p.
- SILVA, L.F. Democracia e sociedade civil na década de 1970: uma análise da elaboração de intelectuais marxistas acadêmicos. *Perspectivas*, v.20/21, p.39-63, 1997/1998.
- TSE-TUNG, M. *Cinco tésis filosóficas*. Lima: Editores e Distribuidores, s/d.

Documentos

COMITÊ REGIONAL (ESTRUTURA I) DE SÃO PAULO. *Ao partido*. São Paulo, outubro

DEMOCRACIA RADICAL. Tendência interna do Partido dos Trabalhadores. *Por uma democracia republicana*, 1999.

NOVA ESQUERDA– Tendência interna do Partido dos Trabalhadores. *Por uma estratégia revolucionária*, 1990.

MILITANTES PETISTAS. *Por uma nova esquerda*, 1989.

ROMANTISMO E POLÍTICA NA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO

*Claudete Gomes Soares**

Introdução

A Teologia da Libertação (TdL)¹ caracteriza-se por ser uma proposta de reforma intelectual e moral da prática e pensamento católicos, em oposição tanto à ordem social estabelecida como à eclesiástica oficial. Em sua crítica as essas duas esferas, recorreu às teorias sociológicas, entre elas o marxismo e as teorias do desenvolvimento latino-americano, como instrumentos de interpretação da realidade social, por entender que a eficácia política da fé dependia de um conhecimento científico sobre essa realidade. O entrelaçamento entre a ordem sagrada (princípios religiosos), a ordem terrena (ciência e política) foi a fórmula encontrada pelos teólogos latino-americanos para recolocar a fé na esfera pública

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, IFCH/UNICAMP.

¹ A discussão apresentada neste artigo é parte da minha dissertação de mestrado em Sociologia, intitulada: “Teologia da Libertação no Brasil: aspectos de uma crítica político-teológica”, defendida em 2000 no Instituto de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, com apoio da CAPES.

e formular uma concepção sócio-política do devir histórico coerente com os princípios cristãos.

A TdL ganhou destaque no Brasil no momento em que a esquerda brasileira, depois da derrota da esquerda armada pelo regime militar, passava por um processo de renovação política, no qual a democracia despontava como a palavra de ordem. Nessa conjuntura, a Igreja Católica no Brasil tornou-se uma das principais forças de oposição ao regime militar, em favor dos direitos humanos, em um contexto em que pôde intitular-se a “voz dos sem voz, nem voz”.² Um dos principais teólogos da libertação, como se sabe, é Leonardo Boff.

A análise da concepção teológica de Boff foi realizada tendo como base algumas de suas obras escritas entre a segunda metade da década de 1970 e início da década de 1980: *Teologia do cativo e da libertação* (1998) – primeira edição 1976; *A fé na periferia do mundo* (1991) – primeira edição 1978; e *O caminhar da igreja com os oprimidos* (1980); *Igreja, carisma e poder* (1982) – primeira edição 1981; *E a igreja se fez povo: eclesiogênese, a igreja nasce do povo* (1986). Outras obras de Leonardo Boff, escritas em conjunto com Clodovis Boff: *Da libertação: o sentido teológico das libertações sócio-históricas* (1985) – primeira edição 1979; *Como fazer teologia da libertação* (1986) – primeira edição 1985. Para um melhor entendimento da concepção política da TdL, recorreu-se ainda ao livro do teólogo peruano Gustavo Gutiérrez *Teologia da Libertação: perspectivas* (1986) – primeira edição peruana de 1971.³

² Na dissertação de mestrado é feito um balanço histórico das principais fatos e acontecimentos tanto nacionais como internacionais que influenciaram a inversão no comportamento político da Igreja Católica no Brasil, historicamente vinculada aos interesses das classes dominantes. A aproximação da Igreja com as classes subalternas, que ficou conhecido como a ida da Igreja ao Povo, tem na Teologia da Libertação o seu respaldo teológico-político.

³ No decorrer do artigo serão utilizadas como referência as datas das edições utilizada pela pesquisadora.

A reflexão teológica de Leonardo Boff, aqui analisada, será destacada por sua dimensão romântica presente em sua crítica à sociedade capitalista e em sua proposta de organização social. É no interior dessa perspectiva romântica que ganha forma em sua construção político-teológica a presença do pobre como sujeito histórico, a comunidade como lugar de democracia e de participação popular, os valores cristãos de amor, justiça e fraternidade como passíveis de dotar a sociedade de sentido e a super valorização da cultura popular como lugar de resistência à sociedade capitalista.

Há certa dificuldade na delimitação do romantismo, Bornheim (1985) aponta duas tendências presentes nas análises sobre o romantismo: uma que pretende restringi-lo ao campo literário e uma outra que busca encontrar traços ou tendências românticas em toda a história da civilização. Nessa última, o “romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a conseqüente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de vários desses aspectos” (Bornheim, 1985: 76).

Löwy & Sayre (1993) associam a dificuldade na definição do romantismo à sua diversidade e ao seu caráter contraditório. Atribuem aos trabalhos marxistas o mérito de terem encontrado um eixo unificador para a maioria das manifestações românticas: a oposição ao capitalismo.⁴ Nessa visão, o romantismo seria, portanto, essencialmente anticapitalista, caracterizando-se pela “experiência de perda em um presente capitalista, nostalgia do que foi perdido, localizado num passado pré-capitalista, e busca do que foi perdido no presente ou no futuro” (Löwy & Sayre, 1993: 25-26).

⁴ “Daí o conceito de *romantismo anticapitalista*, formulado pela primeira vez por Lukács, mas cujos antecedentes podem ser encontrados nos escritos de Marx e Engels sobre Balzac, Carlyle, Sismondi etc. Tais escritos revelam, apesar das críticas, o enorme valor dado pelos autores do *Manifesto Comunista* a pensadores que, mesmo sendo *laudatores temporis acti*, tinham cravado a estaca no próprio coração do capitalismo” (Löwy & Sayre, 1993:12)

Esses elementos se concentram em torno de dois pólos: a elevação da subjetividade individual e a busca de unidade ou totalidade desse eu com a natureza e com a humanidade.

Algumas dessas características podem ser encontradas na reflexão de L. Boff, informada por aspectos românticos anticapitalistas, em sua busca de um novo sentido para a sociedade por meio de princípios do cristianismo primitivo e da cultura popular. Vale ressaltar que se por um lado a concepção teológica de Boff se respalda, em alguma medida, na concepção racional proveniente das teorias sociais, entre elas o marxismo, por outro, – como racionalização da fé – é voltada para o sobrenatural, para o extra-terreno. Em última análise, é esse o universo que conforma as suas intenções em relação aos desdobramentos políticos e sociais terrenos. A junção desses dois pólos, a análise científica da realidade social e os princípios religiosos, resultou em uma contraposição romântica à sociedade capitalista. O que permite caracterizar a reflexão de Boff como progressista e anti-moderna ao mesmo tempo.

1. O cristianismo como recusa à modernidade e ao racionalismo

1.1 O amor como o caminho para o processo de libertação

No livro *Teologia do cativo e da libertação* (1998), a oposição de Boff à sociedade capitalista é uma faceta de sua crítica mais ampla à modernidade. Crítica que tem em seu âmago a constatação de que a modernidade se constituiu carente do elemento que caracteriza o cristianismo: o amor ao próximo, o amor à humanidade. Defende o teólogo que o significado político e crítico do cristianismo estaria em seu papel revitalizador de valores perdidos nessa sociedade: verdade, solidariedade e fraternidade

Na sociedade moderna a coesão social fundamenta-se na racionalidade econômica que tem como princípio a impessoalidade nas relações sociais. Analisando a presença da religião no mundo moderno, Weber (1991) destaca a incompatibilidade do caráter impes-

soal, economicamente racional e eticamente irracional predominante na sociedade capitalista com os princípios das religiões éticas.

É em oposição à irracionalidade ética, característica da ordem econômica impessoal, que a reflexão de Boff insere-se no debate sobre a transformação da sociedade capitalista, procurando recuperar a ética cristã própria ao cristianismo primitivo como instrumento e modelo dessa transformação⁵. É ele o passado pré-capitalista ao qual Boff recorre na tentativa de resgatar um sentido para o mundo. Löwy e Sayre (1993: 21), afirmam que um aspecto importante do romantismo é o “reencantamento do mundo através da imaginação”. Boff parece querer reencantar o mundo com a restauração de alguns princípios do cristianismo, fazendo deles elementos de uma nova ordem social em substituição à ordem vigente, na qual predominam a violência, o poder e a dominação. Nesse momento de sua reflexão, o amor aparece em destaque, como um sucedâneo da violência na promoção de transformações sociais. A TdL nasceria justamente de uma sensibilidade e amor pelos pobres: “Como se acaba de ver, o amor se acha em sua medula. Esse amor não é fruto de uma teologia é seu ponto de partida. E o amor é prático, não teoria. É uma opção pelos pobres” (Boff, 1998: 51).

A TdL, opondo-se a outras tendências teológicas, enfatiza o Jesus-homem, as tentações e os conflitos pelos quais passara, o “valor salvífico” de sua vivência histórica, ignorado tanto pela tendência teológica que ressalta o começo da vida de Cristo – a encarnação – como pela que dá relevo a paixão e a morte de Cristo na cruz. A proposta de Boff é uma teologia que assuma o caráter re-

⁵ “A visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas eram atenuadas, quando características humanas sufocadas pelo capitalismo ainda existiam, e o transforma em *utopia*, molda-a como encarnação das aspirações e das esperanças românticas. Com isso se explica o paradoxo aparente de que o passadismo romântico pode ser – e, genericamente, de certa maneira ele o é – também um olhar para o futuro; pois a imagem de um futuro sonhado para além do capitalismo se inscreve numa visão nostálgica de uma era pré-capitalista.” (Löwy & Sayre, 1993:23) (grifo dos autores).

dentor e libertador de Jesus com base na unidade de sua vida. A teologia, elaborada sob essa perspectiva, possibilitaria a identificação do pobre com Jesus, pela sua fraqueza, pelo seu caráter sofredor e pelo distanciamento do poder (idem: 199). A negação do poder por Jesus faria dele um exemplo a ser seguido na construção de uma nova sociedade:

Comunica-se com todos e apela para a renúncia da violência como instrumento na consecução dos objetivos. O mecanismo do poder é querer mais poder e subjugar os outros aos seus ideais (...) Renúncia ao esquema de ódio não é a mesma coisa que renúncia à oposição. Jesus se opunha, disputava, argumentava, mas não dentro do mecanismo do uso da violência, mas num profundo engajamento à pessoa (idem: 214, 215).

Nessa posição de Boff, percebe-se aquilo que Weber (1991: 394) chamou do postulado mais radical da ética fraternal “o de não se opor ao mal com a violência”, pois a violência geraria sempre violência. Os ideais, presentes na luta por reforma e revolução que pregam o uso da violência contra a injustiça, não levariam à vitória da justiça, mas sim do poder.

Para Boff a ordem econômica, política e religiosa está envolta em um sentido maior. A percepção de que existe uma totalidade, um absoluto, que tudo é capaz de abarcar, é um dos aspectos do romantismo; a idéia de que há uma evolução da natureza para o mais perfeito (Bornheim: 1985). Para Boff, parece ser possível a realização de uma sociedade distinta da moderna, que aproximasse os homens do absoluto e da perfeição. Contudo, essa sociedade só se completaria no reino, no transcendente, e, portanto, nunca na ordem terrena. Na visão do teólogo, não é dado ao homem a possibilidade de alcançar a perfeição por si próprio:

(...) todo processo de libertação vem sempre imiscuído de um fator opressor (...) esta situação é em si insuperável e por isso permanentemente anormal. A ordem será, fundamentalmente, ordem dentro da desordem. Isso seja notado

face a todos os utopistas, humanistas e liberais que sonham ainda com uma plena liberdade e libertação do homem, como fato possível dentro da história e face aos que presumem, num processo intramundano, gerar o homem novo, totalmente libertado. /.../por si só o homem jamais chega àquela libertação que corresponde à total liberdade do Reino. (Boff, 1998: 115)

A concepção de que o reino da liberdade em sua totalidade é uma realização supraterrrena é característico da utopia religiosa de Boff⁶ apresentada no livro de 1976 (1998), no qual o anseio por libertação seria uma utopia não realizável plenamente na esfera terrena. Em escritos posteriores, o teólogo incorporara à sua visão teológica o sagrado e o terreno como aspectos de uma mesma realidade, o que provoca uma alteração em sua forma de conceber o devir histórico.

1.2 O progresso e a técnica: desvios do mundo racionalizado

O desencantamento do mundo, por meio da ciência e da técnica, é apresentado pelo teólogo como responsável pela miséria e pela opressão da maioria da população (Boff, 1998). Em sua perspectiva, a razão foi reduzida a sinônimo de poder e instrumento de opressão, o que permite que a crítica do teólogo extrapole os limites do capitalismo e atinja também as experiências históricas do socialismo:

Tanto o sistema capitalista das sociedades ocidentais como a planificação econômica e tecnocrática dos países socialis-

⁶ Mannheim (1968) atribui ao conceito utopia dois significados possíveis: em um sentido mais geral, a idéia de utopia corresponde a algo irrealizável. O segundo significado apresenta a utopia como um projeto que transcende a realidade existente, mas que se apresenta como irrealizável apenas do ponto de vista da ordem social vigente. Neste último significado, utopia relaciona-se às possibilidades revolucionárias.

stas, estruturalmente, se movem dentro do mesmo horizonte do poder como dominação e da razão como racionalização legitimadora do poder estabelecido. O poder racionalizado se tornou quase invisível e tomou conta de quase todas as consciências. Foram afogadas em seu espírito crítico e em seu exercício de liberdade para a vida. (Boff, 1998: 159).

Segundo ele, a razão e o poder, sob o signo pagão ou cristão, foram exercidos, historicamente, como opressão e coerção. Jesus Cristo simbolizaria a negação desse poder/pecado, ao preferir morrer a fazer uso do poder como violência (idem: 166). Boff condiciona o êxito de qualquer processo revolucionário à inversão da lógica do saber como poder e dominação:

O capitalismo, o consumismo, os laços de dependência e opressão são manifestações de uma opção fundamental e de um ethos cultural que possuem sua própria história de concretizações. O homem – subjetividade transcendental - optou por um sentido de ser e viver orientado pelo saber e o poder, sobretudo o que alcança sobre o mundo em termos de dominação, lucro e exploração. Toda revolução que não muda esse ethos cultural, subjacente à nossa história ocidental, será apenas uma variação do mesmo tema e nunca uma verdadeira libertação. (idem: 45)

A crítica de Boff à razão tem como contraponto a defesa de sua subordinação ao mistério. Para ele, a razão teria se degenerado ao esquecer que sua origem é o mistério: “Não há motivos – de razão – que expliquem a razão e seu aparecimento. Ela pode justificar tudo, menos a si mesma (...) A razão decorre do a-razional e do mistério. Mas o mistério e o a-razional não resultam de nenhuma razão (...)” (1998: 153). Por não considerar o mistério como sua origem, a razão teria desembocado em um fator de opressão, acreditando tudo poder abarcar: o mundo, a pessoa e também a Deus (idem: 155).

Pode-se objetar que essa crítica de Boff à razão é contraditória com a valorização que a TdL dá em sua constituição ao conhecimento científico da realidade, quando se apropria da interpretação

das ciências sociais. É importante frisar, entretanto, que uma das características do pensamento romântico é o seu caráter contraditório (Löwy & Sayre, 1993). E como indica Bornheim (1985: 95), “não é justo asseverar que os românticos desprezam a razão, no máximo a menosprezam; o descaso completo à razão é incompatível com o seu sentido de totalidade, de integração harmonizadora”.

Não se pode ignorar, ainda, que o pensamento romântico, embora se caracterize pela valorização do irracional, ao voltar-se aos valores e formas de vida exterminados pela sociedade capitalista o faz racionalizando-os⁷. Para Mannheim (1986: 96), os românticos trazem esses valores à superfície “não em sua antiga forma como a base natural da vida social, mas como um dever, como o conteúdo de um programa”.

Boff, ao desenvolver seu pensamento teológico voltado para questões político-sociais, utiliza a ferramenta própria da modernidade: o pensamento científico. Entretanto, a sua proposta de organização social é pautada pelos princípios do cristianismo primitivo. Nesse aspecto, a sua reflexão é construída sob a perspectiva das formas organizacionais passadas e pela valorização do irracional como possibilidade de inversão da racionalidade presente na modernidade.

É no interior dessa concepção que se deve analisar a crítica do teólogo à razão, pois defende a aplicação do conhecimento racional em harmonia com o mistério. Para ele, não se trata de renunciar à razão, mas à razão como poder, colocando-a a serviço de “uma

⁷ Mannheim (1996: 96), entendendo o movimento romântico como um oposição ao iluminismo, como uma antítese dele, afirma que nenhuma antítese escapa de ser condicionada pela tese: “O romantismo tentou recuperar essas forças irracionais reprimidas, aderiu à sua causa no conflito, mas não conseguiu ver que o simples fato de lhes dar atenção consciente significava uma inevitável racionalização. (...) Assim sendo o romantismo pode ser interpretado como um fator de aglomeração, a recuperação de todas aquelas atitudes e modos de vida de origem religiosa que foram contidos pela marcha do racionalismo capitalista – mas um fator de aglomeração e conservação no nível da reflexão.”

Realidade maior (...) o mistério de Deus e o mistério do homem” (Boff, 1998: 169).

A situação de subdesenvolvimento dos países pobres também seria uma conseqüência do “progresso do homem emancipado moderno”, presente, sobretudo, no primeiro mundo (idem: 173). Por isso, Boff propõe como tarefa da TdL, ao assumir a ótica de Jesus no processo de libertação, denunciar e desmascarar “o progresso decantado na modernidade. Esse progresso e a técnica que o possibilita são indecentes porque exigem um custo humano desproporcional, gerando uma qualidade de vida extremamente anêmica, egoísta e violenta (...)” (idem: 230).

A libertação, a ruptura do círculo catividade-êxodo, como denomina o teólogo, estaria condicionada à inversão da relação do homem com a natureza, por meio da construção de um novo sentido para a vida, baseado na comunhão entre esses dois elementos. Para ele, seria preciso entender que “não só a natureza pertence ao homem; o homem também pertence à natureza; ofendendo-a, ofende a si mesmo” (Boff, 1998: 170). Uma verdadeira revolução deveria romper com a estrutura que “interpreta o poder como dominação e a razão como poder da razão, isto é, como racionalismo” (idem). Ao cristianismo caberia contribuir para a uma transformação estrutural que tivesse como preocupação a conversão do sentido da vida, pois

ele afirma fundamentalmente que o homem novo emergirá, sob a condição e na exata medida em que tanto o coração quanto as estruturas sociais entrarem num processo de conversão para um outro projeto histórico, qualitativamente diferente daquele que caracteriza a modernidade (...) O poder nas relações entre os homens não será dominação de uns sobre os outros, mas serviço à comunhão. Isso constitui um novo sentido dado ao ser e à vida e inaugura uma autêntica libertação. (Boff, 1998: 171)

É por acreditar que o projeto da modernidade falhou no que diz respeito à garantia de felicidade para os homens, inviabilizando a concretização de um sentido para a vida, que Boff volta-se ao cris-

tianismo como capaz de reabilitar a realidade com base no amor fraterno dos homens entre si e com a natureza. A harmonia entre os homens e a natureza, apresentada por ele como condição para um verdadeiro processo de libertação, é uma preocupação romântica por excelência, em evidente oposição ao princípio de exploração da natureza presente na lógica capitalista, na qual o homem apresenta-se como o senhor da natureza, e não como parte dela.

2 As contradições da sociedade capitalista em linguagem teológica

2.1 O pobre como classe social

A proposta de reforma intelectual e moral no pensamento católico apresentada pela TdL destaca-se por dois aspectos principais⁸: o primeiro, refere-se à sua concepção científico-religiosa, ao pretender inovar o dogma e a tradição católica, defendendo a historicidade da teologia e do catolicismo. O segundo, uma posição político-social que vislumbra uma Igreja comprometida com o processo de libertação das classes subalternas e com um socialismo que respeitasse os princípios cristãos.

⁸ É possível estabelecer uma certa analogia entre a TdL e o movimento modernista católico da Itália, pelas características desse movimento apontadas por Gramsci: “Ele foi um movimento complexo e múltiplo, com várias acepções: 1) a que os modernistas davam de si mesmos; 2) a que os adversários davam do modernismo, nem sempre coincidentes. Pode-se dizer que existiam diversas manifestações do modernismo: 1) a político-social, que tendia a aproximar a Igreja das classes populares, portanto favorável ao socialismo reformista e à democracia (talvez seja essa a manifestação a que mais contribuiu para provocar a luta dos católicos ‘integrals’, estreitamente ligados às classes mais reacionárias e especialmente à nobreza ligada à terra e aos latifundiários em geral (...)) 2) a ‘científico-religiosa’, que sustenta uma nova atitude em relação ao ‘dogma’ e à ‘crítica-histórica’, em oposição á tradição eclesial; portanto, tendência a uma reforma intelectual da Igreja.” (1976, p.334)

Ao tentar traduzir para o universo teológico as contradições presentes na sociedade de classes, os teólogos da libertação resgataram uma categoria essencial da tradição católica: o pobre. Politizaram-na de forma a possibilitar o discurso de uma Igreja aliada às classes subalternas.

A análise da sociedade capitalista tendo em vista a sua organização em classes sociais é originária do marxismo. Contudo, mesmo em seu interior, a definição e o papel das classes sociais é motivo de controvérsias⁹. Há, no conjunto dos estudos marxistas, uma certa variedade na forma de conceber as classes. Segundo Aron, isso é decorrente da própria obra de Marx, na qual não aparece uma definição clara de classe social. Em Marx, um primeiro sentido para classe social parece abranger todas as sociedades de todas as épocas históricas. Sentido possível de ser encontrado no *Manifesto do Partido Comunista*, no qual “a palavra classe aplica-se aos grupos sociais de qualquer sociedade, hierarquicamente dispostos. A oposição das classes equivale aproximadamente à existente entre opressores e oprimidos e o único conteúdo que a noção apresenta aqui é o da hierarquia das classes e a opressão que uma delas exerce sobre a outra” (Aron, 1964: 38). No que se refere ao estudo das classes na sociedade capitalista, Aron entende que para Marx a origem das classes estaria na organização da produção e o elemento essencial das classes residiria na separação entre o produtor e os meios de produção.

Talvez fosse possível dividir a discussão sobre as classes sociais, no campo do marxismo, em duas vertentes principais. A primeira delas entenderia que a classe é determinada pelas condições objetivas, ou seja, pelo lugar que determinado grupo ocupa no processo de produção e sua relação com os meios de produção. Para a outra, de cunho mais historicista, a existência da classe passa pela constituição de sua consciência: “Uma classe em sua acepção ple-

⁹ Um balanço didático sobre o marxismo e as classes sociais encontra-se em Ridenti (1994).

na, só vem a existir no momento histórico em que as classes começam a adquirir consciência de si próprias como tal” (Hobsbawn, 1987: 36).

Na reflexão de Boff, o pobre como classe social aparece como o resultado de um sociedade polarizada entre ricos e pobres, exploradores e explorados, opressores e oprimidos. É possível encontrar em Boff várias conotações para o pobre, ele pode ser o povo, o marginalizado, o não-homem e ainda o sujeito histórico; concepção que serviria a todos os grupos que vivem na sociedade capitalista em condição de subalternidade. A centralidade do pobre em sua reflexão é justificada por sua essência sofredora: o pobre é na sociedade capitalista a classe que sofre. Nesse ponto, é possível uma associação da TdL com o socialismo e o comunismo críticos utópicos, tal como são apresentados no *Manifesto do Partido Comunista*: “os socialistas utópicos têm a convicção de defender antes de tudo os interesses da classe operária, porque é a classe mais sofredora. A classe operária só existe para eles sob esse aspecto de classe mais sofredora” (Marx e Engels, s.d: 44).

Na reflexão de L. Boff, o pobre da tradição católica é revestido de um caráter classista, é produto da injusta organização social capitalista. No entanto, diferente do proletariado, concebido por Marx como a classe capaz de inverter a ordem social, por viver de forma mais intensa a contradição entre o capital e o trabalho; o pobre da TdL é enfatizado como o sujeito da história por seu sofrimento, por sua fraqueza e por sua privação dos bens materiais e culturais da sociedade capitalista.

Na tradição católica, a existência do pobre tornou-se praticamente uma necessidade, pois é mediante a caridade do rico para com o pobre que o primeiro teria condições de alcançar a bem-aventurança¹⁰. Essa relação garantiria a harmonia entre os fíéis e a

¹⁰ Weber (1991: 388) considera que: “No cristianismo (...) a esmola é tão absolutamente necessária para que o rico alcance a bem-aventurança que os pobres são considerados quase como um ‘estamento’ especial indispensável dentro da Igreja.”

universalidade católica. O pobre da tradição cristã pode ser uma referência tanto à pobreza espiritual como à pobreza material. Para Gutiérrez (1986: 235-6) há uma tendência no meio cristão a considerar essa última – a “carência de bens necessários a uma vida humana digna deste nome” – positivamente. Isso porque a pobreza é entendida como um ideal humano e religioso de indiferença face aos bens. A pobreza espiritual é vista, geralmente, como desapego aos bens deste mundo, o que permite ao rico ser pobre espiritualmente e estar aberto a Deus.

O pobre da TdL rompe com esse sentido tradicional. Nela, o pobre é resultado de uma situação de injustiça que deve ser transformada. Gutiérrez propõe um terceiro significado para o termo pobreza, distinto daqueles que se consolidaram na tradição católica: “pobreza como compromisso de solidariedade e protesto”. Segundo ele, na Bíblia a pobreza é repudiada, sendo assim, ela não poder ser um ideal cristão, concepção que incorreria em uma justificação da injustiça e da exploração (idem: 245-6). Seria preciso, pois, assumir a pobreza com um mal, e lutar por sua abolição.

O pobre da tradição bíblica se metamorfoseia na nova proposta teológica em uma força política contestatória: “o ‘pobre’, hoje, é o oprimido, o marginalizado pela sociedade, o proletário que luta por seus mais elementares direitos, a classe social explorada e espoliada, o país que combate por sua libertação” (Gutiérrez, 1986: 248). E também “toda uma classe de marginalizados e explorados de nossa sociedade caracterizada por um capitalismo associado e dependente” (C. Boff & L. Boff, 1985:11-2).

Ao sustentar a opção pelo pobre como uma opção classista, a TdL depara-se com a questão da universalidade do amor cristão que deve ser dirigido a todos, indistintamente. Para Gutiérrez, embora a luta de classes seja problemática à universalidade do amor cristão e ao princípio de unidade católica, não é possível ignorá-la, pois é um fato inegável. Negá-la seria viver a universalidade do amor cristão abstratamente. Segundo o teólogo, o amor cristão torna-se histórico

quando assume os conflitos existentes na realidade, a oposição entre opressores e oprimidos, e adota uma posição frente a eles:

Ama-se os opressores libertando-os de sua própria e desumana situação, libertando-os de si próprios. A isto só se chega optando resolutamente pelos oprimidos, ou seja, combatendo contra a classe opressora. Combater real e eficazmente não odiar; nisso está a retidão, nova como o evangelho: amar os inimigos (...) Hoje, no contexto de luta de classes, amar os inimigos supõe reconhecer e aceitar ter-se inimigos de classe e ser preciso combatê-los. Não se trata de não ter inimigos e sim de não excluí-los de nosso amor. (Gutiérrez, 1986: 230)

Perspectiva também presente em Boff, ao defender que a promoção da reconciliação pela Igreja é irrealizável enquanto houver motivos que levem à injustiça e à luta de classes. A existência da injustiça e da luta de classes requerem uma opção da Igreja pelos oprimidos e pelos marginalizados, sem excluir, no entanto, os opressores do amor cristão. A Igreja deve amar de formas distintas, orientada pelas diferenças de classe:

ao oprimido amará como oprimido, ajudando-o a articular seu processo libertador, ao opressor amará desmascarando os mesmos mecanismos que o fazem opressor e por isso oprimido (...), à classe média amará de forma a fazê-la sair de seu individualismo e dos valores de uma sociedade de consumo (Boff, 1998: 273).

A existência de diferentes classes sociais em conflito teria condicionado o surgimento de uma Igreja dos Pobres, sob o respaldo teológico da TdL, em oposição a uma Igreja burguesa, inspirada por uma teologia funcionalista:

Assim a chamada Igreja popular não se opõe à instituição, à hierarquia ou à tradição; ela se distingue da Igreja burguesa. A fé cristã, encarnando-se nos estratos dominantes da sociedade e utilizando os instrumentos da cultura dominante

(fornecidos pela escola, universidade, ciências, etc.), incorporou características da classe dominante. A igreja popular assume relações populares, na linguagem, nos símbolos, nos valores; a própria teologia vai se configurando também nos traços populares. (Boff, 1986: 114)

2.2 O pobre como sujeito histórico

A TdL se desenvolveu em um contexto político de renovação, marcado pela emergência dos movimentos sociais como novos sujeitos políticos. A noção de sujeito se destacou neste período por meio do discurso proveniente dos próprios movimentos sociais, ao enfatizarem a importância política das práticas populares como autônomas na elaboração de suas identidades. Sader (1988: 55) a utiliza no sentido de uma coletividade que se constitui na luta por suas vontades e interesses. Não se trata de “um sujeito histórico privilegiado – por exemplo, o proletariado de uma tradição marxista – (...) Mas trata-se, sim, de uma pluralidade de sujeitos (...)”. Aponta o discurso da TdL como uma das matrizes discursivas, no contexto de surgimento e valorização política dos movimentos sociais, que atribuiu às práticas populares novos significados, politizando as questões da vida cotidiana e concebendo esse espaço como formador de novos sujeitos.

As noções de povo e de pobre como sujeitos da história são centrais no discurso da TdL. Boff entende que “o verdadeiro sujeito da libertação é o próprio oprimido”. A sua organização popular e a “sua radical religiosidade” são apresentadas como “motores de libertação e de conscientização” (Boff, 1980: 194). A opção preferencial pelos pobres, proclamada pela Igreja na América Latina, seria a mudança teológico-pastoral mais importante no seio da Igreja Católica depois da Reforma Protestante no século XVI: “Por ela se define um novo lugar histórico-social a partir de onde a Igreja quer estar presente na sociedade e construir-se a si mesma, isto é, *no meio dos pobres como os novos sujeitos emergentes da história*” (idem, p.129) (grifo meu).

A noção de sujeito prima pela pluralidade, sem priorizar um sujeito histórico específico. É essa tendência que se pode encontrar na TdL; a categoria pobre é bastante abrangente, representa uma pluralidade de sujeitos heterogêneos que têm em comum a pobreza:

O pobre a que nos referimos aqui é um coletivo, as classes populares que englobam muito mais que o proletariado estudado por Karl Marx (...) são os operários explorados dentro do sistema capitalista, são os subempregados, os marginalizados do sistema produtivo – exército de reserva sempre à mão para substituir os empregados – são os peões e posseiros do campo, bóias-frias como mão de obra sazonal. Todo este bloco social e histórico dos oprimidos, constitui o pobre como fenômeno social. (C. Boff & L. Boff, 1986: 14)

O traço unificador do pobre latino-americano, como sujeito, seria a religiosidade popular, aspecto capaz de conferir identidade a esses sujeitos heterogêneos e impulsionar a sua resistência à sociedade capitalista:

A primeira constatação que se precisa reconhecer é o fato da religião significar a cosmovisão natural do povo pobre. Ele não passou, como as elites, pela crise da secularização e da Aufklärung. A religião constitui a porta de entrada para todos os outros problemas. Quando o povo se dá conta de que há uma contradição entre sua fé e as propostas políticas apresentadas, ele manifesta imediatamente suspeita e retração. Isso se mostra particularmente válido no contato com os marxistas que se apresentam como ateus e críticos da religião popular. (L. Boff, 1986: 96) (grifo meu)

Essa representação faz parte do ideário romântico de Boff. Um povo que não passou pelo processo de secularização, que ainda tem sua norma de conduta inspirada por uma cosmovisão religiosa, não teria sido “contaminado” pela ideologia imperialista, podendo, pois, resistir e contrapor-se a ela. Mantém-se a análise polarizada das relações sociais, como se fosse possível às “elites” passarem

pelo processo de secularização e o povo não. Essa visão decorre, em parte, do fato de o autor assumir em seu discurso uma perspectiva que iguala pobre a povo, deste não fariam parte as classes dirigentes. O pobre é aquele que não foi integrado, imerso, portanto, em uma dinâmica social particularizadora, distinta da que rege o conjunto da sociedade. Assim, o processo de desencantamento do mundo seria unilateral, alcançaria as classes dominantes, mas não o universo popular.

A noção de que a América Latina não passara por um processo de “desencantamento do mundo” é defendida também por alguns pesquisadores da religião. Pierucci (1997) menciona uma análise de Negrão, na qual este afirma a revitalização da religião como sintoma de uma nova forma de reencantamento do mundo em oposição ao apogeu da racionalidade no mundo ocidental. Conclui que mesmo em realidades como a do terceiro mundo e em particular o Brasil, nas quais o sagrado teria persistido, houve uma revitalização da religião (Negrão apud Pierucci, 1997: 103).¹¹ Em proporções maiores, esse parece ser o argumento de Boff para justificar a TdL como a fonte de inspiração para as lutas por libertação no Brasil e na América Latina; o povo latino-americano não passara pelo processo de desencantamento do mundo: “A dinâmica renovadora da Igreja avançou para *além do mundo moderno* e penetrou num continente e cultura novos, o mundo dos pobres e das classes subalternas” (Boff, 1980: 38) (grifo meu).

Boff fundamenta o seu argumento de que as sociedades latino-americanas não completaram o ciclo da secularização e do desencantamento do mundo respaldando-se na forte religiosidade presente neste continente. Parece ignorar que a racionalidade como

¹¹ Veja-se a contraposição de Pierucci à tese defendida por Negrão: “Ou seja, se bem entendo, aqui na periferia do capitalismo nem houve desencantamento, continuamos em um jardim encantado - pelo jeito o trânsito infernal e a poluição letal de São Paulo, não significam (nem ressignificam) nada! - enquanto do seu lado as sociedades desenvolvidas vão sendo reencantadas pelo sagrado revigorado.” (Pierucci, 1997: 102)

padrão dominante da sociedade moderna não significa, necessariamente, a extinção da concepção mágica do mundo, mas sim que ela deixa de ser o elemento articulador da coesão social. O modelo de racionalização imperante não implica em uma elevação intelectual e moral das massas, como quer Gramsci (1978) ou em um maior conhecimento das condições de vida, como analisa Weber (1979). Pressupõe, ao contrário, a existência de um senso comum a ele subordinado. Ignorar esse fato seria menosprezar a hegemonia do pensamento racional na sociedade moderna e a influência que exerce como padrão de organização social. Como afirma Gramsci, a eficácia histórica do pensamento racional não advém de sua ação direta sobre a forma como as multidões pensam e agem, mas sim de sua atuação “sobre as massas populares como força política externa, como elemento de força coesiva das classes dirigentes, como elemento de subordinação a uma hegemonia exterior (...)” (Gramsci, 1978: 144).

O fato de a religiosidade ser na América Latina um elemento forte entre a população pode ser entendido, ainda, com base na análise gramsciana sobre o senso comum: “Os elementos principais do senso comum são fornecidos pelas religiões e, conseqüentemente, a relação entre senso comum e religião é muito mais íntima do que a relação entre senso comum e sistemas filosóficos dos intelectuais” (Gramsci, 1978, p.144). Leia-se o conhecimento racional dominante na sociedade moderna.

A TdL entende como uma necessidade o intercâmbio da teologia com as teorias sociais, para uma melhor eficácia da fé em seu compromisso com a luta por libertação. No entanto, no que se refere ao sujeito prático dessa luta, o pobre, Boff defende o seu universo, baseado na tradição e na cosmovisão religiosa popular, como suficiente na contestação da realidade social: seria essencialmente contrário ao sistema capitalista. A teologia deveria passar por um processo de esclarecimento para se adequar às exigências do mundo moderno. O mesmo parece não precisar ocorrer com a cosmovisão do povo. Há em Boff uma sacralização da cultura po-

pular, do pobre, do marginalizado: “são eles, na presente situação, nossos mestres (...), nossos doutores” (1980: 128).

Algumas parcelas da população estariam “excluídas” dos benefícios do capitalismo, mas também, o que surge como algo positivo, da ideologia que o sustenta. Assim, uma possível contraposição ao capitalismo só poderia vir desses grupos, à margem dessa sociedade:

As imensas maiorias esmagadas criaram sua cultura do silêncio, suas maneiras próprias de dar sentido à vida, de libertar-se embora vivam no cativeiro. Nessa linha é que se vão estudando em quase todo o continente, a *cultura e a religiosidade popular como sementeira de valores não afetados pela ideologia imperialista e dinamismo para um autêntico processo de libertação*. (Boff, 1998: 44) (grifo meu)

Em certos momentos, a sacralização da cultura popular e da religiosidade passa por um romantismo ingênuo, no qual tudo que vem do povo é bom:

Foi na religião que o povo hauriu forças para aguentar os séculos de dominação e elaborar espaços de liberdade. As mais significativas construções de nossa nacionalidade são resultados da criatividade popular: a nossa grandeza territorial, a homogeneidade cultural, a tolerância racial e religiosa. (Boff, 1980: 26)

Chauí (1986: 19) analisa que em uma perspectiva romântica a cultura popular torna-se guardiã da tradição, isto é, do passado. O povo concebido como “sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição” é utilizado intelectualmente como “a resposta dos sentimentos ao racionalismo ilustrado, a revolta da tradição contra o progresso das luzes, do sobrenatural e do maravilhoso contra o ‘desencantamento do mundo’”. Essa visão levaria a supor a autonomia da cultura popular em relação à cultura dominante ilustrada, entendendo-as como duas totalidades que se contrapõem.

Essa parece ser a concepção desenvolvida na reflexão de Boff, o pobre como portador de uma cultura autêntica, pura, original. Essa representação perde em eficácia política por ignorar que a cultura popular e a cultura ilustrada fazem parte do mesmo movimento histórico-político da sociedade de classes (Chauí, 1986). A concepção romântica de povo, ao enfatizar a cultura popular e a religiosidade popular como espaços de resistência e contestação por meio de uma visão mitificada, esquece que esses são também espaços de conformismo e de manipulação pela ideologia dominante. Isso não significa que não possam surgir nesses espaços movimentos de protesto e a elaboração de uma vivência política crítica, mas que essas características não estão dadas de antemão, não são inerentes ao universo popular, porque o universo popular não existe por si só.

É guiado pela visão do pobre, como o não integrado, que Boff se propõe a julgar o sistema capitalista, uma vez que do pobre “foram tirados os meios para ser membro da sociedade” (Boff, 1998: 247). Na qualidade de não integrado, ele é o não-homem, que vive no submundo, à espera da proteção da Igreja Católica:

A Igreja quer situar-se, não vaga e simplesmente dentro do mundo, mas dentro de um determinado mundo, o submundo, aquele dos pobres e dos não-homens (...) O destinatário é outro do que aquele da *Gaudium et Spes*¹², não o homem ilustrado, mas aquele mal e mal escolarizado ou analfabeto, não o integrado no sistema sócio-econômico-político vigente, mas o marginalizado. (Boff, 1991: 82)

O sujeito prático do processo de libertação se destaca na reflexão do teólogo pela fraqueza, é dela que advém a legitimidade da inserção política da Igreja nas lutas pela libertação. É a Igreja reformada que, “emprestando sua voz aos sem-vez e sem voz” (Boff,

¹² A Constituição Pastoral *Gadium et Spes* foi um dos documentos resultantes da reunião conciliar (Concílio Vaticano II, 1962-1965), que marcou uma nova orientação da Igreja frente ao mundo moderno.

1998: 50), dá força ao pobre e torna possível a sua constituição em sujeito da história. Por isso a religião poderia se transformar em “um conduto de elaboração de teorias e de práticas”, em prol de uma sociedade alternativa com interesses distintos dos presentes na sociedade capitalista (Boff, 1980: 99).

E ainda, a TdL é apresentada como a teoria correspondente a esta prática: “Assim ocorre com a teologia da libertação que pretende ser a teoria adequada às práticas do povo oprimido e crente; ela quer ser *o momento de esclarecimento* e de animação do caminho da libertação popular, sob a inspiração evangélica” (Boff, 1986:102) (grifo meu). Caberia à Igreja legitimar os anseios de libertação dos pobres, tirando-lhes “em grande parte, a pecha imposta pela classe dominante de subversivos e inimigos da sociedade.” (Boff, 1991: 82).

A força histórica dos pobres deriva de sua associação com a Igreja, uma Igreja renovada, é certo, que vai ao povo e valoriza a religiosidade popular, em outros momentos ignorada pela Igreja oficial. Mas que se impõe ao pobre como uma necessidade, para que ele se efetive em força histórica, para que tenha voz:

A opção preferencial pelos pobres tem um sentido político inegável. Na correlação de forças sociais, a Igreja se desloca de seu tradicional lugar ao lado do poder e passa para o lado dos não-poderosos. Com isto reforça o pólo dialético social mais frágil (classes populares) e legitima suas lutas e respalda sua vontade de mudanças sociais. (Boff, 1980: 134)

A legitimação da luta do pobre, no discurso do teólogo, vem do universo religioso, da renovação da Igreja Católica. Como analisa Romano, a Igreja é representada como a portadora de uma “boa notícia”, em harmonia com o anseios populares. A “fala popular”, embora legítima, sem a mediação teológica fica reduzida ao silêncio. A sua força política precisa ser recolhida pela sabedoria eclesialística” (Romano, 1979: 43).

3. A proposta de organização social subjacente à TdL

3.1 O socialismo utópico e religioso de Boff

O contexto político no qual ganhou destaque a TdL, no desenrolar da década de 1970, foi marcado pela crise do marxismo-leninismo e pela renovação das expectativas da esquerda brasileira¹³. Entre as novas expectativas estava a possibilidade de atrelar o tema da revolução ao da democracia, acompanhada da crítica ao socialismo-burocrático que se efetivou no leste europeu. Não se tratava de uma recusa do socialismo e sim da crença na possibilidade de um socialismo diferente daquele que havia sido concretizado historicamente.

A TdL compõe o quadro das correntes do pensamento social e político que se contrapunham à sociedade capitalista, mas que não aceitavam como sua alternativa o socialismo de Estado. A sua proposta de transformação da sociedade é respaldada pela crença no potencial revolucionário inerente às massas, que apenas necessitavam passar por um processo pedagógico de conscientização, para que conhecessem as reais causas da situação de miséria em que estavam submersas. Defende que a Igreja que estava sendo “gestada” nas bases desenvolveria melhor do que qualquer outro grupo este papel conscientizador, por pautar-se no respeito à participação política de todos.

¹³ Segundo Coutinho, essa renovação da cultura política brasileira tem a ver com a recepção de Gramsci no Brasil, a partir da segunda metade da década de 1970, em um contexto propício a renovações: “Em primeiro lugar o processo de abertura política que corroeu gradualmente o regime militar tem início nesse período: a pressão da sociedade civil obrigou o governo militar a relaxar a censura, criando-se assim um clima de maior pluralismo na vida cultural. (...) E, em segundo lugar – o que me parece mais importante –, inicia-se então na esquerda uma radical reavaliação autocrítica de seus velhos modelos. A falência da luta armada, em todas as suas variantes (...) ajudou a evidenciar o fato de que a sociedade brasileira tornara-se mais complexa, ‘ocidental’” (Coutinho, 1998, p.31).

A TdL desenvolveu um voluntarismo distinto daquele presente nos grupos da esquerda armada brasileira, que acreditavam resultar da atuação e vontade da vanguarda armada os desdobramentos históricos. O voluntarismo da TdL, visivelmente presente no pensamento de Boff, centra-se na vontade do povo, organizado, preferencialmente, nas comunidades eclesiais de base. Uma vez que este tivesse espaços para desenvolver o seu processo de conscientização, a transição para uma sociedade distinta da capitalista se efetivaria, mesmo que lentamente.

Ao discorrer sobre a possível transição para uma nova sociedade, os teólogos enfatizam o aspecto cultural, uma vez que é por meio dele que seria possível o engajamento político da religiosidade. Segundo Boff: “A Igreja atua diretamente sobre as consciências e os valores. A partir daí, pode ter uma missão pedagógica imprescindível de desbloqueio e de compromisso com a libertação das opressões que afetam a todos os homens, especialmente os mais necessitados” (Boff, 1980: 191).

É constante em Boff a crítica à violência como forma de se opor ao sistema capitalista e a defesa da esperança como forma de engajamento político. A importância da participação da Igreja no processo de libertação residiria também nesse ponto. Ela poderia inculcar no povo ideais de esperança, justiça e paciência. Para Boff, seria uma irresponsabilidade conscientizar o povo provocando nele um sentimento de impotência frente ao sistema, que em um ato de desespero poderia levá-lo à violência e ao terror. Seria preciso, pois, “mostrar que a libertação é fruto de uma longa marcha. Há etapas a serem percorridas e que não podem ser queimadas” (Boff, 1982: 211). A crença na vitória do processo de libertação é apresentada por Boff como uma fé. É preciso crer, respeitar as etapas e o processo de libertação se efetivará.

Boff desenvolve uma concepção determinista do processo de transformação social, muito próxima à que Gramsci identifica como a forma como determinados estratos sociais subalternos aderem ao projeto de transformação da sociedade. Segundo Gramsci,

o determinismo mecânico entre esses estratos transforma-se “em uma formidável força de resistência moral, de coesão, de perseverança, paciente e obstinada. ‘Eu descreio momentaneamente, mas a força das coisas trabalha por mim a longo prazo, etc.’. A vontade real se disfarça em um ato de fé, numa certa racionalidade da história (...)” (Gramsci, 1978: 23). De acordo Gramsci, essa é uma forma válida, porém inicial, de adesão política, tende a ser superada com a elevação intelectual desses estratos subalternos.

O determinismo é inerente ao universo cristão, é preciso crer que a realidade terrestre é passageira e no fim dos tempos ela dará lugar a uma realidade perfeita; em algum momento o homem será liberto de todo o mal. Ou, como querem os teólogos latino-americanos, as práticas libertadoras terrenas são antecipações do reino de Deus que se realizará um dia em toda a sua perfeição.

A visão político-teológica de Boff sobre o devir histórico e sua proposta de socialismo, embora pautadas pela historicidade, não podem se desvencilhar do determinismo cristão. Fundamentam-se na tentativa de junção da historicidade com o transcendente. Segundo ele, Marx construiu o socialismo científico em clara oposição ao socialismo religioso e utópico. Seria preciso unir essas duas perspectivas, pois ambas são partes da dimensão humana, o socialismo científico correspondendo à dimensão da racionalidade e o religioso e utópico à da esperança: “Talvez seja chegado o tempo de se fazer a síntese entre um socialismo com densidade científica e o socialismo aberto ao futuro ilimitado e transcendente” (Boff, 1980: 206). Em sua reflexão, Boff propõe uma formação social condizente com os preceitos do cristianismo, incompatíveis tanto com o capitalismo como com o socialismo soviético:

O sistema capitalista ocidental, dentro do qual em grande parte vive a Igreja, passa por uma grave crise de estrutura. Realizou quase todas as suas possibilidades históricas, não consegue oferecer nenhuma utopia às sociedades assimiladas a ele, e mal e mal alcança administrar a crise do próprio coração da metrópole /.../ O sistema socialista perdeu sua

verve revolucionária pela cristalização na tecnoburocracia e pela leviatanização do Estado; deixou de ser para os oprimidos uma alternativa desejável; o *socialismo democrático, desideratum* de todos, deve ser ainda construído. (Boff, 1980: 39) (grifo meu)

Contrapondo o capitalismo ao socialismo soviético, Boff entende que este último conseguira resolver problemas como: educação, moradia, alimentação, saúde, sem, contudo, resolver os problemas de liberdades política, de opinião, de religião e de locomoção (ir e vir). O socialismo teria feito a revolução da fome, mas não a da política. Ao passo que o capitalismo fez a revolução política, sem, contudo, fazer a revolução da fome (idem: 40). A crítica aos dois modelos não era exclusividade do discurso católico, fazia parte da tendência política dos movimentos da década de 1970 e início da década de 1980, que valorizava a ação humana em detrimento da estrutura.

3.2 Comunidades eclesiais de base: modelo de organização social e espaço de vivência política dos pobres

As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) ocupam um lugar privilegiado na TdL desenvolvida no Brasil. Simbolizam a possível efetivação histórica da Igreja aberta aos pobres. Seriam espaço de concretização dos valores defendidos pela TdL: solidariedade, fraternidade e, sobretudo, um modelo possível de formação social que permitisse ao pobre vivenciar sua humanidade.

Entre os organismos criados pela Igreja para dinamizar as bases, a CEB foi o que obteve maior destaque e repercussão, estima-se que 80 mil CEBs foram formadas, abrangendo dois milhões de participantes:

Uma CEB é um grupo pequeno (com uma média de 15 a 20 participantes) que geralmente se reúne uma vez por semana, usualmente para discutir a Bíblia e sua relevância face às questões contemporâneas. Seus membros são responsáveis

pelas cerimônias religiosas do grupo, assim como por muitas decisões. (Mainwaring, 1989: 127)

No interior da visão polarizada de Boff, as comunidades de base corresponderiam a uma Igreja comprometida com “as vítimas da acumulação capitalista em contraposição à Igreja tradicional, hierarquizada, em suas associações clássicas (Apostolado, Vicentinos) e modernizantes (Cursilho, TCL, MFC, Renovação Carismática), mais adequada a uma sociedade de classes, integrada ao projeto das classes dominantes” (Boff, 1982: 186).

O ideal de formação social e eclesial, defendido por Boff, torna-se claro por meio de sua representação das CEBs; elas possibilitariam a unidade entre essas duas esferas. Para ele, essas comunidades seriam muito mais que um aglomerado de féis vivendo a fé católica, elas assumem um evidente significado político, seriam espaço de realização teológica da Igreja e também da prática de libertação dos pobres (1980: 123).

O ideal comunitário é geralmente associado a uma concepção tradicional de mundo, pautada nas relações intragrupo, familiares e restrita espacialmente. Löwy e Sayre distinguem, porém, o ideal de comunidade proposto pela TdL do ideal de comunidade tradicional (camponesa, tribal), pela sua modernidade: o caráter de escolha racional. Segundo eles, embora essas comunidades se apoiem em tradições populares, muitas vezes resquícios da tradição rural que resistiram ao processo de urbanização e modernização, não são meras reproduções das comunidades pré-modernas. Seriam, não comunidades arcaicas, mas “agrupamentos em que os membros participam de sua plena vontade e que visam implícita ou explicitamente transformar pelo menos de maneira optativamente radical os sistemas sociais globais existentes” (Löwy & Sayre, 1995: 258).

A supervalorização da cultura popular por Boff manifesta-se também em relação às comunidades eclesiais de base, concebidas como espaço de livre expressão da sabedoria popular, por sua for-

ma de organização político-social distinta da organização dominante:

As CEBs não são instrumento para outra coisa distinta delas; na forma como se organizam, distribuem as tarefas, fazem circular as informações e democratizam internamente o poder, constituem uma miniatura de uma nova sociedade. Isso se traduz no respeito para com todos, no espírito de colaboração, na solidariedade como atitude permanente, no reconhecimento do valor do pequeno e no apoio aos mais pobres. (Boff, 1986: 92) (grifo meu)

Essas comunidades, apresentadas como o espaço onde o povo efetuará a transição do religioso ao político, seriam ainda “o lugar de exercício da democracia real do povo, onde tudo é discutido e decidido junto e se aprende o pensamento crítico” (idem: 26). Seriam um contraponto também à centralização do poder e à institucionalização.

Para Boff, é no espaço local que reside a possibilidade do pobre, “sujeito da história,” construir a sua participação política. Uma vez que se encontra à margem do *locus* político próprio à sociedade, a sua vivência política se daria mediante a politização das questões básicas da vida cotidiana, entre elas a própria religião. A nova sociedade seria construída “no aqui e agora” das comunidades católicas, nelas não haveria lugar para os antagonismos de classes – próprios à organização social capitalista –, predominariam relações entre iguais, sendo, em razão disso, modelo de organização para a sociedade futura:

Além de seu valor eclesiológico (teológico), elas [as comunidades eclesiais de base] adquirem um eminente valor político: ajudam a reconstituir celularmente a sociedade civil, continuamente rompida e atomizada pela divisão de classes e pelas investidas da classe hegemônica e antipopular. Elas geram uma mística de mútua ajuda, ensaiam concretamente uma práxis comunitária e solidária que antecipa e pre-

para uma nova forma de convívio social em contraposição à sociedade burguesa. (Boff, 1982: p.189) (grifo meu)

A forma como Boff faz a articulação entre o local e o estrutural está vinculada à especificidade de sua crítica político-social, perpassada pelo universo religioso. Com a sua reflexão teológica, procurou elaborar respostas a questões advindas de um contexto político em que ainda se fazia presente o tema da revolução como possibilidade de inversão da ordem capitalista.

Quando os teólogos latino-americanos falam em libertação – centram sua reflexão teológica nessa temática –, eles estão traduzindo para o universo teológico o tema da revolução, da transformação social. Como bem ressalta Sader (1988: 164), tanto a noção de revolução como a de libertação “indicam um acontecimento totalizante que subverte e refunda a vida social.” A diferença é que a idéia de revolução pauta-se pelo realismo político, “acontecimentos empiricamente observados no passado e concretamente programados para o futuro”, por uma certa racionalidade apresentada como possível historicamente. Ao passo que a idéia de libertação, ao incorporar o transcendente, o Reino de Deus como objetivo último, é guiada por uma lógica distinta da presente na noção de revolução. Por esta razão, para a TdL, o processo libertador deve ocorrer por intermédio das práticas cotidianas e do despertar da consciência: “Não tendo como objetivo central a instauração de uma nova estrutura, mas antes que isso, a instauração de novos sentidos e valores nas ações humanas, a valorização prioritária é a que se refere à promoção dos indivíduos que ocorre no seio das comunidades.” (Sader, 1988: 165)

A TdL respaldou teoricamente o movimento católico que se desenvolvia nas bases, legitimando-o como espaço de discussão política, no qual muitos de seus integrantes iniciaram sua atuação política. Alguns, após essa vivência, ampliaram o seu horizonte político, atuando no sindicato, no partido e no movimento social. Supondo-se a “atividade cultural” como uma necessidade, “ao lado

das frentes meramente econômicas e políticas” na consolidação de uma nova ordem (Gramsci, 1978: 219), pode-se considerar a TdL como elemento integrante da cultura contra-hegemônica à sociedade capitalista que vinha se desenvolvendo no Brasil desde o período anterior ao golpe de 1964.

O fato do tema da revolução ter sido traduzido para o pensamento teológico e mobilizado esses teólogos latino-americanos mostra que a perspectiva de uma inversão da ordem capitalista foi capaz de influenciar vários segmentos da sociedade brasileira, inclusive intelectuais católicos, mesmo considerando-se que eles visavam defender o universo religioso, o transcendental na história humana.

A TdL, ao defender uma Igreja inserida nas questões populares, intentou tornar o catolicismo de fato um elemento nacional, buscando fazer dele um fator educativo com atuação junto ao homem simples do povo¹⁴ e transformar a fé em vida, algo distante da prática católica historicamente desenvolvida no Brasil. Apesar da percepção romântica sobre o povo, os teólogos da libertação destacaram-se por reconhecer as potencialidades políticas dos setores populares, e por defender a ligação orgânica entre o intelectual e a sua base.

Referências bibliográficas

ARON, R. *Novos temas de sociologia contemporânea: a luta de classe*. Trad. Augusto Pastor Fernandes. Lisboa: Presença, 1964.

¹⁴ A idéia de formação de um elemento nacional por intermédio da atuação junto ao povo, foi destacada por Gramsci (1978: 257) ao referir-se à filosofia de Croce: “Mas Croce não ‘foi ao povo’, não quis tornar-se um elemento ‘nacional’ (como também não o foram os homens do Renascimento, ao contrário dos luteranos e calvinistas), não quis criar um exército de discípulos que, substituindo-o (...) pudesse popularizar a sua filosofia, buscando transformá-la em um elemento educativo desde as escolas elementares (...)”

- BOFF, C., BOFF, L. *Da libertação: o sentido teológico das libertações sócio-históricas*. (1.ed. 1979) 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOFF, C., BOFF, L. *Como fazer teologia da libertação*. (1.ed.1985) 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BOFF, L. *Teologia do cativo e da libertação*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1998. (1.ed. Lisboa: Editora Multinova, 1976)
- BOFF, L. *A fé na periferia do mundo*. (1.ed. 1978) Petrópolis: Vozes, 1991.
- BOFF, L. *O caminhar da igreja com os oprimidos: do vale das lágrimas à terra prometida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- BOFF, L. *Igreja, carisma e poder: ensaios da eclesiologia militante* (1.ed. 1981) 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- BOFF, L. *E a igreja se fez povo: eclesiogênese, a igreja nasce do povo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BOFF, L. et al. *Puebla: análise, perspectivas e interrogações*. 2.ed. São Paulo: Paulinas, 1979.
- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURF, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BRUNEAU, T. *Religião e politização no Brasil: igreja e o regime autoritário*. São Paulo: Loyola, 1979.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.
- COUTINHO, C. N. Gramsci no Brasil: recepções e usos In: MORAES, J.Q de. (Org.) *História do marxismo no Brasil*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRAMSCI, A. *Maquiavel, a política e o estado moderno*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GUTIÉRREZ, G. *Teologia da libertação: perspectivas*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1986. (1.ed. Lima: Ediciones Sígueme,1971)
- HOBSBAWM, E.J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre a história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- KONDER, L. Marxismo e cristianismo. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 6, p.57-65, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LÖWY, M., SAYRE, R. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LÖWY, M., SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAINWARING, S. *Igreja católica e política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MANNHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MANNHEIM, K. O pensamento conservador. In: MARTINS, J. de S. (Org.) *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- MARX, K., ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s.d.
- PIERUCCI, A. F. Reencantamento e dessecularização: a propósito do auto-engano em sociologia da religião. *Novos Estudos do CEBRAP*, n.49, p.99-117, São Paulo, 1997.
- RIDENTI, M. *Classes sociais e representação*. São Paulo: Cortez, 1994.
- ROMANO, R. *Brasil: Igreja contra estado (crítica ao populismo católico)*. São Paulo: Kairós, 1979.
- SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- WEBER, M. A Ciência como Vocação In: _____. *O político e o cientista*. Lisboa: Presença, 1979.
- WEBER, M. Ética religiosa e mundo e As religiões mundiais e o mundo. In: _____. *Economia e Sociedade*. Brasília: UnB, 1991.

REPRESENTANDO A MISÉRIA E OS MISERÁVEIS: DESCONHECIMENTO, PIEDADE E DISTÂNCIA

Izildo Corrêa Leite¹

1. O objeto, a coleta de dados e seu tratamento

No Brasil, como é sabido, uma imensa quantidade de pessoas (sobre)vive em condições precárias ao extremo. Favelados, moradores de rua, biscateiros, desempregados, mendigos, catadores de lixo: eis categorias sociais que, para ficarmos em alguns dos casos mais dramáticos do meio urbano, marcam de forma profunda nossa realidade social. Se é assim no âmbito da “realidade objetiva”, o que ocorre no plano do pensamento cotidiano? Como as parcelas da população não afetadas por situações de privação acentuada representam a miséria² e seus sujeitos? Como se posicionam, em termos de valores e atitudes, em relação à indigência e aos indigentes?

¹ Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Não cabe, aqui, uma discussão conceitual sobre as várias acepções que os termos “pobreza” e “miséria” têm recebido na literatura. Porém, parece-me razoavelmente consensual a idéia segundo a qual a miséria (ou indigência) constitui uma situação de pobreza extrema. Quanto a aspectos da controvérsia científica acerca da pobreza e da miséria, consultar LEITE (2002: 22-62).

Neste artigo, busco fornecer subsídios para que se dêem respostas a indagações como essas, expondo e interpretando algumas formas contemporâneas e cotidianas de representação da miséria e dos miseráveis, presentes em segmentos sociais não são atingidos por situações de pobreza em nosso País.³ Mas, antes de fazê-lo, passo ao leitor algumas informações breves e indispensáveis sobre a investigação realizada.

1.1. A coleta e o tratamento dos dados primários

O material primário compôs-se de 500 (quinhentas) redações elaboradas por estudantes recém-admitidos em cursos de graduação de diversas áreas de conhecimento da Universidade Federal do Espírito Santo, logo após terem assistido ao documentário *Lugar de toda pobreza*, que, produzido em 1983, aborda a vida que então tinham os catadores de lixo que atuavam no lixão situado no bairro São Pedro, em Vitória, ES.

Tais redações foram produzidas como parte de uma estratégia de ensino de que me vali entre 1988 e 1995, em disciplinas introdutórias de Sociologia a meu encargo na mencionada universidade. No início do período letivo, apresentava aos estudantes *Lugar de toda pobreza*. Em seguida, solicitava-lhes que cada um elaborasse, ainda em sala de aula, uma pequena redação expondo suas opiniões sobre os fatores que geram e/ou mantêm situações de miséria como aquela que é abordada no documentário.⁴ Destaco três características desses textos: a) foram produzidos por estudantes que, em sua maioria esmagadora, não haviam tido qualquer contato anterior com a Sociologia; b) foram redigidos sem que os universitários

³ Neste artigo, apresento, de modo sucinto, algumas das idéias principais de minha tese de Doutorado (LEITE, 2002).

⁴ Para uma breve caracterização sociológica da categoria dos catadores de lixo, que demonstre a profunda precariedade de suas condições de vida, ver LEITE (2002: 96-105).

rios dispusessem de tempo para realizar pesquisas sobre o bairro São Pedro ou temas correlatos, nem para uma reflexão mais profunda sobre as imagens e falas que acabavam de ser-lhes apresentadas; c) a grande maioria de seus autores foi além do solicitado, apresentando vários tipos de impressões sobre a miserabilidade e seus sujeitos. Na aula seguinte, partindo desses textos, começava a tratar das diferenças entre opiniões, “palpites”, impressões iniciais sobre determinado assunto e, de outro lado, as características principais do conhecimento científico.

Assim, coletei quinhentas redações, elaboradas por pessoas oriundas, em geral, de meios muito diferentes da condição social que procuravam abordar. A partir de certo momento, observei que várias de suas características repetiam-se ao longo do tempo, configurando regularidades sociologicamente relevantes, e notei que certos traços ali presentes ligavam-se entre si: exprimiam modos um tanto quanto articulados de ver e de posicionar-se diante da miséria e dos miseráveis. Os textos coletados constituíam uma rica fonte de dados empíricos para o estudo das representações cotidianas e contemporâneas daquela condição social e de seus sujeitos. Tomada a decisão de analisá-los, eles receberam um tratamento quantitativo e qualitativo.

Foram levantadas e categorizadas as causas apontadas para a existência da miséria, bem como, quando era o caso (e isso ocorreu na grande maioria dos escritos), outras considerações sobre a indigência e seus sujeitos, avaliadas como relevantes em vista dos objetivos do trabalho, estabelecendo-se as frequências de todas essas informações. Cada autor de redação foi categorizado quanto ao gênero (65%, feminino; 35%, masculino), ao período em que elaborou seu texto e ao fato de seu curso situar-se entre aqueles que, no âmbito da amostra, apresentavam predomínio de posições soci-

oeconômicas mais elevadas ou menos elevadas⁵ (conjuntos de cursos chamados de Grupo 1 e Grupo 2, respectivamente).

Outros olhares para as informações presentes nas redações mostraram-se igualmente importantes. Foi fundamental, por exemplo, dar a devida consideração aos modos pelos quais seus autores expressaram-se sobre diversas facetas da miserabilidade e a vida de seus sujeitos; ao implícito e ao explícito; ao “dito” e ao “não-dito”; às diferentes maneiras por meio das quais se manifestou uma mesma informação. Assim, foi fundamental considerar o que se escreveu, como se escreveu e o que não se escreveu, já que os silêncios dizem muito sobre como representamos aspectos da realidade e nos posicionamos a seu respeito, em termos de valores e atitudes.

1.2. Algumas características de *Lugar de toda pobreza* e sua relação com os conteúdos das redações

Lugar de toda pobreza foi produzido em 1983 por uma equipe da Rede Gazeta,⁶ de Vitória. Com 57 minutos, trata da vida que então tinham os catadores de um dos muitos lixões espalhados pelo Brasil nas últimas décadas:⁷ o do bairro São Pedro, na capital do Espírito Santo. Vivendo entre os resíduos ali lançados e disputando-os com animais, obtinham sua sobrevivência utilizando-os como valores de uso (consumo próprio ou familiar: roupas, ali-

⁵ Para detalhes sobre as duas últimas categorizações citadas, consultar LEITE (2002: 114-23). Os cursos representados na amostra são: Administração, Arquitetura e Urbanismo, Artes Plásticas, Biblioteconomia, Ciências Contábeis, Ciências Econômicas, Comunicação Social, Direito, Filosofia, História, Letras Inglês, Pedagogia, Psicologia e Serviço Social.

⁶ A direção geral coube ao jornalista Amylton de Almeida, que trabalhou também no roteiro (juntamente com Henrique Gobbi) e foi responsável pela produção e pela seleção musicais.

⁷ Segundo ADAMETES (1999: 31), em 1996 havia no Brasil “mais de 12.000 locais a céu aberto” nos quais eram depositados pouco mais de 60% do lixo então recolhido no País.

mentos, utensílios domésticos etc.) ou como valores de troca – objetos voltados para a venda (papéis, plásticos e vidros, por exemplo).

Duas características de *Lugar de toda pobreza* são marcantes, podendo ser consideradas em separado apenas para fins analíticos.

Há nele um cunho informativo, de registro. Lança mão de depoimentos feitos pelos catadores (sobre condições de vida e de trabalho, situações anteriores à coleta de lixo etc.). Em termos visuais, expõe, por exemplo, a forte presença feminina e infantil no lixão, a labuta ali executada por pessoas de todas as idades, o consumo de restos alimentares, urubus fazendo as vezes de pano de fundo constante, a naturalidade e a alegria com que os catadores recebiam um caminhão que vinha despejar o que fora descartado por outras parcelas da população. Com certa riqueza de detalhes, mostra uma assembléia da cooperativa que os catadores de São Pedro chegaram a constituir. Menciona diversas formas de luta que eles desenvolveram em 1982 para ter acesso ao lixo, pois ficaram proibidos de fazê-lo durante nove meses, por decisão judicial. Expõe a árdua tarefa de construir barracos e palafitas com materiais improvisados, num ambiente tão desfavorável: o mangue.

Mas *Lugar de toda pobreza* tem outra faceta: encerra um possível impacto emocional sobre os espectadores. Uma das razões é que seu conteúdo, tratando da miséria numa de suas formas mais pronunciadas, contrasta profundamente com uma fotografia de muito boa qualidade e com uma belíssima trilha sonora, da qual constam trechos de peças de Haendel, Tchaikovsky, Carl Orff e Rossini, entre outros.

Numa primeira aproximação, poderíamos dizer que aquele impacto emocional é produzido por tal contraste. Mas, a meu ver, não é bem assim. Para explicá-lo, adianto algo que procuro demonstrar, posteriormente: o caráter documental de *Lugar de toda pobreza* propicia a muitos espectadores diversas informações – sobre o grau a que chega a miséria em nosso País e sobre traços da vida cotidiana dos miseráveis – que, até então, desconheciam em larga medida. O objeto dessa tomada de conhecimento (ainda que ela

seja inicial) é a dramática precariedade de condições de vida expostas sem retoques, o que, por si, já contribui para criar um impacto emocional sobre parte, pelo menos, dos espectadores. Assim, esse impacto parece-me potencializado – mas não, criado – pela acentuada discrepância entre o chocante e o belo: o primeiro, representado por uma miséria insuspeitada; o segundo, fazendo-se presente na fotografia e na trilha sonora de *Lugar de toda pobreza*.

Isso remete a uma questão crucial: qual o impacto emocional que o documentário, devido a suas características, tem sobre as reações analisadas? Aquele impacto, ainda que real, deve ser relativizado. Apresento três razões para tanto:

- a) Como já citei, o conteúdo em si de *Lugar de toda pobreza* pode chocar boa parte daqueles que desconhecem a profundidade e a extensão da miséria no Brasil. Assim, se fosse possível ter acesso, por outros meios, às mesmas informações ensejadas pelo filme em questão, creio parte significativa dos indivíduos que vivem em ambientes socialmente distantes da pobreza extrema ficaria sensibilizada ao inteirar-se delas – ainda que isso pudesse dar-se em intensidade diversa da que ocorre com quem assiste ao documentário, dadas suas características. As diferenças existentes entre as duas situações seriam de grau.
- b) Ainda que de forma mediata (por intermédio de *Lugar de toda pobreza*), a experiência vivida pelos integrantes da amostra possibilitou-lhes algo que, em outras circunstâncias, seria, pelo menos, muito improvável: observar a miséria e os miseráveis em seu próprio habitat, fato que propicia uma visão um tanto quanto integrada e coerente do assunto. Por certo, as reações daí decorrentes são muito diferentes daquelas que teriam caso houvessem contemplado a indigência e os indigentes em outros locais – nas ruas “normais” (para estudantes universitários) de uma cidade, por exemplo – e, portanto, de modo muito mais fragmentado. Mas, neste caso, a diferença de reações deve-se à abrangência e à profundidade das informações recebidas, e não ao contraste entre o chocante e o belo.

- c) A experiência pela qual passaram os informantes não pode ser interpretada de modo empirista, isto é, como se eles não trouxessem previamente consigo um arsenal simbólico relativo à miséria e aos miseráveis e como se, por conseqüência, todos os valores, atitudes e formas de percepção da realidade que expressaram em suas redações decorressem, de modo exclusivo, das características do documentário. Tal complexo simbólico prévio não apenas manifesta-se nas redações, como também explica, em grande medida, os modos pelos quais os produtores de texto posicionaram-se diante das novas informações que lhes foram então transmitidas.

Mas a afirmação que acabo de fazer já é assunto para outra conversa: pode-se compreendê-la melhor a partir das considerações que apresento no tópico que se segue e em boa parte da seção 2.

1.3. Alguns eixos principais da Teoria das Representações Sociais

Um dos instrumentos mais valiosos para a interpretação dos dados primários foi a Teoria das Representações Sociais, cuja primeira formulação coube a MOSCOVICI (1978). Assim, penso ser útil apresentar, de modo sucinto, algumas características principais do conceito de representação social aqui utilizado e da teoria correspondente.

O conceito em questão diz respeito a uma forma particular de conhecimento: o conjunto dos saberes sociais cotidianos, os saberes do senso comum. JODELET (1989: 31) explica por que são produzidos esses saberes e por que tais representações são sociais. Afirma que, na vida prática, e em relação ao mundo que nos rodeia, precisamos ter conhecimentos que permitam situarmo-nos e conduzirmo-nos nele, dominá-lo física e intelectualmente, identificar e resolver problemas por ele colocados. Mas, ao mesmo tempo, trata-se de um mundo com-

partilhado com outros, nos quais nos apoiamos, de modo convergente ou conflituoso, para compreendê-lo, geri-lo ou enfrentá-lo.

Sobretudo em sociedades marcadas por rápidas mudanças, forte presença dos meios de comunicação, desenvolvimento da ciência e acentuada diversidade de ambientes sociais, inúmeras questões, a todo momento, chamam-nos a atenção, demandam conhecimento e exigem tomada de posição a seu respeito. Assim, produzem-se representações sociais a respeito de objetos socialmente relevantes (JODELET, 1989: 55; ECHEBARRIA et al., 1992: 280; SÁ, 1998: 21) – verdadeiras “teorias do senso comum” (SPINK, 1995a: 120 e 124; SÁ, 1995: 28) constituídas de informações, imagens, crenças, opiniões, valores, elementos ideológicos etc. (SPINK, 1995b: 90; JODELET, 1989: 36). Mas como elas são elaboradas?

Uma das características marcantes de uma sociedade como a nossa é a exposição constante ao novo. Este, de início, mostra-se estranho a nós. Para que com ele possamos passar a conviver – no sentido amplo da palavra –, é preciso que ele torne-se familiar para nós.⁸ Mas, para que um objeto transforme-se de algo estranho em algo familiar, é necessário que passe por um processo de acolhimento nas formas de pensar já existentes (JODELET, 1989: 35 e 56), que seja inserido em “paradigmas prévios”,⁹ abordado a partir de quadros anteriormente estabelecidos – ideológicos, culturais, afetivos etc. Por isso, JOVCHELOVITCH (1995: 78) afirma: “... não há possibilidade para a construção simbólica fora de uma rede de significados já constituídos. É sobre e dentro dessa rede que se dão os trabalhos do sujeito de re-criar o que já está lá.”

Por isso, nos processos por meio dos quais se elaboram representações sociais, operam características dos sujeitos. A “pertença

⁸ “... o propósito de todas as representações é o de transformar algo não familiar [sic], ou a própria não familiaridade [sic], em familiar ...” [MOSCOVICI, Serge. *The Phenomenon of Social Representation*. In: FARR, Robert M. & _____ (eds.). *Social Representations*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. p. 23-4. Apud SÁ (1995: 35)].

⁹ Id., *ibid.*, p. 24. Apud SÁ (1995: 36).

social” ou “inscrição social” dos indivíduos – seu lugar, sua posição e sua função sociais – afeta “os conteúdos representacionais e sua organização, por meio da relação ideológica que [tais indivíduos] mantêm com o mundo social ..., das normas sociais e dos modelos ideológicos a que obedecem.” (JODELET, 1989: 37 e 50) Em outros termos, os paradigmas prévios que os sujeitos mobilizam para acolher novos objetos de representação trazem a marca desses mesmos sujeitos: são “escolhidos” dentro do “arsenal” de que dispõem para tanto, em função de sua posição social, das relações em que estão inseridos, da forma como encaram o mundo, de fatores afetivos etc.

O fato de os conteúdos das representações sociais trazerem em si atributos do sujeito demonstra que elas não são meros reflexos passivos do exterior em sua mente. Uma representação social é mais do que uma “apropriação da realidade exterior pelo pensamento”, uma “simbolização” do objeto: tendo seu conteúdo afetado por traços sociais característicos do sujeito, ela “comporta uma parte de reconstrução, de interpretação do objeto”, sendo também uma “expressão do sujeito” (JODELET, 1989: 37 e 43). Além de representar o objeto, ela representa igualmente o sujeito, exprimindo seu ser social.¹⁰

Essa assertiva central da Teoria das Representações Sociais foi fundamental para analisar os conteúdos das redações coletadas, como veremos adiante.

2. Desconhecimento, piedade e distância¹¹

¹⁰ “A representação social é sempre representação de algo (o objeto) e de alguém (o sujeito). As características do sujeito e do objeto terão incidência sobre o que ela será.” (JODELET, 1989: 43)

¹¹ Tomados isoladamente, os indicadores que utilizo em cada um dos tópicos desta seção nem sempre apresentam elevadas dimensões quantitativas, mas, considerados em conjunto – e, em certos casos, por seu aspecto qualitativo –, validam com vigor os argumentos correspondentes.

2.1. “Não consigo imaginar que vida aquele pessoal leva.”¹² (A miserabilidade e seus sujeitos: um mundo desconhecido por segmentos sociais não atingidos pela pobreza)

Na sociedade brasileira, a pobreza apresenta uma visibilidade crescente nas últimas décadas,¹³ além de ser, há longo tempo, tematizada com frequência na vida cotidiana, inclusive no discurso político (CARVALHO & LANIADO, 1992: 18-9; LEITE, 1994: 146-7; NEVES, 1995: passim; TELLES, 1990: 37; TELLES, 1992: ii, iii, iv, 1, 17, 32-3, 302; TELLES, 1993: 9; TELLES, 2001: passim). Apesar disso, no entanto, informações presentes nos textos coletados indicam que importantes traços da miserabilidade e da vida de seus sujeitos são desconhecidos nos meios sociais distantes de situações de penúria. Vejamos alguns dados a esse respeito.

31 (trinta e um) universitários, de maneira espontânea e explícita, ou afirmaram que desconheciam anteriormente aspectos importantes da miserabilidade, ou manifestaram a opinião segundo a qual outros os ignoram, como o ilustram os excertos seguintes:

“... nunca imaginei que pudesse existir tanta pobreza.”

“Após assistir este [sic] documentário, percebo que não conheço nada de pobreza ...”

“Em momento algum da minha vida eu imaginei uma cena [sic] desse tipo ...”

“É difícil acreditar que num país como o Brasil ... existam pessoas vivendo dessa forma ...”

“A despreocupação das autoridades governamentais leva a um total desconhecimento [por parte] da sociedade [sobre o assunto].”

¹² Trecho de uma redação elaborada em 1991.

¹³ Referindo-se ao assunto em períodos recentes da história do País, TELLES (1992: 17 e 302) e NEVES (1995: passim) chegaram a utilizar a expressão “espetáculo da pobreza”.

“... tenho certeza que [sic] muitos desconhecem a pobreza tal qual é mostrada [em *Lugar de toda pobreza*].”

“... talvez a falta de informação seja o principal motivo da omissão de muitas pessoas ...”

“A TV quase nunca mostra este tipo de REALIDADE. (...) E os telespectadores quase sempre não [sic] tomam uma postura social, devido à ignorância social.”

Nas redações coletadas há também diversos e importantes indicadores indiretos do desconhecimento referido. Passemos a eles. Considerados apenas os casos em que isso se dá de forma absolutamente transparente, 62 (sessenta e dois) autores de redação exprimiram choque e/ou surpresa quanto à condição social abordada no documentário, assim evidenciando o elevado grau em que a ignoravam até então. Eis alguns exemplos:

“Ficamos diante de cenas chocantes, porque o modo como se alimentavam as pessoas não eram coisas [sic] de seres humanos normais.”

“As cenas por nós assistidas [sic] são realmente deprimentes e às vezes até assustadoras.”

“...aquele vídeo assustou muita gente.”

“Ficamos chocados ao ver que aquilo que são os nossos ‘restos’ do dia-a-dia servem de forma vital a uma imensidão de pessoas.”

“É chocante ver de uma só vez essa realidade de tanta miséria.”

Parte dos integrantes da amostra apontou um número muito grande (às vezes, exageradamente grande) de supostas causas da penúria dos catadores de lixo. Em alguns casos, elas não formam um conjunto sequer razoavelmente coeso, por vezes sendo apresentadas sem quaisquer justificativas.¹⁴ Tudo isso pode denotar

¹⁴ O autor de uma redação apontou dezoito supostas causas da existência de situações de pobreza extrema – quase todas sem qualquer explicação. Dentre eles, encontram-se: a “ignorância”, o “irracionalismo”, a “falsida-

acentuados embaraços para explicar uma realidade que, em larga medida, era até então ignorada. Muitos informantes chegaram a explicitar tais dificuldades. Vejam-se alguns exemplos:

“Acho muito difícil, falar sobre o porquê de tudo o que acabei de ver agora”

“A causa real de tal fato eu confesso que desconheço.”

“...o que me surge na mente são apenas mais indagações ...”

“...dizer o porquê de uma coisa [sic] como essa é pedir demais para um mortal.”

“Analisar a pobreza não é simples. (...) E ela (a pobreza) não se explica. Ela existe. (...) ... eu não a compreendo, num país como o Brasil, cheio de riquezas minerais, recursos energéticos e muito, muito mais. É ... É difícil falar em algo que não se compreende ...”

Cito um último – e fundamental – indicador indireto do alto grau em que aspectos da miserabilidade demonstraram ser ignorados em segmentos sociais distantes daquela condição social. Ele diz respeito ao modo pelo qual os universitários representaram as novas informações que lhes foram propiciadas por *Lugar de toda pobreza*. Em poucas palavras, grande parte deles formulou uma “definição em negativo” da miséria e dos miseráveis. Vejamos o que isso significa.

É óbvio que a miséria caracteriza-se, de modo acentuado, pela privação extrema. Mas palavras, expressões e trechos que expressam o não ter, a falta, a carência – tudo isso foi freqüente de maneira “desmedida” nas redações analisadas.

Tomemos alguns dados quantitativos a esse respeito. Embora a idéia de falta – de ausência, de carência – esteja presente de maneiras muito diversas nas redações coletadas, apenas mediante o uso do substantivo “falta” e/ou do verbo “faltar” isso ocorre pelo menos uma vez em pouco mais do que a metade (251) desses tex-

de”, a “falta de caridade”, o “clientelismo” e a “falta de ações verdadeiras”.

tos. Em parte deles, de modo explícito ou subentendido, tais termos aparecem várias vezes, como demonstro por meio da Tabela 1. Numa redação, isso chegou a acontecer dez vezes (duas delas, implicitamente).¹⁵

TABELA 1
USO DO SUBSTANTIVO “FALTA” E DO VERBO “FALTAR” NAS REDAÇÕES ANALISADAS

	Frequência	%
Nenhuma vez	249	49,80
Uma vez	114	22,80
Duas vezes	74	14,80
Três ou mais vezes	63	12,60
Total	500	100,00

Tomando-se os informantes segundo o gênero, o período em que foram coletados seus textos e a pertença ao Grupo 1 ou ao Grupo 2, registraram-se oscilações relativamente pouco expressivas a esse respeito.¹⁶ Tudo isso permite começar a afirmar que parte significativa dos autores de redação formou uma “imagem em negativo” da miséria e dos miseráveis, profundamente marcada pela idéia de falta.

Não seria exagero dizer que, nessa visão, falta quase tudo, seja na vida “atual” dos catadores de lixo, seja no passado, período em que muitos deles viviam no meio rural ou em pequenas cidades interioranas.¹⁷ Faltam elementos não apenas na vida propriamente dita desses trabalhadores (alimentos, acesso à educação, moradia

¹⁵ O sentido em que uso o adjetivo “subentendido” e o advérbio “implicitamente” fica claro tomando-se o exemplo de um estudante que escreveu: “falta de emprego, de educação, de moradia, de alimentos etc.”. O substantivo “falta” aparece explicitamente uma única vez, mas está subentendido – implícito – para três outros complementos.

¹⁶ Cf. LEITE (2002: 150-2, Tabelas 3.1, 3.2 e 3.3).

etc.), mas, também, no meio social inclusivo. Os exemplos pertinentes, apresentados a seguir,¹⁸ ilustram também o fato, já mencionado, de que em várias redações o substantivo “falta” e/ou o verbo “faltar” foram utilizados diversas vezes, reforçando a “definição em negativo” da miséria e dos miseráveis:

“a falta de moradia”; “a falta de emprego”; “a falta de uma educação social, cultural e principalmente sexual”; “a falta de escolas”; “a falta de um pouquinho de ‘atenção’ da parte ‘não só daqueles que ‘governam’, mas de toda a sociedade’”; “a falta de assistência médica”; “a falta de luz, de água e de esgoto”; “a falta de compreensão dos governantes”.

“... falta de água, falta de energia elétrica, falta de saneamento básico, falta de atendimento hospitalar ...”

“falta de empregos e oportunidades de trabalho”; “a falta de moradia”; “a falta de instrução, estudo e alfabetização”; “falta de ajuda dos governantes”.

“falta de sensibilidade [dos governantes]”; “a falta de iniciativa por parte das pessoas do poder”; “a falta de empregos”; “a falta de instrução”; “a falta de moradia ‘decente’”; “a falta de terra produtiva livre”.

“a falta de condições de uma vida digna no campo”; “a falta de empregos nas cidades”; “a falta de moradias”; “a falta de infra-estrutura nas cidades”; “a falta de estudos”; “a falta de investimentos governamentais e particulares para a melhoria de vida [dos miseráveis]”.

Essa “imagem em negativo” marca de modo tão profundo os textos coletados, que certas construções nitidamente demandariam formatos alternativos. São apontadas, por exemplo, como causas da existência de situações de miséria: a “falta de preocupação por parte do governo em ajudar e ouvir a classe pobre”, “a falta ... de um salário justo”, “a falta de uma educação ... distribuída a todos”,

¹⁷ A maioria desses trabalhadores era composta de migrantes (cf. LEITE, 2002: passim, esp. 87-105).

¹⁸ Cada conjunto de causas reproduzido logo adiante foi extraído de uma única redação.

a “falta de igualdade social” e “a falta de distribuição de renda”. Sem discutir o caráter substantivo dessas supostas causas, penso que elas poderiam receber, respectivamente, as seguintes construções alternativas (a meu ver, mais apropriadas para exprimir as mesmas idéias): “o fato de o governo não ajudar nem ouvir a classe pobre”, “os salários injustos”, “o fato de apenas parte da população ter acesso à educação”, a “desigualdade social” e “a concentração de renda”. Até a palavra “desemprego”, de uso tão corriqueiro, em muitas redações é substituída pela expressão “falta de emprego(s)” (ou equivalente). Dos 261 informantes que, como veremos, apontaram o fenômeno do desemprego como causa da miserabilidade, 41 valeram-se da expressão citada (ou de expressões equivalentes)¹⁹ e 114 utilizaram o consagrado termo “desemprego”.

Há um exemplo emblemático de quão profundamente a idéia de falta informou as representações da miséria e dos miseráveis constituídas entre os autores das redações. Entre as razões que apontou para explicar as precárias condições de vida dos catadores de lixo, uma universitária incluiu a “falta de Deus”, assim a explicando:

“Todo aquele que tem em Deus sua rocha e fortaleza nunca é desamparado. (...) A Bíblia diz no salmo 23 versículo 1 o seguinte: ‘O Senhor é meu pastor e nada me faltará’. Existe outra referência bíblica que diz mais ou menos o seguinte: ‘nunca vi o justo mendigar o pão ou passar necessidade’ ...”

Mas o substantivo “falta” e o verbo “faltar” estão longe de dizer tudo sobre a “imagem em negativo” da miséria. De várias outras formas isso aparece nos textos analisados. O termo “sem”, indicando idéias como “ausência”, “falta” e “privação”, aparece pelo menos uma vez em 120 das redações coletadas (24% do total), sendo imensa a variedade dos substantivos e expressões que se seguem àquela preposição. Em inúmeros trechos de redação aparecem as expressões “não têm”, “não possuem”, “não dispõem de”.

¹⁹ “Falta de trabalho”, “falta de campo de trabalho”, “falta de colocação” e “falta de oportunidades de empregos” são exemplos dessas expressões.

Foi, ainda, muito comum o uso de expressões como “não conseguem”, “não obtêm”, “não arrumam”, referindo-se aos catadores de lixo, e de expressões que, dizendo respeito ao meio social inclusivo, indicam fatos que afetam a vida desses trabalhadores, como “não oferece” e “não contam com” (emprego, moradia, infra-estrutura urbana etc.).

Nas situações que acabo de mencionar, o complemento genérico aproxima-se de nada: os catadores não deixam de ter apenas bens materiais, mas também “orientação”, “condições de questionar e criticar a miséria em que vivem”, “condições de lutar pelos seus direitos”, “capacitação técnica”, “atendimento por parte do governo”, “mão-de-obra qualificada”, “condições sociais e culturais para perceberem [sic] que quanto mais filhos tiverem menor será a probabilidade de terem uma vida melhor”, “cultura”, “educação sexual”, “princípios morais, religiosos, financeiros etc.”.

Encerro esta argumentação com um fato de ordem oposta à daqueles já apontados: asserções positivas sobre a indigência e os indigentes, que tratassem do que são, mais do que falta nessa condição social e para seus sujeitos, mostram-se absolutamente raras no material primário. Embora esse assunto seja retomado, aprofundado e analisado sob outro enfoque em 2.3, é possível dizer que ele confirma que o foco das representações que os universitários manifestaram sobre a miséria e os miseráveis é o que falta, o que carece, o que é ausente.

Cabe perguntar sobre o porquê disso tudo. É nítido que tais representações não apenas proporcionam uma “imagem em negativo” do objeto a que se referem: elas também são construídas a partir dos modos de vida dos autores das redações analisadas – e por contraste com tais modos de vida. Escreveu-se sobre o que os miseráveis não têm, sobre o que falta nos meios em que vivem, sobre o que ali é ausente, com base naquilo de que se dispõe nos meios sociais de que participam aqueles autores.

Vale lembrar que, tratando do conceito de representações sociais, procurei mostrar que elas expressam atributos do objeto repre-

sentado e do sujeito que representa. Também ali, vimos que a constituição das representações tem por finalidade transformar o não-familiar em familiar. Ora, *Lugar de toda pobreza* forneceu aos participantes da amostra inúmeras informações novas a respeito da miséria e dos miseráveis. Dado o profundo desconhecimento que parte significativa deles tinha até então sobre o assunto – e penso que essa situação pode ser estendida aos segmentos sociais dos quais eles são oriundos –, a única forma de tornar familiar algo tão insólito seria por meio do contraste com aquilo que os informantes já conheciam: seus próprios padrões de vida.²⁰

Em conclusão, a “definição em negativo” da miséria e dos miseráveis pode ser considerada como mais um indicador do elevado grau em que, no Brasil, segmentos sociais não atingidos por situações de penúria desconhecem aspectos fundamentais da pobreza mais extrema e da vida dos indigentes.

2.2. “... aquele povo me dá pena, povo muito humilde.”²¹

(Identificação moral: a piedade em relação aos miseráveis)

Como os integrantes da amostra reagiram ao contato brusco com uma condição social que tanto contrasta com seus padrões de vida? Vários tipos de dados primários mostram que, buscando tematizar a realidade abordada por *Lugar de toda pobreza*, parte muito considerável deles identificou-se moralmente com os miseráveis – identificação caracterizada, de modo marcante, pelo sentimento de piedade.

Um primeiro indicador dessa identificação é que, buscando atender ao que lhes havia sido expressamente solicitado – que apresentassem suas opiniões sobre as causas de situações de misé-

²⁰ Acerca da importância do contraste para a constituição das representações sociais, ver SÁ (1995: 38).

²¹ Trecho de uma redação elaborada em 1991 por uma estudante de Serviço Social.

ria –, parcela muito significativa dos autores de redação isentou os catadores de lixo da responsabilidade pela extrema adversidade de suas condições de vida.

É verdade que houve quem apontasse os próprios miseráveis (os catadores de lixo, no caso em questão) como responsáveis por sua indigência. Nesses casos, predominaram considerações segundo as quais os catadores caracterizam-se pela passividade (individual ou coletiva), havendo referências ao conformismo, ao comodismo, à resignação, à submissão, à inexistência de união/organização, à não-reivindicação de direitos. Às vezes mescladas com tais opiniões, outras explicações da miséria também atribuem sua existência aos indigentes: indolência, falta de esforço, exploração recíproca, grande número de filhos, migrações, descrença no deus da tradição judaico-cristã etc.

Mas cabem duas ressalvas importantes quanto aos universitários que imputaram a indigência aos próprios miseráveis. À exceção de um, todos opinaram que outros fatores também contribuem para levar à pobreza extrema. E parte dos estudantes que viram a suposta passividade dos catadores de lixo como causa das agruras que estes enfrentavam relativizou sua importância, encarando-a como parcialmente resultante de fatores que escapavam ao raio de ação daquela categoria de miseráveis: desemprego, crenças religiosas, não-acesso à educação etc.

Mas há algo ainda mais importante: no conjunto da amostra, foi profundamente minoritária a opinião segundo a qual a existência da indigência deve-se aos próprios miseráveis. A Tabela 2²² indica um forte domínio de opiniões que apontam fatores de cunho estrutural, conjuntural e político-administrativo para explicar a ocorrência da pobreza extrema.²³

²² Foi comum encontrar numa mesma redação causas de diversas ordens para explicar a origem e/ou a permanência de situações de penúria. Assim, se somássemos as frequências relativas de todos aqueles supostos determinantes, obteríamos um resultado muito superior a 100%.

TABELA 2
FREQÜÊNCIAS DAS CAUSAS MAIS INDICADAS PARA EXPLICAR
A ORIGEM E/OU A PERMANÊNCIA DE SITUAÇÕES DE MISÉRIA

	Freqüência	%
Administração / governantes	321	64,20
Desemprego	261	52,20
Migrações e/ou seus desdobramentos	220	44,00
Não-acesso à educação	190	38,00
Desigualdades	177	35,40
Falta de alternativas	93	18,60
Inexistência de controle de natalidade	90	18,00
Não-acesso a formas alternativas de moradia	87	17,40
A sociedade	71	14,20
Características individuais dos não-miseráveis	70	14,00
Características macroestruturais da sociedade brasileira	68	13,60
Os próprios catadores	54	10,80

Três das modalidades de causas mais apontadas merecem algumas considerações. Em *Lugar de toda pobreza*, alguns catadores

²³ Para esclarecimentos adicionais sobre as diversas categorias de supostas causas da miséria presentes na Tabela 2, consultar LEITE (2002: 164-9).

de lixo entrevistados fazem referências ao desemprego e a migrações (em particular, do campo para a cidade), fato que pode explicar, em parte, as grandes frequências das causas ligadas a esses fenômenos (52,20% e 44%, respectivamente). Provavelmente em grau menor, outra rápida passagem do documentário pode ter afetado a frequência das supostas causas da indigência ligadas ao âmbito educacional: nela, a então líder dos catadores busca convencer um colega a não voltar ao meio rural, argumentando que lá o acesso à escola é mais difícil e que o estudo é a “riqueza” que os pobres podem dar a seus filhos.

Porém, várias outras modalidades de causas apontadas em larga escala pelos informantes – e que não recebem qualquer menção em *Lugar de toda pobreza* – isentam os catadores da responsabilidade por sua própria indigência. De modo implícito, fazem-no aquelas que imputam a miséria a fatores que fogem ao raio de ação dos miseráveis, como as relativas à administração pública/governantes e à existência/intensificação de diversos tipos de desigualdade presentes na sociedade brasileira; de modo explícito, aquelas englobadas na modalidade “Falta de alternativas”,²⁴ indicadas por universitários que trataram de fatores que, a seu ver, levam especificamente à cata do lixo.

De todas as outras categorias de causas presentes na Tabela 2 – à exceção, é claro, da última ali mencionada –, a única que isenta apenas em parte os catadores da responsabilidade por sua situação de miséria é “Inexistência de controle de natalidade”. Isso porque a imensa maioria dos informantes que a apontaram opinou que ela não se deve aos próprios miseráveis, mas ao fato de estes não terem acesso ao conhecimento de contraceptivos e/ou não terem condições financeiras de adquiri-los. Os poucos casos destoantes

²⁴ Foram assim categorizadas: a falta de alternativas propriamente dita, a falta de alternativas socialmente lícitas, a falta de melhores opções, a necessidade de sobrevivência (própria e/ou de familiares) e a fome/desespero causado pela fome. Em várias redações, ocorreu a indicação de mais de uma dessas causas.

foram computados também na categoria “Os próprios catadores”,²⁵ que aparece apenas em décimo segundo lugar na Tabela 2, correspondendo a pouco menos do que 11% dos informantes.

Enfim, a grande maioria dos autores de redação não responsabilizou os miseráveis (os catadores de lixo, no caso em questão) por suas adversas condições de vida, considerando-as resultantes de outros elementos constitutivos da realidade social. Com oscilações que não afetam a conclusão geral, o mesmo pode ser inferido quando tomamos os informantes segundo os gêneros e os grupos de cursos em que eram matriculados.²⁶ Temos, pois, um primeiro indicador do que considero uma identificação moral de parte significativa dos autores de redação com os miseráveis, manifesta logo após terem assistido ao documentário *Lugar de toda pobreza*. A seguir, abordo outros indicadores do mesmo fenômeno.

Entre os informantes, foi razoavelmente comum procurar identificar outros —que não os catadores de lixo — responsáveis ou, mesmo, culpados pelas agruras enfrentadas por essa categoria de miseráveis. Tal postura manifestou-se em construções muito diversas, mas apenas as palavras “culpa” e/ou “culpado(a)(s)” aparecem pelo menos uma vez em 41 dos textos analisados, sendo geralmente usadas em referência à “sociedade” (tal como concebida pelos autores dos textos em questão) ou a segmentos sociais que não os dos indigentes. Em certos casos, possivelmente devido ao já citado choque que muitos sentiram ao se inteirar de aspectos da miserabilidade, os universitários apontaram a si mesmos como vinculados,

²⁵ Essa categoria foi construída de forma diversa das outras que constam da Tabela 2, pois engloba causas díspares entre si, mas tendo como ponto em comum o fato de os catadores de lixo serem tomados como responsáveis pela adversidade de suas condições de vida.

²⁶ Na amostra, são de 12,62%, 7,43%, 8,62% e 13,20%, respectivamente, as porcentagens de mulheres, homens, estudantes de cursos do Grupo 1 e estudantes de cursos do Grupo 2 que imputam aos próprios catadores de lixo sua condição de miséria.

de alguma maneira, às causas de sua ocorrência.²⁷ Vejam-se os exemplos que se seguem:

“Nós, de uma classe bem melhor [sic] ... contribuímos muito para toda essa pobreza.”

“As pessoas deveriam atentar para o fato de que boa parte da culpa é nossa ...”

“É claro que todos nós temos culpa, nós sociedade ...”

“Envolvidos apenas na busca do nosso conforto, ... deixamos ... em último plano o bem-estar dos outros. Nós somos culpados por essa miséria ...”

Parte, pelo menos, dos excertos que acabo de apresentar contém um sentimento de compaixão pelos miseráveis, do qual há vários outros indicadores. Abordo-os a seguir, destacando sua relevância qualitativa, pois todos dizem respeito a trechos redigidos de modo absolutamente espontâneo, já que seus autores não tinham sido interrogados sobre as considerações que formularam nessas passagens.

Foi muito freqüente o uso de substantivos e adjetivos (ou de expressões que fazem as vezes dessas classes de palavras) com forte conotação negativa, em referência não apenas às condições de vida dos catadores, mas também a aspectos da realidade social que lhes dizem respeito de forma indireta: atitudes e comportamentos de pessoas de outros segmentos sociais, a forma pela qual “a sociedade” se coloca frente àquela categoria de miseráveis, a omissão de governantes diante da indigência etc. Alguns dos termos e expressões em questão foram: “lamentável”, “calamidade”, “deprimente”, “cruel”, “degradação”, “desumano”, “desgraça”, “injusto”, “trágico”, “subvida”, “mundo medonho”, “imoral”, “vexatório”, “humilhante”, “absurdo”, “dramático” etc.

²⁷ Trinta e dois dentre os autores de redação incluíram-se num “nós” – de contornos diversos e, por vezes, imprecisos – tido como responsável (ou, mesmo, “culpado”) pela existência da miserabilidade.

Apenas em referência às condições de vida e de trabalho dos catadores de lixo, 203 autores de redação (40,6% da amostra) usaram adjetivos, substantivos ou expressões que as qualificam de maneira profundamente negativa.²⁸ Dentre eles, 54 (10,8% da amostra) classificaram como “desumanas” ou “subumanas” – considerados apenas os casos em que se fez uso desses termos (com as respectivas flexões) – as condições de vida dos catadores. 46 universitários (9,2% do total) fizeram algum tipo de analogia entre tais condições de vida e as dos animais, enquanto que 95 integrantes da amostra (19%) opinaram ser desejável e/ou necessário modificar as condições de vida dos indivíduos e/ou famílias que se dedicam à cata do lixo.²⁹

Há expressão espontânea de piedade também em inúmeros trechos que manifestam a necessidade de ajudar, apoiar, assistir, amparar, proteger os miseráveis, ou a opinião segundo a qual essas ações não ocorrem como seria necessário.³⁰ Isso assume formas por demais variadas. Apenas mediante o uso do substantivo “ajuda” e/ou do verbo “ajudar”, ocorreu em 45 redações (9% do total).

Mas a identificação moral de parte expressiva dos informantes com os indigentes não se resumiu à compaixão. Espontaneamente, ela se fez presente na amostra de duas outras maneiras: em 42 dos textos coletados (8,4% do total), sob a forma de indignação contra as condições de vida dos miseráveis e/ou contra suas supostas causas (sendo, então, frequentes termos como “vergonha”, “injustiça”,

²⁸ Nesse cômputo não foram considerados os usos dos termos “pobre(s)”, “pobreza”, “miserável(eis)”, “miséria”, “indigente(s)” e “indigência”.

²⁹ Tal opinião manifesta-se em percentuais que não oscilam de maneira significativa quando os informantes são considerados segundo os gêneros (20,62% entre mulheres, 16% entre homens), os grupos de cursos (17,93% no Grupo 1, 20,81% no Grupo 2) e os períodos em que elaboraram suas redações (16,90% em 1988-90, 21,28% em 1991-92, 18,24% em 1994-95).

³⁰ “As idéias de assistência, ajuda, e os sentimentos de pena e compaixão ... costumam mover as ações em prol dos pobres ...” (ADAMETES, 1999: 45)

“absurdo” e “indigno”);³¹ em 29 das redações analisadas, por meio de trechos exortativos contra a existência da miserabilidade e/ou contra suas supostas causas, trechos esses exemplificados a seguir:

“... [devemos] fazer nossa a problemática daqueles verdadeiros heróis da resistência.”

“Sejamos fortes para sermos [sic] opositores ...”

“... se nos unirmos e falarmos em voz alta pela melhoria desse [sic] país, com certeza venceremos.”

“E por que estamos de braços cruzados, assistindo a tudo isso, sem fazer nada?”

“É a hora do [sic] Brasil libertar os ‘prisioneiros’ dos ‘campos de concentração’ da miséria para que se mude a face social do país [sic].”

“É preciso ... criar condições para uma educação de libertação dos oprimidos.”

“É hora de todos nós acordarmos!”

Trechos como esses têm uma relevância qualitativa que merece ser destacada, por duas razões que se somam à espontaneidade com que foram redigidos. Em primeiro lugar, numa exortação manifesta-se uma propensão a um envolvimento pessoal com o assunto a que ela se reporta – ainda que, no caso de que se trata, isso possa ter ocorrido de forma apenas momentânea e, possivelmente, devido ao choque causado pelo contato brusco com condições de vida até então largamente desconhecidas. Em segundo lugar, e apesar de as redações coletadas destinarem-se, em princípio, a um único interlocutor (o professor da disciplina introdutória de Sociologia em cuja programação se inseriam, conforme expliquei em 1.1), nelas incluir passagens exortativas parece indicar uma tentativa de sair “da

³¹ Apenas mediante os termos “(in)digno(a)s” e “dignidade”, 57 autores de redação (11,4% do total) afirmaram ver como “indignas” as condições de vida e/ou de trabalho dos catadores de lixo e/ou consideraram que os miseráveis em questão mereceriam uma situação (mais) digna.

esfera privada para a vida pública”,³² assumindo, ainda que de forma passageira, o papel de alguém que conclama um número maior de interlocutores a colocar-se contra a indigência.

Piedade, indignação e exortações, aliadas à postura de isentar os miseráveis da responsabilidade por suas precárias condições de vida, compõem um quadro demonstrativo de que, após um contato repentino com facetas até então profundamente desconhecidas da pobreza extrema e da vida dos indigentes, parte expressiva dos universitários identificou-se moralmente com os catadores de lixo.

Tudo isso parece contrastar com valores e atitudes fortemente arraigados em segmentos sociais não atingidos por situações de privação: nestes, como mostra a literatura, prevalece uma visão desfavorável da pobreza e dos pobres, cujas imagens, amiúde, chegam a associar-se à violência e à criminalidade (TELLES, 1992: 42, 101 e 104; TELLES, 1993: 14; SARTI, 1996: 26; REIS, 1999; CHAUI, 1999; PIERUCCI, 1999: 67-70). Estamos diante de um paradoxo? Se sim, como explicá-lo? Ou tais valores e atitudes teriam sido pura e simplesmente substituídos pela identificação moral com os miseráveis?

2.3. Estabelecendo fronteiras: a busca de distância em relação aos miseráveis

Como já vimos, para que um aspecto da realidade transforme-se de algo estranho em algo que nos é familiar, deve ser acolhido

³² Ainda que as motivações sejam diferentes, a formulação de trechos exortativos guarda analogia com o fato, mencionado por BOURDIEU [Compreender. In: _____ (Coord.), 1997: 704], de que “certos pesquisadores, sobretudo entre os mais carentes, parecem aproveitar essa situação [de pesquisa] como uma ocasião excepcional que lhes é oferecida para testemunhar, se fazer ouvir, levar sua experiência da esfera privada para a esfera pública; uma ocasião também de se explicar, ... isto é, de construir seu próprio ponto de vista sobre eles mesmos e sobre o mundo ...”

em paradigmas simbólicos preexistentes. Assim, seria razoável supor que, buscando tematizar a indignação dos catadores de lixo, os integrantes da amostra não se limitassem a expressar os modos pelos quais representaram as novas informações propiciadas por *Lugar de toda pobreza*, bem como as reações que se seguiram à apresentação desse documentário, mas que também manifestassem, em algum grau, o sistema simbólico que já traziam consigo a respeito da miserabilidade e de seus sujeitos.

Isso ocorre nas redações analisadas. Nelas estão presentes muitas informações sobre os modos pelos quais os integrantes da amostra encaravam a miserabilidade antes de ter assistido ao documentário – e, por extensão, sobre como aquela condição social e seus sujeitos são correntemente representados na vida cotidiana dos segmentos sociais de que são oriundos os universitários em questão.

Distância – eis uma palavra que caracteriza, em larga medida, tais formas prévias de pensar. Em certos casos, ela remete a um certo desinteresse pelas questões relativas à miséria e aos miseráveis. Em outros, reflete valores e atitudes excludentes (em graus diversos) em relação aos indigentes. Abordemos esse assunto.

2.3.1. Desinteresse pelas questões relativas à miséria e aos miseráveis

Embora minoritária, uma parte dos informantes elaborou textos que denotam acentuado desinteresse pelo assunto que eram convidados a tematizar. Essa postura, que quase não comparece de modo explícito e verbalizado nas redações analisadas, tem três indicadores principais: textos com dimensões muito reduzidas;³³ textos cujos autores limitaram-se a fazer uma listagem de supostas causas da ocorrência de situações de miséria, apresentando pouca

³³ Textos com número de linhas igual ou inferior a cinco, quando digitados com a fonte “Times New Roman”, tamanho 12, do editor de texto aqui utilizado, e com formatação igual à do presente trabalho.

(ou nenhuma) explicação para cada uma delas; uma combinação das duas categorias que acabam de ser mencionadas.

12,2% das redações têm uma dessas três características. Assim, um em cada oito informantes não apenas deve ter tido muito pouca preocupação anterior com questões relativas à miséria e aos miseráveis, como manteve essa posição após o contato com *Lugar de toda pobreza*, envolvendo-se minimamente com o tema que era chamado a abordar. Vejam-se os seguintes exemplos pertinentes:

“Descaso das autoridades competentes.

Descaso de todos nós, omissão.

Mercado de trabalho saturado.

Comodismo dos catadores.

Falta de especialização numa profissão.

Analfabetismo.

Corrupção.

Falta de seriedade deste país.”

“1. Não existe interesse, por parte de ‘quem pode’, de fazer algo para que, mesmo que não acabe [a miséria], que diminua (egoísmo);

2. ignorância (falta de conhecimento) sobre controle de natalidade;

3. comodismo de alguns, ou seja, falta de vontade de mudança.”

Para aclarar o desinteresse referido há pouco, dois pontos merecem ser considerados: *a)* as redações tendo sido coletadas como parte de uma estratégia de ensino (ver 1.1), eu solicitava aos universitários que buscassem apresentar de forma razoavelmente detalhada suas opiniões sobre as causas da ocorrência de situações de indigência; *b)* os estudantes dispunham de cerca uma hora-aula para elaborar suas redações, esse período sendo dilatado sempre que necessário. Desse modo, textos como os reproduzidos acima denotam claramente que seus autores não tinham grande interesse em “gastar tempo” com aquele tema, ou, no limite, que apenas “cumpriam uma obrigação” de alunos da disciplina em que esta-

vam matriculados. Se não a totalidade desse subconjunto da amostra, grande parte dos universitários que o compõem transmite a forte impressão de que, se lhe fosse dada a oportunidade, abster-se-ia da “tarefa” citada, preferindo o silêncio, o que pode indicar pelo menos indiferença em relação a determinado assunto.³⁴

Se isso é válido para um em cada oito universitários que tinham acabado de assistir a um documentário que expõe de forma crua a situação de todo precária vivida pelos catadores de lixo, os dados pertinentes permitem uma conclusão sociológica: embora a pobreza seja tematizada com frequência no cotidiano da sociedade brasileira, parte da população mostra-se muito refratária a envolver-se com o assunto, ainda que isso signifique simplesmente escrever a esse respeito, e mesmo quando tem a oportunidade de inteirar-se de tal matéria num grau que até então lhe era inacessível.

2.3.2. Valores e atitudes excludentes em relação aos miseráveis

Em graus variados, posições excludentes em relação aos miseráveis manifestam-se em parcela expressiva das redações. De modo verbalizado e explícito, elas são de todo minoritárias. Na maioria das vezes, revelam-se de outras formas. Em geral “inconscientes” e irrefletidas – exprimindo-se no que é escrito sem uma reflexão profunda, nos lapsos do pensamento, nas palavras e expressões que “saem” sem que se o queira –, com frequência aparecem mescladas com as já citadas formas de “identificação moral” com os miseráveis. Outras vezes, expressam-se mediante silêncios, vazios, lacunas – pela omissão, pelo que deixou de ser abordado.

³⁴ Referindo-se à Idade Média européia, MOLLAT (1989: 9) faz uma consideração e coloca-se um questionamento que considero muito pertinentes para o assunto em pauta: “... o silêncio dos textos a respeito dos pobres pode resultar da indiferença e do desprezo em relação a eles, da impotência dos humildes para se exprimirem; não deveríamos levá-lo em conta como um dado de fato?”

Essas posturas excludentes têm três modalidades principais, que abordo em seguida. Parte dos informantes buscou estabelecer fronteiras que os separassem dos miseráveis, mas, ainda assim, vendo-os como integrantes da sociedade. Houve quem considerasse os indigentes como que situados fora do âmbito propriamente social – como não-participantes da sociedade. E houve quem atribuisse aos miseráveis a qualidade de “não-sujeitos”, de seres passivos diante do mundo.

2.3.2.1. “... os ‘outros’ da nossa sociedade”³⁵

Nos textos coletados, as expressões “essas pessoas”, “aquelas pessoas” e “estas pessoas”,³⁶ em referência aos catadores de lixo, aparecem com demasiada frequência, ao contrário do ocorre com “as pessoas”. A meu ver, há uma diferença fundamental entre a última e as três primeiras expressões.³⁷

À primeira vista, a última delas refere-se sempre às pessoas “em geral” – em sentido amplo, ao conjunto dos seres humanos; num sentido mais estrito, a todas as pessoas de uma dada sociedade ou de determinado meio social. Uma observação mais atenta do assunto mostra que não é bem assim. Ressalvados os casos em que seu uso encontra-se contextualizado³⁸ ou acompanhado de complementos especificadores,³⁹ a expressão “as pessoas” denota um sen-

³⁵ Tomo essa expressão de empréstimo a ZALUAR (1985: 42).

³⁶ Nas redações analisadas, o uso da expressão “estas pessoas” é, em geral, inapropriado do ponto de vista gramatical.

³⁷ As considerações que se seguem resultaram da leitura e da releitura atentas do material primário. Desconheço outros estudos que tratem do assunto.

³⁸ Nesses casos, a expressão “as pessoas” refere-se ao “geral” dos indivíduos que se encontram na situação em pauta. Eis um exemplo, extraído de uma das redações coletadas: “A pobreza faz com que as pessoas não tenham condições de se instruir ...”

³⁹ Isso ocorre, por exemplo, ao escrevermos: “as pessoas que moram nas cidades”, “as pessoas que vêm do meio rural”, “as pessoas sem maiores

timento de pertença:⁴⁰ ela serve para nos referirmos a grupos aos quais pertencemos ou consideramos pertencer e, por extensão, àquilo que é “comum para nós”.

Algo muito diverso ocorre com o grupo de expressões “essas/estas/aquelas pessoas”. É claro que ele pode ser usado em relação a indivíduos aos quais se havia feito menção anteriormente, tendo, então, o sentido de “as pessoas referidas”. Mas indica, com frequência, da parte de quem fala ou escreve, o estabelecimento de fronteiras em relação àqueles sobre quem se fala ou escreve. Fundando contrastes, as três expressões têm, nesses casos, uma função dupla: a um só tempo, e em termos simbólicos, incluem num determinado grupo quem delas faz uso e excluem desse mesmo grupo os indivíduos ou categorias sociais aos quais se faz referência, num processo de constituição ou reforço de identidades.⁴¹

Vejamos se o que acabo de afirmar sobre “essas/estas/aquelas pessoas” e “as pessoas” tem validade para as redações analisadas. Esclareço que a última expressão citada foi considerada apenas quando não se encontrava nem contextualizada nem acompanhada de especificações, nos sentidos mencionados há pouco.

No conjunto das redações, as expressões “essas/estas/aquelas pessoas” e “as pessoas” aparecem em relação aos catadores de lixo 164 e 58 vezes, ou 73,87% e 26,13% do total de casos, respectivamente. Por sua vez, a Tabela 3, que trata das frequências com que, individualmente, os integrantes da amostra aludiram a tal categoria

qualificações profissionais” etc., ocasiões em que a expressão “as pessoas que” tem significado análogo ao de “os indivíduos que”.

⁴⁰ Penso que o mesmo acontece com *people*, em Inglês, *les gens*, em Francês, e *la gente*, em Espanhol.

⁴¹ “A importância do contraste para demarcar fronteiras sociais é uma questão central para os estudos sobre identidades sociais.” (SARTI, 1996: 1989) “... somos nós que definimos o outro ... somos nós que decidimos como é o outro ... E a alteridade do outro permanece como que reabsorvida em nossa identidade e a reforça ainda mais.” (LARROSA & LARA, 1998: 8)

social mediante o uso, pelo menos uma vez, de cada uma daquelas expressões, mostra que isso foi muito mais comum por meio de “essas/estas/aquelas pessoas” do que de “as pessoas”.⁴²

TABELA 3

USO DAS EXPRESSÕES “ESSAS/ESTAS/AQUELAS PESSOAS” E “AS PESSOAS” EM REFERÊNCIA AOS CATADORES DE LIXO

	Frequência	%
Nenhuma das expressões	342	68,40
Essas/estas/aquelas pessoas	110	22,00
As pessoas	33	6,60
Ambas as expressões	15	3,00
Total	500	100,00

Os dados quantitativos estão longe de dizer tudo sobre o assunto em discussão. Uma abordagem qualitativa evidencia que, na esmagadora maioria das vezes em que os integrantes da amostra valeram-se das expressões “essas/estas/aquelas pessoas”, não lhes atribuíam papel equivalente ao de “os indivíduos referidos”. Um forte indicador desse fato é que, numa quantidade muito significativa de casos, exemplificados a seguir, tais expressões aparecem logo no início dos textos coletados, ou seja, sem que tenha havido qualquer referência anterior aos catadores de lixo:

⁴² A esse respeito, constataram-se oscilações relativamente pouco expressivas quando os informantes foram considerados segundo o gênero e os grupos de cursos que, no âmbito da amostra, apresentavam níveis socioeconômicos mais e menos elevados (cf. LEITE, 2002: p. 191, Tabelas 3.13 e 3.14).

“As causas para que [sic] estas [sic] pessoas vivam em tais condições vão desde a incompetência do governo até a exploração do homem.”

“O que leva essas pessoas à [sic] um tipo de vida tão sub-humana [sic]?”

“Geralmente, estas [sic] pessoas vem [sic] do interior ou mesmo de outros estados ...”

“Toda a situação ... é gerada pela falta de oportunidade e a desvalorização do trabalho (mão-de-obra) sofrida por essas pessoas na cidade ...”

Há outros indicadores do mesmo fato. Ainda que não no começo de redações, foi comum o uso das expressões “essas/estas/aquelas pessoas”, em referência aos catadores, sem qualquer alusão anterior a tal categoria de miseráveis,⁴³ como também logo após serem citados outros atores sociais ou parcelas da população, distantes da condição de penúria. Este último tipo de situação é exemplificado pelos excertos abaixo:

“... todos continuam na incoerência de fechar os olhos para o lado mais humanitário, o que impede que estas [sic] pessoas tenham o mínimo de condições de vida.”

“... para os governantes é muito melhor manter essas condições precárias de vida, pois desta maneira essas pessoas não tem [sic] acesso ao estudo, não desenvolvem a crítica.”

“Essa situação é causada, na minha opinião, pela ganância desenfreada e até mesmo pela maldade de algumas pessoas que exploram ou exploraram até a medula dessas pessoas e as preservam nessas condições.”

⁴³ Uma autora de redação, após afirmar que “a cada um de nós cabe um pouco de culpa” e que “não colocaria de forma nenhuma o governo como o único culpado”, assim inicia o parágrafo seguinte: “É claro que ele (o governo) é um dos causadores de tal tragédia pelo fato de não proporcionar, através do ensino, uma consciência adequada a essas pessoas ...”

No conjunto dos textos coletados, portanto, as expressões “essas/estas/aquelas pessoas” são usadas quase que exclusivamente em relação aos miseráveis. Apesar das inúmeras referências a governantes, autoridades, políticos, empresários, membros do Poder Judiciário, policiais etc., em apenas duas redações uma ou outra daquelas expressões comparece fazendo alusão a categorias sociais não-miseráveis.⁴⁴

Além disso tudo, tais expressões, referindo-se aos miseráveis, com frequência se fazem presentes duas ou mais vezes (em vários casos, muito próximas entre si) numa única redação, como ocorre nos trechos que se seguem:

“Geralmente essas pessoas vêm do campo como bóias-frias ou como pequenos proprietários ... (...) ... chegando aqui, ... essas pessoas não encontram espaço nem para morar, nem para trabalhar. (...) A invasão de bairros periféricos como São Pedro é a única solução encontrada por essas pessoas.”

“As causas para [sic] que estas pessoas vivam em tais condições ... (...) A luta pela sobrevivência leva estas pessoas a viverem em péssimas condições ... (...) Estas pessoas não têm meios de obterem [sic] melhores condições de vida.”

“Sem local para morar essas pessoas vão para as invasões. (...) Talvez não fosse difícil organizar uma campanha de separação do lixo e assim empregar essas pessoas e melhorar o meio ambiente.”

O uso das expressões “essas/estas/aquelas pessoas” em alusão aos catadores acontece mesmo em casos que, dada sua contextualização, dispensariam os pronomes demonstrativos. Vejam-se exemplos pertinentes:

“... essas pessoas que lá se encontram não tiveram alguém que as orientasse ...”

⁴⁴ Muitos informantes, depois de referir-se a categorias sociais não-miseráveis, preferem outras formas de voltar a mencioná-las: “estes”, “tais pessoas” etc.

“O fenômeno que leva essas pessoas a levarem esse tipo de vida ...”

“...os problemas dessas pessoas que residem nesse bairro ...”

“... a falta de cultura, de educação destas pessoas que se encontram nesta situação ...”

“Essas pessoas que moram no lixão fazem um trabalho muito desvalorizado ...”

Em conjunto, os dados relativos às expressões “essas/estas/aquelas pessoas” mostram que, amiúde, elas foram utilizadas com vistas a definir fronteiras entre os autores de redação e os miseráveis, ainda que isso possa ter sido feito de forma inconsciente e irrefletida. Comprova-se que tais expressões têm o duplo papel de, no âmbito simbólico, incluir num determinado grupo quem delas se utiliza e de excluir desse mesmo grupo indivíduos ou categorias sociais aos quais se faz referência.

Já ao tratar de segmentos sociais não-miseráveis, os universitários valeram-se quase invariavelmente de “as pessoas”, denotando um sentimento de pertença (ainda que, por vezes, mesclado com um sentimento de culpa) que se mostra claro nos seguintes exemplos:

“... hoje em dia as pessoas não se abrem para as causas sociais, ... não se preocupam se um dia nós estaremos passando fome e vivendo na miséria.”

“As pessoas deveriam atentar para o fato de que boa parte da culpa é nossa, que não cobramos de nossos ‘queridos governantes’ providências.”

“... a falta de solidariedade das pessoas ...”

“... o egoísmo das pessoas, só pensando nelas mesmas, só pensam em ganhar e ganhar.”

Mais importante do que isso é haver casos em que, numa mesma redação, são usadas as expressões “as pessoas” e “essas/estas/aquelas pessoas”, em alusão, respectivamente, a não-

miseráveis e a miseráveis. Vejam-se os seguintes exemplos (todos os negritos são meus):

“... há no país [sic] uma má distribuição de rendas, as pessoas sabem, mas ninguém quer que o seu [sic] diminua. (...) A sociedade de um modo geral olha essas pessoas, fica com pena, dá um dinheirinho acho que o que falta é dar a essas pessoas uma nova consciência, empregos ...”

“... o que leva essas pessoas a ocuparem um lugar em que as condições de sobrevivência são as piores possíveis ... Essas pessoas tentam ter uma profissão digna e mais saudável ... (...) ... estão acostumados a viver do lixo, do que é jogado fora pelas pessoas.”

“Entre [sic] as causas dessa situação ... na qual se encontram essas pessoas podemos destacar a falta de oportunidades que essas pessoas têm de conseguirem [sic] emprego ... (...) O nosso desinteresse pelo estado em que se encontram essas pessoas mostra-nos o quanto somos egoístas e insensíveis ... (...) A falta de interesse das pessoas para que se possa mudar esse quadro ...”

“É triste que seja necessário que os moradores de lá peçam, implorem para que chegue mais lixo. Enquanto em quase todos os outros bairros as pessoas lutem [sic] para que o lixo seja retirado. (...) ... a realidade em que aquelas pessoas [catadores de lixo] vivem ...”

“A população, todos nós, poderíamos amenizar o sofrimento dessas pessoas ... doando roupas usadas, calçados, alimentos etc. creio que iam sentir-se mais amparados [sic] sabendo que as pessoas se interessam em ajudá-las. É muito importante que pressionemos o governo para que faça alguma coisa nesses lugares em auxílio a essas pessoas.”

Esses excertos confirmam os papéis sociologicamente polares que, usualmente, têm as expressões “as pessoas” e “essas/estas/aquelas pessoas”: a manifestação do sentimento de pertença e a constituição da alteridade, respectivamente. Revelam

que, com frequência, quem escreve fazendo uso de tais expressões insere a si mesmo num “nós” e situa aqueles sobre quem escreve num “eles”. É claro que isso pode ocorrer de forma inconsciente e irrefletida, nos lapsos do pensamento, sem que haja sequer a intenção de fazê-lo, mas nem por isso o fato deixa de ser sociologicamente relevante.

Podemos concluir que parte significativa das redações coletadas revela, em relação aos miseráveis, valores e atitudes excludentes, que tendem a colocá-los na posição de “os ‘outros’ da nossa sociedade”, graças – no caso em pauta – ao estabelecimento de fronteiras simbólicas, expressas por meio da linguagem escrita. Esta, por sua vez, não faz mais do que revelar um fenômeno sociológico mais abrangente: uma postura em relação aos miseráveis existente em parcelas da população brasileira.

2.3.2.2. A miséria e os miseráveis como realidades externas à sociedade

Nas redações analisadas, constata-se uma segunda modalidade de postura excludente em relação aos indigentes. Neste caso, estabelecem-se fronteiras simbólicas entre os miseráveis e os não-miseráveis de forma mais categórica do que aquela que acabo de discutir: parte expressiva dos informantes manifesta a idéia segundo a qual os indigentes não fazem parte do todo social.⁴⁵ Os miseráveis e, portanto, a condição de miséria são vistos como realidades exteriores à própria sociedade.

Considerações dessa ordem – ainda que feitas de modo “inconsciente” e irrefletido – não podem ser tomadas como algo de

⁴⁵ Essa idéia parece reproduzir-se ao longo do tempo. Na Europa do século XIX, não era raro que pobres e miseráveis fossem vistos por indivíduos de outras posições socioeconômicas como situados à parte do todo social. Cf. BRESCIANI (1989: passim), CASTEL (1995: passim) e LEITE (2002: 199-203).

importância menor em termos sociológicos, mas como expressão de atitudes e valores profundamente arraigados em segmentos sociais de que são oriundos os informantes. Por outro lado, com muita frequência elas se apresentam mescladas com a já citada “identificação moral” que grande parte dos autores de redação exprimiu relativamente aos catadores de lixo.⁴⁶

Vejamos alguns excertos em que a postura excludente em pauta se manifesta:

“... o desprezo, desrespeito, preconceito que sofrem por parte da sociedade ... (...) ... a ganância da sociedade ...”

“... *todos* [negrito meu] continuam na incoerência de fechar os olhos para o lado mais humanitário, o que impede que estas [sic] pessoas tenham o mínimo de condições de vida.”

“*A comunidade como um todo* [negrito meu] tem a sua parcela de culpa ...”

“A situação pode ser melhorada se a população absorver na estrutura social estes trabalhadores ‘catadores’, por meio de empregos fixos ...”

“Existe uma certa falta de sensibilidade por parte ... da própria sociedade ... (...) Mesmo a ajuda da sociedade provavelmente não seria suficiente [para acabar com a miséria].”

“As condições de vida oferecidas ali [em São Pedro], tão precárias, derrubam todos os planos e sonhos do cidadão capixaba.”

São variáveis os contornos do todo social do qual os indigentes são vistos como não-integrantes. Nos excertos acima, esse todo parece abranger o conjunto dos não-miseráveis. Outras vezes, especificam-se os segmentos ou classes sociais que o constituem, sendo citados mais amiúde aqueles situados em posições superiores:

⁴⁶ Essa mescla confirma que, nas redações analisadas, não apenas se manifesta a reação que se seguiu ao contato brusco com novas informações acerca da miséria e dos miseráveis, mas também atributos do sistema simbólico que acolheu tais informações.

“... o desinteresse com que o governo e a sociedade tratam do assunto. O comodismo tomou conta da classe média alta.”

“... o descaso da sociedade em geral, ou seja, a população de classes ‘mais elevadas’ prefere ser indiferente à situação ...”

“A sociedade, o Governo, todos aqueles que estão nos patamares mais altos parecem inertes perante a situação [dos catadores de lixo].”

Também há textos cujos autores explicitam sua própria pertença ao todo social do qual vêm os miseráveis como não-participantes, como mostram os excertos a seguir:

“É claro que todos nós temos culpa, nós sociedade ...”

“Caberia a nós da sociedade brasileira [negrito meu]... evidenciar, trazer à tona, questionar e discutir a realidade destes também cidadãos brasileiros, a fim de que não sejamos, inclusive [sic], vítimas da própria *pobreza que nos circunda* [negrito meu].”

“A sociedade também é culpada, pois ... também cruza seus braços. Nós podemos e devemos ‘amenizar’ este [sic] problema.”

“... o descaso da sociedade ... (...) Voltando a falar do nosso descaso ...”

Alguns dados quantitativos indicam, grosso modo, a dimensão da postura excludente ora abordada. Dada a variedade de formas pelas quais ela se manifesta nas redações, fiz um levantamento restritivo a seu respeito, o que permite uma aproximação à realidade. Procurei verificar em quantos dentre os produtores de texto ela se faz presente explicitamente apenas mediante o uso de uma ou mais das seguintes palavras: “sociedade”, “comunidade”, “população”, “povo” e “cidadão(s)”. Foram 94 informantes (18,8% do total). E, como mostram vários exemplos já apresentados, há redações em

que aquela manifestação ocorre mais de uma vez – em certos casos, três vezes.

O percentual citado no parágrafo acima oscila muito pouco quando levamos em conta os conjuntos de cursos que, na amostra, situavam-se em posições socioeconômicas mais e menos elevadas (Grupo 1 e Grupo 2): 19,66% e 17,77%, respectivamente. Isso indica que a postura excludente em discussão mostra-se disseminada em graus bem análogos nos segmentos sociais de que são oriundos os informantes.

Mas os dados quantitativos não dizem tudo sobre o assunto. Já afirmei que a imagem acerca dos miseráveis que os localiza simbolicamente fora da sociedade – ou, pelo menos, como integrantes de um mundo praticamente sem vínculos com aquele de que participam os demais grupos e classes sociais – adota formas muito variadas. Por vezes, assume caráter emblemático. Alguns universitários chegaram a referir-se aos indigentes como situados fora não apenas de “seu” próprio mundo, mas “do” mundo e, até, do conjunto dos seres humanos, como mostram os excertos que se seguem:

“... sendo reprimidos quando vêm [sic] ao ‘mundo real’ se revoltam praticando atos inimagináveis...”

“O lixo pode ser considerado como objeto desagradável pelo mundo mas lá [no lixão] é um meio de vida.”

“A própria população de uma cidade ... às vezes desconhece ou finge que não vê a totalidade da miséria que a circunda. Isso contribui para que essas pessoas necessitadas sejam esquecidas e afastadas do mundo de seus conterrâneos.”

“... somos nós que fazemos o custo de vida ser alto; somos nós que dizemos não quando alguns desses [sic] vêm nos pedir emprego; ... nós ... somos o governo, ... que deveria auxiliar esse povo, dando emprego, assistência médica etc. Enfim, somos nós que comandamos o mundo (nós seres humanos). Nós, enquanto estamos dentro de nossas casas, ten-

do roupa, remédio, um lar etc., não nos preocupamos com o outro que está lá fora e morre de fome.” [negritos meus]

Há, pois, em parte significativa das redações coletadas (e, por extensão, nos segmentos sociais de que são oriundos seus autores), uma modalidade de valores e atitudes excludentes, que, estabelecendo fronteiras simbólicas, situam a miséria e os miseráveis num espaço localizado fora da própria sociedade. Ora, quanto mais se afirma que os miseráveis não participam do todo social, mais se perde a noção de que a pobreza e a miséria são geradas nos mesmos processos que engendram a riqueza, isto é, mais se ocultam os mecanismos que, na mesma sociedade capitalista, produzem, a um só tempo, tanto a riqueza quanto o seu oposto. Apaga-se o caráter essencialmente social e histórico das situações de indigência: estas passam a ser vistas como “natureza”, “paisagem”, “algo externo a um mundo propriamente social, ... algo que não diz respeito aos parâmetros que regem as relações sociais” e que, “como a natureza, se estrutura fora e por fora da trama das relações sociais”, conforme afirma TELLES (1992: passim; 1993: 10; 2001: 9) em referência a imagens da pobreza existentes no Brasil.

Contrastando-a com o trecho reproduzido a seguir, não é difícil inferir os efeitos da naturalização da pobreza e da miséria sobre a consciência de seus sujeitos:

“Levar à consciência os mecanismos que tornam a vida dolorosa, inviável até, não é neutralizá-los; explicar as contradições não é resolvê-las. Mas, por mais cético que se possa ser sobre a eficácia da mensagem sociológica, não se pode anular o efeito que ela pode exercer ao permitir aos que sofrem que descubram a possibilidade de atribuir seu sofrimento a causas sociais e assim se sentirem desculpados; e fazendo conhecer amplamente a origem social, coletivamente oculta, da infelicidade sob todas as suas formas, inclusive as mais íntimas e secretas.” [BOURDIEU, Pierre. Pós-escrito. In: _____ (Coord.), 1997: 735; negritos meus]

2.3.2.3. Uma miséria sem sujeitos?

O material primário fornece indicadores vigorosos de um terceiro modo de demarcar fronteiras em relação aos indigentes e, de maneira especular, de afirmar a própria identidade. Trata-se de uma forte tendência para considerá-los como “não-sujeitos”, como seres passivos diante do mundo. Tendência que não se mostra de imediato: é preciso procurá-la minuciosamente, pois ela se faz presente muito mais naquilo que não se escreveu do que naquilo que se escreveu.

Já mostrei que parte expressiva das redações contém uma “definição em negativo” da indigência e dos indigentes. Fortemente marcada pela idéia de falta, ela privilegia aquilo que estes não têm, sendo demasiado raras asserções positivas acerca do que são a miséria e os miseráveis. Mas tais redações caracterizam-se também por silêncios acerca da atuação dos miseráveis sobre a realidade.⁴⁷ Examinemos esse assunto.

Lugar de toda pobreza propiciou aos integrantes da amostra o acesso a novas e variadas informações sobre facetas diversas da vida dos catadores de São Pedro. Além disso, quantidade muito significativa dos autores de redação não se limitou a apresentar suas opiniões sobre as causas da existência de situações de miséria, fazendo observações de variadas outras ordens sobre o assunto. Seria, então, plausível esperar que um número razoável desses textos tratasse de várias formas de atuação dos catadores. Mas elas passaram quase despercebidas de seus autores.

Tomemos o trabalho de catar lixo. Embora seja uma atividade amplamente abordada no filme *Lugar de toda pobreza*, e apesar de muitos informantes a terem qualificado de modo negativo (como desumana, indigna etc.), apenas 30 universitários (6% do total) re-

⁴⁷ “... ‘pobres’ – essa figura anônima, inteiramente construída em negativo, no registro da carência e da impotência.” (TELLES, 2001: 163)

portaram-se aos catadores como trabalhadores ou à cata do lixo como atividade laboral.

É muito provável que, em parte, isso se deva aos efeitos que a “cidadania regulada” (SANTOS, 1979: 75) exerce ainda hoje sobre as representações do trabalho prevalentes na sociedade brasileira, e que aqui fizeram solidificar-se “uma tradição de cidadania fundada no *trabalho regular e regulamentado por lei*, como *condição* de acesso aos direitos sociais.” (TELLES, 1993: 13; negritos meus)⁴⁸ Nessas circunstâncias, compreende-se que a cata de detritos em lixões seja vista, com frequência, como atividade não-laboral. Outro fator que pode explicá-lo é a própria pequenez da remuneração dessa atividade, fazendo com que “os outros segmentos” tenham “dificuldade de reconhecer como trabalhador o catador de lixo.” (NEVES, 1995: 93) Além disso, “o ofício de catador é uma atividade pouco reconhecida como um trabalho, por emprestar sentido econômico e utilidade ao que é descartado, desprezado culturalmente como inútil ou poluidor.” (ADAMETES, 1999: 4). Mas penso que isso não é tudo: parece-me plausível situar os silêncios acerca do trabalho dos catadores ao lado de outros silêncios – também presentes no material primário e relativos a outras áreas de atuação daquela categoria social.

Duas dessas lacunas dizem respeito a atividades abordadas com razoável grau de pormenores em *Lugar de toda pobreza*: a árdua construção de moradias sobre o mangue e a organização e a mobilização que os catadores de São Pedro lograram construir, transformando-se, então, em atores coletivos.

Sobre o primeiro desses tópicos, vale lembrar que, no conjunto da amostra, a questão da habitação não foi vista como algo de importância menor. 87 autores de redação (17,4%) apontaram o não-acesso a formas e locais alternativos de moradia como uma das causas da situação de miséria dos catadores de lixo (ver Tabela 2).

⁴⁸ Entre os pobres, o termo “trabalho” frequentemente é entendido como trabalho assalariado, a ponto de indivíduos que se dedicam a biscates não se perceberem como trabalhadores (cf. TELLES, 1992: 160).

E, dentre os 203 informantes que, de modo explícito e espontâneo, qualificaram negativamente as condições de vida dos catadores (ver 2.2), muitos aludiram à precariedade de suas habitações. Apesar de tudo isso, pequeníssima parte da amostra deu destaque às ações que eles tinham que desenvolver para dispor de um local para morar: apenas 14 informantes (2,8% do total) fizeram alguma referência à construção de barracos ou palafitas pelos catadores, e nenhum mencionou as extremas dificuldades implicadas em fazê-lo com escassos recursos materiais e num meio tão desfavorável.

Lacuna semelhante ocorre quanto às ações coletivas que, apesar de todas as adversidades, os catadores de São Pedro empreenderam em defesa de seus interesses, e das quais cito duas.⁴⁹ Uma delas foi pelo direito de terem acesso ao lixão, do que ficaram impossibilitados durante nove meses por decisão judicial. Em outro momento, mobilizaram-se e organizaram-se para fazer frente aos “intermediários” que lhes compravam, a baixos preços, plásticos, garrafas, papel etc., revendendo-os a empresas de reciclagem. Nesse processo, constituíram uma cooperativa. Em *Lugar de toda pobreza* não são poucas as informações sobre ambos os episódios. Mas o grau de mobilização e de organização que os catadores conseguiram construir e as ações coletivas que empreenderam também passaram quase de todo despercebidas para a esmagadora maioria dos informantes, merecendo algum tipo de citação num número inexpressivo de redações: 12, num total de 500 (ou 2,4%).

Assim, tendo acabado de assistir a um documentário que mostra de maneira razoavelmente nítida o caráter ativo dos catadores diante da realidade, os autores das redações, em sua ampla maioria, trataram-nos como “não-sujeitos”, omitindo quase tudo o que diz respeito às suas ações. Procedendo assim, não fizeram mais do que manifestar um modo de pensar sobre os indigentes fortemente arraigado em parcelas significativas da população brasilei-

⁴⁹ Para um maior detalhamento sobre as informações que se seguem, consultar LEITE (2002: 87-95).

ra. Com efeito, TELLES (1992: 88) faz menção a “imagens do pobre” que o tomam “como fraco [negrito meu] e desamparado”, enquanto ADAMETES (1999: 26) afirma ser “socialmente recorrente” a idéia de uma suposta “incapacidade pessoal” dos catadores de lixo, considerada como “causa” e fonte da “perpetuação” de sua pobreza.

A Teoria das Representações Sociais propicia um argumento que confirma a força que, no pensamento prévio que acolheu as novas informações ensejadas por *Lugar de toda pobreza*, tem a idéia de uma suposta passividade dos pobres e miseráveis. Refiro-me ao fenômeno da focalização, graças ao qual, em função do que já conhecemos e pensamos a respeito de certa realidade – e, portanto, em função de nossas preocupações –, centramos a atenção em determinados aspectos do que, para nós, constitui o novo a ser absorvido no quadro do já conhecido.⁵⁰ Sendo tão disseminada a idéia da “passividade” dos pobres e miseráveis, ela permaneceu quase intocada mesmo após o acesso às novas informações propiciadas pelo documentário. Portanto, sobressai nos textos analisados uma representação que inclui dois aspectos complementares: uma imagem em negativo da miséria e dos miseráveis, que enfatiza o que estes não têm, e a visão dos indigentes como “não-sujeitos”, devido às omissões acerca de suas intervenções sobre a realidade.

A representação dos miseráveis como “não-sujeitos” exprime-se não apenas por meio de silêncios, mas também mediante asserções positivas, como os trechos de redações que explicitam a visão dos catadores como não-trabalhadores. Embora em quantidade não muito significativa, devem ser considerados em conjunto com os dados precedentes sobre o assunto. Vejam-se os exemplos abaixo:

“A reforma agrária ... estimularia o progresso através do trabalho, ao invés de criar esse bando de acomodados ...”

“... muitos [catadores] são habilitados para exercer um trabalho braçal, mas não há emprego ...”

⁵⁰

A esse respeito, ver ARRUDA (1995: 249).

“No meio desta pobreza existem pessoas que já trabalharam...”

“... pessoas desnutridas [os catadores] não têm como trabalhar.”

“Desempregados que não tem [sic] nenhuma condição de trabalhar se instalam no local, e vivem da coleta do lixo.”

“Um dos principais motivos [das condições de vida dos catadores] é ... a falta de um pouco de busca de cada um trabalhar, de se esforçar.”

“... catando lixo ... arrecadam mais do que trabalhando ...”

Penso que, em parte dos excertos acima, a consideração da coleta de lixo como não-trabalho decorre da identificação entre “trabalho” e “trabalho assalariado” – fato que indica a força da “cidadania regulada” na constituição de representações da atividade laboral. Nos demais casos, os catadores de lixo são percebidos, de forma categórica, como não-trabalhadores.

Também há asserções positivas sobre uma suposta passividade dos catadores de lixo, seja ela percebida em termos individuais ou familiares, seja pensada em termos de atributos seus que os impediriam de empreender ações coletivas, o que ocorre em 67 redações (13,7% do total).

Cito um último indicador da visão segundo a qual os miseráveis caracterizam-se como “não-sujeitos”. Sobre ele, e parafraseando SARTI (1996), afirmo: “Falou-se mais da miséria do que dos miseráveis”.⁵¹ Vejamos o que isso significa.

Nos textos coletados, foi comum o uso espontâneo dos termos “pobre(s)”, “pobreza”, “miséria” e “miserável(eis)”. Fiz um levanta-

⁵¹ SARTI (1996: 17) refere-se a uma visão dos pobres com “ampla repercussão nas ciências sociais [brasileiras], sobretudo nos anos 60 e 70”, e que, denunciando os “instrumentos de dominação da sociedade de classes”, pressupunha “a modéstia de sua [do pobre] vida simbólica, a partir da modéstia de seus meios de vida.” Sobre essa visão, afirma a autora: “Falou-se mais da pobreza do que do pobre; ao se denunciar o sistema, elidiu-se o sujeito.”

tamento do que tinha sido mais freqüente: referências às situações de pobreza e/ou miséria ou alusões aos pobres/miseráveis. Como tais menções assumiram formas muito diversas, considere apenas as passagens sobre o assunto nas quais se fez uso das palavras citadas há pouco. As referências às situações de pobreza e de miséria foram muito mais comuns do que as alusões aos próprios catadores – os sujeitos de tais situações. As alusões a estes últimos, como pobres e como miseráveis, foram 127 e 71, respectivamente, enquanto a pobreza e a miséria foram mencionadas 218 e 214 vezes, respectivamente.

Abordei de forma contextualizada essa questão. Assim, considere reportarem-se aos miseráveis não apenas os trechos em que estes são citados como tais de forma explícita, mas também passagens como “crianças vivendo num mundo de ... miséria”, “foram jogadas na miséria” etc.

Os exemplos que acabo de citar mostram que mesmo a alusão aos catadores como pobres e/ou miseráveis muitas vezes não se faz de modo direto, mas mediada pela referência a situações de pobreza e/ou de miséria, situações que, desse modo, ganham relevo no texto. Registram-se, até, casos em que os autores de redação parecem ver tais situações como se elas simplesmente não tivessem sujeitos, ou, pelo menos, como se se aproximassem disso:

“... a pobreza é mal organizada, pouco orientada e assistida.”

“... há pessoas que vivem da exploração da pobreza.”

“... um estado [Espírito Santo] que, na época, estava em fase de crescimento, não poderia adotar uma pobreza que viria de fora, sem infra-estrutura para contê-la [sic].”

“... a pobreza de São Pedro está a cada dia ganhando mais moradores.”

“... os políticos ... só lembram [sic] da miséria na época das eleições.”

“O acúmulo de pobreza em certas regiões ...”

O fato de terem sido citadas mais amiúde a pobreza e a miséria do que os pobres e os miseráveis está em consonância com os silêncios acerca do caráter ativo dos catadores/miseráveis diante da realidade e com asserções positivas sobre sua suposta passividade. O conjunto dos dados pertinentes configura um quadro em que os miseráveis são percebidos, ao menos tendencialmente, como “não-sujeitos”.

Faço duas observações finais sobre esse tipo de representação. Ele se insere num todo mais amplo, composto de atitudes e valores que levam aqueles que os adotam a buscar distância dos indigentes, demarcando fronteiras simbólicas que os separem destes. Por outro lado, é muito possível que também essa modalidade de comportamento, na maioria dos casos, tenha ocorrido de forma inconsciente e impensada, fato que não diminui sua importância sociológica – pelo contrário, a espontaneidade permite que valores e atitudes possam exprimir-se livres dos constrangimentos resultantes de uma reflexão mais aprofundada.

3. Desdobramentos potenciais: para além das redações

Há um paradoxo entre identificar-se moralmente com os miseráveis e buscar estabelecer fronteiras em relação a eles? Esse paradoxo é apenas aparente. Tomemos um trecho de TELLES (1992: 51), que, discutindo a naturalização da pobreza (ver 2.2), sintetiza a distinção feita por Hannah ARENDT entre compaixão e indignação moral:

“Como paisagem, essa pobreza pode provocar a *compaixão*, mas não a *indignação moral* diante de uma regra de justiça que tenha sido violada. Como lembra Hannah Arendt,⁵² o primeiro é um *sentimento estritamente privado*

⁵² ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid : Taurus, 1974.

e as ações que são por ele movidas marcam distâncias e reafirmam a inferioridade do outro, que é o seu objeto. A indignação moral só pode existir se houver uma medida comum de equivalência, tendo na lei a referência simbólica a partir da qual os indivíduos, na irredutível singularidade de cada um, podem se reconhecer como semelhantes.” [negritos meus]

Por sua vez, CHAUI (1999), referindo-se ao Brasil contemporâneo, trata de uma “compaixão pelos deserdados”, tomados como vítimas sofredoras passivas, inertes, que “perderam a condição de sujeitos éticos”. Quem age por eles é um “sujeito ético piedoso e compassivo”, que, concentrando a ação em suas mãos, “identifica o sofrimento e age para afastá-lo”. A “compaixão pelos deserdados” pressupõe, pois, sua passividade, para que se tornem objetos da ação piedosa de outros.

Vê-se, pois, que estabelecer ou manter distância em relação a um “outro” e vê-lo como “não-sujeito” são condições necessárias do comportamento compassivo. Não se trata de atitudes contraditórias, mas complementares.

Quando a pobreza e a miséria são vistas como algo externo aos parâmetros que regem as relações sociais; quando os sujeitos daquelas condições sociais são encarados como “os ‘outros’ da nossa sociedade”, ou como situados fora da própria sociedade, ou, ainda, como “não-sujeitos” – em tais condições, é muito provável que a identificação moral com os pobres e os miseráveis, quando ocorre, assumo o caráter de compaixão, que contribui para estabelecer (ou reforçar) distâncias frente àquele que se torna objeto passivo de piedade. Ainda nas mesmas condições, é muito menos provável que a identificação com os destituídos manifeste-se como indignação moral, pois, então, inexistem parâmetros a partir dos quais se possa encarar a precariedade de suas condições de vida como violação de uma regra de justiça.

Pelo contrário: criada a figura em negativo daquele a quem tudo falta, do carente e do impotente, do necessitado e do marcado pela passividade, do desamparado e do desprotegido, “os direitos

transformam-se em ajuda, a participação em tutela estatal, a justiça em caridade ...” (TELLES, 1992: 37; os negritos são meus) Se as “idéias de falta e de carência material ... aniquilam o sujeito e ressaltam a imagem ... do necessitado, do que é fraco, impotente para a mudança” (ADAMETES, 1999: 26), restam-lhe apenas a assistência, a ajuda, a filantropia, a caridade – enfim, comportamentos movidos pelo sentimento compassivo.

Desse modo, e se os dados primários deste trabalho permitem generalizações, eles indicam uma tendência para o futuro próximo, na sociedade brasileira: a de que os pobres e os miseráveis continuarão a ser tratados, de forma predominante, com base numa mistura de piedade e distância, compaixão e negação de direitos, pena e consideração de que são incapazes, pois tudo isso é marcante nas representações, nos valores e nas atitudes que os segmentos sociais não atingidos pela pobreza têm em relação aos destituídos.

Na verdade, penso aplicar-se a nosso país a seguinte observação, feita em outro contexto: “O sentimento de *caridade*, a *ajuda* aos pobres, a *piedade* em relação aos *desgraçados* e aos *necessitados* parecem ser valorados positivamente de maneira duradoura na civilização européia.” (GEREMEK, 1989: 266; os negritos são meus) Por que, então, os dados disponíveis mostram que quase não têm diminuído a extensão e a intensidade da pobreza e da miséria existentes na sociedade brasileira? Ora, o grande obstáculo para que tenham êxito iniciativas orientadas pelos tópicos mencionados no trecho acima está em suas próprias características intrínsecas – a combinação necessária entre piedade e a consideração de que quem recebe apoio é impotente, incapaz, inerte –, pois se trata de “iniciativas morais de ajuda ao necessitado, *que não produzem direitos*” (RAICHELIS, 1997: 7; negrito meu).

* * *

O material primário permite vislumbrar outra perspectiva para o futuro próximo da sociedade brasileira?

Vimos que, tendo tido acesso a informações sobre a indignância e os indigentes, parte dos informantes foi além da compaixão, chegando, em diversos casos, à indignação e, mesmo, à elaboração de trechos exortativos contra a miserabilidade. Desse modo, e lembrando a distinção que ARENDT faz entre piedade e indignação moral, pode-se dizer que as redações analisadas indicam haver também um potencial de crítica à própria existência da miséria, entre indivíduos que não vivem tal condição social. O fato de esse potencial ter-se revelado em seguida ao contato com *Lugar de toda pobreza* permite duas conclusões importantes e complementares.

A primeira é uma constatação: aquele potencial crítico tende a ser simplesmente abortado devido à pouquíssima divulgação que tem recebido, nos meios sociais não atingidos pela pobreza, a precariedade em que (sobre)vivem milhões de pobres e miseráveis no País – fato comprovado pelo próprio grau de desconhecimento que as redações revelaram existir, em tais meios, acerca de importantes aspectos da miséria e da vida dos miseráveis.

A segunda conclusão refere-se a uma possibilidade histórica. Esta se fundamenta em dados da realidade e, ao mesmo tempo, depende da substância criadora do devir: a ação humana sobre o real. Quero dizer que o potencial de crítica citado há pouco pode vir a ser fomentado, caso sejam disseminadas com maior frequência, e de forma criativa, informações sobre a extensão e a intensidade da pobreza e da miséria em nosso país – informações que permitem colocar em discussão os próprios determinantes de tais extensão e intensidade. A experiência vivida pelos informantes constitui um indicador daquela possibilidade histórica.

Para os atores sociais e políticos comprometidos com uma vida mais igualitária e solidária, são cruciais as conclusões apresentadas nos dois parágrafos precedentes. Considerando que transformações em direção a esse tipo de sociabilidade pressupõem ações visando a implementá-las, vale lembrar, aqui, uma condição básica para haver envolvimento pessoal com qualquer movimento social

– a “mobilização individual baseada num sentimento de moralidade e (in)justiça” (FRANK & FUENTES, 1989: 19):

“A *moralidade* e a *justiça/injustiça*, tanto no passado como no presente, foram as *forças motivacionais e sustentadoras dos movimentos sociais*, talvez num grau maior que a privação da subsistência e/ou a identidade, produtos da exploração e da opressão por meio da qual a moralidade e a (in)justiça se manifestam.” (FRANK & FUENTES, 1989: 25: negritos meus)

Ainda que em outros termos, isso não corresponde à indignação moral a que se refere Hannah ARENDT, e que é indispensável para que, encarando os pobres e os miseráveis como sujeitos de direitos, possamos dar passos efetivos em direção a uma sociabilidade – uma vida – mais feliz?

Referências bibliográficas

- ADAMETES, Claudia Megale. *O olhar da inclusão : possibilidades de pesquisa de campo com uma catadora de lixo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista (Campus de Araraquara), 1999.
- ARRUDA, Angela. *Ecologia e desenvolvimento : representações de especialistas em formação*. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.) *O conhecimento no cotidiano : as representações sociais na perspectiva da Psicologia Social*. São Paulo : Brasiliense, 1995.
- BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis : Vozes, 1997.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX : o espetáculo da pobreza*. 5. ed. São Paulo : Brasiliense. (Tudo é História, 52), 1989.

- CARVALHO, Inaiá Maria M. de & LANIADO, Ruthy Nadia. Pobreza e ação social. *Cadernos do CEAS*. Salvador, Centro de Estudos da Ação Social, n. 141, 18-34, set./out., 1992.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social* : uma crônica do salário. Petrópolis : Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. Uma ideologia perversa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 mar. Mais!, p. 3, 1999.
- ECHEBARRIA, Augustin et al. Représentations sociales de l'Europe et identités sociales. *Bulletin de Psychologie*. Paris, v. 45, n. 405, p. 280-8, jan.-fév., 1992.
- FRANK, André Gunder & FUENTES, Marta. Dez teses acerca dos movimentos sociais. *Lua Nova* (Revista de Cultura e Política). São Paulo, CEDEC, n. 17, 19-48, jun., 1989.
- GEREMEK, Bronislaw. *La piedad y la horca* : historia de la miseria y de la caridad en Europa. Madrid : Alianza, 1989.
- JODELET, Denise. Représentations sociales : un domaine en expansion. In: _____ (Ed.). *Les représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho & JOVCHELOVITCH, Sandra (org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LARROSA, Jorge & LARA, Nuria Perez. Apresentação. In: _____ (org.). *Imagens do outro*. Petrópolis : Vozes, 1998.
- LEITE, Izildo Corrêa. *O imposto da ilusão* : um estudo sociológico dos jogos no Brasil, com destaque para o (o)caso da Loteria Esportiva. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- _____. *Desconhecimento, piedade e distância* : representações da miséria e dos miseráveis em segmentos sociais não atingidos pela pobreza. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2002.

- MOLLAT, Michel. *Os pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro : Campus, 1989.
- MOSCOVICI, Serge. *A representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro : Zahar. (Psyche), 1978.
- NEVES, Delma Pessanha. A miséria em espetáculo. *Serviço Social e Sociedade*. n. 47, abril, 1995.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo : Curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo/Ed. 34, 1999.
- RAICHELIS, Rachel. Assistência social e esfera pública : os conselhos no exercício do controle social. *Cadernos ABONG*. São Paulo, Associação Brasileira de Organizações não Governamentais, n. 21, out. (Série Subsídios à Conferência Nacional de Assistência Social – III), 1997.
- REIS, Elisa P. Elite Perceptions of Poverty : Brazil. *IDS Bulletin*. Sussex, Institute of Development Studies, v. 30, n. 2, 127-36, abril, 1999.
- SÁ, Celso Pereira de. Representações sociais : o conceito e o estado atual da teoria. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.) *O conhecimento no cotidiano : as representações sociais na perspectiva da Psicologia Social*. São Paulo : Brasiliense, 1995.
- _____. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Cidadania e justiça : a política social na ordem brasileira*. Rio de Janeiro : Campus, (Contribuições em Ciências Sociais, 1), 1979.
- SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho : um estudo sobre a moral dos pobres*. Campinas : Autores Associados, 1996.
- SPINK. Desvendando as teorias implícitas : uma metodologia de análise das representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho & JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis : Vozes, 1995a.
- _____. O estudo empírico das representações sociais. In: _____ (org.) *O conhecimento no cotidiano : as representações sociais*

na perspectiva da Psicologia Social. São Paulo : Brasiliense, 1995b.

TELLES, Vera da Silva. A pobreza como condição de vida : família, trabalho e direitos entre as classes trabalhadoras urbanas. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, Fundação SEADE, v. 4, n. 2, 37-45, abr./jun., 1990.

_____ *A cidadania inexistente* : incivilidade e pobreza. Um estudo sobre trabalho e família na Grande São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 1992.

_____ Pobreza e cidadania : dilemas do Brasil contemporâneo. *Caderno CRH*. Salvador, n. 19, 8-21, jul./dez., 1993.

_____ *Pobreza e cidadania*. São Paulo : USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia : Ed. 34, 2001.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta* : as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo : Brasiliense, 1985.

**Indústria Cultural no Brasil:
Cinema Novo e EMBRAFILME
(1969-1987)**

Marina Soler Jorge

Resumo: Este artigo analisa as relações que os cineastas provenientes do movimento conhecido como Cinema Novo estabelecem com a Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme – criada pelo Estado Militar em 1969 para o financiamento, a co-produção e mais tarde para a distribuição de filmes brasileiros. Apesar destes cineastas terem participado ativamente do período de efervescência artística e revolucionária pré-golpe e posicionarem-se publicamente contra a ditadura estabelecida em 1964, eles exercem grande influência no interior da Embrafilme, principalmente a partir de 1974.

Palavras-chave: cinema novo, Embrafilme, indústria cultural.

Abstract: This paper deals with relations between moviemakers of Cinema Novo and Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), a government organ that was created by the Military

State in 1969 to finance, produce and later distribute Brazilian films. Although these moviemakers had actively taken part in the pre-coup d'état artistic and revolutionary effervescence and had also openly declared themselves against the dictatorship established in 1964, they had great influence in Embrafilme, mainly from 1974 onwards.

Key-words: cinema novo, Embrafilme, cultural industry.

Movimentos sociais e “realidade” na teledramaturgia atual da Rede Globo

Márcia Fantinatti

Resumo: Neste artigo, analisamos algumas recentes produções da Rede Globo de Televisão e detectamos a persistência de maneiras tendenciosas de retratar a realidade – os fatos e personagens históricos, e alguns importantes movimentos sociais – em sua teledramaturgia. Ao “romancear” a realidade, nota-se que determinados aspectos são destacados, enquanto outros são omitidos, permanecem “na sombra”,

ou são flagrantemente distorcidos.

Palavras-chave: indústria cultural; Rede Globo; trabalhadores e movimentos sociais; ficção e realidade.

Abstract: This paper analyzes some recent productions of “Rede Globo de Televisão”. The persistence of tendentious ways of portraying reality in its programming (facts, historical characters and some important social movements) was detected. When they transform reality into a “love story”, certain aspects appear in a more evident form, while others disappear, become occult or flagrantly distorted.

Key-words: cultural industry, rede globo, labour and social movements, fiction and reality.

A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha, 1969-1971

Joana D’Arc de Sousa Lima

Resumo: Este artigo pretende fazer uma reflexão sobre a relação entre o campo das artes plásticas e o campo político no Brasil e como se entrecruzam

ideologias políticas e criação artística no contexto da sociedade brasileira do final da década de 60 e início dos anos 70, a partir da atuação de um grupo de artistas plásticos na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, o que mais interessa ressaltar é que esse universo, aparentemente de experiências individuais, aos poucos, tece, ponto a ponto, uma teia comum de experiências de grupo, que compõe o panorama das artes plásticas daquele período, no qual as experiências se entrelaçam, inserindo-os no campo de artes plásticas como artistas que serão legitimados por instituições e por autoridades que lhes atribuem valor, considerando-os uma vertente da “neovanguarda”, e que, paradoxalmente, buscavam através de ações artísticas pôr em questão o fazer artístico, os métodos de ensino, os museus, os salões, o mercado, os críticos, o próprio artista, questionando não apenas o circuito artístico, mas o campo de arte e a sociedade que o legitimava, desafiando-os e propondo novas formas de atuação.

Palavras-chave: artes plásticas brasileira, anos 60-70, neovan-

guardas, ditadura militar, sociologia da cultura, arte e política.

Abstract: This article is a reflection about the relation between the field of fine arts and that of politics; it tries to discern whether ideologies crossed over from politics to artistic creation in the context of Brazilian society at the end of the 1960's and beginning of 1970's in the works of a group of artists in the City of Rio de Janeiro. It is interesting to point out that the apparent universe of individual experiences weaves little by little a common web of group experiences that composes the panorama of fine arts of that period; experiences interlace, inserting themselves in the artistic production of artists as legitimizing them with institutions and authorities by attributing value to this group and considering them a source of "neo-avant-garde" of the times. Paradoxically, by means of artistic activity they sought to question artistic expression, teaching methods, museums, exhibits, critics and artists themselves. They not only questioned artistic circles but also the artistic field and the society that legitimized it, challenging

them and proposing new ways of actuation.

Key-words: brazilians, fine arts, sixties and seventies, neo-avant-garde, military dictatorship, sociology of culture, art and politics.

GERAÇÃO LIRA PAULISTANA: A Vanguarda Paulista e a Produção *Independente* de Discos

Daniela Ribas Ghezzi

Resumo: O enfoque deste artigo é a produção musical dita *independente* que ocorreu na cidade de São Paulo no início da década de 1980, que gravitou em torno do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana. O fechamento do mercado fonográfico para novos artistas, e também as condições técnicas dessa indústria nos anos 80/150 – cujas etapas produtivas já podiam ser autonomizadas e terceirizadas – favoreceram a trajetória *independente* de algumas bandas em relação à indústria de discos instalada no Brasil. As motivações, as dificuldades e os méritos dos músicos *independentes* foram analisados em trabalho anterior (Ghezzi,

2003), segundo as premissas teóricas de Pierre Bourdieu. Através da “Teoria dos Campos de Produção Simbólica” foi possível delinear dois *campos* distintos: o *campo fonográfico* e o *campo musical*, cada qual com lógicas internas próprias. A partir de tal referencial teórico, pôde-se interpretar as trajetórias individuais dos músicos em questão, bem como desvendar o funcionamento administrativo do teatro e gravadora *independente* Lira Paulistana. Neste artigo, contudo, procurei resgatar os pontos mais significativos do trabalho desenvolvido anteriormente.

Palavras-chave: Lira Paulistana; produção musical *independente*; gravadoras *independentes*; *campo* musical; *campo* fonográfico; anos 1980.

Abstract: This article focuses on independent musical production that occurred in the City of São Paulo at the beginning of the decade of 1980; it gravitated around the theater and independent recording company of Lira Paulistana. The phonographic market had shut out new artists. But the technical conditions of this industry dur-

ing the 1980's had reached the point where its productive stages could already be autonomous and subcontracted, which favored the independent ascension of some bands in the phonographic industry in Brazil.

Motivation, difficulties and aptitude of independent musicians have been analyzed in the work of Ghezzi (2003) according to Pierre Bourdieu's theoretical premises of symbolic fields. By means of the “Theory of Fields of symbolic Production”, it was possible to delineate two distinct fields: the phonographic field and the musical field, each one with logical internal properties. Using this theoretical reference, it is possible to interpret the individual ascension of the musicians in question as well as see how the administration of the theater and independent recording company of Lira Paulistana worked. In this article I have tried to present the most significant points in the previously developed work.

Key-words: Lira Paulistana, independent musical production, independent recording compan-

ies, field of music, phonographic field, 1980's.

Rock "político" brasileiro: uma expressão juvenil crítica e distópica no Brasil dos anos 80

Clóvis Santa Fé Júnior

Resumo: Nos anos 80, o movimento pela redemocratização do país com as *Diretas Já* e o *boom* do movimento musical denominado *Rock Brasil* trouxeram à tona uma juventude até então reprimida pelo regime militar, que comandava o país desde 1964. Após mais de 20 anos sem liberdade de expressão, os jovens começavam a reaprendê-la, influenciados especialmente por meio desta nova geração de roqueiros brasileiros, que manifestou musicalmente suas opiniões sobre política, comportamento etc. Partindo do conceito de reprodutibilidade técnica em Walter Benjamin, foi realizada uma análise que verificou nas letras das canções e nas entrevistas dadas pelos roqueiros — via Indústria Cultural — o nível de politização que havia em suas obras.

Palavras-chave: *rock* brasileiro; politização; Indústria Cultu-

ral; redemocratização nos anos 80.

Abstract: In the Eighties, the Brazilian movement of the return to democracy, known as “Diretas Já” (Direct Elections Now), and the boom of the *Rock Brasil* musical movement woke up the young generation that was being repressed by the military government that had been in charge of the country since 1964. After more than 20 years without freedom of expression, young people started to learn about it again, influenced especially by these new Brazilian rock musicians who expressed their opinions about politics, behaviour, etc. The analysis of this work was based on interviews given by some of these rock musicians and the words of their songs.

Key-words: Brazilian rock, politicization, Cultural Industry, return to democracy in the 1980's.

O espetáculo pós-moderno em Chico Buarque
José Vicente Mazon

Resumo: Este artigo procura demonstrar que, se nos anos 60 e 70 as características de nostalgia, utopia e crítica encontradas nas criações artísticas de Chico Buarque expressavam conteúdos políticos e sociais específicos, nos anos 80 e 90 a nostalgia circular e a morte das utopias descrevem um mundo banalizado pela materialidade imediata dada pela lógica do capitalismo tardio, um tempo histórico que parece desconhecer qualquer continuidade, no qual o homem, feito um *esquizofrênico*, estaria condenado a viver num eterno presente, desconectado de qualquer passado ou futuro – tal como vislumbra Fredric Jameson em suas análises sobre a pós-modernidade. Ou ainda podem ser a expressão de uma sociedade modelada pelo império do *espetáculo*, sob as formas da mídia e do entretenimento, que tudo reduz à mera representação ilusória do real, no qual a relação social entre as pessoas passa a ser mediada por falsas imagens e por uma falsa consciência do tempo que, por sua vez, resulta numa paralisia da memória histórica – exatamente como a análise proposta por Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo. Tal interpretação baseia-se nas obras re-

centes de Chico Buarque, especialmente seus dois romances, *Estorvo* e *Benjamim*.

Palavras-chave: Chico Buarque, cultura e política dos anos 60 aos 90, literatura e sociedade, sociedade do espetáculo, sociedade pós-moderna.

Abstract: This article shows that in the 1960's and 1970's the characteristics of nostalgia, utopia and critic found in Chico Buarque's artistic creations expressed specific political and social matters. In the 1980's and 1990's the circular nostalgia and death of utopias describe a world vulgarized by immediate materiality expressed by the logic of neo-capitalism, a historical time that seems to ignore any continuity; in this context, man, like a schizophrenic, would be condemned to live in an eternal present, disconnected from any past or future, as Fredric Jameson remembers in his analysis about Post-Modernity. It was the expression of a society modeled on the spectacle of power in the form of the media and entertainment that reduces everything to the mere imaginary presentation of the unreal in which social relationships of the people start to be mediated

by fake images and fake awareness of time that results in a paralysis of the historical memory; this is exactly the analysis proposed by Guy Debord about the spectacle society. Such interpretation is based on the recent works of Chico Buarque, especially his two novels, *Estorvo* and *Benjamim*.

Key-words: Chico Buarque, culture and politics from the 60's to the 90's, literature and society, spectacle society, post-modernist society.

A revista *Estudos Sociais* e o processo de renovação do pensamento marxista brasileiro

Santiane Arias

Resumo: Esse artigo é parte da minha dissertação de mestrado: *A revista Estudos Sociais e a experiência de um marxismo criador*, cuja proposta foi apresentar um estudo sobre a importância e a contribuição deste periódico no processo de renovação do pensamento marxista brasileiro, que se inicia com a crise do stalinismo em 1956 – após o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética.

ca. Aqui desenhamos o perfil da revista, apresentando seu principal objetivo: organizar a intelectualidade brasileira comprometida com o movimento nacional democrático em torno do propósito de conhecer a realidade nacional. Apresentamos também as áreas e os temas mais abordados, a relação entre o grupo editorial, a ligação dos colaboradores com o Partido Comunista, o papel de *Estudos Sociais* como divulgadora de autores pouco conhecidos; os conflitos, o avanço e o recuo no sentido de abertura do diálogo.

Palavras-chave: Partido Comunista Brasileiro, cultura e política, intelectuais, revista.

Abstract: This article is part of my master's degree dissertation *The Estudos Sociais Magazine and the Experience of Creative Marxism* whose purpose was to present a study about the importance of the magazine and its contribution to the renovation of the Brazilian Marxist thought; this began with the crisis of Stalinism in 1956 after the XX Soviet Union Communist Party Congress. A profile of the magazine shows that its main aim was to organize

Brazilian intellectuals committed to the national democratic movement with the purpose of getting to know the national reality. Also presented are the most mentioned areas and themes in the magazine, relations among the editorial group, the link of the collaborators with the Communist Party, the role of *Estudos Sociais* as a publisher of less known authors and conflicts, progress and retreats on the way to open up the dialog.

Key-words: Brazilian Communist Party, culture and politics, intellectuals, magazine.

Revista *Teoria & Política*: expressão do deslocamento teórico-político de setores marxistas na década de 1980

Luiz Fernando da Silva

Resumo: Neste artigo analisamos o percurso da revista *Teoria e política (TP)*, com circulação entre 1980 e 1991. O grupo hegemônico de *TP* esteve associado a intelectuais dissidentes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) que formaram o Partido Revolucionário Comunista

(PRC), depois a tendência petista *Nova esquerda* e, por fim, a corrente Democracia Radical. Entre suas principais figuras estavam Tarso Genro, ex-prefeito de Porto Alegre e que se tornou ministro da Educação do Governo Lula, Ozeas Duarte, Nelson Levy, Ronald Rocha, entre outros. Na primeira fase da revista (1980-1985) também participaram marxistas acadêmicos da linha althusseriana que, embora do conselho editorial, não faziam parte do núcleo central da revista. Verificamos as principais determinações políticas, ideológicas e filosóficas presentes na passagem de posições marxistas para o campo ideológico eminentemente liberal, que ocorreu com o grupo principal dessa publicação.

Palavras-chave: Marxismo, intelectualidade, revista, deslocamento político, democracia, sociedade civil, liberalismo, aliança entre classes.

Abstract: In this article we analyze the trajectory of the *Teoria & Política* magazine (TP) that circulated between 1980 and 1991. The hegemonic group of the TP was associated with dissident intellectuals from

the *Communist Party of Brazil* (PCdoB) who would later form the *Revolutionary Communist Party* (PRC) according to the *New Left* tendency of the Workers Party (PT) and the *Radical Democracy* trend. Among its main characters were Tarso Genro, the former mayor of Porto Alegre who later became Minister of the Education of Lula Government, Ozeas Duarte, Nelson Levy and Ronald Rocha, among others. In the first years of the magazine (1980-1985) some academic Marxists of the Althusserian line also participated. But in spite of being on the editorial committee, they were not part of the central core of the direction of the magazine. We verified the main political, ideological and philosophical determinations that led the main group of this publication from Marxist positions to eminently liberal ideological ones.

Key-words: marxism, intellectuals, political dislocation, democracy, civil society, liberalism, class alliance.

Romantismo e Política na Teologia da Libertação *Claudete Gomes Soares*

Resumo: O artigo analisa a influência do tema da transformação social, fortemente presente na cultura política de esquerda brasileira nas décadas de 1960 e 1970 sobre a Teologia da Libertação no Brasil – concepção teológica desenvolvida na América Latina a partir do começo da década de 1970. Como material de análise foram utilizados, especialmente, textos de Leonardo Boff, escritos entre a segunda metade da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980. A Teologia da Libertação articulou princípios do cristianismo à temática da transformação social em sua proposta de intervenção política por meio da fé. Conferiu uma caráter progressista à religião, no entanto, sua contraposição à formação social capitalista foi configurada por elementos do ideário romântico.

Palavras-chave: transformação social, revolução, libertação, classe social, pobre, romantismo

Abstract: The article analyses the influence of the theme of

social transformation, strongly present in the political culture of the Brazilian Left in the 1960s and 1970s and taken from the Theology of Liberation. This theological conception developed in Latin America and Brazil from the early 1970s onwards. The texts of Leonardo Boff, written between the second half of the Seventies and the first half of the Eighties, were used as the matter of analysis. The Theology of Liberation joined principles of Christianity to the question of social transformation in its proposal of political intervention through faith. It gave a progressive character to religion; however, its opposition to capitalistic social formation was based on elements of a romantic ideal.

Key-words: social transformation, revolution, liberation, social classes, the poor, romantic.

Representando a miséria e os miseráveis: desconhecimento, piedade e distância
Izildo Corrêa Leite

Resumo: O objetivo principal deste artigo é fornecer subsídios

para o conhecimento das formas pelas quais, na vida cotidiana, os segmentos sociais não atingidos por situações de pobreza representam a miséria e os miseráveis, e de como posicionam-se, em termos de valores e atitudes, a respeito daquela condição social e de seus sujeitos. O material primário utilizado compôs-se de 500 (quinhentas) redações elaboradas por estudantes recém-admitidos em cursos de graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, logo após terem assistido ao documentário *Lugar de toda pobreza*, que, produzido em 1983, aborda a vida que então tinham os catadores de lixo que atuavam no lixão situado no bairro São Pedro, em Vitória, ES. Os conteúdos de tais textos receberam um tratamento quantitativo e qualitativo, tendo sido de fundamental importância em sua análise a consideração de alguns dos eixos principais da Teoria das Representações Sociais. As conclusões mais importantes são as seguintes: a) as parcelas da população socialmente distantes de situações de privação desconhecem, em grau elevado, importantes aspectos da miséria e da vida dos miseráveis, assim como a intensidade

a que chega a pobreza extrema em nosso país; *b*) uma tomada de conhecimento (ainda que inicial) daqueles aspectos, propiciada pelo referido documentário, levou parte dos integrantes da amostra a uma postura de “identificação moral” com os miseráveis (no caso, catadores de lixo), postura essa marcada, em grande medida, pelo sentimento de piedade; *c*) nos textos coletados, manifestam-se importantes atributos de um sistema simbólico que parte expressiva dos informantes já trazia consigo a respeito do assunto, sistema esse que revela valores e atitudes caracterizados pela busca de distanciamento em relação aos miseráveis; *d*) não há incompatibilidade, mas complementaridade, entre o sentimento compassivo e a busca de distanciamento citados anteriormente; *e*) existe, em parte dos segmentos sociais não atingidos pela pobreza, um potencial de crítica à existência da miséria, potencial esse que tende a ser abortado em virtude da pouca divulgação do assunto em tais meios sociais.

Palavras-chave: miséria, miseráveis, representações, valores, atitudes.

Abstract: The main objective of this paper is to help understand the ways by which certain social segments who are not affected by situations of poverty in their daily lives represent misery and miserable people, and how they position themselves in terms of values and attitudes with regard to this social condition and its subjects. The material for this work consisted of 500 compositions written by students who had just been admitted to undergraduate courses at the Universidade Federal do Espírito Santo and after they had watched the documentary film *Lugar de toda pobreza* (*The Place of All-out Poverty*), produced in 1983 about the life of people who made their living by salvaging trash at a dump in São Pedro, a district of Vitória, ES (Brazil). The contents of these compositions were quantitatively and qualitatively analyzed. Consideration of the main axis of the Theory of Social Representations was of fundamental importance for this analysis. The most important conclusions are: *a*) those parcels of the population who are socially distant from situations of privation greatly ignore im-

portant aspects of the misery and life of miserable people, as well as the intensity that extreme poverty can reach in our country; *b*) the first contact with those aspects, provided by the documentary film, led part of the students to an attitude of “moral identification” with these people (in this case, the people who made their living by salvaging trash). This attitude was greatly marked by the feeling of compassion; *c*) important attributes of a symbolic system that an extensive part of the informers already carried with them about the subject are shown in the collected texts. This symbolic system reveals values and attitudes that feature the search for remoteness in relation to miserable people;

d) there is no incompatibility between the feeling of compassion and the search for remoteness referred to above. Much to the contrary, they are complementary; *e*) In part of the social segments which are not affected by poverty, there is potential for criticism towards the existence of misery, and this potential tends to be aborted due to the limited divulgation of the question in those social segments.

Key-words: misery, miserable people, representations, values, attitudes.

IDÉIAS

Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas

Normas para colaboração

1. Os artigos não devem exceder o tamanho de 30 laudas, com a seguinte formatação: corpo do texto em fonte *Times New Roman* 12, com espaço entre linhas de 1,5; notas de pé de página na mesma fonte, com tamanho 10, espaço 1; bibliografia com a mesma formatação do corpo do texto, arrolada ao final. O autor deve enviar cópia impressa em três vias em disquete, em Word para Windows 6.0 (ou processador compatível), contendo, ainda, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*. A filiação institucional do autor também deve vir discriminada.
2. Para as citações bibliográficas deve ser usado o sistema autor-data. Exemplo: “de acordo com Holanda (1984: 35),” ou “(Holanda,1984:35)”.

As referências bibliográficas devem ser apresentadas em lista única no final do artigo em ordem alfabética.

Tratando-se de um livro, a referência respeita o seguinte modelo: (1) Sobrenome do autor, nome. (2) ano da publicação. (3) Título da obra em itálico. (4) Local de publicação, (5) editora.

Tratando-se de artigo, ou capítulo, a referência respeita o seguinte modelo: (1) Sobrenome do autor, nome. (2) ano da publicação. (3) Título da obra entre aspas. (4) In: nome do periódico ou livro em itálico, (5) volume e/ou número do exemplar.

Toda e qualquer citação de fonte primária ou secundária deve permitir acesso direto de localização pelo leitor do texto.

3. Resenhas e trabalhos de divulgação científica devem ter no máximo seis laudas, com a mesma formatação descrita acima para o corpo do texto dos artigos. No case de resenhas, serão aceitas as que versarem sobre publicações estrangeiras que datem de, no máximo, três anos desde sua primeira edição ou as que versarem sobre publicações nacionais que datem de, no máximo, dois anos desde sua primeira edição.

Entrevistas só serão aceitas se já tiverem sido editadas adequadamente, e não devem exceder 15 laudas, dentro da citada formatação. Toda tradução enviada só serão aceita mediante permissão do autor autorizando sua publicação em português e no Brasil. Resenhas e trabalhos de divulgação científica não necessitam de notas de rodapé.

4. Remeter qualquer colaboração a *Idéias* significa autorização para publicação. A revista não remunera direitos autorais, nem remete de volta as colaborações recebidas.
5. Originais propostos serão considerados definitivos e, caso tenham sua publicação aprovada, não serão feitas consultas aos seus autores. Em todo caso, ao Conselho Editorial fica reservado o direito de sugerir aos autores alterações com vistas à aceitação do texto. Além disso, todo material selecionado será submetido a revisão.
6. *Idéias* compromete-se a dar respostas por escrito às propostas de publicação dos trabalhos. Em case de recusa, as razões serão comunicadas.
7. Aguardamos as colaborações no seguinte endereço:

Unicamp - IFCH
A/C: Revista *Idéias*
Secretaria de Publicações
Caixa Postal 6110
Campinas (SP)
13081-970