

número 37/38
ano 19
2011

esquerdas e
cultura

 temáticas

revista dos pós-graduandos em ciências sociais
IFCH - Unicamp

número 37/38
ano 19
2011

esquerdas e
cultura

revista dos pós-graduandos em ciências sociais
IFCH - Unicamp



temáticas

Publicação semestral dos alunos de Pós-Graduação em Ciências Sociais do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas

ISSN 1413-2486

Conselho Editorial

André Borges
Ângela Araújo
Bela Feldman Bianco
Felipe Ferreira Vander Velden
Gábor Basch
Giulia Crippa
Josué Pereira da Silva
Lania Stefanoni Ferreira
Luci Ribeiro Frey

Luís Alexandre Fuccille
Luiz Henrique Passador
Marcelo Ridenti
Márcio Bilharinho Neves
Marco Vanzulli
Maria Cristina Cardoso Pereira
Nashieli C. Rangel Loera
Samira Feldman Marzochi
† Sérgio Barreira de Faria Tavoraro

Organização do dossiê

Rodolfo Eduardo Scachetti e Rosana Horio Monteiro

Editoração e finalização capa e miolo

Setor de Publicações do IFCH

Capa

Saulo Marzochi

Impressão

Gráfica do IFCH / UNICAMP

IFCH/UNICAMP

Diretora

Nádia Farage

Diretor Associado

Sidney Chalhoub

Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação

Omar Ribeiro Thomaz

Sub-Coordenação de Doutorado em Ciências Sociais

Valeriano Mendes Ferreira Costa

Sub-Coordenação de Pós-Graduação em Antropologia Social

Ronaldo Romulo de Almeida

Sub-Coordenação de Pós-Graduação em Ciência Política

Armando Boito Junior

Sub-Coordenação de Pós-Graduação em Sociologia

Maria Lygia Quartim de Moraes

Dossiê
ESQUERDAS E CULTURA

SUMÁRIO

Dossiê ESQUERDAS E CULTURA

Apresentação

Rodrigo Czajka e Marcelo Ridenti 07

Arte, cultura e engajamento

Carga Explosiva: o Surrealismo como
Movimento Romântico Revolucionário
Michael Löwy 11

A Relação entre Arte e Política: uma
Introdução Teórico-Metodológica
Marcos Napolitano 25

Formação e organização dos intelectuais

O Comando dos Trabalhadores Intelectuais
e a Formação das Esquerdas Culturais na Década de 1960
Rodrigo Czajka 57

Gramsci e Thompson no Brasil: Política e Cultura nos Anos 80
Flávio Mendes 81

Literatura e politização

A Perspectiva de Graciliano Ramos sobre a
Decadência do Romance Brasileiro
Carlos Alberto Dória 105

Ariano Suassuna e o Regime Militar: a Cultura Popular como Questão de Soberania Nacional <i>Antônio de Pádua de Lima Brito</i>	119
Ferreira Gullar: Imagens do Exílio <i>Rosane Pires Batista</i>	143
A resistência em cena	
Teatro e Resistência Cultural: o Grupo Opinião <i>Miliandre Garcia</i>	165
Música em Cena: a Canção Popular como Forma de Resistência Política ou Sucesso de Mercado? <i>Mariângela Ribeiro</i>	183
Ciência e tecnologia no repertório das esquerdas	
A Política de Ciência e Tecnologia e a Esquerda Latino-Americana: Difusão Científica e Tecnológica para a Sociedade ou Adequação Sociotécnica com o Povo? <i>Renato Dagnino</i>	205
Da Guerra da Maria Antonia ao Curso de Ciência, Tecnologia e Movimentos Sociais <i>Leda Maria Caira Gitaby e Elaine Hipólito dos Santos Costa</i>	233

APRESENTAÇÃO

Este número da revista *Temáticas*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp), reúne e apresenta trabalhos de pesquisadores que têm como tema a relação das esquerdas políticas com as questões culturais.

As esquerdas constituem-se objeto relevante de pesquisa, sobretudo na Sociologia, na Ciência Política e na História. A partir do enfoque da oposição política, da organização partidária ou da articulação de movimentos sociais, as esquerdas são representadas como agentes importantes na transformação do cenário político internacional durante todo século XX. Importância constatada tanto no seu protagonismo como no seu antagonismo, derivados dos conflitos de ordem política e ideológica que, via de regra, compuseram sua identidade social.

Entretanto, outras faces não menos importantes dessa representação, aos poucos, vêm ganhando contornos mais densos: a relação das organizações de esquerda com a cultura, e também a ação de artistas e intelectuais que têm afinidades com as esquerdas, sejam ou não militantes. Pesquisas que vêm se debruçando não apenas sobre a associação funcional entre cultura e política, mas que procuram entender a dinâmica da inserção das esquerdas e do seu cenário nos espaços de produção cultural, bem como a atuação de intelectuais e artistas identificados com elas. Isto é, como determinadas organizações, instituições e entidades vinculadas às esquerdas políticas representam a si mesmas nos circuitos artísticos e culturais, e como se dá a identificação individual ou coletiva com elas.

Isso, evidentemente, implica na consideração de práticas, manifestos, obras, biografias e intervenções públicas de intelectuais e artistas que buscam

representar seus ideais políticos por meio do vetor cultural (mercado, mecenato, políticas culturais, instituições etc.) e que ao mesmo tempo modificam a própria estrutura de produção e circulação cultural.

A problemática da (des)organização e produção da cultura, além do papel de artistas e intelectuais de esquerda nos circuitos culturais, seja no exercício do poder ou na oposição, são temas centrais neste dossiê *Esquerdas e Cultura*, com intuito de reunir contribuições de pesquisadores envolvidos com o tema, em distintas fases da carreira acadêmica.

Os dois artigos publicados na seção intitulada *Arte, cultura e engajamento*, que abre este dossiê, abordam o tema a partir de um ponto de vista mais amplo. Em “Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário” de autoria de Michael Löwy, discute-se a relação do movimento surrealista francês com o marxismo, sobretudo a partir da obra de André Breton e das vanguardas artísticas e estéticas com os movimentos revolucionários de esquerda. Apresenta e discute aquilo que o próprio autor denomina de “marxismo gótico” de André Breton.

O artigo seguinte, “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”, de Marcos Napolitano, discute a relação entre arte e política dentro da tradição de esquerda, sintetizada no conceito de “arte engajada” e outros conceitos correlatos. Preocupa-se com o mapeamento do debate entre os autores clássicos do marxismo em torno da questão cultural (Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin) e a história das experiências e movimentos culturais ocorridos no contexto da Revolução Russa, entendida pelo autor como “um laboratório de experiências estético-ideológicas”.

Na seção *Formação e organização dos intelectuais*, Rodrigo Czajka em artigo intitulado “O Comando dos Trabalhadores Intelectuais: formação das esquerdas culturais na década de 1960” apresenta e descreve a atuação desta entidade civil que serviu de espaço de organização e representação de intelectuais e artistas que, anterior ao golpe militar de 1964, possibilitou a formação de um debate e fomentou a participação de setores da *intelligentsia* nacional no processo de democratização da cultura durante a vigência da ditadura militar. O outro artigo que compõe esta seção, de autoria de Flávio Mendes e intitulado “Gramsci e Thompson no Brasil: política e cultura nos anos 80”, analisa

a recepção no Brasil das obras de dois importantes autores da tradição marxista que deram especial importância às questões da cultura: Antonio Gramsci e Edward P. Thompson – nomes que exerceram grande influência na formação dessa tradição no Brasil, a partir do final dos anos 1970, com significativa importância nos debates político e acadêmico, num momento que pode ser considerado de crise e inflexão das esquerdas brasileiras.

A terceira seção, *Literatura e politização*, é composta por três artigos. Em “A perspectiva de Graciliano Ramos sobre a decadência do romance brasileiro”, Carlos Alberto Dória discorre acerca das posições do romancista dentro do pensamento de esquerda no Brasil e do ciclo do “Romance de 1930”, contrastando a heterodoxia de Graciliano frente aos padrões usuais na crítica de inspiração marxista então vigente. Antônio de Pádua de Lima Brito, em “Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional”, problematiza as opiniões e idéias de Ariano Suassuna, expressas ao longo da década de 1970, em defesa da cultura popular como fator de afirmação da identidade nacional e de segurança nacional, em consonância com as políticas culturais e ideológicas propagadas pelo regime militar de 1964-85. E Rosane Pires Batista – em artigo intitulado “Ferreira Gullar: imagens do exílio” – realiza uma análise de *Rabo de Foguete: os anos de exílio*, autobiografia escrita pelo poeta em 1998, referente ao seu período de desterro. Evidencia como a narrativa cristaliza a construção de uma memória das esquerdas intelectualizadas sobre a ditadura no Brasil (1964-1985).

Na seção *A resistência em cena*, dois artigos abordam o mesmo objeto, entretanto com enfoques diferenciados. Em “Teatro e resistência cultural: o Grupo Opinião”, Miliandre Garcia discute o aglutinamento e a articulação de intelectuais e artistas em torno Show Opinião, seguidos da consolidação do grupo como forma de possibilitar a continuidade dos projetos estético-pedagógicos iniciados com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). E Mariângela Ribeiro apresenta em “Música em cena: a canção popular como forma de resistência política ou sucesso de mercado?”, a partir da análise do uso da canção popular nas peças do Grupo Opinião em 1964 e 1965, a maneira como a canção de protesto dominou a cena cultural brasileira na década de 1960 no Brasil.

Por fim, a seção Ciência e tecnologia no repertório das esquerdas contempla duas análises concernentes a um novo temário das esquerdas do final de década de 1980 em diante. Em “A política de ciência e tecnologia e a esquerda latino americana: difusão científica e tecnológica para a sociedade ou adequação sóciotécnica com o povo?”, Renato Dagnino procura se contrapor à maneira como a corrente principal da esquerda vem tratando o tema da Política de Ciência e Tecnologia: aquela que defende que a difusão dos frutos do progresso da Ciência e Tecnologia para a sociedade ou a apropriação do conhecimento científico e tecnológico pelos cidadãos é o caminho para promover um estilo de desenvolvimento alternativo. Em “Da guerra da Maria Antônia ao curso de Ciência, Tecnologia e Movimentos Sociais”, Leda Gitahy e Elaine Hipólito dos Santos Costa pretendem investigar a perda da memória histórica frente às transformações da chamada “sociedade da informação”. A hipótese lançada pelas autoras é que a Revolução Conservadora que se inicia na década de 1970, a concentração e o controle dos meios de comunicação de massa forjaram a perda da memória coletiva sobre nossa própria história recente.

Em suma, trata-se de um conjunto amplo e diferenciado de contribuições que dão uma idéia expressiva do desenvolvimento recente de pesquisas sobre o tema *Esquerdas e Cultura*.

Rodrigo Czajka e Marcelo Ridenti

CARGA EXPLOSIVA: O SURREALISMO COMO MOVIMENTO ROMÂNTICO REVOLUCIONÁRIO

Michael Löwy

Tradução de Rodrigo Czajka

RESUMO: O presente artigo procura investigar a relação entre arte e política ao discutir os vínculos do movimento surrealista francês, sobretudo a partir da obra de André Breton, com o marxismo, e das vanguardas artísticas e estéticas com os movimentos revolucionários de esquerda. Da mesma forma, apresenta o surrealismo de Breton como conjunção de um “marxismo romântico”, isto é, de uma forma de pensamento fascinado por determinados valores culturais de um passado pré-capitalista que rejeita a racionalidade abstrata da civilização industrial moderna, mas reconhece essa nostalgia como um elemento essencial da luta pela transformação revolucionária do presente.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo; romantismo revolucionário; marxismo.

ABSTRACT: This paper investigates the relationship between art and politics when discussing the links of the french surrealist movement, particularly the work of André Breton, with marxism and avant-garde artistic and aesthetic with the revolutionary movements of the left. Present the surrealism of Breton as a conjunction of a “romantic marxism”, i.e, a way of thinking fascinated by certain cultural values of a pre-capitalist past that rejects the abstract rationality of modern industrial civilization, but acknowledges that nostalgia as an essential element of the struggle for the revolutionary transformation of the present time.

KEYWORDS: o surrealism; revolutionary romanticism; marxism.

RESUMÉ: Ce article étudie la relation entre art et politique lors de l'examen des liens du mouvement surréaliste français, en particulier de l'oeuvre d'André Breton, avec le marxisme et l'avant-garde artistique et esthétique avec les mouvements révolutionnaires de la gauche. Il est présenté le surréalisme de Breton comme une conjonction d'un "marxisme" romantique, c'est à dire, une façon de penser fasciné par certaines valeurs culturelles d'un passé pré-capitaliste qui rejette la rationalité abstraite de la civilisation industrielle moderne, mais reconnaît la nostalgie comme un élément essentiel de la lutte pour la transformation révolutionnaire du présente.

MOTS-CLÉ: le surréalisme; le romantisme révolutionnaire; le marxisme.

O que é o romantismo? Ele pode ser reduzido a uma escola literária do século XIX ou a uma reação tradicionalista contra a Revolução Francesa – duas propostas encontradas em inúmeras obras de especialistas sobre a história da literatura ou da história das idéias políticas? Ele é antes, uma forma de sensibilidade que irriga todos os campos da cultura, uma visão de mundo que se estende da segunda metade do século XVIII até os dias atuais; um cometa, cujo núcleo incandescente é a revolta contra a civilização industrial/capitalista moderna, em nome de alguns valores sociais ou culturais situados no passado. Nostalgia de um paraíso perdido – real ou imaginário – o romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, ao espírito quantificador do mundo burguês, à reificação do mercado, ao nivelamento de cunho utilitarista, e, sobretudo, ao *desencantamento do mundo*.

O surrealismo é o exemplo mais marcante e mais fascinante de uma corrente romântica do século XX. É, dentre todos os movimentos culturais deste século, aquele que tem trazido como sua mais nobre expressão a aspiração romântica do "reencantamento" do mundo. É também aquele que encarnou de modo mais radical a dimensão revolucionária do romantismo. A revolta do espírito e a revolução social modificam a vida (Arthur Rimbaud) e transformam o mundo (Karl Marx): aliás, tais são as duas estrelas polares que orientam o movimento surrealista desde sua origem, levando à busca permanente de práticas culturais e políticas subversivas. Apesar de inúmeras

são concebidas por nós como aberrantes e escandalosas (BRETON, 1967a, p. 02).

Essa rejeição visceral da modernidade social e institucional não impede que os surrealistas refiram-se à modernidade cultural – aquela apontada por Baudelaire e Rimbaud. O objeto privilegiado de ataque dos surrealistas contra a civilização ocidental é o racionalismo abstrato e limitado, a superficialidade do realismo, o positivismo sob todas as formas². Desde a publicação do “Premier Manifeste du Surréalisme” (1924), Breton denuncia a atitude que consiste em banir “sob o pretexto do progresso, sob o pretexto de civilização”, tudo aquilo considerado desnecessário; face a este horizonte cultural estéril, ele afirma sua crença na onipotência do sonho (BRETON, 1967b, p. 19-37). A busca por uma alternativa a esta civilização continuará presente em toda a história do surrealismo – inclusive na década de 1970 quando um grupo surrealista francês e tcheco publicam (liderada por Vincent Bounoure) “La Civilization Surréaliste” (Paris, Payot, 1976).³

Durante a década de 1920, o desejo de romper *radicalmente* com a sociedade burguesa ocidental levou Breton a se aproximar das idéias da Revolução de Outubro. Se ele, como muitos de seus amigos filiaram-se em 1927 ao Partido Comunista Francês, por outro lado, ele não se isenta do “direito de crítica” – como ele próprio relata no folheto “Au Grand Jour”.

² Como bem observa Marie Dominique Massoni, redatora da revista surrealista SURR (“Surrealism, utopie, rêve et révolte”), publicada em Paris na década de 1990, os surrealistas compartilham com os românticos “a recusa de ver que o mundo só existe a partir das bases matemáticas, lógicas, utilitárias, verificáveis, quantificáveis – burguesas, em resumo – assim como a rejeição visceral do cartesianismo, filosofia por excelência do cientista burguês”. (MASSONI, 1999, pp. 194).

³ Um rumor persistente, que com o tempo adquiriu peso e textura de um dogma, diz que o surrealismo desapareceu como movimento e ação coletiva no ano de 1969. Na verdade, se alguns membros do grupo surrealista de Paris (aqueles em torno de Jean Schuster) anunciaram neste ano a dissolução do grupo, outros (em torno de Vincent Bounoure), concordaram em continuar com a aventura surrealista. Hoje uma atividade surrealista coletiva existe, não apenas em Paris, mas também em Praga, Madrid, Estocolmo, Leeds e Chicago.

Alguns anos mais tarde, em 1935, esta crítica o conduzirá à ruptura com a versão stalinista do comunismo – e com aqueles, entre os seus amigos surrealistas, que optaram pelo alinhamento com a URSS de Stalin (a exemplo de Louis Aragon) – e a aproximação com a oposição de esquerda caracterizada na figura de Trotsky.

Ele vai afirmar que seu marxismo não coincide com a vulgata oficial do Comintern. Poder-se-ia definir o marxismo de Breton como um “marxismo gótico”, ou seja, um materialismo histórico sensível ao *espetáculo*, ao momento *negro* da revolta, a uma luz que rasga como um relâmpago o céu da ação revolucionária. Em outras palavras: uma leitura da teoria marxista inspirada em Rimbaud, Lautréamont e no *romance gótico inglês* (Lewis, Maturin) – sem perder de vista por um momento, o imperativo de lutar contra a ordem burguesa. Isto pode parecer paradoxal, relacionar *O Capital* e *O Castelo de Otrante*, *A Origem da Família* e *Uma Temporada no Inferno*, *O Estado e a Revolução* e *Melmoth*. Mas essa é a abordagem singular que constitui, na sua inquietação original, o marxismo de André Breton.

Ele pertence, em todo caso, a exemplo de José Carlos Mariátegui, de Walter Benjamin, Ernst Bloch e Herbert Marcuse – todos escritores fascinados pelo surrealismo – a uma corrente subterrânea que atravessa o século XX, por debaixo das imensas barragens construídas pela ortodoxia: o *marxismo romântico*. Isto é, uma forma de pensamento fascinado por determinados valores culturais do passado pré-capitalista, que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna, mas reconhece essa nostalgia como um elemento essencial da luta pela transformação revolucionária do presente. Se todos os marxistas românticos insurgem-se contra o desencantamento burguês do mundo – um resultado lógico e necessário de quantificação, mercantilização e reificação capitalista das relações sociais – é no surrealismo que a tentativa romântica/revolucionária de *transformação da vida* pela imaginação atinge sua expressão mais clara.

Breton e seus amigos jamais esconderam o profundo apego à tradição romântica do século XIX – igualmente o alemão (Novalis, Arnim) quanto o inglês (o romance gótico) ou o francês (Hugo, Pétrus Borel). O que é o romantismo para os surrealistas? Nada parece mais detestável do que a

mesquinha abordagem acadêmica que o transforma num “gênero literário”. A propósito, afirmara Breton em sua conferência no Haiti, sobre *O conceito de liberdade nos românticos* (1945): “a imagem escolar que fazemos do romantismo é uma imagem falsa. O uso de categorias nacionais e as absurdas divisões que servem para separar os gêneros literários impedem de se fazer do movimento romântico uma idéia de conjunto” (BRETON, 1992, p. 82). De fato, o romantismo é uma *visão de mundo* – no sentido de *Weltanschauung* – que atravessa nações e os séculos: “é preciso salientar que o romantismo, como um estado de espírito e de *humor* específicos com a função de instaurar uma visão inteiramente nova do mundo, transcende estas formas – demasiadamente limitadas – de sentir e fazer a partir dele (...). Disseminado através de obras precedentes ou derivadas, particularmente através do simbolismo e do expressionismo, o romantismo se apresenta como um *continuum* (BRETON, 1970, p. 227).

O surrealismo situa-se nesta continuidade temporal longa do romantismo, enquanto um “estado de espírito”. Criticando as pomposas celebrações oficiais do centenário do romantismo francês em 1930, Breton comentava no *Second Manifeste*: “dizemos que este romantismo que desejamos, historicamente, hoje se encontra ignorado, mas ainda é capaz de assegurar, por sua própria essência, a negação desses poderes; tendo cem anos de existência para ele ainda é a juventude” (BRETON, 1999, p. 110). Não podemos imaginar, no século XX, uma proclamação mais categórica da atualidade do romantismo.

Nada seria mais falso que concluir que o romantismo dos surrealistas é o mesmo daqueles poetas ou pensadores do século XIX. Ele é, por seus métodos, suas escolhas artísticas ou políticas, seus comportamentos sensíveis, algo radicalmente novo, que aparece plenamente em todas as suas dimensões, à cultura do século XX e que de maneira nenhuma pode ser considerada uma simples re-edição, ou, pior ainda, uma imitação do primeiro romantismo.

Naturalmente, a leitura da herança romântica do passado pelos surrealistas é altamente seletiva. O que os atrai para as “fachadas gigantescas de Hugo”, a certos textos de Musset, de Aloysius Bertrand, Xavier Forneret, Nerval é, como escreve Breton no *Le Merveilleux contre le Mystère*, “a vontade

de emancipação total do homem. É também, como faz “um bom número de escritores românticos ou pós-românticos” – a exemplo de Borel, Flaubert, Baudelaire, Daumier e Courbet – “o ódio espontâneo ao tipo burguês”, a “a vontade de não-composição com a classe dominante”, cuja dominação “é uma espécie de lepra, contra qual se evita que as mais preciosas aquisições humanas sejam desviadas de seus sentidos, impedindo o aviltamento da condição humana⁴.

O mesmo vale para os românticos alemães. Breton não sabe nada da “doutrina confusa, mas ultra-reacionária”, expressa por Novalis, em seu ensaio *A Europa ou a cristandade* (1799), ou das posições hostis à Revolução Francesa de Achim d'Arnim. Mas isso não impede que suas obras sacudam os alicerces da ordem cultural burguesa, em seu questionamento da dicotomia entre o real e o imaginário (BRETON, 1964, pp. 18-21). Seu pensamento ganha uma dimensão profundamente utópica/subversiva como, por exemplo, quando Novalis, em seus fragmentos filosóficos, associou-se com aquilo que, por excelência, postulava-se como mágico – e faz isso de uma maneira que exclui qualquer restrição: “Depende de nós que o mundo seja conforme a nossa vontade.” (BRETON, 1970, p. 142).

Seletiva será também a paixão surrealista pelas tradições e formas culturais pré-modernas: sem hesitação, os surrealistas vão encontrar na alquimia, na cabala, na magia, na astrologia as artes primitivas da Oceania ou da América, a arte celta⁵. Todas as suas investidas neste certame visarão transpor os limites

⁴ BRETON, 1967a, p. 10; BRETON, 1972, p. 25-26). Encontra-se uma análise interessante da resposta dos surrealistas ao romantismo alemão em (BOHRER, 1989, p. 48-61). Sobre a ligação entre surrealismo, romantismo e revolta estudantil nos anos 1960, ver o ensaio (FABER, 1979, p. 336-358).

⁵ Como observa Marie Dominique Massoni, “a força do desejo e do maravilhamento os faz [os surrealistas] trilhar um caminho para o hermetismo, como os românticos haviam feito antes. Desde *Entrée des médiums*, até às pinturas de Camacho ou de Stejskal, os surrealistas seguiram o exemplo do alquimista Eugène Canseliet e da tradição esotérica, tirando-o do esquecimento e que mas muitas vezes fora o centro das atenções entre os românticos. Breton fez inscrever em sua tumba: ‘Eu procuro o ouro dos tempos’. A referência ao romantismo bem como à alquimia é evidente”. (MASSONI, 1999, p. 197).

da “arte” – como uma criação autônoma, institucionalizada e ornamental – para engajarem-se na aventura ilimitada do recencantamento do mundo. Contudo, como revolucionários inspirados no espírito das Luzes, de Hegel e sobretudo de Marx, eles são os adversários mais fortes, portadores dos mais intransigentes valores que estão no cerne da cultura romântica reacionária: a religião e o nacionalismo. Como proclama o *Second Manifest*: “Não há o que fazer, todos os meios devem ser empregados para destruir as idéias de família, de país, de religião”. Na entrada do paraíso perdido surrealista se encontra inscrito em letras de fogo esta inscrição libertária bem conhecida: Nem deus, nem Mestre!

Considerem-se dois exemplos dessa reinterpretação surrealista dos elementos “arcaicos” ou pré-capitalistas: *a magia* e as *artes primitivas*⁶. André Breton, em *A arte mágica* define a magia como “operação humana que tem por objetivo substituir o domínio das forças da natureza pela utilização de práticas secretas de caráter mais ou menos irracional”. Ela supõe “o protesto, a revolta”; também o orgulho de admitir que o homem “dispõe de forças naturais”. A religião, pelo contrário, é o domínio da resignação, da oração e das penitências: “sua humildade é absoluta, desde o ímpeto de agradecer seus próprios infortúnios até o poder que se tem recusado exercer” (BRETON, 1991, p. 27).

O sagrado, na sua forma religiosa, hierocrática, clerical, institucional, não pode, enquanto um sistema autoritário de proibições, suscitar da parte dos surrealistas, um desejo irrepreensível de *transgressão*, de profanação, de dessacralização, pela ironia, desprezo ou humor negro. O sacrilégio ou a blasfêmia são as mais belas formas de cortesia face aos monstros sagrados.

Breton empresta o conceito de *arte mágica* de Novalis. Este “grande espírito” romântico que escolheu essas palavras para descrever a forma de arte que aspirava promover, enraizado no passado e imbuído de uma forte

⁶ Acerca dessa questão, já examinei o lugar do mito no surrealismo em meu livro com Robert Sayre. In: (LÖWY; SAYRE, 1994).

tensão voltada para o futuro”: “Na acepção que ele [Novalis] tomou, pode-se esperar não somente o produto desencantado de uma experiência milenar, mas ainda seu excesso em favor da excepcional conjugação em um ser mais criativa de espírito e de coração” (BRETON, 1970, p. 140). Para Breton, toda arte tem sua origem na magia, e ele propõe designar como arte *especificamente* mágica aquela que “recria a alguns a magia que a criou”. O que têm em comum o antigo mágico e o artista surrealista moderno? Em sua investigação sobre a arte mágica, Breton faz entender que “especulam, um e outro, sobre as possibilidades e meios de se *encantar o universo*” (BRETON, 1970, p. 27 e 261).

A magia foi inicialmente condenada, perseguida – a caça às bruxas! – e proibida pela religião institucional, que impôs em seu lugar o sagrado, santificado, o venerável como domínio separado, autônomo e inviolável. Ela foi suplantada pela civilização capitalista/industrial, que rejeitou e destruiu sistematicamente tudo aquilo que não era previsível, calculável, quantificável ou capaz de ser transformado em mercadoria. No processo de total *desencantamento do mundo* que caracteriza, segundo Max Weber, a moderna burguesia, foi expulsa da vida humana não somente a magia, mas tudo o que poderia escapar do quadro estreito e limitado da racionalidade instrumental.

Se a magia atrai, com uma força irresistível, a atenção dos surrealistas, isto não significa que eles desejam controlar através de atos rituais as forças da natureza. O que os interessa nas práticas mágicas ditas “primitivas” – como na alquimia e outras artes herméticas – é imensa *carga poética* que estes domínios são portadores. Esta *carga* – no sentido explosivo do termo – serve-lhes para dinamitar a ordem cultural estabelecida e seu conveniente conformismo positivista. Das diferentes formas de magia emanam faíscas que podem inflamar o pó e assim auxiliar o surrealismo na sua empresa eminentemente subversiva de *reencantamento poético do mundo*.

O mesmo vale, *mutatis mutandis*, para as *artes primitivas*. A atração pelas culturas “primitivas” é uma tendência recorrente no Romantismo, a partir do qual pôde inspirar, como acontece com Jean-Jacques Rousseau, a crítica revolucionária da civilização moderna. Marx e Engels não escondem sua

admiração pelo modo de vida igualitário e democrático dos povos que ainda viviam no estágio do “comunismo primitivo”, como as tribos indígenas da América do Norte. Engels inspira-se fortemente, para a elaboração de *Origem da família, do Estado e da propriedade privada* (1884), nos trabalhos do antropólogo americano Lewis Morgan, que celebra em seus escritos o universo livre e solidário da *gens* primitiva, representada pela Confederação dos Iroquois. Aqui está uma passagem de Morgan citada por Engels, e citado, por sua vez – em referência aos próprios Marx e Engels – por Breton em sua conferência sobre o Romantismo no Haiti (1945): “Desde o advento da civilização, o aumento da riqueza tornou-se tão intenso, suas formas tão diversas, sua aplicação estendeu-se e sua administração tornou-se hábil ao interesse dos proprietários, que esta riqueza torna-se, em face do povo, *uma força impossível de controlar (...)*. A democracia na administração, a fraternidade na sociedade, a igualdade de direitos, a educação universal inauguram a próxima etapa superior da sociedade (...)⁷. *Isto consistirá num renascimento – mas sob uma forma superior – da liberdade, da igualdade e fraternidade dos antigos gens.* (BRETON, 1960, p. 90)

Entretanto, o interesse dos surrealistas não diz respeito apenas aos modos de vida das civilizações primitivas, mas também e acima de tudo, à qualidade espiritual de suas obras artísticas. A arte da Oceania é, segundo André Breton – em seu célebre artigo “Oceania” de 1948 – “o maior esforço para explicar a interpenetração do físico e do mental, afim de superar o dualismo da percepção e da representação”. Sugeriu que a abordagem surrealista, na sua origem – ou seja, durante os anos 1920 – “é inseparável da sedução, da fascinação” exercida pelas obras dos indígenas das Américas, do Polo Norte ou da Nova Irlanda. Em que constitui essa atração? A explicação proposta por Breton é que “tudo aquilo que implica em surpresa e deslumbramento sobre algo diferente que nós podemos conhecer, nunca, nas artes plásticas, conheceu os triunfos que constituem a identidade de tais objetos da mais alta classe” (BRETON, 1967a, pp. 278-280).

⁷ Para uma análise dos *Cahiers Ethnologiques* de Marx e seu interesse por Lewis Morgan, consultar ensaio do surrealista norte-americano Franklin Rosemont. In: (ROSEMONT, 1989).

Está é também a extraordinária carga de *subjetividade* das artes primitivas que seduz os surrealistas. Vincent Bounoure – surrealista e especialista nas artes ditas primitivas – que escreve sobre o brilho surpreendente, a “luminosidade penetrante” dos olhos das figuras da Oceania: “o força da subjetividade (maná do velho vocabulário etnológico), expresso pelo olhar, não é a realidade a qual a Oceania é inteiramente sensível. Incitamento que era totalmente

incluía o texto da conferência de Breton. A publicação foi proibida pela ditadura do presidente Elie Lescot – uma marionete dos Estados Unidos – e fez com que alguns de seus redatores incitassem uma greve dos estudantes que se transformou, no clima insurrecional do Haiti naquele momento, em greve geral, forçando o presidente mudar de atitude. Comentando os acontecimentos, vários observadores, incluindo René Depestre, destacou o papel da Conferência de André Breton, que atuou como uma espécie de fâsca este barril de pólvora⁹.

Certamente, a ambição revolucionária dos surrealistas – como alguns românticos – é mais vigorosa e mais ampla que a transformação das determinadas estruturas políticas ou sociais. Mas não deixa de incorporar o gesto insurrecional, o ato de romper com as amarras como um momento essencial de esperança emancipadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOHRER, K.H. *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1989.
- BOUNOURE, V. *Le surréalisme et les arts sauvages*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 204.
- BRETON, A. “Evolution du concept de liberté à travers le romantisme (1945)”. In: *Conjonction. Surréalisme et revolte em Haiti*. n. 194, juin 1992, p. 82.
- _____. “Evolution du concept de liberté à travers le romantisme”. In: *Conjonctions*, 1960, p. 90.

⁹ Mas a alegria durou pouco: depois de alguns dias de liberdade, o regime de Lescot foi substituída por uma Junta Militar e que rapidamente se ocupou de expulsar André Breton do Haiti. (DEPESTRE, 1996, p. 232).

- _____. "Introduction à Achim d'Amim". In: *Contes bizarres*. Paris: Julliard, 1964, pp. 18-21.
- _____. "Le merveilleux contre le mystère" (1936). In: *Clé des champs*, Paris 1967a., p.10.
- _____. "Océanics" (1948), *La clé des champs*, 1967a pp. 278-280.
- _____. "Perspective Cavaliere" (1963). In: *Perspective Cavalière*. Paris: Gallimard, 1970, p. 227.
- _____. "Sur l'art magique" (1957). *Perspective Cavalière*, p. 142.
- _____. "Sur l'art magique". In: *Perspective Cavalière*, p. 140.
- _____. *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991, pp. 27.
- _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1967b, p. 19-37.
- _____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Folio, 1999, p. 110.
- _____. "La claire tour". In: *La clé des champs*. Paris: J.J. Pauvert, 1967a, p. 42.
- _____. "Position politique de l'art" (1935). In: *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoel-Gonthier, 1972.
- DEPESTRE, R. "André Breton in Port-au-Prince". In: RICHARDSON, M. *Refusal of the shadow: surrealism and the Caribbean*. London: Verso, 1996, p. 232.
- FABER, R. "Friihromantik, surrealismus und studentenrevolte: oder die Frage anch dem Anarchismus". In: *Romantische utopie, utopische romantik*. Hildesheim: Gerstenberg, 1979.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Révolte et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1994.

MASSONI, M.D. "Surrealism and Romanticism". In BLECHMANN, M. *Revolutionary romanticism*. San Francisco: City Lights, 1999, pp. 194.

ROSEMONT, F. "Karl Marx and the Iroquois". In: *Arsenal*. Chicago: Black Swan Press, 1989.

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA: UMA INTRODUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Marcos Napolitano

RESUMO: Este artigo visa discutir a relação entre arte e política dentro da tradição de esquerda, sintetizada no conceito de “arte engajada” e outros conceitos correlatos. A partir do debate bibliográfico que abordou o tema, desenvolve-se a exposição em duas direções: o mapeamento do debate entre os autores clássicos do marxismo em torno da questão cultural (Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin) e a história das experiências e movimentos culturais ocorridos no contexto da Revolução Russa, vista aqui como um laboratório de experiências estético-ideológicas. Finalmente, o artigo aponta alguns problemas teórico-metodológicos enfrentados pelo sociólogo ou historiador que pesquisam este campo temático.

PALAVRAS-CHAVE: arte e política; realismo socialista; estética; marxismo.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between art and politics within the tradition of leftist politics, synthesized in the concept of “committed art” and other related concepts. Starting with a discussion of the existing literature which has addressed the topic, the paper develops in two directions: a mapping of the debate between the classical Marxist authors on the question of culture (Lukács, Brecht, Adorno and Benjamin), and the history of the experiences and cultural movements occurring in the context of the Russian Revolution, seen here as a laboratory of aesthetic and ideological experiences. Finally, the article points out some theoretical and methodological problems faced by the sociologist or historian researching in this subject field.

KEYWORDS: art and politics; socialist realism; aesthetic: marxism.

RÉSUMÉ: Cet article examine la relation entre art et politique dans la tradition de la gauche, synthétisé dans le concept de «l'art engagé» et d'autres concepts connexes. De la

discussion littérature qui a abordé le sujet, est développé une exposition a deux directions: la reconnaissance du débat entre les auteurs classiques du marxisme sur la question de la culture (Lukács, Brecht, Adorno et Benjamin) et l'histoire des expériences et des mouvements culturels survenant dans le contexte de la Révolution russe, vu ici comme un laboratoire esthético-idéologique. Enfin, l'article souligne certains problèmes théoriques et méthodologiques rencontrés par le sociologue ou l'historien qui recherches sur ce domaine en question.

MOTS-CLÉ: l'art et la politique; le réalisme socialiste; l'esthétique; le marxisme.

1. O CONCEITO DE ENGAJAMENTO

A relação entre arte e política é um tema amplo e bastante explorado pelas ciências humanas. Grosso modo, a relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório.

A reflexão sobre as conexões entre arte e política deve partir da análise histórica da “produção cultural” como um todo, definida como “produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido” (CANCLINI, 1982, p. 29). A arte é uma das dimensões mais importantes destes fenômenos. A arte, portanto, faz parte da “esfera cultural”, “terreno onde política, poder e dominação são mediados” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 14). Portanto, ao discutirmos “arte engajada”, estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do “artista-intelectual” (ou seja, aquele que produz uma reflexão sobre a sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos.

Partindo destas premissas, o objetivo deste artigo é discutir algumas categorias e conceitos básicos, que permitam ao historiador e ao sociólogo da cultura analisar a relação entre arte e política com ênfase na questão da

“arte engajada”, termo que causa muita confusão conceitual e suscita juízos de valor *a priori*, contra ou a favor. Para tal, tentaremos discutir, sinteticamente, alguns conceitos e trajetórias históricas: em primeiro lugar, o próprio conceito de “arte engajada” e seus termos correlatos, mas não necessariamente similares; em segundo lugar, os debates que estabeleceram as tipologias mais vigorosas de engajamento artístico e, finalmente, as articulações sempre temerárias entre problemas estéticos e conteúdos ideológicos na análise da obra de arte como fonte de pesquisa para as ciências humanas.

Neste último campo de discussão, algumas questões que não querem calar perturbam o pesquisador que se aventura neste campo, aparentemente tranquilo e suave, a começar pelas fronteiras analíticas entre os campos da história *tout court* e da história da arte. Além disso, outras questões importantes: a realização política de uma obra só se consuma pela socialização, assimilação dos valores ideológicos veiculados pelo grande público, ou seja, por uma socialização ampla e massiva da obra? Para além da assimilação efetiva da obra, existiria uma função política intrínseca à poética do artista engajado, cujo sentido maior estaria na capacidade de proposição estética a partir dos grandes dilemas sociais, políticos e nacionais?

O próprio estatuto de “artista engajado” (em última instância, de “intelectual engajado”) tem sido objeto de muita discussão, não apenas acadêmica, mas também política. Alguns autores clássicos, sobretudo no campo marxista, estabeleceram balizas para o debate, que tanto podem servir como ponto de partida teórico-metodológico para os historiadores, quanto um quadro de análise datado e excessivamente parcial.

A tradição acadêmica francesa tende a plasmar o conceito moderno de “intelectual” à própria idéia de engajamento, à medida que o intelectual é definido como aquele que coloca sua palavra “lítero-jornalística” a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas. O marco histórico-genético desta categoria seria o caso Dreifuss no final do século XIX (WINOCK, 1999), quando as elites culturais francesas assumem uma postura cívica, negando a tradição clássica do intelectual como clérigo ou burocrata neutro e consagrando as atividades dos intelectuais voltadas para o público. Assim, a produção e atuação de jornalistas, escritores e artistas em geral voltam-se não

apenas para o enriquecimento de uma vida interior – “espiritual” – mas também para intervir no mundo. Nesta vertente temos a negação do intelectual ascético, de inspiração clerical voltado para as “coisas do espírito”, defendido tardiamente por Julien Benda no seu clássico *La Trahison de Clercs*, de 1928.

O termo *engagé* (“comprometido”) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra “engajamento”, galicismo que se tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. Logo após o término da II Guerra, em outubro de 1945, Sartre publicou um artigo de defesa do engajamento na revista *Les Temps Modernes*. Neste artigo, ele afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades.

O conceito sartriano de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da idéia de colocar *a palavra* a serviço de uma causa. Para além de um engajamento da pessoa, o que importa para Sartre é como um intelectual bem intencionado coloca sua atividade a serviço de uma causa pública. O caminho, para ele, só poderia ser o da palavra, e mais especificamente, o da prosa. Nas palavras do autor: “não se pintam significados, não se transformam significados em música, sendo assim, quem ousaria exigir do pintor e do músico que se engajem? (...) O escritor, ao contrário, lida com significados (...) o prosador se utiliza das palavras” (SARTRE, 1993, p. 13). Sendo mais fiel à concepção sartriana, o pintor e o músico, como cidadãos, poderiam ser atores engajados numa sociedade, mas suas artes não o seriam, dada a polissemia intrínseca do seu material constituinte (sons, formas, cores) e sua dificuldade de expressar idéias inequívocas. Além de adensar a tradição específica do campo intelectual francês, Sartre tangencia um problema mais amplo e profundo, que é o conceito de “autonomia” da obra de arte, base de toda a estética ocidental desde o século XVIII. Nesta tradição, o engajamento pode ser definido como: “Colocar em penhor, fazer uma escolha, estabelecer uma ação: eis os três componentes semânticos essenciais que determinam o sentido do engajamento”, definido em linhas gerais por um “imperativo

moral”, traduzido na busca da “realização plena da liberdade para si e para os outros” (DENIS, 2002, p. 32). Já a militância, de alcance mais estrito ainda, pode ser definida como um tipo de apostolado, um ativismo cultural previamente direcionado favor de uma ideologia (propaganda) ou contra um inimigo identificável (protesto).

Assim, chegamos a uma primeira proposta conceitual para situar os dois campos da arte politizada: a arte militante e a arte engajada. A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que freqüentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica. Estas duas dimensões da arte politizada são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte ou de uma mesma trajetória autoral. Assim, a arte militante *parte* da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada *chega* na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas vertentes, o problema da autonomia da arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela.

O problema da autonomia, situado dentro da tradição do “cânone ocidental”, e da dimensão propriamente estética da obra de arte que se quer engajada, está presente, mesmo quando o artista nega seu lado “expressivo” em prol de uma “comunicabilidade” com o público alvo de sua obra, ou seja: a consciência a ser educada, perturbada ou mobilizada pelo seu

engajamento. Não seria um problema se a arte engajada emergisse dentro deste cânone, sem, no entanto, nunca negá-lo completamente.

2. A ESTÉTICA MARXISTA E A ARTE ENGAJADA

Outra dificuldade do pesquisador, sobretudo no cenário acadêmico brasileiro, tem sido o manejo de termos herdados do debate estético marxista sobre a dimensão política da arte. Expressões como “agitprop” (agitação-propaganda), *proletkult* (cultura proletária), nacional-popular, realismo crítico ou realismo socialista acabaram por se plasmarem ao sentido geral da “arte engajada”, ocasionando muitas confusões terminológicas, históricas e conceituais. Antes de discutir o sentido de cada um destes termos, tal como estabelecidos no debate histórico, é necessário arrolar alguns capítulos essenciais deste debate e seus protagonistas, cuja preocupação maior era a definição das linhas de uma política cultural do partido comunista, do Estado socialista e dos militantes culturais comprometidos com a “construção do socialismo”. Em que pese o eventual anacronismo destes problemas, a sua importância reside na articulação entre o debate teórico clássico e ancorado na tradição estética e a construção de uma política cultural efetiva, ancorada na onda revolucionária que marcou a primeira metade do século XX.

A definição do papel social da arte e do artista, grosso modo, está ligada à definição sobre o papel do intelectual no processo revolucionário, debate clássico da primeira metade do século XX. Na tradição leninista o intelectual é o mediador que coloca a ciência a serviço do Partido e da revolução e sua manifestação cultural mais instrumental seria a promoção da agitação e da propaganda junto às massas. Obviamente, Lênin não entendia a cultura, *tout court*, restrita a esta única função, mas sim a cultura ligada ao Partido e, portanto, “engajada”. No mais, o líder máximo dos bolcheviques não escondia seu gosto pelo “cânone ocidental” consagrado pela burguesia que ele queria destruir (literatura, música erudita e pintura acadêmica). Em 1905, Lênin formulou uma das primeiras reflexões sobre a questão cultural, num artigo intitulado “A organização do partido e a literatura de partido”, no qual ele

sugere a separação entre produção artístico-cultural voltada para o deleite e produção voltada para o combate político:

Estamos longe de pregar um sistema uniforme ou uma solução do problema mediante qualquer deliberação. Não, nesse campo não há lugar para o esquematismo (...) acalmem-se senhores! Antes de mais nada trata-se da literatura de partido, incluindo o jornalismo. Cada um é livre para escrever e dizer o que bem lhe agrada, sem a menor limitação. Mas toda associação livre (incluindo o Partido) é livre também para afastar os seus membros que se servem da bandeira do Partido para pregar idéias contrárias a ele. A liberdade de palavra e de imprensa deve ser total. Mas a liberdade das associações também deve ser total” (apud HOBSBAWM, 1987, p. 115-116).

Não tardaria para que os espaços de livre criação fossem completamente fechados, à medida que o Partido abarcava a maioria dos setores da sociedade civil e se confundia cada vez mais com o Estado.

Ao mesmo tempo em que reiterava a preeminência do Partido nas questões culturais que envolviam a militância bolchevique, Lênin também se afastava da posição dos vanguardistas e proletkultistas, as quais discutiremos com mais detalhes a seguir, sugerindo que ambos cultuavam, ainda que por meios diferentes, a autonomia da cultura em relação ao processo revolucionário global. Lênin acreditava que a revolução cultural aconteceria a reboque e em função da revolução política, conduzida pelo Partido. A grande tarefa cultural do socialismo era menos a de inventar uma “nova cultura” proletária ou moderna, e mais a de socializar a cultura burguesa, privilégio de poucos nas sociedades capitalistas. Portanto, cabia ao artista militante ajudar a conscientizar e a mobilizar o proletariado e sua vanguarda, através de um conteúdo facilmente assimilável dentro das regras do realismo.

Apesar de suas posições teóricas e pessoais, Lênin, no governo após a revolução de 1917, tolerou uma série de experiências artístico-culturais ousadas e heterodoxas, ao contrário dos seus sucessores no Estado soviético. De qualquer forma, suas posições acerca da função da arte e do artista constituíram uma das duas matrizes importante das políticas culturais da esquerda (BRUNNER, 1992), caracterizada por alguns elementos básicos: controle de conteúdo; prioridade para a busca de comunicação com o público;

inserção do artista nos quadros partidários; preferência pelo cânone realista, acadêmico e humanista do século XIX. Conforme os termos que estamos propondo, poderíamos dizer que Lênin estava mais preocupado em definir a “arte militante” do que a “arte engajada” no sentido mais amplo do termo. A outra matriz que informa a relação entre política e cultura, à esquerda, e, conseqüentemente, o estatuto do artista-intelectual engajado na tradição socialista pode ser localizada em Antonio Gramsci. A categoria mais conhecida, cunhada pelo líder revolucionário italiano, foi a de “intelectual orgânico”, expressão que sintetizava o papel organizador e construtor de uma consciência comum, “de classe”. Esta categoria se contrapunha ao “intelectual tradicional”, definido como idealista, contemplativo e independente. O Partido, para Gramsci, era o formador de intelectuais orgânicos da classe operária, realizando a crítica político-cultural e a difusão instrumentalizada do conhecimento acumulado pela humanidade, na direção da revolução. O intelectual orgânico, portanto o intelectual não apenas engajado de maneira voluntarista, mas também inserido numa organização de classe ou grupo social, desempenharia a função de produzir valores simbólicos na luta histórica pela hegemonia. A diferença em relação à matriz leninista de pensamento sobre questões político-culturais, era a perspectiva gramsciana de reciprocidade e historicidade de certos conteúdos simbólicos e estéticos que ganhavam sentido ideológico menos pelo seu conteúdo estrito e mais conforme fossem incorporados pelos atores sociais em luta. Portanto, a matriz gramsciana sugere não apenas uma tolerância maior em relação aos conteúdos das obras e à liberdade de criação dos artistas, mas também marca a gênese de uma política cultural mais aberta a várias tendências estéticas e intelectuais, sem falar no papel mais destacado da luta cultural no processo de consolidação da hegemonia na sociedade civil. A abertura às “culturas populares” e a busca de uma expressão “nacional-popular” que servisse de base para a “frente cultural progressista” também são legados do pensamento gramsciano.

A questão do nacional-popular surge nos escritos gramscianos por volta de 1925, numa conjuntura de busca de alianças progressistas contra o fascismo ascendente, delimitando-se mais claramente nos escritos de prisão, entre 1929 e 1935. O conceito de nacional-popular, em sua gênese, não possuía um

conteúdo cultural específico, pois este poderia variar conforme o bloco-histórico, embora Gramsci tomasse como paradigma a arte realista ocidental, herdeira da tradição poética da mimese que ia da tragédia grega ao romance burguês do século XIX (FORGACS, 1993). Gramsci o define como uma espécie de síntese entre o universal e o particular. O termo define a busca do idioma cultural e político-ideológico que constitua um espaço simbólico situado entre o “dialetal-folclórico” (ou seja, as culturas das classes populares) e o “humanista-universalista” (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta. Uma das tarefas dos artistas engajados, dotados de talento e trânsito na cultura universalista, seria a de construir esta síntese através de uma “ida ao povo”: “Todo o movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ida ao povo”, definido como o conjunto das classes subalternas (GRAMSCI, 1968).

Entretanto, é preciso alertar que, na discussão teórica da arte engajada, sobretudo no âmbito dos partidos comunistas latino-americanos, a perspectiva nacional-popular dividiu espaço com outras perspectivas teóricas, principalmente a tática da “proletkult” (cultura proletária), do realismo-socialista (inspirado em Andrei Zhdanov, braço direito de Stalin) e do “realismo crítico” universalista (inspirado em Georg Lukács).

Além destas duas matrizes fundamentais na definição marxista entre política e cultura, na primeira metade do século XX produziu-se um debate clássico acerca da função social e política da arte e do artista. Depurado de sua historicidade e das questões programáticas que parecem não ter mais lugar a partir dos anos 1970, arrastadas pela própria crise mundial dos movimentos socialista e operário, este debate ainda sugere conceitos e problemas instigantes que podem ajudar a reflexão histórica sobre a arte engajada. Entre os anos 1920 e 1930, houve um debate direto e indireto entre quatro grandes nomes do pensamento marxista: Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Estes quatro autores, ao lado do já citado Antonio Gramsci, representam uma geração que tentava depurar o pensamento marxista dos excessos cientificistas e positivistas, tão ciosos da crença mecânica no progresso, nas determinações materiais da vida social e no papel subordinado

da cultura, tida como “super-estrutura” determinada pelas condições materiais. Estes autores são a base teórica de uma “estética marxista”, importante campo de discussão para quem se preocupa em estudar a arte engajada no século XX. Há claramente um debate direto entre Lukacs e Brecht e entre Benjamim e Adorno, além de interlocuções indiretas entre estes quatro autores, já nos anos 1930.

Em linhas gerais, três conjuntos principais de problemas estavam em jogo, pensados a partir do debate em torno do modernismo (LUNN, 1986)¹: 1) a relação entre tradição e vanguardas na arte engajada e nos processos revolucionários; 2) o estatuto do artista como criador individual e subjetivo ou produtor coletivista e objetivo; 3) a melhor articulação entre “forma” e “conteúdo” na obra de arte, visando a formação da consciência crítica do fruidor.

Lukács posicionava-se a partir de um humanismo ético e defendia a herança cultural clássica, como base para pensar a relação entre arte e política. Tornou-se um dos teóricos do *realismo*, o qual diferenciava do *naturalismo*. O realismo era por ele definido como um “modo literário no qual se traçavam as vidas de personagens individuais como parte de uma narração que as situava dentro da dinâmica histórica completa de sua sociedade” (apud LUNN, 1986, p. 94). Os personagens de um romance eram particularidades mediadas e concretas e a narrativa era o contraponto da coisificação das relações sociais, expressando “capacidade cognoscitiva” e “imaginação plástica”, independente da opção política do autor. Já o naturalismo, corrente literária tão cultuada pela esquerda, era criticado por Lukács como “fetichismo empírico dos objetos, observação passiva do real”. Assim, a tradição humanista-realista era o passaporte para a popularidade de uma obra, tendo como paradigma a obra literária. Ao recuperar o papel da literatura canônica da sociedade burguesa, representada pelo romance realista do século XIX, Lukács fornecia um importante material teórico para uma política cultural frentista, dando um

¹ O autor Eugene Lunn define algumas características do modernismo como projeto estético, destacando: 1) autoconsciência e autoreflexão estéticas; 2) simultaneidade, justaposição, montagem. 3) paradoxo, ambigüidades, incertezas; 4) estilhaçamento da personalidade individual e integrada do sujeito, com conseqüências na questão do “herói” artístico-literário.

papel destacado para a herança cultural, lastro na luta contra o fascismo e contra o conservadorismo em geral, servindo como uma das referências aos partidos comunistas do Ocidente, no período da “coexistência pacífica” (FREDERICO, 1995).

Em franca oposição a estas posições, Bertolt Brecht defendia o experimentalismo e criticava a hierarquia cultural herdada do passado, admitindo o “uso socialista de certas técnicas estéticas modernas” (LUNN, 1986, p. 94). Respondendo às posições de Lukács, Brecht cunhou uma famosa máxima: “existem muitas maneiras de suprimir a verdade e muitas maneiras de enunciá-la” (apud LUNN, 1986, p. 94). Para ele, o realismo não era uma questão de escolha formal, pois as formas dependiam do momento histórico. No século XX, a realidade técnica e coletiva favorecia o exercício da montagem estética “construtiva”, utilizando-se de formas e meios técnicos novos, tais como a fotografia, o cinema e o rádio. O impacto causado em Brecht pela exibição em Berlim no ano de 1926, do filme “Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein, serviu de base para o conceito de “estética da produção”, formulado como eixo teórico da estética brechtiana dois anos mais tarde. A estética da produção, a busca da colagem de materiais modernos e o anti-realismo das peças brechtianas buscavam romper com a tradição catártica da estética realista, na qual a identificação subjetiva do público com os personagens servia, ao mesmo tempo, como válvula de escape e como porta para a consciência, através da emoção. Ao contrário, Brecht buscava o efeito de choque e distanciamento racional (*verfremdung*).

Ao estranhamento e distanciamento brechtiano, Lukács contrapunha a identificação crítica e a mimese como eixos da desalienação dos fruidores de arte. Para Lukács, o mundo existia independentemente da consciência que dele se tinha. O realismo, quando utilizado pelo gênio literário, conseguia captar os movimentos essenciais do mundo, mesmo aqueles mais ocultos pela ideologia, através de uma operação reflexiva que iria desembocar, em última instância, na consciência do leitor. Brecht, mais afinado com a tática do choque das vanguardas modernas, negava a arte como reflexo do mundo, qualificando-a como “práxis transformadora”, sendo o artista um antecipador de realidades (LUNN, 1986, p. 141). O princípio da montagem, herdado do cubismo e

do cinema épico soviético, era o procedimento básico através do qual o artista manipulava o real com o objetivo de produzir o choque e a consciência crítica, propondo relações e desnudando ideologias mistificadoras. Nenhuma regra estética herdada deveria ser preservada e as manipulações do artista-operário deveriam misturar dentro da mesma obra, gêneros diferentes (literatura, teatro, cinema, ópera) e tradições da alta e baixa-cultura, destruindo a hierarquia cultural vigente. Mesmo a arte industrializada poderia ser um trunfo na mão do artista engajado, pois ajudaria a destruir o mito do “gênio artístico criador”, tão cultuado pela burguesia, expondo a faceta produtora e operária do artista moderno (LUNN, 1986, p. 146).

Se o debate, aqui sumariamente resumido, entre Lukács e Brecht, apontava para a tensão entre a tradição e ruptura e entre a mimese realista e o estranhamento formal, o debate entre Walter Benjamin e Theodor Adorno situava-se num outro plano de tensão. Ambos compartilhavam de certos valores construídos pelas vanguardas modernas, mas a grande questão que os distinguia era o estatuto da arte na modernidade e seu potencial conscientizador e revolucionário. A ligação entre o texto mais acabado da estética engajada benjaminiana – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935) – e as idéias de Bertolt Brecht não foram meras afinidades eletivas. Brecht era amigo de Benjamin e foi um dos principais responsáveis pela conversão do crítico literário ao marxismo, por volta de 1927. Já Adorno sempre se manteve fiel à tradição estética hegeliana, defendendo a fruição subjetiva da obra de arte e a apreensão atenta da luta entre sujeito criador, técnica e material, constituintes da experiência estética. Esta experiência se desenvolve conforme as leis formais, ligadas à própria Razão humana. As diferenças não param aí: Para Benjamin, a arte era dependente do estágio histórico e a experiência subjetiva da arte nada mais era do que um culto anacrônico aos resquícios religiosos que cercavam a obra, constituindo uma “aura” de tradição que deveria ser destruída pela nova forma de fruição estética das massas “produtoras”. Para Adorno, a modernidade técnica do capitalismo tinha instaurado uma nova forma de alienação, o culto à técnica e aos modismos culturais, cujo efeito nocivo era independente dos conteúdos objetivos e das

intenções temáticas da obra, pois se reproduzia na relação fetichista entre o fruidor e a obra de arte industrializada.

A princípio, poderíamos pensar que Adorno é um nostálgico da cultura burguesa tradicional, subjetiva e formalmente sofisticada. E talvez ele o seja, efetivamente. Mas, o que mais nos importa, é entender a crítica adorniana à arte industrializada, que o levou a cunhar o termo “indústria cultural” (ADORNO et al., 2006). O dilema da arte industrializada não se resolve no culto à tradição da alta cultura e na defesa de um conteúdo “sério” para salvar a obra de arte da banalização. Para Adorno, os efeitos nefastos do capitalismo monopolista sobre a cultura em geral, e sobre a arte em particular, eram tão grandes que mesmo a tradição tinha sido apropriada pela alienação e pelo fetichismo consumista. Neste ponto, reside o papel da vanguarda moderna: a destruição dos ideais subjetivos e elevados da obra de arte, não para negar a grande tradição européia, mas para salvá-la. Arnold Schoenberg e Franz Kafka, pela expressão musical e literária, respectivamente, teriam conseguido este feito, destruindo a ilusão de realidade e naturalismo das obras de arte e exigindo uma revisão da tradição à luz da modernidade capitalista. Esta havia comprometido a possibilidade de uma consciência racional subjetiva e crítica ao consagrar a “razão instrumental” voltada para fins utilitaristas e produtivistas, desgarrada de seus ideais emancipatórios (o contrário, portanto, da promessa de felicidade contida no Esclarecimento). O choque da modernidade, seus sons e palavras que conduziam ao estranhamento, não teriam um valor em si, mas serviam para aprimorar a assimilação da tradição e deveriam ser avaliados à luz do desenvolvimento da Razão humana. O fruidor deveria buscar novos detalhes estéticos, desconsiderados pela tradição alienante no capitalismo avançado, que transformava a experiência cultural em mero fetiche e pura distinção social. Ao “despejar os problemas estéticos do seu material estético em lugar de construir sua obra como contribuição às coletividades” (apud LUNN, 1986, p. 229), o artista moderno cumpriria um papel social desalienante e politizador. Reside principalmente neste ponto, na defesa da “autonomia da arte” voltada para a luta contra sua apropriação industrial e instrumentalização política, a crítica que Adorno fará ao conceito de “engajamento” de Sartre (ADORNO, 1973)

Walter Benjamin, por outro lado, saudava o fim da subjetividade e da “arte aurática”, resíduos das religiões opressoras, como um novo campo de possibilidades para a experiência estética na era das massas revolucionárias. O cinema era a arte anti-aurática por excelência, filho da revolução industrial e hierático em relação à “grande cultura”. Para ele, o cinema de Chaplin devolvia às massas espectadoras a humanidade roubada nas fábricas, desalienando-as através da fruição distraída. Portanto, o artista era apenas um “produtor” em meio a outros “produtores”, proletários vocacionados para a revolução (BENJAMIN, 1985).

Na fortuna crítica que se constituiu na segunda metade do século XX, o pessimismo adorniano costuma ser contraposto de maneira muito superficial ao otimismo benjaminiano. Independente da posição que se assuma em relação aos dois grandes críticos da cultura moderna, é preciso cuidado para não transformar “otimismo” ou “pessimismo” em categorias analíticas. O que importa é perceber os limites e as potencialidades críticas de ambos, antes de optar por um ou por outro conjunto de obras. Em relação ao problema central deste artigo – a questão da arte e do artista engajado – é importante apontar alguns clichês produzidos por leituras apressadas, tanto de Benjamin quanto de Adorno.

Em relação a Walter Benjamin e sua defesa do potencial emancipador da obra de arte “reprodutível”, esta não deve ser tomada como uma porta direta para a valorização da indústria da cultura, tal como ela se apresenta a partir dos anos 1960. Benjamin acreditava que o cinema e o rádio eram meios de expressão que escapavam às restrições impostas pela aura da tradição, da “grande cultura” em relação à experiência cultural das massas trabalhadoras. Tratava-se de uma luta pela definição de um novo estatuto de arte, que deveria fundamentar o novo mundo socialista em gestação. Em que pese seus dramas individuais, Benjamin morreu acreditando na revolução e na modernidade, ainda que sob um viés melancólico e anti-mecanicista². Portanto, sua teoria

² Como se pode depreender do texto final escrito por Walter Benjamin, o famoso “Teses sobre o conceito de história” IN: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, 222-232.

estética, que permanece dispersa em vários ensaios prospectivos e não sistematizada como tratado filosófico, busca um acerto de contas com o passado e com a tradição que veda a experiência estética às massas trabalhadoras. Em países como o Brasil, com tão pouca tradição erudita e alguns bons momentos da produção cultural massificada (como se nota no campo da música popular e do cinema, principalmente), as formulações prospectivas de Benjamin correm o risco de se transformar em conceitos fechados, compensando nosso mal estar cultural diante de uma tradição relativamente pobre, se compararmos com as tradições culturais européias. Se formos por este caminho, há um risco concreto de perdermos o melhor da melancolia crítica benjaminiana, tão desconfiada do progresso capitalista como regra geral da humanidade.

Por outro lado, uma leitura muito comum da teoria crítica adorniana enfatiza o elitismo do autor em sua crítica ao empobrecimento da experiência cultural, tendo, no limite, decretado o fim da própria experiência cultural e estética. Muitos podem entender tal perspectiva como uma crítica de conteúdo às obras de arte industrializadas. Entretanto, Adorno mira um outro alvo: é a relação entre “fruidor” (consumidor) e obra (industrial) que está comprometida, à medida que está baseada no culto à fórmula repetida e submetida à um fetiche tecnológico. O conteúdo, mais ou menos “sofisticado”, mais ou menos “sério”, pouco importaria. As condições da modernidade capitalista é que impedem a experiência subjetiva da arte, pois a própria subjetividade está em crise. Portanto, a obra que consegue abrir os olhos para esta crise – através de seu desenvolvimento formal interno e totalizante – e exigir um reposicionamento do fruidor em relação à tradição, é que realizaria a desalienação da arte na era da indústria cultural. Não seria qualquer expressão da vanguarda em si que iria realizar tal tarefa, mas apenas aquelas cuja expressão formal se colocassem como herdeiras da tradição racionalista da linguagem estética clássica, numa perspectiva de superação dialética no próprio desenvolvimento da Razão. Por isso, Adorno (1989) recusava as vanguardas que se sentiam atraídas pelas linguagens e formas mais primitivas (i.e. folclóricas) e irracionais (i.e. com maior apelo aos sentidos).

Estes autores não se prestam à formulação de modelos analíticos simplistas e esquemáticos. O debate que estabeleceu a “estética marxista” neste contexto está mais para um complexo de proposições de problemas, que eventualmente podem servir de inspiração para pesquisas empíricas e críticas culturais historicamente localizadas. Obviamente, no campo da história e da sociologia é inevitável que a leitura teórica se encaminhe para a busca de conceitos e modelos de análise operacionais. Esta operação é legítima, desde que tenhamos em mente que a teoria, neste caso, serve mais para elaborar as perguntas do que para encontrar as respostas.

Lukács foi quem tentou manter as conexões de causalidade entre as relações de produção e a criação artística, esta compreendida como forma particular de representação ideológica. Os outros autores abriram caminho para criticar o papel determinante da estrutura social sobre as representações estéticas, enfatizando mais as condições de produção específicas da arte dentro do capitalismo e a necessidade de uma ruptura formal para conectá-la à crítica deste sistema (Benjamin, Brecht, Gramsci).

Eis um caminho inicial para montar os problemas acerca da arte engajada, que vai além das utopias políticas que motivaram este grande debate. As formulações críticas destes autores clássicos ainda podem ser bastante instigantes, num mundo em que a própria indústria da cultura não hesita em vender os símbolos da revolução, colocando novas problemáticas que vão além do conteúdo da obra em si.

3. O LABORATÓRIO SOVIÉTICO DA ARTE ENGAJADA: EXPERIÊNCIAS E CONCEITOS

O debate sobre a estética marxista deve ser mapeado para entendermos as questões de fundo que orientam a reflexão entre arte, sociedade e política, sem a qual o conceito de arte engajada pode se perder em formulações vagas e genéricas. Ao lado deste debate e, num certo sentido, ligado a ele, ocorreu, a gênese de um conjunto de expressões e ações culturais que serviram para nomear movimentos estéticos. O palco foi a sociedade soviética entre 1917 e

1932, um verdadeiro laboratório revolucionário na política e na cultura, e que fornecem um material histórico e estético para se pensar a relação entre arte e política³. Estas expressões frequentemente são utilizadas como conceitos analíticos para o estudo crítico da arte engajada para além do contexto soviético, e muitas vezes sem o devido rigor.

Destacamos três conceitos que nomeiam as principais vertentes estéticas que atuaram no processo da Revolução Russa, desde a década de 1910, e informaram por muito tempo o debate em torno da arte engajada: 1) o conceito de *proletkult*; 2) o conceito de “realismo socialista”; 3) o conceito de “vanguarda” engajada. Estas três vertentes estéticas, ao lado do conceito de “nacional-popular” gramsciano podem ajudar a construir uma tipologia analítica da arte engajada produzida ao longo do curto século XX, na Europa e nas Américas, com presença significativa na Ásia e na África pós-descolonização.

Antes mesmo da Revolução de Outubro de 1917, *proletkultistas* e vanguardistas eram importantes atores no debate sobre o caráter da revolução cultural que deveria acompanhar a revolução política do proletariado. É importante reiterar que a maior parte da liderança bolchevique preferia a arte acadêmica, realista e convencional herdada do século XIX, de origem burguesa, sem muitas simpatias tanto pelos modernismos, quanto pelo obreirismo cultural (EGBERT, 1973, p. 44). A pluralidade de vertentes revolucionárias na área da cultura, aliado à relativa ausência de uma reflexão estética nos textos “seminais” do marxismo, a começar pelos próprios textos fundadores de Marx e Engels, permitiu que a primeira década da União Soviética fosse um verdadeiro laboratório de políticas culturais e de experiências estéticas. Lênin, como já vimos, inclinava-se para o gosto realista e acadêmico (EGBERT, 1973, p. 43). Os grandes fundadores do marxismo soviético, Plekhanov (1969) e Lenin, ao pensar a questão da arte e da herança cultural a ser mantido pelo futuro socialismo, defendiam a preeminência do realismo e a *mimesis* literária. Dos bolcheviques lendários, apenas Leon Trotski notabilizou-se por uma reflexão estética aberta ao modernismo, confirmado

³ Para uma visão mais aprofundada das relações entre arte, cultura e política na Rússia revolucionária ver FITZPATRICK, Sheila. *The cultural Front. Power and culture in Revolutionary Russia*. Cornell Univ. Press, 1992.

pela sua ligação pessoal com o Surrealismo de André Breton e com alguns muralistas mexicanos.

No debate entre criadores culturais e líderes partidários, ainda nos anos 1920, surgem alguns dilemas da criação literária engajada na URSS (ROBIN, 1986, p. 215): o problema da ambigüidade da mensagem; o direito e os limites da criação e da inovação estéticas; a caracterização dos personagens comunistas, geralmente pouco convincentes e artificiais em sua solenidade revolucionária; a comunicação com o grande público, hesitando entre as estéticas da vanguarda, baseadas no princípio do “choque formal” e a comunicação fácil baseada em regras literárias convencionais (intriga linear, linguagem fácil, espírito de aventura, enfoque realista buscando a identificação do público com os heróis). As respostas a estes dilemas é que iria demarcar as diversas correntes.

Os vanguardistas, que na Rússia foram chamados genericamente de cubo-futuristas, consolidaram-se por volta de 1913 e permaneceram relativamente importantes até meados dos anos 1920. O momento de maior prestígio político da vanguarda russa⁴ foi entre 1917 e 1920, quando Maiakovsky, Meyerhold e Kandinsky fizeram parte do comissariado da cultura. Logo em seguida, sua ala mais voltada ao abstracionismo caiu em desgraça perante os próceres da política cultural soviética. Em 1921, o regresso do principal pintor abstrato da vanguarda russa, Wassily Kandinsky, para a Alemanha, é sintomático do declínio da vertente abstracionista no processo revolucionário, e aponta para uma divisão da vanguarda russa entre aqueles que defendiam a revolução formal da arte como parte da revolução e da construção do “homem novo” (Maiakovski, Rodchenko, Eisenstein e Tatlin), e aqueles que defendiam a independência das duas instâncias.

A criação da Revista LEF (Frente Cultural da Esquerda), que aglutinou os vanguardistas fora das instâncias partidárias só fez aumentar a desconfiança do Partido em relação aos vanguardistas, para além das querelas puramente estéticas. Nem mesmo a produção de algumas obras marcantes inspiradas nos princípios da vanguarda, como o “Encouraçado Potemkim” (S. Eisenstein,

⁴ Sobre o conceito de Vanguarda ver BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Porto: Vega, 1990.

1925), reverteu a progressiva perda de espaço político em prol de uma doutrina estética realista, tradicionalista e acadêmica. No resto do mundo, ao contrário, a experiência da vanguarda russa serviu de inspiração para a politização de muitos movimentos de vanguarda, seja pela busca de novas *formas* (pictóricas, arquitetônicas), seja pela busca de novas *técnicas e procedimentos* de criação. A máxima de Maiakovski – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” – é a síntese de uma vertente importante da arte engajada ocidental, freqüentemente esquecida quando pensamos na relação entre arte e política somente através da politização dos *temas e conteúdos* representacionais das obras. O cinema de Eisenstein, o teatro de Meyerhold e Brecht, os poemas de Maiakovski são paradigmas de uma relação peculiar entre arte e política nos quais a escolha de temas e de representações está submetida a um exame radical da forma, dos suportes materiais e dos procedimentos e processos criativos. Até bem pouco tempo, sobretudo no Brasil, havia certa dificuldade em analisar o engajamento das vanguardas, a não ser pelo signo da ruptura estética e da abertura comportamental, antíteses de um conceito clássico de engajamento (que numa visão estreita, deve privilegiar apenas a continuidade estética e a crítica político-ideológica). O lugar e o papel das vanguardas ditas “formalistas” na tradição da arte engajada, ainda está por ser revisado, superando dicotomias analíticas tão enraizadas na historiografia da cultura como “forma” versus “conteúdo”, “nacionalismo” versus “internacionalismo”, “expressão” versus “comunicação”. As questões colocadas pela vanguarda russa, mais do que qualquer outro movimento podem abrir novas perspectivas nesta tradição de análise “dualista e dicotômica” que, incrivelmente, ainda funciona como premissa de muitos trabalhos.

O movimento *Proletkult* (acrônimo de Organizações Educacionais e Culturais Proletárias) foi uma tendência consolidada nos primeiros anos de Revolução Russa, pregando não apenas uma ruptura de ordem estética com a “velha cultura”, mas também de ordem ética e moral. O movimento não defendia uma “estética única”, mas, ao contrário, um procedimento descentralizado, localista e dinâmico de produção e mobilização cultural em direção a uma “nova cultura” que corroborasse a “nova sociedade proletária”. A única regra era que os processos e produtos culturais tivessem como

epicentro a classe trabalhadora, sem interferência de intelectuais burgueses ou mesmo sem a interferência do Partido ou do Estado, havendo pouca sistematização em termos de doutrina estética (MALLY, 1990, p. 152). A ênfase do debate recaía mais sobre os processos organizativos, com a criação de clubes locais federados, que deveriam construir a “cultura do futuro” a partir das experiências culturais e cotidianas da classe trabalhadora. Mesmo o estatuto da “classe trabalhadora” variava dentro do movimento, desde uma definição mais restrita (o proletariado urbano), até mais ampla (o conjunto do *povo*, incluindo desde pequenos funcionários *white-collar* até camponeses). Em 1918, Pavel Lebedev-Polianski organizou uma grande conferência *proletkultista*, a I Conferência Pan-Russa de Organizações Culturais Proletárias. Deste ano até 1923, o movimento teve bastante importância no cenário cultural soviético, angariando, por outro lado, a desconfiança crescente do Partido, preocupado sobretudo com a independência organizativa do movimento (MALLY, 1990). De qualquer modo, o *Proletkult* teve importância, como instrumental mobilizador dos trabalhadores nos anos da Guerra Civil (1918-1921).

Com a fundação da Associação Pan-Russa dos Escritores Proletários (RAPP, 1925), em parte inspirada pelo proletkultismo, a discussão estética encaminhou-se para a defesa de uma estética *naturalista*, inclinada para a descrição da vida proletária e tentando ligar-se à tradição do realismo burguês de Balzac e Tolstoi. Essa foi uma importante inflexão no movimento proletkultista, pois com a recuperação da tradição literária da “velha ordem” a classe operária deixava de ser o “grau zero da cultura”. A cisão entre a RAPP “naturalista e aberta à herança cultural burguesa, mais afinada com o partido, e o *Proletkult* original (prospectivo, eclético, radical e descentralizado) aprofundou-se na virada da década de 1920 para a década de 1930. Apesar de uma breve revalorização do estilo original do movimento, no início desta década, o obreirismo cultural do Proletkult logo foi substituído pelo culto ao “realismo socialista”.

A princípio, seria fácil confundir nomenclaturas como “proletkult”, “naturalismo crítico” e “realismo socialista”, situando-as em bloco como subprodutos indesejados e autoritários da política cultural soviética, tão nefasta para livre expressão da arte do século XX. A confusão inicial baseia-se na

crença, comum a todas estas vertentes, de que a arte deve ter um papel social e político ativo, bem como ser simples, clara e acessível às massas trabalhadoras (MALLY, 1990, p. 250). No entanto, as similaridades escondem muitas diferenças conceituais e doutrinárias que não devem passar despercebidas aos analistas.

Pensemos nas diferenças entre “proletkult” e “realismo socialista”. Os proletkultistas acreditavam que a cultura, no sentido amplo da palavra,

era o caminho para despertar a independência criativa e expressar a consciência da classe proletária. Em contraste, os defensores do realismo socialista via a arte como um meio didático através do qual as massas seriam educadas dentro do espírito do socialismo. Implícita ou explicitamente, eles [os proletkultistas] rejeitavam a premissa de uma única cultura de classe que poderiam falar pelo e para o proletariado. Ao contrário, o realismo socialista tencionava inculcar valores em todos os grupos da sociedade soviética (...) Proletkultistas mantiveram sempre que o seu último objetivo era criar as bases de uma cultura humana que transcendesse as fronteiras de classe e a cultura da classe proletária era necessária como o penúltimo degrau deste objetivo final. Já o realismo socialista afirmava que este objetivo, de superação das classes, já havia sido atingido” (MALLY, 1990, p. 250).

Outra confusão conceitual que pode incidir na análise da arte engajada é entre “naturalismo” e “realismo”, duas vertentes fundamentais para a politização da arte soviética e ocidental como um todo. Entretanto, já nos primeiros anos de formulação do conceito de “realismo socialista”, por volta de 1932, consagrou-se a diferença básica entre “realismo” e “naturalismo”. O primeiro termo é definido não como um estilo, mas como um método. O segundo seria uma tentativa de “cópia” descritiva do real. O realismo, ao contrário, é definido como tentativa de captar a dinâmica do real, a totalidade das transformações, e não o detalhe superficial (ROBIN, 1986). Lukács, no seu texto clássico “narrar ou descrever”, defende o princípio de uma narrativa

que dê conta da reprodução das experiências sociais em toda a sua complexidade e dialética, ou seja, para além do universo observável do detalhe factual (LUKÁCS, 1968).

Mais complexa ainda é a polissemia conceitual que se esconde dentro do termo “realismo”, quando pensada dentro dos marcos da arte engajada soviética da primeira década da Revolução. Nos anos 20, o termo mais corrente no debate estético da jovem URSS era “realismo social”, com um sentido mais amplo de narração e descrição da vida dos trabalhadores, dando lugar a termos como “realismo proletário” a partir de 1928. Até 1932, ocorreu um grande debate sobre a natureza da arte realista: ela deveria ser intuitiva ou imitativa? Ancorar-se na forma ou no conteúdo? Entre as centenas de grupos e coletivos culturais, as posições poderiam variar.

A vanguarda também tinha sua própria definição do termo, revelando uma luta de sentido entre as diversas tendências culturais do socialismo. Brecht, por exemplo, apresentou outra definição para o realismo na arte: “aquilo de desvela a causalidade complexa das relações sociais, que denuncia as idéias dominantes como idéias da classe dominante” (apud ROBIN, 1986, p. 96). Como já vimos, Brecht criticava o fetichismo da “herança clássica”, a *mimesis* fundada na verossimilhança imitativa e buscava o distanciamento para levar à compreensão crítica da realidade:

Portanto, o critério para o popular e o realista deve ser escolhido, não somente com grande cuidado, mas também com mente aberta. Não deve ser deduzido das obras realistas existentes e das obras populares existentes, como é frequentemente o caso. Tal abordagem levaria a critérios puramente formais e as questões sobre popularidade seriam decididas pela forma” (BRECHT, 1967, p. 122).

Por volta de 1932, o Partido Comunista da União Soviética, já sob o comando de Joseph Stalin, elaborou uma formulação mais sistemática sobre o termo, marcando o fim da fase de experiências culturais da revolução russa. As mudanças na política cultural do PCUS foram anunciadas em junho de 1931, quando Stalin reabilitou os engenheiros “burgueses”, contrapondo-os

às “teorizações infrutíferas” dos intelectuais (FITZPATRICK, 1992, p. 144). A partir de então, paulatinamente, os intelectuais e artistas passaram a ser vistos como “engenheiros das almas”. Tais mudanças, parte de um conjunto de mudanças globais na sociedade e na política soviéticas, visavam a construção de uma doutrina estética, processo que será concluído com as formulações de Andrei Jdanov, entre 1946 e 1947, quando as bases do “realismo socialista” serão transformadas em dogma partidário, já sob o nome de *jdjanovismo*. Frequentemente, os dois conceitos – “realismo socialista” e “jdjanovismo” são utilizados como sinônimos, mas na verdade são pólos complementares de um mesmo processo histórico, de oficialização da produção estética e cultural que, dada a influência do PCUS sobre os partidos comunistas de outros países, acabará servindo de base doutrinária para a arte engajada de esquerda do pós-guerra⁵. Portanto, compreender criticamente a gênese e a trajetória do termo “realismo socialista” é desenvolver uma ferramenta crítica para entender uma boa parte da produção engajada do Ocidente.

A formulação do conceito de “realismo socialista” é paralela à centralização das organizações culturais sob o controle do Partido Comunista. Na famosa resolução de abril de 1932, intitulada “Sobre a reorganização das organizações artístico-literárias”, lê-se:

Hoje, quando já cresceram os quadros da literatura e da arte proletárias e vieram novos escritores e artistas das fábricas e dos kolkoses, os limites das organizações artístico-literárias existentes tornam-se estreitos e freiam um sério impulso de criação artística. Esse fato cria o perigo de que essas organizações, de meios para a máxima mobilização dos escritores e artistas soviéticos em torna das tarefas de construção socialista, transformem-se em meios de cultivo de um isolamento sectário e de afastamento das tarefas políticas do presente, bem como de distanciamento de

⁵ Para uma trajetória do realismo socialista jdanovista no contexto brasileiro ver MORAES, D. O imaginário vigiado. *O realismo socialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

consistentes grupos de escritores e artistas que simpatizam com a construção socialista.

Também no estatuto da União dos Escritores Soviéticos, o termo aparecia, quase sincronicamente:

“O realismo socialista, que é o método fundamental da literatura soviética, exige do artista uma figuração verídica e historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ao mesmo tempo, a veracidade e concretude histórica da figuração artística da realidade devem se unir à tarefa da remodelação ideológica e educação dos trabalhadores no espírito do socialismo (...) o realismo socialista garante à criação artística uma extraordinária possibilidade de manifestar a iniciativa criadora e a escolha de múltiplas formas, estilos e gêneros literários” (apud HOBSBAWM, 1987, p. 192).

Em 1934, em pleno processo de oficialização da cultura soviética, foi organizado o 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em Moscou (entre 17/8 a 1/9/34). O consagrado escritor Máximo Gorki era o Presidente do Congresso e Andrei Jdanov, o Secretário. Este fez um discurso de abertura que se tornou paradigmático do novo estatuto do artista soviético:

“O camarada Stalin chamou nossos escritores de engenheiros de almas. O que significa isso? Que obrigações lhes impõe esse título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não só de modo escolástico, morto, não simplesmente a ‘realidade objetiva’, mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica literária é o que chamamos o método do realismo socialista”.

Portanto, não bastava a descrição objetiva da realidade dos trabalhadores, mas a construção de uma narrativa épica, didática, positiva, que ajudasse o Partido, centro definidor do que era o “socialismo” e a “dialética”, a educar e moldar as almas dos trabalhadores soviéticos na forja do dogmatismo stalinista.

O Congresso ocorria entre dois momentos difíceis da história da URSS, marcados pelos traumas socioeconômicos do Primeiro Plano Quinquenal (1929/31) e pelos grandes expurgos políticos de 1937/38. Para Regine Robin o realismo socialista que se sonhou no Congresso de 1934 era uma “estética impossível”, pois ao mesmo tempo deveria moldar explicitamente o imaginário social e captar o inconsciente coletivo do povo ou o espírito de uma época (ROBIN, 1986, p. 103). Essa busca, conforme Robin (1986, p.93), teria conduzido esta estética a uma aporia, marcada pela tentativa de combinar a dimensão cotidiana (vida real da classe trabalhadora) e a dimensão mítica (visão heróica do futuro). Em que pese a relativa pluralidade de opiniões em torno do termo, a partir das teses de Jdanov consolidaram-se as quatro características básicas do “método” do realismo socialista, tal como sancionado pelo Partido: realidade cotidiana; visão heróica; pensamento veiculado por imagens; utilitarismo estético (ROBIN, 1986, p. 243). Progressivamente, o recurso à sátira violenta, a tragicidade e à ironia, que pautavam boa parte da arte engajada na União Soviética dos anos 1920, sobretudo na vertente do *Proletkult*, foram afastados da nova estética oficial.

Além das já mencionadas características básicas do realismo socialista oficial, outros postulados deste projeto estético-ideológico podem ser identificados (ROBIN, 1986, p. 273): 1) existência de um mundo exterior ao fato literário, real e material, conhecível e decifrável; 2) busca da transparência da narração (“ilusão referencial”); 3) narrador onisciente; 4) universo diegético (ficcional) consistente e coerente, regido por leis causais reconhecíveis; 5) busca da conivência do público por adesão, identificação e confirmação dos valores éticos e ideológicos veiculados pela narrativa; 6) busca do horizonte histórico de uma época, com ênfase na dinâmica de mudança histórica em direção ao socialismo; 7) mensagem objetiva; 8) busca de um texto monológico, com perspectiva teleológica, apologética, tendo como figuras de narração preferidas a fábula ou a parábola.

Em complemento a estes postulados, o “método” do realismo socialista recomendava ao escritor os seguintes preceitos para a ficção literária, vista como base para outras áreas de expressão (ROBIN, 1986, p. 275): 1) o mundo é rico, diverso e descontínuo; 2) eu, escritor, posso transmitir uma informação ao sujeito deste mundo; 3) a linguagem pode copiar o real; 4) a linguagem é secundária nas relações com o real, ela expressa o real, mas não o cria; 5) a mensagem deve buscar o máximo de eficácia comunicativa; 6) o gesto produtor da mensagem deve ser eficaz ao máximo; 7) meu leitor deve acreditar na veracidade das informações sobre o mundo representado.

A definição do caráter do “herói” literário foi uma questão central (e polêmica) na consolidação do realismo socialista soviético. A categoria de “herói positivo”, uma vez estabelecido como cânone narrativo, influenciou as artes engajadas em outros países e frequentemente causa confusão na aplicação do conceito de “realismo socialista” na análise de obras de arte politizadas. No “realismo socialista” a herança romântica é recuperada em sua dimensão militante e pedagógica, reforçado pelo culto ao “herói popular proletário”. O conceito de “herói positivo” pode ser ironicamente definido como “um D.Quixote a procura do comunismo que tem Rosa Luxemburgo como sua Dulcinéia” (ROBIN, 1986, p. 250). O “herói positivo” deveria ser o contrário do “homem inútil”, definido como apático, incapaz de agir, sonhador, dado a devaneios, *bon vivant* e venial.

Entretanto, mesmo a definição das características do “herói positivo”, tipo que era consenso entre os escritores engajados, podia variar conforme a vertente estética. O herói positivo do grupo *Agitka* o herói positivo deveria estar motivado pela ironia crítica e não deveria ser mostrado como “emblema da memória nacional” ou “alegoria da história”, como o será mais tarde no realismo socialista⁶.

Por outro lado, Georg Lukács, teórico fundamental na delimitação inicial do termo “realismo socialista”, condenava tanto o psicologismo que marcava os heróis literários dos escritores da RAPP, como a ironia baseada na

⁶ Teatro de Agitprop era caracterizado pela mescla de peças curtas, slogans, sátiras, rimas fáceis, mesclando maniqueísmo político e moral com sátiras, que elogiam a esperteza e

cultura popular do *Agitka* e os anti-heróis neo-românticos e decadentistas, típicos das vanguardas. Destas três recusas tipológicas, começava a definir-se o estatuto do herói positivo do realismo socialista. Numa mistura de tradição épica e romanesca, o *herói positivo* passou a ser definido como uma “alegoria” da história, foco de uma ação positiva da consciência progressiva do mundo, mesclando valores éticos pré-existentes e valores políticos em construção⁷.

Conforme Regine Robin, o herói do romance soviético passou por três fases até o seu esvaziamento literário, já na fase do “degelamento” dos anos 1950: 1) nos anos 20, o herói passa por dificuldades; 2) nos anos 30, o herói é mais idealista, alegórico da realização da história e do socialismo. Nesta fase, ocorre a valorização do folclore, do voluntarismo, da visão ideológica correta, sancionada pelo Partido; 3) Na fase avançada do “realismo socialista”, chamada de jdanovismo, situada entre 1947 e 1956, herói é modelar e o romance é de aprendizagem, com o herói e sua ação “magnificados” e “reveladores” do caminho correto da História.

Aliás, o jdanovismo não só potencializou aquelas características mais dogmáticas do “realismo socialista” no plano formal, mas, sobretudo aprofundou a “organização do campo cultural” soviético, tendo como marcas (HELLER et al., 1993): a combinação entre centralização e a multiplicidades de órgãos de controle cultural; criação de paradigmas de criação genéricos, temáticos e formais; integração ideológica, estética e organizacional de todas as áreas de criação; controle do conjunto das práticas artísticas em torno do eixo “produção-difusão-recepção” e, finalmente, concentração da produção oficializada em poucos artistas, aliada à massificação de sua difusão.

ironia crítica do povo, características que muito lembram o nosso primeiro CPC/UNE. Sobre o CPC da UNE ver GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada*. São Paulo: Editora Perseu Abramo: 2007). Do ponto de vista teórico, além de Lukács, o Brasil da década de 1960, um outro nome era constantemente referenciado entre os círculos intelectuais próximos ao PCB: Adolfo Sánchez Vázquez. O filósofo mexicano serviu como porta de entrada para algumas problematizações em torno da “estética marxista”.

⁷ No Brasil, os romances proletários de Jorge Amado, como *Jubiabá* e *Cavaleiro da Esperança*, podem ser vistos como expressões afins e sincrônicas desta busca do “herói positivo”.

Após o XX Congresso do PCUS, em fevereiro de 1956, o conceito de herói positivo entrou em decadência. O personagem *Dr. Jivago*, do famoso romance homônimo de Boris Pasternak, pode ser visto como sua antítese: é trágico, incompreendido, injustiçado, exilado e sem lugar na história. Apesar disso, o realismo socialista, mesmo mitigado, nunca foi completamente abandonado pela cultura oficial soviética⁸.

Em resumo, além do mapeamento do debate sobre a estética marxista através de autores clássicos e da reflexão crítica sobre as lutas culturais em torno da vida cultural soviética, outros processos e problemas devem ser levados em conta na delimitação de conceitos e categorias para pensar a arte engajada. As políticas culturais dos vários partidos comunistas ocidentais, sobretudo na França e na Itália; a reflexão sobre a peculiar relação entre arte engajada e mercado no contexto brasileiro e a relação entre vanguardas e participação política em outros contextos que não o da Revolução Russa, seriam temas obrigatórios, mas que fogem aos limites deste texto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PROBLEMA METODOLÓGICO

Qualquer que seja o seu sentido dominante – militante ou engajada – a relação entre arte e política coloca problemas teórico-metodológicos bastante complexos para o campo das ciências humanas que remetem à relação mais ampla entre estética e ideologia.

Em primeiro lugar, destacamos algumas tensões constituintes da arte politizada, presentes em quase todas suas manifestações históricas e que pedem um olhar sofisticado dos pesquisadores: a) a tensão entre autonomia e heteronomia estéticas cuja natureza nos remete à própria origem da estética, como estabelecimento de uma experiência estética desvinculada de qualquer outro fim que não a fruição e a formação da própria subjetividade. b) a tensão entre a busca de comunicação com o público e a expressão da

⁸ No movimentocinematográfico do Neo-Realismo italiano a opção de engajamento artístico volta-se para o realismo, mas não adere ao “heróipositivo”.

subjetividade do artista criador; c) a tensão entre experimentalismo, base da tradição da ruptura estética que marca a arte ocidental, e as convenções estéticas já assimiladas por um grande público, facilitando processos de educação política pela arte; d) a tensão entre universal e particular, importante na definição de uma arte politizada à esquerda, sobretudo quando um dos seus conceitos formadores – o “nacional-popular” – define-se como uma mediação politicamente orientada entre as duas categorias.

Por outro lado, algumas preocupações metodológicas devem nortear a abordagem da arte engajada como objeto de reflexão, independente da linguagem artística escolhida pelo pesquisador.

A análise sociológica ou histórica não pode abrir mão da percepção crítica da linguagem constituinte da obra de arte, compreendida como manipulação de técnicas, dos materiais e das tradições que formam e informam os artistas. Os limites entre o uso de fontes estéticas na história ou na sociologia e o exercício da crítica estética que marca outras áreas de conhecimento (como a crítica literária, a musicologia, os estudos sobre cinema) são difíceis de estabelecer e apresentam um desafio ao sociólogo ou historiador que, normalmente, não têm formação direcionada para a reflexão estética. De qualquer forma, no estágio atual das pesquisas, é muito difícil rejeitar a análise estética como parte, ainda que subordinada e derivada, da análise histórica ou sociológica. Trata-se, portanto, de definir o lugar da análise estética dentro da análise geral do objeto e da problemática escolhidas. Muitas vezes, uma análise formal de uma obra, detalhada e sofisticada, diz pouco em relação ao problema proposto pelo pesquisador. Do ponto de vista expositivo, também é preciso pensar como será feita a articulação entre a análise do contexto histórico e sociológico e a análise da obra de arte que, eventualmente, é tomada como fonte para a análise. A tendência que vêm predominando no campo das ciências humanas é partir da obra para falar do contexto, e não separá-los em partes diferentes do texto ou limitar a obra como “ilustração” de um conjunto de problemas que lhes são extrínsecos.

A “mediação”, individual e/ou institucional, como categoria de análise para perceber a relação entre arte, sociedade e política, pode ajudar a delimitar e articular a relação entre “fato social” e “fato estético”, pois as mediações

acabam por definir as relações entre experiência social, valores ideológicos e experiência estética (WILLIAMS, 1992, p. 23). As mediações entre os processos e agentes sociais e experiência estética podem ocorrer em diversas instâncias, envolvendo: a) o autor e seu projeto autoral; b) a obra em si mesma, tomada em seus pressupostos estéticos que lhe dão forma e sentido; c) as instituições, formações e movimentos culturais que socializam as obras e os artistas; d) o mercado, entendido como mediação central entre o valor de uso e o valor de troca da obra; e) o público, compreendendo os diversos grupos sociais que se apropriam da obra e refazem os seus sentidos⁹.

As obras devem ser percebidas como um feixe de contradições dotadas de um sentido político e ideológico que nem sempre é redutível às intenções dos seus criadores ou aos discursos críticos que ajudam a construir suas camadas de sentido ao longo da história. Por outro, as percepções estéticas (manifestos e programas estéticos) e apropriações (fortuna crítica e aspectos de consumo cultural), plasmam-se nas obras, adensando outras camadas de sentido à sua historicidade específica, que não podem ser desconsiderados pelo pesquisador, sobretudo se ele for da área de história.

As questões metodológicas sintetizadas até aqui, não dizem respeito apenas ao estudo da arte engajada, mas é importante para o estudo historiográfico e sociológico da arte, *tout court*. Tais considerações, ao invés de aprisionar o estudo da arte nos rígidos padrões de reflexão científica, podem ampliar os limites da ciência e dotar-lhe de uma perturbação criativa, tão própria da experiência estética. Mas, como diz a canção, quem há de negar que esta lhe é superior?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO. T & HORKHEIMER, M. *A dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006

⁹ A questão da apropriação como recriação do sentido com implicações políticas foi teorizada por De Certeau, M. *A invenção do cotidiano*. São Paulo: Vozes, 1994 e Martin-Barbero, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editorada UFRJ, 1997.

- ADORNO, T. Engagement In: *Notas sobre literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 51-71
- ADORNO, T. *Filosofia na nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense 1985, 120-136
- BRECHT, B. O popular e o realista In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967
- BRUNNER, J.J. *América Latina: Cultura y Modernidad*. Ciudad de Mexico, CONACULTA/ Grijalbo, 1992
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1990
- CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994
- DENIS, B. *Literatura e engajamento*. Bauru: Edusc, 2002
- EGBERT, D.D. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Madrid : Tusquets, 1973
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001
- FITZPATRICK, Sheila. *The cultural Front. Power and culture in Revolutionary Russia*. Ithaca and London: Cornell Univ.Press, 1992
- FORGACS, David. National-popular: genealogy of a concept In: DURING, Simon. *Cultural Studies Reader*. London, Routledge, 1993
- FREDERICO, Celso. Presença de Lukacs na política cultural do PCB In: MORAES, J.Q. et all. *História do Marxismo no Brasil: os influxos teóricos* (vol. 2). Campinas: Editora da Unicamp, 1995
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

- GRAMSCI, *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- HELLER, L. & BAUDIN, A. Le realisme socialiste comme organisation du champ culturelle. Cahier du Monde Russe, 34/3, 1993 (<http://monderusse.revues.org/document993.html>, acessado em 16/10/2006)
- HOBSBAWM, E. *História do Marxismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1987
- LUKACS, G. Narrar ou descrever In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, pp. 47-99
- LUNN, Eugene. *Modernismo y Marxismo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1986, 358 p.
- MALLY, Lynn. *The culture of the future: the Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley University Press, 1990
- MORAES, Denis. *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994
- PLEKHANOV, G. *A arte e vida social*. São Paulo: Brasiliense, 1969, 205 p.
- ROBIN, Regine. *Le realisme socialiste: une esthetique impossible*. Paris: Payot, 1986
- SARTRE, J.P. *O que é literatura*. São Paulo: Editora Atica, 1993
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992

O COMANDO DOS TRABALHADORES INTELECTUAIS E A FORMAÇÃO DAS ESQUERDAS CULTURAIS NA DÉCADA DE 1960

Rodrigo Czajka

RESUMO: O Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) foi uma entidade que serviu de espaço de organização e representação de intelectuais e artistas que, anterior ao golpe militar de 1964, possibilitou a formação de um debate e fomentou a participação de setores da *intelligentsia* nacional no processo de democratização da cultura. Sua inserção política, considerando a efervescência vivida pelos movimentos sociais organizados no Brasil nos anos de governo de João Goulart, traz elementos para que se possa detalhar a dinâmica das organizações culturais de esquerda que emergiram a partir do processo de renovação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), iniciado em 1958. Do mesmo modo, sua importância se reafirma no fato do próprio CTI ter sido uma entidade que congregou inúmeros intelectuais e artistas que, depois de do golpe militar de 1964, estiveram presentes no cenário artístico e cultural brasileiro, exercendo resistência aos governos militares que se sucederam nas décadas seguintes.

PALAVRAS-CHAVE: intelectuais; ditadura militar; engajamento; esquerdas políticas, Partido Comunista Brasileiro.

ABSTRACT: The Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) was a group, a space of organization and representation of brazilian intellectuals and artists and that, previous to the military coup in 1964, participated of the debates and fomented the inclusion of sectors of the national *intelligentsia* in the democratization's process of the culture. His insertion politics, of the point of view of the efferecence lived for the organized socials movements in Brazil in the years of João Goulart's government, bring elements to detail the dynamics of the cultural left's organizations that had emerged of the review's process of Brazilian Communist Party (PCB), since 1958. The relevance of CTI is confirmed when understand it like an organization that congregated many

intellectuals and artists that, after of the military coup in 1964, had been presents in the artistic and cultural brazilian scene, doing resistance to the military governments that if had occurred in the next decades.

KEYWORDS: intellectuals; militar dictatorship; engagement; political left; Communist Brazilian Party.

RÉSUMÉ: Le “Comando dos Trabalhadores Intelectuais” (CTI) a été une entité qui a servi de espace d’organisation et représentation des intellectuels et des artistes qui, avant le coup d’Etat militaire de 1964, permis la formation d’un débat et d’encourager la participation des secteurs de l’intelligentsia nationale dans le processus de démocratisation de la culture au Brésil. Sa politique d’insertion, compte tenu des turbulences rencontrées par les mouvements sociaux organisés au Brésil dans le gouvernement de João Goulart, apporte des éléments pour que vous puissiez détail la dynamique des organisations culturelles de la gauche qui a émergé du processus de renouvellement du Parti Communiste Brésilien (PCB), début en 1958. Son importance est réaffirmée en fait du CTI a été un organe réunissant de nombreux intellectuels et artistes qui, après le coup d’Etat militaire de 1964, ont assisté à la scène brésilienne culturelle et artistique, en exerçant une résistance aux gouvernements militaires qui ont suivi dans les années suivantes.

MOTS-CLÉ: intellectuells; dictature militaire; engagement; gauches politiques; Parti Communiste Brésilien

1. AS INSTITUIÇÕES DESAGREGADAS

O regime militar instaurado no Brasil com um golpe de Estado em 1964 restringiu politicamente inúmeras instituições civis; acarretou, paulatinamente, no cerceamento das suas liberdades com a edição de atos institucionais e na desorganização dos espaços sociais de representação e comunicação¹. Esse fato, entretanto, não impossibilitou que outras formas de

¹ Na primeira fase do regime militar (1964-1968) a intervenção político-jurídica do Estado se dá, sobretudo, através da promulgação de cinco Atos Institucionais (AIs): AI-1 de 29 de abril de 1964, AI-2 de 17 de outubro de 1965, AI-3 de 5 de fevereiro de 1966, AI-4 de 7 de dezembro de 1966, além da própria Constituição de 1967 e o AI-5 de 13 de dezembro de 1968. A esta lista ainda podem ser acrescidos inúmeros Decretos e os Atos Complementares, deferidos pelo Poder Executivo.

organização e agremiação fizessem oposição aos militares, pois na medida em que espaços eram interditos pelo novo regime outros eram organizados com novas funções e finalidades. A emergência de novos agentes sociais, a eclosão de novos debates, bem como de novos interlocutores, fomentou a articulação de grupos e espaços a partir dos quais se articularam diversas formas de resistência política e ideológica.

O detalhamento dessas *formações* sociais no processo de constituição das resistências é algo importante e deve ser considerado no contexto mais amplo das pesquisas sobre ditadura militar no Brasil. Ou seja, as relações entre política e cultura estiveram naquele período permeadas de tensões e contradições, o que nos faz colocar em xeque a idéia pré-concebida de uma resistência cultural organizada por intelectuais e artistas em oposição ao regime militar. Se organizações foram capazes de condensar formas de resistência estas se estabeleceram num processo lento de acomodação das disputas ideológicas e amenização dos impasses na busca de uma unidade organizacional.

Nesse sentido, a investigação e identificação de núcleos de resistência que atuaram a partir de circuitos de produção cultural no período posterior ao golpe militar de 1964 depende, por sua vez, da especificação das *formações culturais* presentes na fase anterior ao golpe. O período que precede o golpe militar revela estruturas-chave que permitem compreender melhor o quadro político-cultural durante a ditadura militar. Entre 1961 e 1964, por exemplo, constituiu-se num momento singular de transformação política da sociedade brasileira, dadas as contradições sociais determinantes do processo de estruturação tardia do capitalismo e de uma classe média no Brasil. Destes fatores, entre muitos outros, deriva uma polarização política e ideológica com dimensões ainda sem precedentes na história da política e da cultura no Brasil².

² Conforme artigo de Marcelo Badaró Mattos, esse período da história recente do Brasil chama a atenção de muitos historiadores, sociólogos e cientistas políticos, não somente em virtude dos debates em torno do populismo, mas porque encerra uma série de conflitos e tensões de ordem política e ideológica. Embora o autor discorra, por exemplo, sobre os impasses que caracterizam o governo do presidente João Goulart (1961-1964), “um personagem assinalado pelo contraditório, sendo por isso, um desafio a interpretações que se queiram unívocas e lineares”, tal perfil não decorre tão somente da pessoa de Jango, mas do próprio contexto resultante de mudanças estruturais profundas da sociedade brasileira naquele momento. (Consultar: MATTOS, 2008. p. 258).

Após a renúncia de Jânio Quadros a Campanha pela Legalidade fomentou uma série de debates acerca da constitucionalidade da posse do vice-presidente, João Goulart. Esse fato, convergiu na intensificação das polêmicas e das discussões sobre os rumos políticos e ideológicos do governo Goulart (setembro de 1961 a março de 1964). De certa forma, ainda que progressivamente, esse evento favoreceu a organização e o fortalecimento de determinadas *formações* de esquerda não vinculadas institucionalmente ao Estado. Em decorrência disso, constata-se que se antes a atividade política restrita a espaços de sua institucionalidade ou relacionada única e exclusivamente às questões da sua legitimidade jurídica, durante os “tempos de Goulart” houve uma profunda transformação dessa condição: as lutas políticas e ideológicas alcançaram seus mais significativos desdobramentos a partir do momento em que aglomeraram outros setores da sociedade brasileira, como os trabalhadores urbanos e rurais, uma fração do contingente militar, estudantes e intelectuais (TOLEDO, 1997, p. 72).

Esse processo de transformações, de reorganização das estruturas políticas e ideológicas e, principalmente, o condicionamento do Estado às mudanças estruturais da sociedade brasileira propiciou o surgimento de novos atores na cena política e cultural do país. Na medida em que a politização da sociedade se fazia no sentido de reafirmar um caráter nacional dessa participação, ela também se declarava “autenticamente popular” – forjando no conceito de cultura a sua justificação. Essa justificação por meio de noções como “nacional”, “popular”, “autenticidade”, entre outras, se deu não somente em função do arranjo das ideologias em torno do aparelho estatal, mas também pela forma como tais conceitos foram concebidos no final dos anos de 1950 e da sua participação na formulação de um projeto nacional.³

³ Uma das primeiras publicações que procuraram trazer a debate tais questões em torno do nacional e do popular foi a *Revista Brasiliense*, editada entre, os anos de 1955 e 1964. Abordou em vários de seus 51 números, o debate sobre o nacional e o popular na cultura brasileira. Sob a direção de Caio Prado Júnior e Elias Chaves Neto, sempre manteve-se “ideologicamente à esquerda, procurando entender em profundidade a estratégia do nacionalismo de esquerda de colaboração de classes, entre o proletariado e a burguesia nacional. Nesse sentido, a cultura estrangeira era um fator de alienação da realidade nacional. A intenção era promover a aproximação dos agentes históricos com a cultura nacional. Logo, se construiu uma bipolaridade entre o nacionalismo versus cosmopolitismo.” (AQUINO, 1996, p. 98).

O fenômeno do “esquerdismo” durante o governo Goulart refletia, em toda a sua extensão, a influência de grupos políticos de esquerda, sobretudo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) que, apesar de declarado ilegal desde 1947, era o partido de esquerda de maior representatividade ideológica. A partir de meados de 1963 a aproximação do governo com o PCB ficava mais evidente quando, por exemplo, os projetos de reformas de base serviram a João Goulart como propostas de reformulação da sua plataforma, bem como de acenar com alianças à esquerda. Segundo José Antonio Segatto, em 1963 há uma reaproximação entre o PCB e Jango. Se por um lado o PCB mantinha as esperanças de transformar o governo Goulart em um governo nacionalista e democrático, por outro Jango passa a sinalizar para a esquerda e acenar com a possibilidade de assumir compromissos com as reformas (SEGATTO, 1995, p. 162).

Da mesma forma, os comunistas que desde 1958 eram regidos pela *Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro* (CARONE, 1982, p. 266-271) e tinham João Goulart como uma figura potencialmente benéfica aos seus interesses, consideravam a possibilidade de uma frente ampla de forças populares com a liderança do então presidente da república (CHILCOTE, 1982, p. 136). A movimentação e ascensão de massas populares a status de mobilização política foi a expressão desse “acordo” entre o governo e setores do PCB na tentativa de formação de uma frente ampla para apoio e concretização das reformas de base.

Estes anos de agitação política e de debate entre as diversas correntes políticas e ideológicas, em que se colocavam em pauta inúmeros projetos de planificação do Estado e da sociedade, também favoreceu a participação de inúmeros grupos até então inexpressivos naquele contexto. *Formações culturais*⁴

⁴ O conceito de *formação cultural* do sociólogo inglês Raymond Williams é pertinente para se pensar as relações e o estabelecimento de redes entre intelectuais, bem como o alcance e a influência que eles exerciam a partir de seus pólos de produção cultural. A questão central levantada por Williams é que “temos que lidar não só com instituições gerais e suas relações típicas, mas também com formas de organização e de auto-organização que parecem muito mais próximas da produção cultural” (WILLIAMS, 1992, p. 57). Tais processos de “auto-organização” implicam em modelos diferenciados de análise e subentendem a complexidade original das agremiações culturais e intelectuais.

organizadas a partir de núcleos distintos (como estudantes, intelectuais, escritores, artistas, professores, jornalistas, entre outros) emergiram com propostas e projetos no sentido de uma politização da cultura e da sua instrumentalização em favor das novas mudanças sociais. Essa movimentação repercutiu na produção cultural, pois,

no pré-64, o nacional, correlato da luta anti-imperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O popular, por sua vez, acenava para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como 'ornamento', como 'intimismo à sombra do poder' (FREDERICO, 1998, p. 277).

Essas questões possibilitaram novas formas de intervenção por parte de intelectuais e artistas. A necessidade de compreender, discutir e reformular a nova conjuntura nacional que emergia durante os primeiros anos da década de 1960, revelou-se no sintomático processo de transformação ocorrido no interior das *formações* de esquerda, assim como em seus respectivos projetos de construção de uma consciência nacional e de uma identidade nacional e popular.

Surgia, desse modo, a proposição de um novo vocabulário por partes destes artistas e intelectuais e que revelava a necessidade de se estabelecer essa identidade conforme seus aspectos sociológicos e filosóficos e não mais a partir do pressuposto conservador do inatismo das raças. Ou seja, tornou-se necessário articular todo um conjunto de valores correspondentes à necessidade naquele momento de debate. Era forçoso preparar a revolução brasileira assim como os caminhos para sua realização e as condições para sua confirmação; por isso mesmo, tornou-se necessário gerar um sentido filosófico e cultural para essas transformações a partir do debate e da conscientização da sociedade. Segundo Renato Ortiz, alguns grupos de intelectuais (sobretudo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB), ao constituírem uma teoria do Brasil, retomaram a temática da cultura brasileira através de uma

posição epistemológica: substituíram, aos poucos, expressões como “aculturação” por “transplantação cultural” ou “cultura alienada”, com a intenção de inculcar na questão da cultura a propriedade do vir a ser – neste sentido “eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental” (ORTIZ, 1986, p. 45-46). Essa reinterpretação do conceito de cultura possibilitou não somente novas perspectivas para as ciências sociais, de um modo geral, como inseriu no conceito de cultura novos problemas concernentes à realidade brasileira; o que permitiu a reavaliação do papel das entidades e associações intelectuais na formulação de uma identidade nacional.

Nessa atmosfera é que surgiu o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI). Fundado em 07 de outubro de 1963, o CTI procurou desde o início de suas atividades congregar diversos artistas e intelectuais com o intuito de estimular a participação destes na consolidação dos interesses e reivindicações de uma “classe” dos intelectuais.

O CTI era presidido pelo editor Ênio Silveira, que durante três décadas esteve na direção da editora Civilização Brasileira. E somava-se ao grupo de membros-fundadores outros nomes como os do cineasta e historiador Alex Viany, do jornalista e crítico literário Álvaro Lins, do filósofo Álvaro Vieira Pinto, do jornalista Barbosa Lima Sobrinho, do dramaturgo Dias Gomes, do folclorista Édison Carneiro, do escritor Jorge Amado, do general e crítico literário Manuel Cavalcanti Proença, do poeta Moacyr Felix, do historiador Nelson Werneck Sodré, do arquiteto Oscar Niemeyer, do jurista e desembargador Osny Duarte Pereira e o próprio

Ênio, além de outras centenas de nomes que se solidarizaram com o manifesto de fundação⁵. Moacyr Felix, que era secretário geral do Comando,

⁵ O documento de fundação do CTI foi publicado originalmente em 26 de outubro de 1963, no jornal carioca *Correio da Manhã* – a mesma versão do documento que Carlos Heitor Cony utilizou para transcrever no seu livro de crônicas *O ato e o fato*, publicado em 1964. Há também (Bolívar Costa), *Como seria o Brasil socialista?* (Nestor de Holanda), *O que é a revolução brasileira?* (Franklin de Oliveira), *O que é a reforma agrária?* (Paulo R. Schilling), *Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica?* (Maria Augusta Tibiriça Miranda), *Como*

tomava registro das deliberações e era responsável pelas atas das reuniões. Várias delas foram realizadas na própria editora Civilização Brasileira, mas também na sede do ISEB, assim como na residência de Leonel Brizola – algumas vezes com a presença de Miguel Arraes (então governador de Pernambuco). Segundo Felix, a participação dos membros do CTI se dava principalmente na execução do papel de porta-voz dos intelectuais junto a parlamentares em reuniões políticas; “eu participava e falava em nome dos intelectuais, sempre defendendo uma participação destes nas transformações sociais [...]. Sobretudo, representando sempre os intelectuais” (FELIX, 1996).

A articulação do Comando foi, em certa medida, uma manifestação sintomática daquele quadro de tensões e arranjo das oposições ainda no pré-golpe. A composição do grupo de membros fundadores demonstrava a dimensão demasiadamente heterogênea do grupo e natureza de sua formação. Ou seja, intelectuais, artistas e representantes de circuitos culturais específicos compunham de forma bastante diversificada o CTI e, muito embora, fizessem parte de uma agremiação de natureza cultural, seu posicionamento político e ideológico estava aquém de outras entidades envolvidas diretamente no debate sobre a politização da sociedade brasileira no pré-1964.

Contudo, vale notar que muitos dos membros-fundadores do CTI eram também militantes do PCB, como Ênio Silveira, Jorge Amado, Oscar Niemeyer e Dias Gomes. Isso derivou do fato de que o próprio Comando sentiu as transformações operadas no seio das esquerdas naquele momento. Mais que associação direta entre o PCB e o CTI, tratava-se de uma articulação complexa entre as oposições que se refletiu nas esquerdas intelectuais com a

atua o imperialismo ianque? (Sylvio Monteiro), *Como são feitas as greves no Brasil?* (Jorge Miglioli), *Como planejar nosso desenvolvimento?* (Helena Hoffman), *A Igreja está com o povo?* (Padre Aloísio Guerra), *De que morre nosso povo?* (Aguinaldo N. Marques), *Que É Imperialismo?* (Edward Bailby), *Porque existem analfabetos no Brasil?* (Sérgio Guerra Duarte), *Salário é causa de inflação?* (João Pinheiro Neto), *Como agem os grupos de pressão?* (Plínio de Abreu Ramos), *Qual a política externa conveniente ao Brasil?* (Vamireh Chacon), *Que foi o Tenentismo?* (Virgínio Santa Rosa), *Que é a Constituição?* (Osny Duarte Pereira); *Desde quando somos nacionalistas?* (Barbosa Lima Sobrinho), *Revolução e contra-revolução no Brasil* (Franklin de Oliveira). Apud: BERLINCK, 1984, p. 36-37.

formação de “grupos” heterogêneos. É, pois, essa heterogeneidade que definia os amplos propósitos do Comando; sua ação, ainda que restrita, organizou-se pela difusão de um vocabulário comum aos diversos grupos de intelectuais e artistas. Aliás, mais tarde quando Ênio foi inquirido no IPM do ISEB, em depoimento ele afirmara que

o Comando dos Trabalhadores Intelectuais era uma organização apertada, com objetivo específico – como consta de seu Edital de Constituição – de congregar todos aqueles que se dediquem a atividades intelectuais para o estudo e o debate dos grandes problemas brasileiros. [...] O CTI era movimento independente de orientação ideológica específica, uma vez que dele faziam parte elementos militantes ou não em diversos partidos político (IPM n. 481, vol. 03, p. 533).

Assim, a fundação do CTI esteve, de alguma forma, relacionada ao processo de revisão da centralidade política e ideológica do PCB iniciada em 1958 com a publicação da *Declaração de Março*, e favoreceu a articulação de um espaço legítimo e democrático de representação do intelectual – que emergia, aos poucos, como categoria autônoma além de formador de consciência de classe. Desse processo resultou aquilo que Raimundo Santos denominou de “corrente renovadora” de intelectuais que, a partir da autocrítica de seus militantes, notabilizaram-se com a criação de um órgão editorial, a revista *Novos Tempos*. Conforme Santos,

na *Novos Tempos* encontramos uma espécie de apresentação da corrente renovadora. Espalhada por alguns pontos do país, ela não se considera uma fração do PC, mas um movimento independente, heterogêneo, embora unido em torno de um certo número de teses, surgidas a partir do debate sobre o XX Congresso [do PCUS]. Oriundos dos quadros pecebistas, no entanto, os renovadores haviam perdido o fetichismo de partido. Rejeitando a visão do “partido é tudo”, adotavam muito a tese do partido como

um instrumento adaptável [...], abandonando o que eles chamavam a “velha máquina ossificada” (SANTOS, 1988, p. 240-241).

Tais características imputadas ao periódico dirigido por Oswaldo Peralva eram comuns a muitos militantes do PCB, que desde 1958 visavam o questionamento da centralidade pecebista. Mais que reorganizar a estrutura partidária, o processo de renovação possibilitou a emergência de *formações culturais*, contingente heterogêneo de intelectuais e artistas dispostos a reivindicar sua autonomia de produção e visibilidade pública.

O CTI foi um produto dessas dissidências em torno do PCB, pois mantinha vínculos com o partido (por meio de seus integrantes), mas não estava a seu serviço. A natureza do Comando era inicialmente jurídica e visava estabelecer a representação política de seus agregados junto a outras entidades e organizações, assim como junto ao Estado. Ficava evidente em seus editais, a desvinculação partidária e o compromisso não sectário em tratar da formação de um espaço de articulação de intelectuais. Organizado cinco meses antes do golpe, demonstrava necessidades específicas dessa articulação, como descreve o documento:

Considerando que a situação política do País impõe a necessidade cada vez maior da coordenação e da unidade entre as várias correntes progressistas; Considerando que os intelectuais não podem deixar de constituir um ativo setor de luta dessas correntes progressistas; Considerando a inexistência de um órgão mediante o qual possam os intelectuais emitir os seus pronunciamentos a afirmar a sua presença conjuntamente com os demais órgãos representativos das forças populares; Considerando que os acontecimentos recentes demonstraram a urgência da criação desse órgão capaz de representar de forma ampla o pensamento dos que exercem atividades intelectuais no País, [...] declara-se fundado o CTI (FUNDAÇÃO do CTI, 1963, p. 07).

A formalização da entidade a partir desse caráter aglutinador e ecumênico favoreceu ao Comando respeitabilidade significativa junto a diversos grupos de intelectuais que, então, se encontravam desarticulados ou não pertenciam aos quadros políticos de alguma sigla partidária – como foram os casos de Álvaro Lins, Álvaro Vieira Pinto, Barbosa Lima Sobrinho, Manuel Cavalcanti Proença e o próprio Moacyr Felix. O CTI surgiu com essa característica pluralista e procurava ressaltar a importância desse aspecto na estruturação e na consolidação da luta dos intelectuais pela cultura nacional-popular.

Embora o Comando não fosse um órgão derivado dos quadros executivos do PCB, compartilhava do ideário pecebista, sobretudo no que se dizia a respeito da chamada Frente Única. Disso também decorre o fato do CTI ter acolhido tantos artistas e intelectuais de orientação comunista; por tê-los como membros não implicava necessariamente na vinculação política e ideológica às teses do PCB. O Comando – em função das disputas em curso dentro do PCB, da indefinição de um projeto político e dos rumos ideológicos do próprio governo Goulart – manteve-se equidistante tanto das diretrizes políticas do partido quanto das atribuições do governo Goulart. Essa “neutralidade” do CTI foi decisiva na sua continuidade e o fator que contribuiu para o ingresso de novos membros comunistas e não comunistas até meados de 1964.

As dissidências políticas e o aprofundamento da revisão das esquerdas no início da década de 1960, como já mencionado, abriram novas possibilidades de organização e intervenção aos grupos de artistas e intelectuais. Dessa forma, “a necessidade da coordenação e da unidade entre as várias correntes progressistas” expressa no documento de fundação, orientava os membros do Comando. Mantinham, por sua vez, uma boa relação com o governo das reformas de base – logo com o próprio PCB –, ao mesmo tempo em que procuraram reconsiderar a ação política através da crítica intelectualizada àquelas transformações em processo.

Dois fatores imediatos daí derivavam: primeiro, a estrutura formal e jurídica constituída a partir do documento de fundação do Comando propunha uma alternativa de se reunir diversas frentes intelectuais (artistas, professores, cientistas, jornalistas, escritores etc.) numa ação integrada e conjunta,

mas distinta das outras formas de intervenção então existentes; segundo, com essa postura diferenciada (“progressista” e “popular”), definia o seu conjunto próprio de interesses, assim como fazia da cultura (a partir de um viés progressista e popular) o espaço para construção dessa legitimidade. Como descrevia o documento, “com este propósito de união são convocados todos os trabalhadores intelectuais que, estando de acordo com as finalidades do CTI, desejam nele atuar acima de personalismos ou de secundários motivos de dissensão” (FUNDAÇÃO do CTI, op. cit.).

Por isso, a tese da vinculação institucional do CTI ao PCB parece pouco fundamentada, quando considerado o quadro heterogêneo da formação das esquerdas no início da década de 1960 e como ele se vê representado no Comando. A exemplo da afirmação de Daniel Pécaut que “em 1963, quando o governo Goulart entrou na zona tempestuosa, o Partido deu o seu aval à criação de um comitê político de intelectuais, o CTI (Comando dos Trabalhadores Intelectuais)” (PÉCAUT, 1990, p. 142). A articulação de intelectuais em torno do CTI se deu não pela autorização do partido, mas pela ação contingente dos seus integrantes que buscavam tanto uma organização que respondesse pelos seus anseios enquanto “trabalhadores intelectuais” como pela necessidade de criar um espaço de integração desses mesmos trabalhadores. Evidente que isso não inviabilizou a participação do CTI, nem o apoio de seus integrantes às atividades políticas do PCB e do governo Goulart. A confirmação disso é a participação do Comando no Comício pelas Reformas do dia 13 de março de 1964, na Central do Brasil (RJ), promovido por diversas entidades em apoio ao governo federal. A carta de convocação para o famoso comício trazia 21 assinaturas, entre elas a de Ênio Silveira como representante do Comando dos Trabalhadores Intelectuais⁶.

⁶ O panfleto posto em circulação em 19 de fevereiro de 1964, entre outras questões, procurou ressaltar de modo enfático a unidade homogênea em torno das reformas de base – como descreve o documento: “[...]os trabalhadores e o povo em geral, demonstrarão nessa oportunidade, que estão decididos a participar, ativamente, das soluções para os problemas nacionais, e demonstrarão sua inabalável disposição a favor das reformas de base, entre as quais a agrária, a bancária, a administrativa, a universitária e a eleitoral, que querem ver concretizadas neste ano de 1964. [...] Tudo pela unidade do povo e a ampliação democrática brasileira. Tudo pela concretização das reformas de base”. PELLACANI, Dante (et alli).

Já a posição do CTI no quadro geral de reestruturação das esquerdas no início da década de 1960 também é algo interessante de ser considerado, sobretudo na forma como a cultura foi concebida no seu documento de fundação. Um espaço regido pela intervenção do “trabalhador intelectual”, a cultura tornou-se um instrumento de formação política; aliás, o simples fato de se conferir ao intelectual a categoria “trabalhador”, está diretamente relacionado à formação de uma consciência de classe entre os próprios intelectuais, assim como à identificação destes com um projeto de nação. Daí porque o manifesto aponta a

necessidade de maior coordenação entre os vários campos em que se desenvolve a luta pela emancipação cultural do País – essencialmente ligada às lutas políticas que marcam o processo brasileiro de emancipação econômica – trabalhadores intelectuais, pertencentes aos vários setores da cultura brasileira, resolveram fundar um movimento denominado Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) (FUNDAÇÃO do CTI, op. cit).

A organização do CTI fez-se de maneira bastante peculiar; ainda que definida como uma entidade de esquerda, conseguiu reunir um número significativo de participações em seu curto tempo de existência. O Comando foi articulado para uma ação política específica, ao mesmo tempo em que estava empenhado em criar uma identidade que refletisse os anseios mais amplos das oposições (e não somente das esquerdas). O processo de construção dessa identidade é realmente importante na investigação não somente do CTI como dos grupos que se formaram a partir dessa conjuntura⁷.

Concentração popular dia 13 de março na Central do Brasil. Rio de Janeiro, 19 fev. 1964. CPDOC/FGV.

⁷Trata-se de se investigar aquilo que em sociologia da cultura se denominou de “processo produtivo”. Segundo Raymond Williams, “o que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só *uma cultura* ou *uma ideologia*, mas coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras

E a exemplo da aproximação com os intelectuais isebianos, os integrantes do CTI entendiam “a cultura como uma totalidade dinâmica como um complexo em movimento, cujo desenrolar, ao longo do tempo, se processa dialeticamente”⁸, que de certa maneira e naquele momento, era colocada ou tentava-se colocá-la além das disputas políticas e ideológicas. Daí a afirmação sistemática do anti-sectarismo do CTI e a variada matiz ideológica que o compunha.

No mais das vezes, o Comando procurou respeitar as diferenças ideológicas depositadas em cada um de seus integrantes até como uma forma singular de organização intelectual, negando qualquer diretriz ou programa a ser cumprido em nome desta ou daquela instituição. E, nesse sentido, pode-se dizer ainda que a articulação de artistas e intelectuais em torno do CTI gerou mais que uma necessidade de representação jurídica de seus congregados: fomentou também a necessidade de rearticulação de grupos e personagens no próprio cenário cultural e artístico. Isso, paulatinamente, contribuiu na valorização da atividade intelectual e artística como meio de interferir na prática social e na ação política. Ou seja, a coordenação política de um movimento de intelectuais e artistas poderia, a partir daquele momento, apostar em transformações do cenário cultural na mesma proporção que as mudanças experimentadas no âmbito político. Como um instrumento que manifestava intenções de um contingente de “trabalhadores” em favor da cultura, o documento de fundação do Comando ainda procurava dar conta de três importantes fatores que o justificava politicamente:

dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais” (WILLIAMS, 2000, p. 28-29).

⁸ A relação entre o ISEB e o CTI, assim como a do CTI com o PCB, esteve associada no processo de transformações políticas e ideológicas já mencionadas. Muitos professores do ISEB eram membros do CTI e participaram da formulação desta entidade, em geral, por meio de artigos e conferências. Dentre as contribuições, a de Roland Corbisier sobre o problema da alienação na cultura brasileira cristalizou-se no imaginário intelectual de então (CORBISIER, 1956, p. 194).

a) congregar trabalhadores intelectuais, na sua mais ampla e autêntica conceituação; b) apoiar as reivindicações específicas de cada setor da cultura brasileira, fortalecendo-as dentro de uma ação geral, efetiva e solidária; c) participar da formação de uma frente única, democrática e nacionalista, com as demais forças populares, arregimentadas na marcha por uma estruturação melhor da sociedade brasileira (FUNDAÇÃO do CTI, loc. cit).

A amplitude destes fatores forneceu ao CTI argumentos abrangentes no momento de arregimentação de intelectuais e artistas para o seu quadro institucional. Ainda que a “frente única”, a “democracia nacionalista” e as “forças populares” fossem jargões sempre presentes no vocabulário das oposições e das esquerdas, no CTI eles assumem outro aspecto. Até por força das novas condicionantes políticas e ideológicas do pré-64, a esfera da cultura iniciou um processo de apropriação desse vocabulário – que se desenvolveu por toda década de 1960 – e o recolocou na voz do intelectual e do artista. Mas note-se: não mais o intelectual ou o artista do partido, no caso o PCB. Pois não se tratava da simples “comunização” da cultura e dos seus profissionais, mas da releitura dessas representações políticas e ideológicas através das obras de intelectuais e artistas que sentiram essas transformações.

E a reorganização das esquerdas nos anos anteriores ao golpe de 1964 favoreceu a formação de novos grupos e atores sociais que foram capazes de, nesse contexto, encontrar as condições peculiares para a sua organização. Tal especificidade levou peremptoriamente à atribuição de responsabilidades ao intelectual: figura que assumia importância cada vez maior, na mesma intensidade em que os espaços para sua atuação também se fortaleciam. Ora, a emergência do CTI esteve diretamente relacionada ao modo como o intelectual era representado nesse contexto de vicissitudes. Sua importância estava no papel de ser um interlocutor privilegiado que legitimava sua categoria de “trabalhador”, ao mesmo tempo em que reivindicava um poder político para transformação social. Não somente o CTI, mas setores mais abrangentes da produção cultural na década de 1960 conceberam o intelectual como ponto de partida para inúmeros debates.

Assim o papel do Comando, enquanto entidade que procurou congregar intelectuais e artistas, foi constituir um espaço comum a todos aqueles grupos que estavam desamparados institucionalmente em virtude das transformações já mencionadas. A partir dessa conjuntura, o CTI emergiu como um laboratório voltado para a formação de uma consciência sobre o papel da cultura e de seus agentes (intelectuais e artistas) e da importância da arregimentação, naquele momento, de uma “frente única” na qual as oposições seriam representadas. Das intenções à prática, é que o CTI teve problemas quanto ao seu poder de intervenção efetivo; sua ação foi difusa e não conseguiu manter uma unidade básica mesmo depois do golpe de 1964 – ainda que se afirmasse publicamente que a entidade não tinha relações com o PCB ou com entidades que promoviam a “comunização” da sociedade brasileira. O fato era que desde 1963 o Comando não dispôs de articulação capaz de favorecer a integração efetiva com outros setores da vida cultural brasileira. E também o fato de que o grupo conseguira ter visibilidade apenas na cidade do Rio de Janeiro, onde a maioria de seus membros residia.

Desse modo, o alcance e a repercussão das atividades do CTI estavam reservadas, sobretudo aos manifestos assinados por seus membros que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro e por algumas capitais brasileiras. Por isso mesmo, pode-se dizer que o CTI constituiu-se num espaço público difuso, com características ainda associadas a um corporativismo de natureza privada; muito semelhante ao modo como demonstra o argumento habermasiano de uma “esfera das pessoas privadas reunidas em um público”, que seu autor formulou para definir a ascensão de uma burguesia letrada e a constituição de espaço para sua representação (HABERMAS, 1984). Isto é, os núcleos intelectuais no interior do CTI, num primeiro momento, reivindicaram a unidade institucional das lutas num plano nacional, mas tal busca apenas se fez na ânsia formalizar o caráter público para a entidade. Assim, não há, em princípio, um elemento unificador das “pessoas privadas” no interior do CTI, mas um espaço que possibilitou a construção de sua legitimidade como uma entidade pública que apenas defendia interesses individuais.

2. ESPAÇOS EDITORIAIS, ESPAÇOS INSTITUCIONAIS

Outro dado sintomático, então persistentemente colocado pelos debates entre intelectuais que vinham se constituindo desde os seminários do ISEB em 1956, foi a aproximação destes debates com as classe populares. Não simplesmente uma necessidade do CTI, mas dos produtores culturais que de um modo muito mais abrangente, abriram espaço na esfera da cultura para uma discussão pública sobre os rumos da nação ainda no pré-64. Tarefa que, como foi visto, o ISEB e o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) exerciam desde o início da década de 1960: estabelecer elos de relação com as classes populares e nelas buscar ou forjar a identidade nacional – justificada por intelectuais e artistas na afirmação de uma cultura nacional-popular. E muito embora essa aproximação tenha sido questionada do ponto de vista ideológico (CHAUÍ, 1983), ela antes foi um ensaio das oposições em meio às transformações do início da década de 1960; uma resposta daquelas formações culturais que foi além de uma pedagogia autoritária junto às classes populares, mas uma pedagogia dirigida às e pelas classes médias sobre a questão do nacional-popular. Como escreve Miliandre Garcia,

essa preocupação, que caracterizou a produção artístico-cultural no país desde o início do século XX, manifestou-se nas décadas de 1950 e 1960 por meio da construção de uma arte nacional-popular e de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade, da cultura e do povo brasileiro. (GARCIA, 2007, p. 09)

Foi nesse sentido, por exemplo, que a coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, publicados pela Editora Civilização Brasileira, foi importante nesse processo. Apesar do alcance e da receptividade dos títulos junto às classes populares – os livros de bolso eram vendidos a preços módicos – em nenhum dos títulos da coleção procurou definir, de forma nítida e objetiva, a aproximação com as classes populares. As edições tinham claro objetivo de servir de veículo para a proposição de projetos e de debate de idéias (entre intelectuais) que

pudesse ser acompanhada pela sociedade em geral; pois “os grandes problemas do País são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. *Somente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se*” (CADERNOS, 1963). Além disso, o próprio Ênio Silveira, quando lançamento da coleção em 1962, escrevia que

foi precisamente por levar na devida conta essas considerações que entendi, como intelectual, como editor, como cidadão brasileiro, que me era indispensável participar ativamente dessa grande luta de nosso povo, colocando a seu serviço – acima de injunções ou chantagens – um veículo de informação que não se suborna, não se corrompe, não faz o jogo da pequena política partidária: o livro (SILVEIRA, 1966, p. 596).

Além disso, o projeto *Cadernos do Povo Brasileiro*⁹, de certa forma, desencadeou um processo sem precedentes no meio editorial brasileiro. Ênio Silveira fomentou, com essa coleção, pelo menos duas grandes transformações: uma particular, pois a temática e o sucesso da coleção influenciaram na redefinição dos rumos editoriais da própria editora Civilização Brasileira

⁹ Editada entre 1962 e 1964, a coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* foi composta pelos seguintes títulos: *Que são as Ligas Camponesas?* (Francisco Julião), *Quem é o povo no Brasil?* (Nelson Werneck Sodré), *Quem faz as leis no Brasil?* (Osny Duarte Pereira), *Porque os ricos não fazem greve?* (Álvaro Vieira Pinto), *Quem dará o golpe no Brasil?* (Wanderley Guilherme), *Quais são os inimigos do povo?* (Theotônio Junior), *Quem pode fazer a revolução no Brasil?* (Bolívar Costa), *Como seria o Brasil socialista?* (Nestor de Holanda), *O que é a revolução brasileira?* (Franklin de Oliveira), *O que é a reforma agrária?* (Paulo R. Schilling), *Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica?* (Maria Augusta Tibiriça Miranda), *Como atua o imperialismo iaque?* (Sylvio Monteiro), *Como são feitas as greves no Brasil?* (Jorge Miglioli), *Como planejar nosso desenvolvimento?* (Helena Hoffman), *A Igreja está com o povo?* (Padre Aloísio Guerra), *De que morre nosso povo?* (Aguinaldo N. Marques), *Que É Imperialismo?* (Edward Bailby), *Porque existem analfabetos no Brasil?* (Sérgio Guerra Duarte), *Salário é causa de inflação?* (João Pinheiro Neto), *Como agem os grupos de pressão?* (Plínio de Abreu Ramos), *Qual a política externa conveniente ao Brasil?* (Vamirch Chacon), *Que foi o Tenentismo?* (Virgínio Santa Rosa), *Que é a Constituição?* (Osny Duarte Pereira); *Desde quando somos nacionalistas?* (Barbosa Lima Sobrinho), *Revolução e contra-revolução no Brasil* (Franklin de Oliveira). Apud: BERLINCK, 1984, p. 36-37.

adquirida por Ênio de seu sogro e antigo sócio em 1963, Octalles Marcondes. Segunda, e mais abrangente, consolidou uma temática nacionalista e de esquerda, que outras editoras, até então, não haviam explorado ao menos comercialmente.

Mas o fato importante a ser destacado é que muitos dos autores editados pela coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, assim como os poetas trazidos a público pela coleção *Violão de Rua* (volumes extras dos *Cadernos do Povo Brasileiro*), eram também integrantes do CTI. Tanto nos *Cadernos*, no *Violão de Rua* quanto no próprio Comando, a heterogeneidade dos núcleos e das *formações culturais* faziam-se presente na forma como cada intelectual, cada poeta, cada escritor, se colocava em relação aos problemas nacionais. Foi, em certa medida, no interior do CTI que estes intelectuais buscaram a articulação política e posição institucional, a fim de conjugar ações de modo a coordená-las conforme a necessidade do Comando que progressivamente passava a representar formalmente cada um dos “trabalhadores intelectuais” na sua individualidade.

Desse ponto de vista, a reunião destes artistas e intelectuais foi promovida tão somente em torno dos interesses individuais partilhados num contexto específico de representação pública. Isto é, antes de estabelecer uma efetiva solidariedade tornada pública com assunção do espaço que foi o Comando (e os próprios *Cadernos do Povo Brasileiro*), houve a preocupação do resguardo profissional, essencial a todos aqueles que integraram ou partilharam das teses do CTI. É a partir desse quadro que, por exemplo, pode ser entendida a afirmação de Nelson Werneck Sodré, quando contesta, em suas memórias, a orientação dada ao Comando que ajudou fundar:

entre os grupos da pequena burguesia, creio que o dos intelectuais esteve entre os que reagiram melhor. Estivera engajado, até as vésperas do golpe, na constituição do CTI, com grande entusiasmo e fundadas esperanças de conquistar, finalmente, aquela forma de organização que permitisse, de maneira efetiva, a *defesa de seus interesses profissionais*. (SODRÉ, 1994, p. 72)

Para Sodré, embora fossem legítimas as intenções do Comando, este servia apenas como um espaço de congregação de intelectuais das mais variadas

tendências políticas e ideológicas, sem manterem entre si um contato voltado para uma ação unitária efetiva ou de intervenção política e cultural. Ao fazer isso, o Comando subestimou seu poder de intervenção e colocou-se a serviço do corporativismo artístico e cultural que, em si, não resultava em decisões coletivas ou acordadas em grupo. Algo semelhante afirmava Dias Gomes, referindo-se que no

início do CTI ainda havia uma certa mobilidade, ainda se podia fazer alguma coisa. Esse Comando se aliou a parlamentares nacionalistas e a uma ala nacionalista do Exército, o que permitiu uma certa aglutinação. Houve reuniões, algumas decisões importantes, mas não tínhamos nenhum poder decisório. Apenas intenções políticas (apud VIEIRA, 1996, p. 19).

De certo modo, essa restrição política do Comando ou as suas limitações políticas se deram, sobretudo em função do modo como foi pensada a sua organização. Fundado em 1963, o CTI pouco depois do golpe militar fora proibido assim como tantas outras instituições de esquerda ligadas direta ou indiretamente ao PCB e ao governo Goulart. Nos poucos meses em que o Comando esteve reunido oficialmente, serviu a inúmeras propostas, a principal delas, constituir-se num espaço de articulação dos intelectuais não vinculados ao PCB, mas que, de certo modo, compartilhavam das teses do partido. Ao mesmo tempo em que isso era realizado, o CTI também se apresentou como uma organização “trabalhadores intelectuais”, a partir da qual formulou propostas para uma cultura democrática e não sectária. No entanto, o fato do CTI não ter sucesso ou mesmo maiores méritos decorre, principalmente, do seu alcance restrito, o que não permitia um contato direto e permanente com todos os seus membros. Essa restrição impediu o CTI, por sua vez, de definir uma política clara de intervenção no campo da cultura – o que vai ser possível somente pouco mais tarde, com o fortalecimento de outros mecanismos de articulação por alguns dos membros do Comando.

O fato mais importante nesse processo é que o Comando esboçou um tipo de organização cultural peculiar, na qual a autonomia intelectual era

posta como valor primordial. Ao contrário do sucesso dos *Cadernos do Povo Brasileiro* e até mesmo dos *Violão de Rua*, o CTI não teve a mesma repercussão devido aos instrumentos utilizados para constituir este espaço. Ora, a questão da cultura naquele momento passava pela consideração dos aspectos da formação da identidade nacional, da cultura popular, da cultura popular revolucionária – como o exemplo do CPC da UNE em seu manifesto redigido por Carlos Estevam Martins – mas passava também pelo processo de reprodução da cultura, constituído nas sociedades em modernização a partir do componente mercadológico.

Assim, o CTI deve ser compreendido como uma entidade que representou, de forma sintomática, o momento de transição destes intelectuais que se deslocavam de um campo de influência estritamente político para um campo onde as instituições culturais floresciam, iniciando um processo de reconstrução de suas ideologias. Esse processo, por sua vez, foi propiciado pela configuração heterogênea das tendências políticas e ideológicas das esquerdas no decurso da década de 1960 – aliás, um dado importante na consideração da forma como se constituíram as ideologias e os grupos de intelectuais, além da sua legitimidade e autonomia no terreno da produção cultural¹⁰

O problema do intelectual, da cultura brasileira e da construção do processo democrático permeou grande parte das intervenções que aos poucos foram constituindo essa esfera de debates fora dos limites dos partidos políticos, assim como fora das estruturas de governo. Desse modo, a problematização da cultura ou a formulação de um conceito de cultura correspondente às necessidades geradas naquele contexto, depende estritamente da análise dessa mesma heterogeneidade basilar destes grupos.

E é a partir do CTI e mesmo dos *Cadernos do Povo Brasileiro* que se constata a constituição de um núcleo de intelectuais que se colocou à frente

¹⁰Subentender a complexidade conjuntural e pressupor uma heterogeneidade constituinte dos elementos que constroem um determinado contexto histórico ou grupo social é adotar uma perspectiva mais aberta que admite as tensões e as contradições como dados relevantes no momento de investigação. A exemplo de Gramsci: “Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário é rico de contradições”. (GRAMSCI, 1978, p. 05).

desse processo. Ainda que esse núcleo seja lembrado pela sua coesão de pensamento e pela excelência de seus participantes, em nenhum momento se mostrou homogêneo ou se colocou como uma unidade indissolúvel em meio às transformações estruturais da sociedade brasileira em processo na década de 1960. Pelo contrário, dos integrantes, alguns terão maior visibilidade outros, menor no espaço público dependendo do modo como manejaram seus vocabulários e inseriram-se na indústria cultural. E essa visibilidade não será dada necessariamente pelo pertencimento a alguma entidade ou grupo específico (como uma unidade fechada e coesa em torno de um projeto definido), mas pela atuação individual de alguns de seus representantes na cena política e cultural.

A emergência de novos atores na cena cultural e política, mesmo antes do golpe militar, foi decisiva para a configuração das disputas ideológicas em torno de um projeto da transformação da realidade brasileira por toda década de 1960. Daí decorre o fato de que o CTI estivesse devotado ao reconhecimento do papel que a cultura assumia no processo de renovação das estruturas políticas e sociais brasileiras. O CTI concebia o intelectual como portador de uma força de trabalho específica, tanto que o denominava integrante de uma “classe” capaz de coordenar o desenvolvimento da sociedade brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, Ítalo. *A Revista Brasiliense e a estratégia nacionalista*. São Paulo: 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
- CARONE, Edgard. *O PCB: 1943-1964* vol. 02. São Paulo: Difel, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- CHILCOTE, Ronald. *O Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração (1922-1972)*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- CORBISIER, Roland. “Situação e alternativas da cultura brasileira”. In: *Introdução aos problemas do Brasil*. Rio de Janeiro: ISEB, 1956.
- FELIX, Moacyr. *Entrevista concedida a Marcelo Ridenti*. Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1996.
- FREDERICO, Celso. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (org.) *História do marxismo no Brasil, III*. Campinas: EdUnicamp, 1998.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- MATTOS, Marcelo Badaró. “O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica”. *Revista Brasileira de História*, vol. 28, n. 55.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- SANTOS, Raimundo. *A primeira renovação pecebista: reflexos do XX Congresso do PCUS no PCB*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.
- SEGATTO, José Antônio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A fúria de Calibã: memórias do golpe de 64*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

- TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a editora Civilização Brasileira*. Brasília, 1996. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília. (2º vol.).
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GRAMSCI E THOMPSON NO BRASIL: POLÍTICA E CULTURA NOS ANOS 80¹

Flavio da Silva Mendes

RESUMO: Neste trabalho pretendo analisar a recepção no Brasil das obras de dois importantes autores da tradição marxista: Antonio Gramsci e Edward Thompson. Esse recorte, que exclui outros nomes que exerceram grande influência na formação dessa tradição no Brasil, justifica-se pela hipótese, a ser trabalhada ao longo do texto, de que, assimiladas a partir do final dos anos 70, algumas idéias centrais de cada um desses autores teve peso importante nos debates político e acadêmico, num momento que pode ser considerado de crise e inflexão da esquerda brasileira. Busco expor tal relação através da análise de textos que fazem referência a idéias tomadas de empréstimo das obras desses dois personagens.

PALAVRAS-CHAVE: intelectuais; política; cultura; Gramsci; Thompson

ABSTRACT: In this work I plan to analyze the reception in Brazil of the ideas of two important authors of the marxist tradition: Antonio Gramsci and Edward Thompson. This choice, which excludes other names that exerted great influence in shaping this tradition in Brazil, is warranted by the hypothesis, to be tested along the text, of knew in the end of the 70s, some central ideas of each authors had significant importance on political and academic debates, at a moment that can be considered by crisis and turnaround of the Brazilian left. I try to expose this relationship through analysis of texts that refer to ideas taken from the works of these two characters.

KEYWORDS: intellectuals; politics; culture; Gramsci; Thompson

¹ Este texto foi elaborado a partir de reflexões realizadas no programa de mestrado em Sociologia da UNICAMP, com financiamento do CNPq.

RÉSUMÉ: Dans cet article, j'analyse la réception au Brésil des œuvres de deux auteurs importants de la tradition marxiste Antonio Gramsci et Edward Thompson. Cet choix, ce qui exclut d'autres noms qui avaient une grande influence dans la formation de cette tradition au Brésil, est justifiée par l'hypothèse, pour être travaillé dans le texte, qui, assimilés au terminus des années 70, certaines idées centrales de chaque ces auteurs avaient un poids important dans les débats politiques et académiques, dans un moment qui peut être considérée comme une crise et une inflexion de la gauche brésilienne. Je cherche à exposer cette relation à travers d'analyse des textes qui font référence à des idées empruntées des œuvres de ces deux personnages.

MOTS-CLÉ: intellectuels; politique; culture, Gramsci; Thompson

Embora o tema deste trabalho seja outro, parece válido começá-lo por uma breve exposição sobre o primeiro *grande* encontro da esquerda brasileira com o pensamento de Marx, ocorrido sob a influência da Revolução Russa de 1917. Este não foi o primeiro, como demonstrou Batalha (2007), mas foi aquele que pela primeira vez deixou marcas duradouras entre os militantes de esquerda no Brasil, ao ponto de estimular a construção de uma hegemonia que só seria contestada décadas depois. Naquele momento, Lênin era o interlocutor privilegiado entre a obra de Marx e a esquerda mundial: na Europa, sua interpretação impulsionava a refundação do marxismo após o realinhamento político dos grandes partidos social-democratas; já no Brasil, contribuía para a tarefa de fundar uma tradição inteiramente nova (cf. MORAES, 2007, p. 47).

É evidente que o caráter desse encontro é diferenciado, pois Lênin não era apenas um intelectual dedicado a interpretar os textos de Marx, mas era antes de tudo lembrado como o líder da primeira revolução vitoriosa da esquerda mundial. Essa peculiaridade, destacada por Moraes, é o fato que justifica o ponto de partida desse texto. É a partir da exceção que ela revela – a recepção combinada da teoria revolucionária com uma prática vitoriosa – que é possível compreender melhor o modo pelo qual se deram os sucessivos encontros da esquerda brasileira com novas interpretações da obra de Marx. É possível afirmar que essa combinação foi fato raro a partir de então: uma vitória revolucionária só acompanhou novamente um encontro teórico/

programático no início da década de 60, com o sucesso da Revolução Cubana e a difusão das idéias que lhe deram forma. Sem o impulso ou a legitimidade que se adquirem a partir de uma vitória, outras reflexões devem buscar diferentes modos de se disseminar.

Esse é o caso dos autores que são objeto de estudo deste trabalho: Gramsci refletiu no cárcere a partir da conjuntura de derrotas da esquerda em toda a Europa, quando parte do operariado se alinhava ao fascismo e ao nazismo. Mais peculiar é o caso de Thompson, que escreveu no contexto acadêmico britânico, aparentemente distante dos grandes debates das organizações de esquerda, mais preocupado em fornecer novos modelos interpretativos ao estudo da história da classe trabalhadora e das lutas sociais. Com tais características, onde essas obras buscarem legitimidade e encontraram caminhos para se propagarem?

Apesar das diferenças, busco mostrar ao longo do texto um ponto de convergência entre as obras desses dois autores: suas reflexões são, em momentos diferentes, respostas teóricas e políticas a mudanças profundas pelas quais passavam a sociedade tal qual eles a viam, em momentos diversos, e que exigiam uma leitura atualizada das obras de Marx, ainda que esta se mantivesse como uma referência fundamental. Essa característica comum, mas por vezes ignorada, revela que para cada autor – como não poderia deixar de ser – é a realidade histórica que impõe a necessidade de rediscutir formulações teóricas e que dá, em última instância, legitimidade e permanência aos novos enunciados. Daí tanto a atualidade quanto a influência que obras como essas adquirem e a relação estreita que mantêm com discussões que extrapolam o meio acadêmico e se inserem na luta política e nas organizações de esquerda, num movimento que aproxima cultura e política de tal modo que é difícil separá-las ou apontar a primazia de uma sobre a outra.

Mas o fato de certas obras não possuírem a aura redentora da vitória política lhes impõe certas dificuldades. Este foi o caso das leituras de Gramsci e Thompson produzidas no Brasil durante os anos 1980 que, ao proporem algum grau de ruptura com a tradição bolchevique, acabaram rotuladas como revisionistas, sobretudo enquanto vigorou a hegemonia stalinista dos PCs na esquerda mundial. Esse fenômeno, que reforça a permeabilidade existente

entre as fronteiras da cultura e da política, também inspira a reflexão que proponho ao longo do presente texto.

GRAMSCI: NOVOS CONCEITOS NA CRÍTICA AO PROGRAMA POLÍTICO DO PCB

Após o golpe militar de 1964, a esquerda brasileira mergulhou mais profundamente na crise. O PCB, que se mantinha como uma referência para intelectuais e militantes, foi abalado por diversas cisões internas que deram origem a grupos diversos e, em geral, muito reduzidos. Muitas dessas novas organizações eram influenciadas pela vitória da Revolução Cubana, que ocorrera em 1959 e tivera como principal característica o assalto ao poder a partir de uma organização guerrilheira. Tal modelo serviu de inspiração aos grupos que optaram pela luta armada no Brasil e que criticavam duramente tanto a estrutura organizativa do PCB quanto seu programa para a Revolução Brasileira, embora algumas dessas características tenham sido conservadas. Neste momento, havia uma variedade de teses que contribuíam à crítica da derrota de 64, com destaque às idéias citadas acima, que tinham origem em Cuba e que exerciam forte influência sobre as dissidências estudantis, e ao maoísmo, que influenciava outra parte da esquerda que se encontrava no PCdoB, já em 1962 e, mais tarde, uma parte da Ação Popular.

Foi em meio a essa crise que surgiram no Brasil as primeiras obras traduzidas de Gramsci, no final da década de 60 (COUTINHO, 1988, p. 103). Suas reflexões tiveram, naquele primeiro momento, pouca divulgação, sobretudo após o AI-5, além de ficarem mais restritas a setores de intelectuais não direta ou organicamente vinculados aos grupos políticos². Tal situação

² É conhecido o fato de que no final da década de 60 era difícil separar militantes de intelectuais na esquerda brasileira (cf. SCHWARZ, 1978), portanto a distinção aqui não é rígida. Ela é, porém, necessária para que não se reduza ao mesmo grupo indivíduos que encaravam a militância política de maneiras diversas, de acordo com a experiência a partir do compromisso direto que tinham ou não com uma organização política dotada de determinada hierarquia e certo grau de coerção.

pode ser em parte explicada pela restrição à divulgação de obras de esquerda pela ditadura, mas, segundo Coutinho, também teve importância o fato de o debate da esquerda brasileira, tanto entre militantes quanto entre intelectuais, estar fortemente pautado pelo marxismo-leninismo pecebista e sua crise. Assim, seria possível encontrar nas críticas formuladas a partir dos novos agrupamentos guevaristas e maoístas traços que os vinculavam à tradição de pensar a Revolução Brasileira a partir da superação de estruturas atrasadas, consideradas semi-feudais, ou seja, o *etapismo* ainda dava o tom ao debate.

Só na segunda metade da década de 70, após a derrota dos setores que se dedicaram à luta armada e a diminuição do alcance repressivo do Estado, as idéias de Gramsci entraram efetivamente nos debates da esquerda brasileira. Nesse momento, havia um espaço propício à sua disseminação, dado o fracasso da luta guerrilheira e a redução da hegemonia pecebista. Por outro lado, um número significativo de intelectuais voltava ao país após anos de exílio na Europa, onde tiveram contato com reflexões teóricas novas. Entre elas, os trabalhos de comunistas italianos ocupavam lugar de destaque, sobretudo a partir da reorganização do Partido Comunista naquele país, que passou a recusar a hegemonia stalinista e o programa revolucionário bolchevique para a Itália. Debates desse tipo ocorreram também em outros países da Europa, a partir da análise das mudanças profundas pelas quais passaram as sociedades européias enquanto vigorou a social-democracia, capaz de alcançar apoio significativo da população e reduzir, paralelamente, o poder político dos partidos comunistas. A reorganização das estratégias passava pela valorização dos processos democráticos como via de acesso ao poder e à conquista de maior representatividade junto à população.

No final dos anos 70, era evidente que o Brasil também havia passado por profundas mudanças que impunham a necessidade de refletir não apenas sobre os erros do passado, mas, sobretudo, sobre novas formas de luta política. A história tinha condenado tanto a concepção original pecebista de aliança com a burguesia nacional em prol da modernização do país, que traria consigo a democratização da sociedade, quanto a tática armada adotada pelas suas dissidências, vitimadas pela repressão. Ao lado dessas derrotas, a sociedade brasileira atravessou um processo de modernização amplo, o qual se deu,

contrariando as teses pecebistas, sob um regime não democrático. O processo de abertura política iniciado pela ditadura exigia que a esquerda, então muito desorganizada, repensasse suas estratégias e sua relação com uma sociedade bastante modificada.

O debate renovou-se, mas o tema central continuava sendo a Revolução Brasileira, que permanecia no horizonte das organizações de esquerda. Ela era o pressuposto do qual partiam intelectuais e militantes interessados em discutir as formas de luta mais adequadas para alcançá-la, dedicados a repensar táticas e estratégias. Nesse caminho, o encontro com a obra de Gramsci foi inevitável, sobretudo com a existência de alguns intelectuais vinculados ao PCB dispostos a divulgar no Brasil as idéias que se espalhavam entre os comunistas europeus. Do grupo que ficou conhecido como *eurocomunista*, ao menos dois intelectuais influentes se destacam: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. O primeiro é autor de uma obra que marcou a reflexão da esquerda nos anos 80, cujo eixo é a afirmação da “democracia como valor universal”, e a democratização como uma tarefa urgente da sociedade brasileira (COUTINHO, 1980). O texto reproduz em grande medida o teor da discussão dos comunistas italianos, mas com uma mudança fundamental: a questão democrática teria um peso ainda maior na sociedade brasileira, marcada pelo autoritarismo e pela separação entre a política e os setores populares. Sua defesa tornava-se, então, tarefa do dia para a esquerda, que não deviam mais encará-la como mero mecanismo de reprodução do poder da burguesia. Na excepcionalidade brasileira, a democracia seria uma alternativa à *revolução passiva* que há muito moldaria a sociedade.

O conceito de revolução passiva, retirado das obras de Gramsci, foi a base para boa parte da crítica às antigas teses defendidas pelo PCB para a Revolução Brasileira. Como visto, o partido reproduziu ao longo do século XX, com algumas variações pontuais, uma linha originada na III Internacional, segundo a qual a revolução em países atrasados teria uma primeira etapa burguesa, impulsionada pelos setores nacionais mais modernos, tática que estimulava a formação de alianças entre os PCs e as burguesias de cada país. Ao longo desse processo, a superação das estruturas atrasadas estaria combinada com a democratização da sociedade. Indissociáveis, as mudanças econômicas

e políticas tornariam a conjuntura favorável à realização da etapa socialista da revolução. No final da década de 70, tal tese não poderia mais ser sustentada diante da sociedade brasileira, que revolucionara suas estruturas a partir da ação de um Estado autoritário. Na busca de novas categorias interpretativas que jogassem luz sobre essa conjuntura, a de revolução passiva parecia se adequar perfeitamente.

Em termos gerais, o conceito é utilizado para pensar processos sociais de mudança profunda que ocorrem “pelo alto”, nos quais a participação de movimentos populares é restrita. Esse seria o caso da formação do Estado burguês na Itália e, posteriormente, do fascismo, dois casos em que ocorreram profundas mudanças nas bases produtivas, sociais e culturais que contribuíram para a consolidação do capitalismo monopolista naquele país. Para Coutinho, esse seria o caso das grandes transformações históricas da sociedade brasileira desde o império até a ditadura, a qual seria apenas uma forma mais recente e bem estruturada do mesmo fundamento autoritário (cf. COUTINHO, 1988, p. 106). Independentemente desse fio de continuidade, a sociedade não era mais a mesma do período imperial, fato que teria escapado, em certa medida, aos olhos da esquerda até então. As mudanças seriam compreensíveis, pois os processos de revolução passiva teriam um duplo caráter: um primeiro, reacionário e de “restauração”, que buscaria conter o avanço de demandas populares e garantir a continuidade de determinada estrutura de dominação; um segundo, de “renovação”, que consistiria na incorporação de parcelas das demandas das classes dominadas.

O conceito teria ainda outro mérito: a capacidade de destacar os processos que ocorrem para além da infra-estrutura, à qual ficaria restrito, por exemplo, o conceito de “via prussiana” de Lênin. Gramsci deu maior destaque aos eventos políticos e culturais que ocorrem com relativa autonomia em relação às estruturas econômicas durante a luta pela hegemonia nas sociedades capitalistas, abrindo, assim, um amplo espaço de reflexão sobre o qual o marxismo pouco teria trabalhado. Neste contexto, surgem com destaque outros conceitos, como *hegemonia e sociedade civil*, que também rechearam os discursos e textos da esquerda brasileira nos anos 80. (COUTINHO, 1988, p. 107). Outro destaque deve-se ao fato de que os processos políticos não são pensados

apenas “pelo alto”, como se a história fosse um jogo no qual os trabalhadores sempre perderam. Através do caráter renovador, inerente à revolução passiva, algumas demandas populares acabariam incorporadas, e esse fato afetaria as estratégias e as formas de luta revolucionárias. Em suma, através de uma *modernização conservadora* a sociedade permaneceria viva e em constante mudança:

Pode-se aplicar ao conceito de revolução passiva (e isso pode ser documentado no caso do *Risorgimento* italiano) o critério interpretativo das modificações moleculares que, na realidade, modificam progressivamente a composição anterior das forças e, por conseguinte, tornam-se matriz de novas modificações (Apud COUTINHO, 1988, p. 109).

É possível imaginar o impacto de tais reflexões na crítica à estratégia adotada pelo PCB. Embora a influência de Gramsci se mostrasse mais intensa no final da década de 70, já era possível notar sua presença em algumas críticas ao partido que se seguiram ao golpe de 1964 e trabalhavam com o conceito de populismo, o qual tem referência, em alguns casos, nas categorias de *bonapartismo* ou *cesarismo* do autor italiano (GRAMSCI, 2000), mas que também dialogam com reflexões realizadas por Marx e Trotsky (cf. IANNI, 1975). O que haveria de comum no trabalho desses três autores seria a idéia de que, em momentos de crise, quando nenhum grupo político detém a capacidade de exercer o poder, faz-se necessária a existência de um pacto que reúna grupos diferentes e mesmo divergentes, com a finalidade de conter uma ameaça originada em um adversário comum. Esse seria o caso dos chamados Estados populistas da América Latina, como o varguismo no Brasil, instaurados com o objetivo de conter o avanço dos movimentos populares e diante dos quais os partidos comunistas foram incapazes de avançar criticamente. O conceito de populismo foi muito ampliado e difundido no período pós-64 e sofreu duras críticas nos anos 80, como veremos mais abaixo. A contribuição de Gramsci em sua formulação parece pontual, oriunda de uma leitura de sua obra que deixa escapar diversos aspectos contraditórios, colocados por outros conceitos sem os quais a noção de cesarismo fica incompleta.

Vimos que o conceito de revolução passiva foi a base para entender a nova realidade brasileira para amplos setores da esquerda. Mas também era preciso olhar para o futuro e apontar linhas gerais de atuação a partir da nova conjuntura: como atuar numa sociedade que não era mais a mesma? Coutinho encontrou novamente em Gramsci uma resposta possível, a partir de sua teoria “ampliada” do Estado (cf. COUTINHO, 1988., p. 116). Para Gramsci, nas sociedades em que a revolução passiva é a forma predominante, acaba ocorrendo o fortalecimento do que ele chama de “sociedade política”, ou seja, da burocracia e dos aparelhos de coerção estatal. A relação entre estes aparelhos e a “sociedade civil” também se torna mais direta. A partir de um raciocínio histórico e dado o momento em que o autor escreveu, formações sociais desse tipo acabaram sendo chamadas de “ocidentais”, em oposição às “orientais”.

No Oriente, o Estado era tudo, a sociedade civil era primitiva e gelatinosa; no Ocidente, entre Estado e sociedade civil havia uma justa relação e, quando se dava um abalo do Estado, percebia-se imediatamente uma robusta estrutura da sociedade civil. O Estado era apenas uma trincheira avançada, por trás da qual havia uma robusta cadeia de fortalezas e casamatas; a proporção variava de Estado para Estado, decerto, mas precisamente isso exigia um rigoroso reconhecimento do caráter nacional (Apud COUTINHO, 1988, p. 117).

Gramsci se dedicou neste ponto a pensar o que teria levado ao fracasso a tática bolchevique aplicada nos países capitalistas mais avançados da Europa. Ele sustenta que no “Ocidente” teria ocorrido uma ampliação da hegemonia mediante um processo em que tanto cresceu o poder coercitivo das estruturas do Estado quanto surgiram na sociedade civil “aparelhos privados de hegemonia” que desempenharam papel importante na manutenção da direção. Em sociedades desse tipo, a conquista do Estado não poderia mais ser identificada à plena conquista do poder.

Coutinho propõe que essas categorias sejam usadas de forma flexível, contemplando processos de mudança que possam ocorrer historicamente, ou mesmo a possibilidade de que convivam, simultaneamente, características “orientais” e “ocidentais” numa mesma sociedade nacional. O Brasil teria, ao longo do século XX, se “ocidentalizado”, ou seja, apresentaria em seu seio um grande número de aparelhos de hegemonia que extrapolam o Estado, o qual também teria passado por um processo de ampliação de burocracias e aparelhos de coerção. Tal fato seria resultado de um processo histórico, ou seja, o Brasil não teria se tornado “ocidental” da noite para o dia, mas assimilado transformações constantes e pontuais, sem necessariamente abandonar características que são típicas de sociedades ditas “orientais”.

Tal leitura teve grande influência sobre as formas de luta da esquerda: se a conquista do Estado não é tudo, a proposta insurrecional de tipo guerrilheiro perde sentido. De outra parte, a supervalorização do poder estatal, atribuída à concepção bolchevique, também se mostra pouco adequada. Seria necessário substituir a “guerra de movimento”, quando se privilegia o conflito aberto e o avanço permanente da luta revolucionária, pela “guerra de posição”, segundo a qual cabe à esquerda revolucionária disputar a hegemonia para além da luta pelo Estado:

Se o Brasil é hoje uma sociedade “ocidental”, então não mais se podem imaginar formas de transição centradas na “guerra de movimento”, no choque frontal com os aparelhos coercitivos de Estado, em rupturas revolucionárias entendidas como explosões violentas concentradas num breve lapso de tempo. Começa a emergir também no Brasil uma esquerda moderna, disseminada em vários partidos e organizações, mas que tem em comum o fato de haver assimilado uma lição essencial da estratégia gramsciana: o objetivo das forças populares é a conquista da hegemonia, no curso de uma difícil e prolongada “guerra de posições”. Ora, no caso brasileiro, isso significa que a consolidação da democracia pluralista, bem como seu ulterior aprofundamento numa “democracia de massas”, deve ser considerada como ponto de partida e, ao mesmo tempo,

condição permanente de nosso caminho para o socialismo (COUTINHO, 1988, p. 126).

Na longa citação acima é possível destacar dois pontos que de certa forma resumem o projeto do autor. Primeiro, o que ele chama de emergência de uma esquerda moderna no Brasil, disposta a pensar a Revolução Brasileira de uma forma diferente em relação à tradição pecebista e mais alinhada ao teor do debate realizado pela esquerda européia. Segundo, o caráter da luta por uma “democracia de massas”, que não seria mais pontual ou tático, mas permanente e colado ao caminho para o socialismo. Por fim, cito abaixo mais um trecho do texto de Coutinho, que resume qual o projeto político que estava colado a essa leitura de Gramsci no Brasil:

Creio assim, que o pensamento de Gramsci é capaz de fornecer sugestões não somente para a interpretação de nosso passado, (...) mas também para a análise de nosso presente (...) e para a elaboração de uma estratégia de luta pela democracia e pelo socialismo, concebida como busca de uma nova hegemonia através da “guerra de posição”. É aqui que devem ser buscadas as raízes da grande influência do pensamento de Gramsci no Brasil de hoje e, em particular, do papel fundamental que ele vem desempenhando no processo de autocrítica e de modernização que envolve a esquerda brasileira (COUTINHO, 1988, p. 126).

THOMPSON: EXPERIÊNCIA E AUTONOMIA NOS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS

A hegemonia pecebista, já muito abalada, foi colocada praticamente em questão pelo florescer inesperado do movimento operário no ABC paulista, o qual surpreendeu tanto a ditadura quanto os dirigentes do partido, pelo seu volume e pelas formas de ação. Enquanto a opção comunista naquele

momento era fortalecer a luta pela democratização através do apoio ao MDB, o *novo sindicalismo*, cada vez mais influente, dava exemplos de enfrentamento através de greves, as quais colocavam como pauta central a luta pela melhoria das condições de trabalho. A divergência política entre pecebistas e sindicalistas avançou nas disputas internas de sindicatos, nas posições defendidas em assembléias e em textos de análise das formas de luta adotadas. Esse debate influenciou um grupo de intelectuais engajados na reorganização da esquerda brasileira durante o processo de democratização. Críticos ao PCB, eles se reuniram, desde o início dos anos 80, em torno da criação e consolidação do PT como o novo partido dos trabalhadores brasileiros, cuja legitimidade estava fundada, sobretudo, na ascensão do movimento operário, mas também sobre as comunidades eclesiais de base e uma parte de intelectuais e militantes de esquerda, em crise e não vinculada à tradição pecebista (SADER, 1995, p. 19).

Esses são os novos personagens que entraram em cena – parafraseando o título do livro de Eder Sader – no cenário político brasileiro dos anos 80: movimentos sociais em bairros periféricos das grandes cidades, em parte vinculados à igreja, um sindicalismo que crescia à margem das estruturas e lideranças do PCB e um conjunto de intelectuais de esquerda que voltava ao Brasil estimulado por novas idéias e interpretações sobre a luta de classes, o Estado e a política. O que pautava o debate teórico no período era a crise da concepção de partido operário aplicada pelos comunistas no Brasil, sobretudo ao vanguardismo, ao burocratismo e ao que alguns identificavam como uma disciplina bolchevique exigida dos militantes. A interpretação apresentada pelo conjunto de intelectuais mais ligados ao PT passa a privilegiar conceitos como *autonomia* e *experiência* dos movimentos sociais, cujos desenvolvimentos seriam resultado de um processo de autoconstrução, a partir do qual surgiriam as questões fundamentais de sua luta política, cotidiana, a qual não seria resultado de um agente externo e centralizador, como um partido ou a igreja, que foi por vezes criticada por assumir esse papel. O grupo propõe uma inversão na concepção de partido operário: ainda necessário, deveria ser consequência da *experiência política da classe*.

O PT foi a materialização desse projeto de construção de uma nova hegemonia, que ao longo dos anos 80 se consolidou na esquerda brasileira ao atrair desde militantes insatisfeitos que vinham das dissidências pecebistas dos anos 60 até outras que permaneciam vinculados ao partido em períodos mais recentes. Paralelo a esse processo de reorganização do poder houve outro, de adaptação teórica, através da busca de novos conceitos e autores, que foi muito ampla e variada. Neste trabalho, busco apontar a relação estreita entre a proposta de reorganização política do setor de intelectuais vinculados ao PT e a obra do historiador britânico Edward Thompson, que se tornou presença cada vez mais constante nas obras sobre a história do movimento operário brasileiro.

Uma das primeiras manifestações de intelectuais em torno do PT, de grande peso na conformação do debate que se produziu a partir de então, partiu de um grupo que reunia, entre outros, Marilena Chauí, Eder Sader e Marco Aurélio Garcia. Eles foram responsáveis pela formação de um coletivo que elaborou e divulgou o texto *11 teses sobre a autonomia*, em 1980, e que mais tarde, em 1982, encontrou na criação da revista *Desvios* um modo de reunir autores dispostos a aprofundar o debate lançado nos anos anteriores. Thompson não era a única influência sobre esse grupo, que também buscou inspiração em outros autores, sobretudo Cornelius Castoriadis e Claude Lefort, que juntos militaram, desde os anos 50, na crítica ao totalitarismo e à burocracia nos Estados do leste Europeu. Fundamentavam sua crítica na defesa de que o poder socialista deveria emergir dos conselhos de fábrica, onde também se encontrariam as verdadeiras questões e pautas do movimento operário, o qual deveria estar permanentemente vinculado à luta democrática.

A democracia também aparece como uma demanda estratégica da esquerda desde os primeiros textos publicados pelo conjunto de intelectuais ligados ao PT. Um projeto de sociedade que tivesse esse sistema como finalidade exigiria, inevitavelmente, um partido que também se organizasse a partir de um modelo horizontal, descentralizado e fundamentalmente apoiado no poder de decisão das bases. Afirmar um modelo de tal tipo implicava opor-se com veemência ao modelo organizativo típico dos PCs e, indo mais longe, parecia exigir uma ruptura com o leninismo. Essa foi outra característica

importante do coletivo reunido em torno da *Revista Desvios*, cujo título já expressa bastante seu ponto de vista: a meta era estudar os processos políticos recentes, aquilo que a direita ou a tradição ortodoxa da esquerda enxergava como *desvios*. O objetivo era mostrar que esses fenômenos eram, na verdade, o que havia de mais promissor na luta política nacional.

Aos primeiros sinais de ascensão do movimento operário no ABC, muitos dirigentes sindicais ligados ao PCB criticaram os possíveis limites daquela experiência ou, no melhor dos casos, reivindicaram sua autoria, ao afirmar que o novo sindicalismo era o resultado de anos de luta, resistência e organização do partido. Mas qualquer interpretação sempre conduzia ao ponto-chave da política pecebista naquele período: todo o fôlego da classe trabalhadora deveria se concentrar no apoio ao bloco emedebista na luta pela democratização, idéia defendida com maior afínco contra a proposta de fundação de um novo partido a partir da experiência sindical. A postura do PCB era mal vista pelos intelectuais ligados ao novo sindicalismo, que viam aí a pretensão de atrair para seu campo de atuação as bases operárias e impor-lhes uma pauta externa, alheia ao conjunto de questões que haviam estimulado o florescer das greves, mais ligadas ao cotidiano dos trabalhadores. Para o PCB, a posição autonomista era considerada mais um desvio reformista, uma heresia contra a tradição da esquerda marxista. Já para o coletivo da *Desvios*, a postura pecebista era a reafirmação de uma ortodoxia vanguardista, que seria a responsável por muitas das derrotas sofridas pelo movimento operário ao longo do século XX:

Questionamos a tese segundo a qual a teoria socialista *é levada* para a classe operária pela intelectualidade revolucionária, sendo a tarefa do partido *introduzir* na classe a consciência de sua missão. Vimos aí uma concepção vanguardista e messiânica do partido. “O que entendemos por consciência de classe e ideologia socialista não se reduz aos conjuntos de teses elaboradas por clássicos e transmitidas de geração a geração por guardiães da nova fé. A consciência socialista é uma contínua elaboração de respostas do movimento operário e popular aos desafios, sempre novos, impostos pela dominação de classe”, afirmávamos nas “11

teses” (COLETIVO DOS DESVIOS, 1982, p. 62, grifos no original).

Porém, a dura crítica ao vanguardismo e às organizações não resultava na negação absoluta de suas necessidades. Para o coletivo, tanto a vanguarda quanto o partido seriam fundamentais para “assegurar a continuidade das lutas, ameaçada pela ação desagregadora da dominação capitalista” (COLETIVO DOS DESVIOS, 1982, p. 62). Até aqui é fácil notar a relação estreita entre o coletivo *Desvios* e a crítica à ortodoxia comunista, baseada nos textos de Castoriadis e Lefort. Mas onde entram as idéias de Thompson?

Nos primeiros textos, sua influência é mais implícita. No número inaugural da revista já há, porém, uma referência a uma tradução para o espanhol do texto *Eighteenth-century English society: Class struggle without class?* (THOMPSON, 1978), que aparece na primeira nota de rodapé de um artigo de Marco Aurélio Garcia sobre a autonomia do movimento operário, onde o autor fundamenta sua visão a partir de uma breve citação do texto de Thompson: “A classe operária ‘se define a si mesma em seu efetivo acontecer’; ela não é mais do que ‘uma formação histórica que surge da luta de classes’” (GARCIA, 1982, p. 27). O que parece aproximar os intelectuais brasileiros às idéias do historiador britânico é um conjunto de questões em comum acerca do conceito de consciência de classe: qual seria a sua origem? Haveria uma consciência verdadeira? As vanguardas seriam as portadoras e propagadoras dessa consciência? Thompson elaborou respostas a essas questões de acordo com seu trabalho acadêmico, que consiste basicamente em estudar a luta de classes onde, segundo uma vertente do marxismo, não poderia haver classes sociais, como a Inglaterra do século XVIII. Em que categoria se encaixaria, então, um movimento tão combativo de trabalhadores, que tinha como eixo o enfrentamento político contra a dominação econômica? A resposta para Thompson está em negar uma visão estreita de classe social, que dificulta, ao invés de facilitar, o estudo da história da classe operária e, sobretudo, de sua formação:

[...] de um modelo estático de relações capitalistas de produção são extraídas as classes que lhes devem

corresponder e a “consciência” que deve corresponder às classes e à sua respectiva inserção. Em uma forma comum, geralmente leninista, isso fornece uma boa justificativa para uma política de “substitutivos”, como aquele de uma “vanguarda” que saberia mais que a própria classe quais seriam tanto o interesse verdadeiro quanto a consciência mais conveniente a essa mesma classe (THOMPSON, 2001, p. 271-272).

As mesmas questões foram colocadas pelos intelectuais que enxergavam na ascensão da luta operária do ABC algo mais do que um desvio, uma geração espontânea e limitada na conjuntura histórica autoritária brasileira, carente de organizações de representação política bem estruturadas e sem espaço institucional propício à manifestação de um conjunto de demandas. Assim, o caminho para difundir-se foi fornecido às idéias de Thompson por pelo menos dois fatores: primeiro, o vazio deixado pela crise da hegemonia pecebista sobre os intelectuais da esquerda brasileira, que também foi fundamental para o conhecimento da obra de Gramsci; segundo, a ascensão do movimento operário, em parte imprevisto, que ao mesmo tempo questionou mais profundamente o programa pecebista para o Brasil e exigiu de intelectuais engajados novas formulações capazes de explicar e justificar a atuação dos sindicalistas. Em suma, pode-se dizer que a crise, na teoria, do conceito de vanguarda e, na prática, daqueles que se reivindicavam como vanguarda, abriram brechas para que a obra de Thompson fosse conhecida no Brasil. A partir daí, sua presença foi cada vez mais constante, ao extrapolar o debate entre intelectuais engajados mais diretamente na disputa entre PCB e PT e alcançar a produção acadêmica, onde serviu de base às novas dissertações e teses sobre história social. Ao longo dos anos 80 foi ficando mais nítido o quanto a obra do historiador inglês poderia ser útil para pensar tanto o passado quanto o presente da sociedade brasileira.

Thompson propôs, ao lado de um conjunto de historiadores britânicos, uma “abertura crítica” das obras de Marx, cujo objetivo era responder a um conjunto de teses que ganhava peso nas ciências sociais da Inglaterra, nos anos

50 e 60. A partir da ampliação do poder de consumo das massas, cientistas sociais decretavam o desaparecimento da classe trabalhadora e a paralela homogeneização da sociedade em uma grande classe média. É nítido o ponto de partida desse argumento, que reduz a classe social a um fator meramente econômico. Thompson foi um dos maiores expoentes de um grupo de historiadores marxistas, do qual também faziam parte Eric Hobsbawm e Maurice Dobb, entre outros, que propuseram uma virada na historiografia: abandonar o economicismo, às vezes vinculado à ortodoxia marxista, e olhar a classe social a partir de seus costumes e experiências (MATTOS, 2006, p. 84-85). Vale ressaltar que o conjunto de questões que animavam esses historiadores surgiu, parcialmente, de seu envolvimento com o Partido Comunista Britânico.

A ênfase da análise passou da economia a outros aspectos – sociais, políticos e culturais – então pensados a partir de uma dinâmica relativamente autônoma em relação às determinações econômicas. Tal mudança exigia uma alteração no olhar do cientista social sobre o seu objeto e o uso de novos métodos de pesquisa, como a busca em documentos e depoimentos de uma autêntica “fala operária”. Esses procedimentos foram adotados no Brasil por Sader, preocupado em encontrar as origens do novo sindicalismo não nas estruturas, mas nas experiências (SADER, 1995, p. 37). É notável a sua inspiração em Thompson, mas esses estudos acadêmicos, posteriores ao debate proposto no âmbito da *Revista Desvios*, também revelavam a influência de autores que pensaram o problema da identidade a partir de um marco teórico não marxista, como demonstrou Mattos:

Na discussão de Sader encontramos uma das marcas características dos estudos sobre movimento operário no Brasil produzidos na época, a combinação de referências a Thompson com recursos a autores que trataram de representações e imaginário em termos não marxistas, como Castoriadis e que tomaram as relações de poder como transcendendo a dominação de classes, descrevendo conflitos e resistências como reações ao “controle social”, nos termos de Michael Foucault (MATTOS, 2006, p. 89).

Sader cita Castoriadis como um “guia básico” em seu percurso intelectual (Sader, 1995, p. 45-46). Esse ecletismo é uma característica que marca outros textos produzidos à época, estimulados a procurar novas referências teóricas em autores muito variados. Se esse processo implicou em leituras fragmentadas e polêmicas das obras, como aconteceu também com Gramsci (NOGUEIRA, 1988, p. 134-135), o fato não retira dos originais sua validade, e nem dos textos neles inspirados o potencial de contribuir para o processo de mudança política e teórica da esquerda nos anos 80. Essas particularidades podem ser facilmente compreendidas se olharmos atentamente para o duplo processo de crise, tanto cultural quanto político, que marcou a trajetória de militantes e intelectuais no período.

Apesar das contribuições serem importantes, o ecletismo com que se tratou a obra de Thompson no Brasil gerou muita polêmica, sobretudo entre historiadores. Para alguns, era possível aproximar a obra do britânico da produção realizada pelos franceses da terceira geração dos *Annales*, que, baseados nas obras de Foucault e Castoriadis, propuseram uma história dos “pequenos sujeitos” e dos atos de questionamento das normas que tais sujeitos produzem. Para outros, essa relação afastava Thompson do marxismo e contrariava sua proposta historiográfica, que é fundada no estudo das lutas de um “grande sujeito” – a classe trabalhadora – e de sua formação.

A partir da tradução de *A formação da classe operária inglesa*, em 1987, é possível notar uma maior influência de Thompson entre grupos de intelectuais com relativo distanciamento em relação ao coletivo da *Revista Desvios*. Isso porque a noção de novo sindicalismo, que era central nos textos do coletivo, apoiava-se na tese de que teria havido dois momentos combativos no sindicalismo brasileiro: um anterior a 1930 e aquele que se desenvolvia no final dos anos 70. Neste intervalo, teria prevalecido o sindicalismo pelego, subjugado pelo Estado populista e pela ditadura. Muitos estudos surgiram com a intenção de mostrar que mesmo nesse período teriam ocorrido lutas políticas importantes protagonizadas pela classe trabalhadora, que, dentro dos limites dados pela conjuntura nacional, foi capaz de incorporar muitas de suas demandas e obter vitórias pontuais quanto a direitos sociais e políticos. Daí a dura crítica que sofreu o famigerado conceito de populismo, que ofuscaria a

ação da classe durante a Era Vargas e nos 10 anos que vão do suicídio do ex-presidente ao golpe. Uma obra que se tornou referência é o livro *A invenção do trabalhismo*, de Ângela Castro Gomes (1994), no qual a influência da concepção de “formação de classe” de Thompson é nítida. Passa-se do conceito de populismo ao de trabalhismo e destaca-se a consciência que os trabalhadores tinham da implementação do projeto político de Vargas. A virada na historiografia brasileira sobre a classe operária foi ainda maior, compreendendo outros períodos históricos anteriores ao trabalhismo. Há trabalhos dedicados, por exemplo, a desmontar as teses que viam os escravos no Brasil como meros objetos, passivos e, portanto, destituídos de fala e atividade política (GOMES, 2004).

Portanto, é difícil compreender algumas das mais importantes mudanças pelas quais passou parte das ciências sociais brasileiras ao longo dos anos 80 sem passar por Thompson. O mesmo pode ser dito quanto a estudos que se dediquem a discutir a ascensão do PT e o declínio do PCB no cenário político nacional, sobretudo para aqueles pesquisadores que pretendam analisar, entre esses atores, o debate de intelectuais ligados mais organicamente a projetos político-partidários distintos.

CONCLUSÃO: UM DIÁLOGO DIFÍCIL E A NECESSIDADE DA REFLEXÃO

Busquei demonstrar nesse trabalho o quanto cultura e política se misturaram, nos anos 80, quando as obras de Gramsci e Thompson chegaram com força ao Brasil. Tanto que não é possível entender os motivos dessa recepção nem seu impacto sem conhecer a conjuntura política do período, o debate das esquerdas, bem como a relação entre intelectuais e sociedade. Daí o formato que assumiu esse texto, ao combinar exposição histórica e análise de obras. Não pretendi, com isso, reduzir o conteúdo dos textos aos momentos históricos ou às estruturas; pelo contrário, a trajetória proposta e mesmo a opção por esses dois autores expressam uma preocupação em combater tal reducionismo, e uma intenção de expor essa relação como

dinâmica e rica. Tal riqueza se expressa no que podemos identificar como o caráter polissêmico que cada obra assume logo que atinge o público leitor: por motivos diversos, a interpretação de um mesmo texto pode variar muito e gerar enormes polêmicas. Cada leitura reflete um dado projeto subjetivo ou coletivo, uma determinada conjuntura, e entre o texto e suas interpretações há, portanto, um espaço amplo, cujo estudo nos permite entender melhor, a meu ver, os mecanismos de mudança que operam na sociedade.

O acúmulo cultural e político das esquerdas brasileiras do pré-68 – ano do golpe dentro do golpe – não resistiu ao enforcamento produzido pelo regime militar, que cortou de modo violento os canais para que a produção cultural chegasse a setores mais amplos da população (SCHWARZ, 1978). Paradoxalmente, a sociedade brasileira modernizou-se, através de meios de comunicação em massa e da consolidação de um mercado cultural amplo. Mesmo as universidades, alvo privilegiado da repressão, modificaram-se, ampliaram-se, de tal forma que a relação entre intelectuais e sociedade não permaneceu a mesma.

Se, nos anos 80, alguns intelectuais de esquerda buscaram se adequar diante da nova conjuntura, mas sem perder de vista a Revolução Brasileira, por outro lado uma grande parcela da intelectualidade mostrou-se menos vinculada a um projeto de transformação profunda da sociedade, que teria sido derrotado pelos anos de repressão. Ocorreu, então, um realinhamento desse setor, que passa da oposição à ordem estabelecida, ao comprometimento com a *Nova República* (RIDENTI, 2001, p. 15). É a partir desse fato que se torna mais fácil compreender boa parte das polêmicas geradas a partir de interpretações distintas das obras de Gramsci e Thompson no Brasil, o ecletismo de muitas leituras e uma vertente “culturalista” que atingiu, em graus diversos, as obras de cada um desses autores. Conforme afirma Ridenti:

Às vezes a (auto)crítica do engajamento dos anos 60 não foi senão a máscara para o triunfo da concepção (neo)liberal do indivíduo, da sociedade e da política. No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual

profissional competente e competitivo no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual (2001, p. 16).

Podemos enxergar na forma como ocorreu a assimilação das obras de Gramsci e Thompson no Brasil um impulso renovador, crítico, e extremamente necessário para que a esquerda se adaptasse à nova realidade nacional. O desdobramento desse ato levou a cisões, que podem ser em parte explicadas pelas profundas transformações pelas nacionais e internacionais. A mudança do lugar do intelectual na sociedade tem implicações consideráveis sobre a produção acadêmica e, o que nos interessa aqui, sobre a leitura de uma determinada obra.

Não à toa, é possível encontrar intérpretes que fragmentaram a obra de Gramsci, supervalorizaram o elemento de ruptura com o bolchevismo contido em seu trabalho e subestimaram a existência de elos inegáveis com aquela tradição. Para alguns, foi suficiente e apropriado destacar apenas a contribuição fundamental que o autor deu ao entendimento da cultura e da política, e ao rompimento com o economicismo, através do conceito de hegemonia, por exemplo, que foi amplamente utilizado e hoje se tornou quase um senso comum acadêmico. Por outro lado, tanto o caráter crítico à sociedade capitalista quanto o engajamento do autor num projeto político de mudança foram colocados à parte. Algo semelhante ocorreu com a obra de Thompson, que chegou a ser considerado um autor não marxista, embora pertencesse a essa vertente da escola historiográfica britânica e ao partido comunista. Para alguns de seus intérpretes no Brasil, suas grandes contribuições seriam o olhar sobre o cotidiano, as identidades, os “pequenos sujeitos” e sobre a cultura. O próprio autor se viu obrigado a negar publicamente a interpretação culturalista que muitos deram à sua obra, e a reafirmar seu projeto de pensar a partir do marxismo e se dedicar ao estudo da classe operária, entendida como um grande sujeito histórico (MATTOS, 2006, p. 105).

Há algumas diferenças de fundo nas obras de Gramsci e Thompson que tornam o diálogo entre ambas, às vezes, mais difícil. Os dois autores operaram uma reflexão que possibilitou olhar os processos sociais sem reduzi-

los a determinações econômicas – o que, como buscaram mostrar, acabava dificultando a compreensão de processos sociais muito complexos. Deram novo fôlego ao marxismo, mas o fizeram de modos específicos, em épocas diferentes, elaborando conceitos que, à primeira vista, podem parecer incompatíveis entre si. Apesar dessas dificuldades de diálogo, as obras de Gramsci e Thompson forneceram, conjuntamente, as bases para muitos trabalhos que se produziram no Brasil dos anos 80 para cá, sobretudo entre aqueles pesquisadores que mantiveram o elo com um projeto de transformação social. Assim, os aparentes obstáculos teóricos se desfizeram na prática, sobretudo quando se deu o devido destaque àquilo que parece fundamental nas duas obras: são reflexões que propuseram rupturas críticas em relação ao marxismo, mas sem jamais cortar o diálogo com essa tradição.

Os anos 80, período destacado neste texto, ainda podem ser considerados um período recente de nossa história e talvez pouco estudado, sobretudo se olharmos mais atentamente para o conjunto de eventos ocorridos naquela década: a ascensão dos novos movimentos sociais, do sindicalismo, do Partido dos Trabalhadores, as Diretas Já, a constituinte, entre outros. Todos esses eventos marcaram a sociedade brasileira, ao deixar-nos heranças que são até hoje muito presentes, principalmente entre organizações e intelectuais de esquerda. Dali também surgiu cisões de militantes e intelectuais que seguiram caminhos diversos, integraram grupos antagônicos tanto na política nacional quanto nas universidades, espaços, no entanto, muito ligados entre si. Desde então, ficou mais evidente o quanto a sociedade brasileira transformou-se durante a ditadura, mudanças que não cessaram com a democratização, mas se aprofundaram, embora guiadas por outros ideais a partir dos anos 90.

Hoje, décadas depois, não parece exagero afirmar que intelectuais e militantes de esquerda ainda têm muito sobre o que refletir a partir das transformações ocorridas em nossa história recente, sobre o conjunto de idéias e valores que orientam as práticas políticas e acadêmicas atuais. Tal reflexão é o pressuposto para que haja um grau de inconformismo, necessário para que persista uma perspectiva de mudança. Se hoje estamos indiscutivelmente submetidos a um pensamento conservador, sob a qual pesa o ceticismo e a ausência de utopias, refletir criticamente sobre as experiências do nosso passado

recente, propor rupturas e continuidades, parece uma forma de romper com o “senso de realidade experimentada” (RIDENTI, op. cit., p. 19), que garante a naturalização do presente, e reencontrar o fôlego perdido da crítica. É a partir da reflexão e da prática cotidianas que se torna possível a construção de uma contra-hegemonia no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

BATALHA, C. H. M. “A difusão do marxismo e os socialistas brasileiros na virada do século XIX”. In: MORAES, J. Q. (org). História do Marxismo no Brasil, vol. 2. Campinas: UNICAMP, 2007, p. 9-41.

CHAUÍ, M. “Por uma nova política”. *Desvios*, n. 1, novembro, 1982.

COLETIVO DOS DESVIOS, O. “A autonomia em questão”. *Desvios*, n. 1, novembro, 1982.

COUTINHO, C. N. A democracia como valor universal. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

_____. “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira”. In: COUTINHO, C. N. & NOGUEIRA, M. A. (org). Gramsci e a América Latina, São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 103-127.

GARCIA, M. A. “Os desafios da autonomia operária: São Bernardo: a (auto) construção de um movimento operário”. *Desvios*, n. 1, novembro, 1982.

GOMES, A. C. A invenção do trabalhismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. “Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, 2004.

GRAMSCI, A. Concepção dialética da história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

- _____. Cadernos do Cárcere. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- IANNI, O. A formação do Estado populista na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- LÖWY, M. (org). O marxismo na América Latina, 2ª edição ampliada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- MATTOS, M. B. “E. P. Thompson no Brasil”. Revista Outubro, n. 14, 2º semestre, 2006.
- MORAES, J. Q. “A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros”. In: MORAES, J. Q. (org). História do Marxismo no Brasil, vol. 2. Campinas: UNICAMP, 2007, p. 43-102.
- NOGUEIRA, M. A. “Gramsci, a questão democrática e a esquerda no Brasil”. In: COUTINHO, C. N. & NOGUEIRA, M. A. (org). Gramsci e a América Latina, São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 129-152.
- RIDENTI, M. “Intelectuais e romantismo revolucionário”. São Paulo em Perspectiva, vol.15, n. 2, São Paulo, Abril./Junho, 2001.
- SADER, E. Quando novos personagens entraram em cena – Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo – 1970-1980. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- SANTANA, M. A. Homens partidos – Comunistas e sindicatos no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SCHWARZ, R. “Cultura e Política: 1964-1969”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- THOMPSON, E. P. Eighteenth-century English society: Class struggle without class? In: Social History, Vol III, n. 2, p.133-165, maio de 1978.
- _____. Costumes em comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “Algumas observações sobre classe e ‘falsa consciência’”. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.

A PERSPECTIVA DE GRACILIANO RAMOS SOBRE A DECADÊNCIA DO ROMANCE BRASILEIRO

Carlos Alberto Dória

RESUMO: O artigo discorre sobre as posições de Graciliano Ramos, Otto Maria Carpeaux e Nelson Werneck Sodré dentro do pensamento de esquerda no Brasil e frente ao ciclo do “Romance de 1930”, contrastando a heterodoxia de Graciliano e Carpeaux frente aos padrões usuais na crítica de inspiração marxista de então.

PALAVRAS-CHAVE: romance; cultura; dualismo; linguagem; comunismo

ABSTRACT: The article discusses the positions of Graciliano Ramos, Otto Maria Carpeaux and Nelson Werneck Sodré in the left-wing in Brazil, related to the cycle of “Romance of 1930” by contrasting the heterodoxy of Graciliano and Carpeaux to the usual Standards in the marxism criticism

KEYWORDS: novel; culture; dualism; language; communism

RÉSUMÉ: L'article discute les positions de Graciliano Ramos, Otto Maria Carpeaux et Nelson Werneck Sodré dans la pensée de gauche au Brésil et concernant au cycle de “Romance de 1930”, contrastant l'hétérodoxie de Graciliano et Carpeaux faire face aux modèles habituels dans la critique d'inspiration marxiste, alors en vigueur.

MOTS-CLÉ: romance; culture, dualisme; langage; comunisme

No curto período democrático, após a ditadura Vargas, os comunistas procuram se munir de melhores condições para a intervenção na cena cultural do país. Uma iniciativa foi a edição de uma revista especializada em literatura, com o objetivo de participar dessa esfera da cultura do mesmo modo como participavam da vida política e social em sentido amplo. A revista se dedicou a publicar poemas, cartas, contos; a analisar obras literárias e autores; registrar efemérides; além de acompanhar a movimentação dos intelectuais com vistas à sua auto-organização. Através de alguns poucos ensaios, procurou criar também uma perspectiva analítica para a literatura em seu conjunto ou em abordagens singulares (“literatura para crianças”), esclarecendo relações entre sociedade e representação, entre texto e contexto.

Literatura é a revista que o PCB lança em setembro de 1946, durando até março de 1948, quando surge seu oitavo e último número. Seu diretor responsável foi Astrojildo Pereira, e seu conselho de redação: Álvaro Moreira, Aníbal Machado, Arthur Ramos, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e Orígenes Lessa. Tendo como propósito analisar a concepção que ela expressa sobre o valor da literatura ficcional, eis os principais textos que comentaremos aqui: “A decadência do romance brasileiro”, de Graciliano Ramos, aparecido logo no primeiro número; “O pós-modernismo”, de Nelson Werneck Sodré, surgido no número seguinte; e “Ulisses”, de Otto Maria Carpeaux, publicado no número cinco.

A revista surge com um programa ambicioso. Reconhecendo que “o problema da cultura é na realidade um problema político”, quer alinhar a produção cultural com os avanços da democracia e conclama os escritores, filiados a vários partidos políticos ou mesmo apolíticos, a cerrarem fileira e se “aproximarem do povo, e que o povo, por sua vez, sinta que eles são realmente os seus escritores”. A literatura como expressão popular corresponde, no dizer da revista, às decorrências que é preciso tirar dos avanços nos domínios da política e da economia, quando a cultura deixa de ser “um problema só de elites para converter-se num problema também de massas”, o que abre “novas perspectivas ao trabalho intelectual e cria novas obrigações para os trabalhadores intelectuais”. Assim, cerrar fileiras ao lado do povo e contribuir “para a obra de elevação do nível cultural das massas” (*LITERATURA*, 1946, p. 03) é a conclamação que *Literatura* lança para todos os intelectuais.

O tema da dualidade cultural, tão caro aos comunistas, é evidente: cultura de massas e cultura de elite. No entanto ele se expressa, no Brasil de então, de duas maneiras. Uma, pela filiação do pensamento de esquerda a uma cultura socialista que tematiza a dualidade como resultado natural da sociedade de classes; outra, que prefere tomá-la a partir da tensão que o Modernismo cria com os estilos anteriores e com o “jacobinismo bocó”, para usarmos a expressão de Jorge de Lima. O próprio Astrojildo Pereira, em manuscrito publicado há cerca de uma década (PEREIRA, 1995), buscando separar o joio do trigo e identificar o caminho “progressista” de nossas letras, havia feito uma análise minuciosa da nossa literatura sob a ótica do primeiro dualismo, demorando-se especialmente sobre as ambigüidades de Machado de Assis.

A DUALIDADE DE CULTURAS NA SOCIEDADE BURGUESA E A “DECADÊNCIA”

Em termos mundiais, ninguém se ocupou com tanto afincio da tese sobre a dualidade de culturas e sua importância para a ficção como Georg Lukács¹, partindo a sua análise da concepção da história após as agitações revolucionárias européias de 1848. O aparecimento em cena do proletariado em Paris, o nascimento da Segunda República e a repressão operária que se seguiu, assim como a revolução burguesa nos estados alemães, foram acontecimentos que, para Lukács, provocaram a divisão ideológica de todos os povos em “duas nações”, fomentando o desenvolvimento do socialismo e colocando como problema central a questão do progresso e sua condução.

Mas o desenvolvimento do movimento operário, dirá ele, não se deu no vácuo e, sim, rodeado por todas as ideologias da burguesia decadente, sacudindo as ciências e as artes na exata medida em que o progresso humano apareceu, de modo dramático, como fruto das contradições sociais. Ora, a própria idéia de progresso sofrerá uma “regressão” no pensamento burguês após o abandono da filosofia hegeliana na Alemanha, na medida em que o

¹ Ver especialmente as seguintes obras: Lukács, 1968, 1971, 1976 e 1993.

conceito de contradição cede passo a uma concepção da história como um processo harmonioso de evolução (LUKÁCS, 1983, p. 171-172). É neste cenário, prossegue ele, que veremos avançar a mistificação filosófica da história, o seu trato a partir de uma terminologia pseudocientífica, a emergência do tema das raças como uma entidade mítica e anti-histórica – enfim, o surgimento daquelas formas que correspondem à própria decadência do pensamento burguês, antes revolucionário.

Ora, se investigarmos a trajetória do termo “decadência” veremos que ele teve, na Alemanha do século XIX e XX, um duplo tratamento. Por um lado, temos Marx que o utilizou no sentido ordinário expresso pela palavra *verfall* [decadência, declínio]; por outro, Lukács utilizou a palavra *dekadenz*, com a conotação francesa de “*décadence*”, referente ao movimento estético de Gautier e Bodelaire sob o simbolismo *fin de siècle*. Como termo negativo, esta visão foi popularizada por Max Nordau em sua novela de 1892, *Entartung*, aproximando a degeneração biológica à social quando descreve a vanguarda como “uma doença mental da nação”.

Os argumentos de Lukács, baseados na tese de que a burguesia européia entrou em declínio após o fracasso das revoluções de 1848, nos oferecem uma visão tradicionalista de declínio estético, ao mesmo tempo em que conferem respeitabilidade intelectual a uma fórmula do marxismo vulgar quando se expressa em termos de “burguesia decadente”. Dessa perspectiva, Lukács é arrebatado pela idéia de previsão do desenvolvimento estético – coisa que se mostrou bastante imprópria, ao identificar o ápice do romance burguês em Thomas Mann e a sua decadência em James Joyce, contrapondo-os à estética socialista nascente, conforme viu de modo promissor em Iliá Eremburg. Ao inscrever uma finalidade na literatura – o expressar uma cultura popular –, os comunistas como Lukács cometeram enormes erros de juízo estético e político.

No geral, a teoria do romance de Lukács supõe uma profunda aderência entre a criação literária e os tipos sociais engendrados pela sociedade burguesa, a tal ponto que denominou o romance “epopéia burguesa” e analisou uma infinidade de obras segundo um critério de graus de exaurimento da representação da sociedade em que estavam inseridas. Certas obras e certos

autores (Balzac e Flaubert, especialmente) foram consideradas como “expressão máxima” a que poderia chegar a estética burguesa em suas épocas. Após atingir o pináculo, o romance decai. O suposto desta teoria do romance é que uma arte proletária, em formação, seria superior ao romance burguês, pois só o socialismo poderia elevar a consciência estética da humanidade. Para ele, tais concepções se apóiam em filosofias da história, acompanhando a evolução de toda a sociedade, sendo necessário ao crítico literário sempre se perguntar se a civilização moderna “segue para cima ou para baixo” (LUKÁCS, 1983, p. 11).

Mas Lukács também nos oferece um segundo e mais fértil ponto de vista para os fenômenos da cultura em sua *Nova história da literatura alemã*. Nessa obra, ele analisa como a cultura alemã absorve as diretrizes do Iluminismo e como, posteriormente, ela se configura na era do imperialismo. Para esses dois períodos, a diretriz é compreender a base social que constitui “a causa eficaz das tendências e dos fenômenos literários”, isto é, aquilo que permite posicionar a “grande literatura” para além dos dualismos sociais e estéticos, surpreendendo o seu papel de precursora da verdadeira democracia (LUKÁCS, 1971, p. 113).

O ponto de partida da análise do primeiro tema – o Iluminismo – é, na Alemanha, a ausência de povo, de público, de nação e de arte poética que possam ser identificados como “autênticos”, conforme análise de Herder em 1777. Assim, o programa literário é criar “habilmente um passado orgânico do povo alemão, da cultura e da literatura alemã, e conferir-lhe um caráter fidedigno. Esta ânsia espasmódica prevalece durante o romantismo e se acentua na Alemanha prussiana com a reação e os planos de domínio mundial. Certamente os escritores lúcidos e honestos com frequência resistem a este tipo de construção orgânica, mas na maioria dos casos não exercem influência decisiva. Goethe lutou constantemente contra esta tendência romântica”. Lukács segue analisando como, em outros países, o surgimento da burguesia se estabelece como premissa da criação e consolidação da unidade nacional, ainda que provisoriamente possa pactuar com a monarquia absoluta, como se vê em Shakespeare em relação aos Tudor, ou Voltaire em relação a Luis XIV. Na Alemanha, ao contrário, “só é possível a ficção enganosa de uma

concordância entre os poderes reinantes e a cultura alemã, e pela mesma razão ela implica sempre num certo matiz de mendicância. Esta mentira, que com grande freqüência nasce do auto-engano, envenena a totalidade da história, cultura e literária da Alemanha”. Desse modo, a grandeza e limite da literatura alemã estão dados pelos contrastes com o regime imperante; e ela é grande porque compreende o problema vital do povo alemão, aprofundando esse contraste, e é débil na medida em que o contraste com a estrutura social-estatal alemã é “o principal fator que determina o caráter idealista da cultura e da literatura alemã” (LUKÁCS, 1971, p. 15).

A “alegre falsificação do passado”, os modos de apropriação da arte do *grand siècle* francês, a recepção da literatura inglesa – tudo passa por um amesquinamento cuja origem é a subordinação ideológica da mediocridade pequeno-burguesa ao absolutismo feudal. Esta a razão do “rebaixamento” do Iluminismo na Alemanha. Em conseqüência, projeta-se a figura do intelectual pequeno-burgues que ocupa posições subordinadas na burocracia estatal – o que lhe confere uma certa independência econômica a par com uma limitação de horizontes – além daqueles que vivem em algumas cortes isoladas, protegidos pelo mecenato; ambos concorrendo para a elaboração de uma literatura que reflete a dignidade pessoal do escritor, ou a “missão social e nacional do escritor independente”. Assim, o desenvolvimento do Iluminismo confunde-se com essa forma de luta de libertação “apartada da esfera imediatamente social”, projetando-se como construção subjetiva, lírica, como antecipação profética e genial das tarefas da Revolução que ainda não ocorreu na Europa e que, em contraste com a realidade alemã, aparece como uma deformação submetida por ela. Desse modo, temos que “o tipo de iluminista médio”, tão comum na França e na Inglaterra, é uma notável raridade na Alemanha.

Ora, neste quadro, diz Lukács, “quanto mais ardente e apaixonada a luta dos iluministas alemães contra a ideologia das cortes, tanto mais claramente percebem que esta concepção do mundo aristocrática e cínica é hostil, e definitivamente não podem distinguir os originais democráticos franceses e ingleses na sua caricatura germano-cortesã” (LUKÁCS, 1971, p. 15). O interessante nesta perspectiva de Lukács é como as idéias do Iluminismo se

transformam para se adequar à realidade sócio-política alemã, criando formas verdadeiramente novas de expressão que se afastam de um enquadramento “realista” para se constituírem numa cultura sem eficácia política, onde é forte o componente subjetivo e idealista.

VISÃO BRASILEIRA DA DUALIDADE CULTURAL

Se olharmos o conjunto dos oito números de *Literatura*, o modelo de “escritor do povo” é Lima Barreto, conforme elogio fúnebre escrito por Lucia Miguel Pereira (1946, p. 03-32). E também Castro Alves, a julgar pelo manifesto surgido em seu centenário, assinado por centenas de intelectuais e apresentado como editorial da revista. Trata-se de autores que encarnam um ideal segundo o qual esse personagem – o escritor – deva se afastar de tudo o que “signifique passatempo, divertimento, jogo, esporte, luxo, bibelô bibliográfico” (LITERATURA, 1947). A literatura é terreno de tomada de consciência.

O texto mais próximo dessa concepção, dentre os apontados, é o de Nelson Werneck Sodré. Para ele, a “agitação modernista [foi] mais fecunda pelo que denunciou do que pelo que trouxe em si mesma” (SODRÉ, 1946, p. 04). Isso porque, mais cedo do que a própria Revolução [1930], o movimento modernista “descaracterizou-se, multiplicando-se em correntes miríns as mais variadas e até contrastantes”. O seu sentido foi de preparação do advento do que o autor chama de “post-modernismo”, ou “grande impulso renovador” que se seguiu ao modernismo de 1922. Seu principal benefício foi fixar o romance como “gênero normal para tradução literária dos problemas humanos” que teve, como marca íntima, “revestir-se de um caráter nacional e popular” (SODRÉ, 1946, p. 06). Werneck frisa isso porque, lhe parece, um dos aspectos mais esquecidos da crítica e da história literária tem sido a “correspondência entre a tarefa de criação e o público”, sendo que o período é marcado por uma “sucessão de romances dignos de atenção”, isto é, que superam o artificialismo da fase anterior, inclusive o naturalismo, que se assemelhava aos panos de boca teatrais “ou aos cenários pintados dos fundos de palco”.

Sua análise caminha no sentido de mostrar como os acontecimentos de 1930 envolveram um número crescente de atores políticos, adquiriram dimensão popular, romperam barreiras de classe, inclusive os limites da fruição cultural, de tal sorte que “o grande segredo, e a força mesma do romance, depois de 1930, consistiu efetivamente na transferência ao plano da ficção dos grandes problemas coletivos que agitavam o país, ou que haviam motivado, na tradição, pela herança, tais problemas. Nesse sentido é interessante notar como o romance brasileiro do surto posterior a 1930 não revelou personagens, não se demorou em recortá-las. A crítica à ficção francesa, que servira de modelo ao romance brasileiro esporádico e anêmico anterior ao impulso modernista, frisara a capacidade para o gênero no condão de criar tipos”. E, de modo taxativo, conclui que “uma literatura só pode aparecer com os seus contornos bem precisos, com fisionomia autônoma, quando se liga ao que há de peculiar na gente e na época em que se desenvolve” (SODRÉ, 1946, p. 10-11).

Este texto de Werneck Sodrê reproduz, assim, os argumentos lukácsianos que tendem a ver a ficção nos marcos do espelhismo social, isto é, como uma representação das contradições sociais ou dualidade de culturas. O “nacional e popular” é o eixo de gravitação da cultura inovadora, deixando para trás o francesismo como modelo que cheira impostação. Não há, dessa perspectiva de Werneck Sodrê, um esforço para mergulhar no romance e sua construção, isto é, procurar desvendá-lo *como um fenômeno da linguagem*. O romance é, por definição, antes de tudo *social*, e Werneck Sodrê está se referindo especialmente ao “romance de 30”. Esse “interesse pelo Brasil”, a valorização do romance, repercute também no ensaísmo e na crítica literária. Para Sodrê, houve um impulso extraordinário do ensaísmo e a oportunidade criada pelo novo quadro político permitiu “retomar, em relação a um movimento tão efetivo como o do post-modernismo, processos de crítica operantes e seguros, dignos de servir à historiografia literária, gênero este tão mal posto, depois da morte de Silvio Romero” (SODRÉ, 1946, p. 12).

Numa direção diversa dessa, onde a crítica literária se confunde com a crítica historiográfica, situa-se o texto de Otto Maria Carpeaux sobre *Ulisses* de James Joyce. O autor austríaco não desconhece a “análise lukácsiana”. Conforme lembra, todos reconhecem em *Ulisses* uma obra excepcional, mas

“apenas não concordam quanto às conclusões históricas: alguns consideram a obra como o maior romance de todos os tempos, cume e suma do gênero; outros reconhecem em *Ulisses* a paródia definitiva do gênero, e lembram-se do aforismo de Kierkegaard segundo o qual ‘toda fase histórica termina com a paródia de si mesma’, proclamam o romance de James Joyce como ponto final da história do romance, desse gênero típico da burguesia”. Contra essa concepção classista do romance, Carpeaux desenvolverá a análise centrada na apropriação da língua inglesa por James Joyce, na metaforização do *Ulisses* de Homero, em concepções de linguagem do inconsciente, entendendo o romance não como “um defeito mental do autor e, sim, [como] o resultado do seu método literário” (CARPEAUX, 1947, p. 09).

Para Carpeaux, a língua se desenvolve, nos tempos modernos, tendo em conta a capacidade intelectual do leitor e, dessa perspectiva, “a Babel de Joyce é uma paródia enorme da língua, ou antes de todas as línguas: da falada, da escrita e da sonhada. Na literatura de todos os tempos não parece existir nada de igual ou comparável”. Esse *Ulisses* moderno “não voltará nunca para Itaca, porque Itaca já não existe. Desentendeu-se definitivamente com os homens, ao ponto de não ser mais entendido por eles. Daí a língua particular, a incomunicabilidade” (CARPEAUX, 1947, p. 17).

Nessa análise - que não paga tributo ao historicismo analítico de Lukács, particularmente à idéia de “decadência” – a “incomunicabilidade” de *Ulisses* erige-se em correspondência com a modernidade, sem ser expressão de degeneração de qualquer pensamento. Em outras palavras, a dificuldade de Lukács na datação da criatividade literária só se explica porque o crítico está munido de um aparato interpretativo onde as classes *determinam* a literatura, subsumida que está no dualismo capitalista, sem reconhecer a autonomia da linguagem. Assim, não deixa de ser notável que *Literatura* haja acolhido uma crítica literária divergente com os modos comunistas de então fazê-la mas coerente com o seu programa pluralista.

Já Graciliano Ramos, distingue-se tanto de Werneck Sodré quanto de Carpeaux. A “Decadência do romance brasileiro” é texto centrado no “romance de 30”, nos “representantes máximos do romance nordestino” do qual, reconhecemos, é ele mesmo expoente. Mas Graciliano não se demorando

sobre as condições políticas da sua emergência, preferindo analisar a linguagem expressa em vários romances dessa fornada. Ele, como sabemos, tem como preocupação central a construção da linguagem narrativa; várias vezes recorreu, em sua obra, à “metáfora do papagaio” como expressão do linguajar inútil, dissimulador, alienado, desprovido de conteúdo: “narrativa idiota, conversa de papagaios” (RAMOS, 1975, p. 195). O valor da narrativa está em se afastar desse paradigma.

Ora, para ele, os autores do romance nordestino da geração de 1930 eram “observadores honestos, bons narradores”, mas se atentarmos para o conjunto da obra, “perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem, ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recar esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estancaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convêm notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de Outubro. Subiram até 1935. Ai veio a decadência” (RAMOS, 1946, p. 21).

O autor acompanha o argumento de Werneck Sodré de que os modernistas não construíram, mas “usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros”. Foi quando surgiram desconhecidos que se afastaram “dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita” e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, “lançaram-se no mercado em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos”. Mas, com se sabe, “as barbaridades foram aceitas, lidas, relidas, multiplicadas, traduzidas e aduladas”. Graciliano se refere especialmente às obras de Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes.

No seu entender, Raquel de Queiroz, que escreveu *O quinze* em 1930 com apenas 18 anos, têm passagens notáveis. Em *João Miguel*, romance de 1932, os personagens “conversam direito sem consultar o dicionário”; já *Caminho de Pedra*, de 1936, é “livro demagógico” e “quase sempre intencional e frio”. Em 1937, outro autor, José Lins do Rego, depois de “cinco romances muito sérios”, nos deu *Pureza*, que é “um salto para baixo. Em 1938, com *Pedra Bonita*, desceu novo degrau”.

Igualmente sintética é sua análise de Jorge Amado, que “começou com *O país do carnaval*, na adolescência. *Cacau*, em 1932, ainda hesitante, já revela o escritor que adquiriu celebridade em pouco tempo, nestas paragens e em

lugares cultos. *Suor*, coleção de tipos magnífica, veio em 1933. Com *Jubiabá*, em 1935, chega o romancista ao ponto mais elevado. Existe aí uma sentinela de defuntos, das melhores coisas que nos deu. *Mar morto*, de 1936, é um recuo[...] está longe de *Jubiabá*. A poesia que há nesse muda-se em toada agradável ao ouvido, e certos estribilhos (“É doce morrer no mar”) dizem o contrário do que o autor pretende sustentar. *Capitães da areia*, publicado em 1937, não vale *Mar morto*” (RAMOS, 1946, p. 22).

Ora, o critério de decadência de Graciliano Ramos é um critério estritamente literário, isto é, adstrito à linguagem. Na análise de Amando Fontes, comenta *Rua da Siriri* (1937) e ressalta o aspecto de novela “certinha, conveniente”, porque os personagens do prostíbulo são rigorosamente policiados “na sintaxe e na moral” de modo que, “se os lupanares fossem aquilo, venceriam, em austeridade, em recato, os mais inflexíveis estabelecimentos de educação feminina”. Desse modo, as mulheres de Amando Fontes “representam bem os nossos romances atuais, diretos, comedidos, inofensivos”; neles banuiu-se o palavrão, afastou-se o negro, as personagens branquearam “e, timidamente, aproximam-se da Academia”.

Ora, essa trajetória, reconhece Graciliano, é reforçada também pela crítica, para a qual existem dois gêneros de romances: os urbanos, que são os bons; os rurais, que são os ordinários. Assim, a crítica conspira contra o antigo “romance nordestino”. “O que se tem feito é secundário, chinfrim. Não vale a pena falar em mocambos, bagaceiras, cadeias, negros do cais. Insignificâncias. É necessário apresentarmos ao público sutilezas e complicações, as que existem no casino da Urca e nos banhos de Copacabana” (RAMOS, 1946, p. 23).

A essa demanda do mercado, adaptaram-se os melhores romancistas, outrora provincianos e isentos de ambições, quando contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar o sucesso. Contudo, “subiram muito – e devem sentir-se vexados por terem sido tão sinceros. Não voltarão a tratar daquelas coisas simples. Não poderiam recordá-las. Estão, longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Para bem dizer, estão amarrados. Certamente ninguém lhes vai mandar que escrevam de uma forma ou de outra. Ou que não escrevam. Não senhor. Podem manifestar-se. Mas não se manifestam. Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabem que a linguagem que

adotaram não convêm. Calam-se. Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática nem na política. Diziam às vezes coisas absurdas – e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer” (RAMOS, 1946, p. 24).

A decadência do romance brasileiro - do “romance nordestino” ou “Romance de 1930” seria mais exato - assemelha-se, portanto a uma traição. Não uma “traição de classe” ou coisa do gênero, mas a uma *traição da linguagem* por conveniências que se impuseram como nova necessidade para escritores cooptados por conta do sucesso que fizeram ao romper com os cânones da velha ordem literária. O romance aparece então como uma imbricação complexa entre personagens, gramática, valores e assim por diante - uma conformação da linguagem que se apropria de modos específicos da realidade. Nesse sentido, Graciliano nos sugere um caminho fértil para se analisar a incrustação da linguagem, do estilo, numa dada sociedade.

Como já procuramos demonstrar em outro lugar, a grande divisão política do Brasil, para Graciliano Ramos, é aquela que, sob todos os aspectos, hierarquiza as regiões, criando uma oposição dialética entre o Nordeste e o país como um todo (DÓRIA, 1993, p. 19-34). É como se visse de um modo muito particular aquela oposição abstrata entre as “duas culturas” de que fala Luckács.

Ao se referir à sua Palmeiras dos Índios, registra que é uma “cidade essencialmente brasileira [...] Reproduz-se entre nós, em ponto pequeno, o que o país em ponto grande produz” (RAMOS, 1975, p. 60). Nessa sua posição, reiterada várias vezes (“o que o Rio de Janeiro imita em grosso nós imitamos a retalho”), há a clara consciência da *unidade nacional*, o que o distingue de outros analistas do Nordeste que insistem em representar a região contraposta à nação, reivindicando por isso uma melhor posição no cenário político e na economia nacional (DÓRIA, 2007, p. 19-34). Para Graciliano não se trata disso: a região não é algo marginal a ser incorporado; é parte constitutiva da nação *através* das suas diferenças, isto é, a sua posição relativa é que expressa as contradições do todo. Nesse sentido preciso, a nação é anterior ao próprio recorte regional.

Nesse contexto, o grande mérito que via no “romance de 30” era o rompimento com a representação folclorizada da região, visão até então

dominante que reforçava a percepção dessa parte do país como se fosse um “outro”². O “romance de 30” se opõe, por exemplo, à chamada “Literatura do Norte”, representada por autores como Franklin Távora, Gustavo Barroso e outros que, por produzirem uma literatura de dissimulação dos problemas regionais ao apresentá-los como “folclóricos”, encontram no Rio de Janeiro uma audiência que só reforçava esta forma de exclusão cultural, pois não há porque romper com ela, visto que se apresentam como uma espécie de “crônica” de uma vida diferente.

Dai a radicalidade da nova linguagem do “romance de 30” é tão importante, o ponto essencial da revolução cultural que trazia como promessa: “os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas[...]. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário, excelente como tapeação” (RAMOS, 1975, p. 135).

Concretamente, o que Graciliano Ramos nos mostra em “Decadência do romance brasileiro” é que o “romance de 30” oscilou entre as duas modalidades de representação regional em literatura; mostrou, de um lado, as fissuras sociais do Nordeste e, de outro, acomodou-se, realinhou-se com a estética da ordem. Neste sentido é que ele pôde criticar os seus companheiros de letras – muitos deles também companheiros de partido – indicando uma espécie de “traição” a um programa generoso de criação de uma nova linguagem e uma nova cultura.

Ele mesmo, sabemos, nunca se deixou contaminar por esse espírito e, daí, a sua autoridade incontestável de crítico. Mas não deixa de ser intrigante para o analista de hoje que ele tenha escrito *Vidas Secas* – seu texto mais percuciente – em 1937, já no período que denominou de “decadência”. Depois desse ano, nunca mais produziu uma novela sequer – limitando-se a crônicas, memorialística e histórias infantis. Parecia sentir-se pessoalmente traído no entusiasmo de produtor de uma nova cultura. A decadência do romance confunde-se com a decadência do seu entusiasmo criador.

² Recordemos aqui o título do livro clássico: “O outro Nordeste” (MENEZES, 1970).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARPEAUX, Otto Maria, “Ulisses”, *Literatura*, n. 5, 1947
- DÓRIA, Carlos Alberto, “Graciliano e o paradigma do papagaio”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35: 19-34, 1993
- _____. “O Nordeste: problema nacional para a esquerda”, in MORAES, João Quartim e DEL ROIO, Marcos, *História do marxismo no Brasil*, vol. 4, Campinas, Editora da Unicamp, 2007
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman* (1920), Paris, Éditions Denoël, 1968
- _____. *Nueva historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971
- _____. *Saggi Sul Realismo*, Torino, Einaudi, 1976
- _____. *The historical novel*, Lincon, University of Nebraska Press, 1983
- _____. *German realists in the nineteenth century*, Cambridge, MIT Press, 1993
- MENEZES, Djacir. *O outro nordeste*. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.
- PEREIRA, Astrojildo, “Documento”, *Idéias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*, ano 2, vol. 1, Campinas, janeiro/julho 1995
- PEREIRA, Lucia Miguel, “Um Escritor do Povo”, *Literatura*, n. 3, 1946
- RAMOS, Graciliano, “Decadência do romance brasileiro”, *Literatura*, n. 1, 1946
- _____. *Linhas tortas*, Rio de Janeiro, Record, 1975
- SODRÉ, Nelson Werneck, “O pós-modernismo”, *Literatura*, n. 2, 1946

OUTRAS REFERÊNCIAS

- LITERATURA, “Apresentação”, ano I, n. 1, Rio de Janeiro, set, 1946
- LITERATURA, “Apresentação”, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, jan-jun, 1

ARIANO SUASSUNA E O REGIME MILITAR: A CULTURA POPULAR COMO QUESTÃO DE SOBERANIA NACIONAL

Antônio de Pádua de Lima Brito

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar as opiniões e idéias de Ariano Suassuna, expressas ao longo dos anos setenta, em defesa da cultura popular como fator de afirmação da identidade nacional e de segurança nacional, em consonância com as políticas culturais e ideológicas propagadas pelo regime militar de 1964-85.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; movimento armorial; regime militar no brasil

ABSTRACT: The present article's main goal is to present Ariano Suassuna's opinions and ideas expressed throughout the 1970s regarding popular culture as an instrument for the strengthening of national identity and security, in accordance with the cultural and ideological policies of the Brazilian military regime (1964-85).

KEYWORDS: popular culture; armorial movement; military regime in brazil

RÉSUMÉ: Cet article vise à présenter les opinions et les idées de Ariano Suassuna exprimé au cours des années soixante-dix, dans la défense de la culture populaire comme un facteur d'affirmation de l'identité nationale et sécurité nationale, en conformité avec les politiques culturelles e idéologiques propagée par le régime militaire de 1964-85.

MOTS-CLÉ: culture populaire; mouvement armorial; régime militaire au brésil

INTRODUÇÃO

Com o intuito de pensar uma política cultural que vislumbresse a idéia de integridade nacional no interior da ideologia de mercado, o regime militar de 1964 buscou aproximar-se dos intelectuais tradicionais, que foram reunidos a partir de 1965 em uma comissão com a finalidade de elaborar uma política nacional de cultura. Daquela comissão resultou a proposta de criação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), oficialmente instituído em novembro de 1966. Seus integrantes foram escolhidos dentre os intelectuais “neutros” ou que desde o início apoiaram o golpe, a maioria deles participante de instituições tradicionais, como os Institutos Históricos e Geográficos e as Academias de Letras (ORTIZ, 2001).

Este trabalho pretende apresentar o posicionamento político de um desses intelectuais, o escritor Ariano Suassuna, como um arquétipo da visão de mundo dos setores nacionalistas que exerceram influência sobre o regime militar, que de resto acabou sendo incorporado ao que resultou do trabalho da primeira fase do CFC (1967-1973). O regime militar coincidiu com uma das fases mais produtivas de Suassuna. No período, foi organizado o movimento armorial e publicada a sua obra de ficção mais conhecida: *A Pedra do Reino*. Ao longo desse período, Ariano Suassuna também exerceu importantes funções públicas. Além de ter sido integrante do Conselho Federal de Cultura, onde permaneceu de 1967 a 1973, Ariano Suassuna também foi diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, de 1969 a 1975, e Secretário de Educação e Cultura do Município do Recife, de 1975 a 1978, a pedido do recém empossado prefeito “biônico” da cidade, Antônio Farias. À frente desses cargos, Suassuna pôde viabilizar, com apoio oficial, o chamado “Movimento Armorial”.

Personalidade marcante na defesa da cultura popular como elemento de afirmação de um discurso nacionalista, Ariano Suassuna integrou o CFC como membro fundador ao lado de nomes como Gilberto Freyre, Afonso Arinos, Raquel de Queiroz, Josué Montello, João Guimarães Rosa, Pedro Calmon, dentre outros.

O CFC, em relação ao governo militar, representava o braço ideológico dos setores nacionalistas que apoiavam o regime. Seus integrantes eram os arautos de um discurso de resistência contra a cultura de massa, vista como fator de descaracterização da cultura popular e, conseqüentemente, como ameaça à construção de uma identidade nacional. Manifestava, com isso, um pensamento que tinha afinidades com a visão utópica do nacional-popular, popularizada nos anos 60 inicialmente pelo Movimento de Cultura Popular (MCP) e posteriormente pelos Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE, mas que teve origem no pensamento pós-colonialista defendido pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

O ISEB propunha a ruptura com a “dependência cultural”, definida, de acordo com Roland Corbisier (1960), como uma condição que faz a burguesia nacional, as classes médias esclarecidas e o proletariado industrial dos países periféricos repetirem a “metrópole”, sucumbindo a um profundo complexo de inferioridade que os torna incapazes de ter idéias próprias. Por entender que o “complexo colonial”, no qual a colônia, ao exportar matéria-prima e importar bens manufaturados – ou seja, exporta o “não ser” e importa o “ser” do outro – é um fenômeno entranhado nas sociedades dos países periféricos pela via da cultura, o ISEB propunha que a intelectualidade desses países abandonasse o conhecimento livresco e meramente erudito e assumisse o desafio de se aproximar da cultura popular, forjando uma ideologia em que o povo pudesse se encontrar e se reconhecer. Essa seria a contribuição da intelectualidade para romper com o complexo colonial e de incentivar uma atitude verdadeiramente independente e soberana de países como o Brasil no cenário mundial.

Apesar da afinidade de movimentos de esquerda com a perspectiva do ISEB, idéias de igual teor estavam presentes na visão de mundo da maioria dos integrantes do Conselho Federal de Cultura. No Plano Nacional de Cultura (PNC), elaborado durante a gestão de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura (MEC) a partir de diretrizes apresentadas pelo CFC e lançado em 1974, o discurso oficial passou a outorgar ao poder estatal a missão de salvar e preservar a espontaneidade da criação popular.

Ao colocar entre suas diretrizes “o respeito às diferenciações regionais da cultura brasileira” e “a proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artísticos e ainda dos elementos tradicionais geralmente traduzidos em manifestações folclóricas e de artes populares”, o PNC apresentava como justificativa para esse esforço preservar os elementos que representariam a nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento de nacionalidade. Visava-se assim evitar que o “culto à novidade e à imitação dos povos desenvolvidos”, sem o devido acompanhamento do governo baseado em “critérios de qualidade” compromettesse a “harmonia” da sociedade brasileira.¹ O documento não se propunha a inibir o “contato intercultural”, mas sim tomar algumas “precauções” para que influências externas de “qualidade duvidosa” levassem ao “desaparecimento do acervo cultural acumulado ou ao desinteresse pela contínua acumulação da cultura”, o que representaria um “indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional”.²

A primeira parte deste artigo trata do Movimento Armorial, do qual Suassuna foi o principal mentor. Por meio do movimento, antecipa muitas das idéias que viriam a ser encampadas pelo regime na concepção do Plano Nacional de Cultura. Na segunda e última parte, são apresentadas as afinidades ideológicas que aproximavam Suassuna do regime militar. Nesse tópico são utilizados como referência artigos publicados pelo próprio escritor no Diário de Pernambuco entre 1976 a 1981. Na época, o regime atravessava uma fase crítica, devido à pressão de setores expressivos da burguesia nacional pelo abandono dos resquícios do nacional-desenvolvimentismo e abertura dos mercados nacionais, com redução da participação do estado na economia. São explicitadas as posições de Suassuna frente ao embate que se colocava à época, que posicionava em campos opostos, dentro e fora do regime, os defensores do liberalismo e do nacional-desenvolvimentismo.

¹ Ver Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura (PNC)*. Brasília: 1975, p. 32 e pp. 13-14

² *Ibidem*, p. 30. Grifo do autor.

1.1 CULTURA POPULAR E RESISTÊNCIA

Ao se observar o percurso intelectual e cultural de Pernambuco nos últimos 150 anos, um dos aspectos mais marcantes é a recorrência da idéia de movimento a cada nova geração. Considerando que as reivindicações e bandeiras de cada um desses movimentos apresentavam diferenças sutis – não passando, na maioria das vezes, de meras ressignificações de velhos argumentos – uma hipótese válida, quando também se leva em conta o habitus de classe dos participantes e as alianças políticas, explícitas ou não, em que estavam enredados, é a de que muitos desses movimentos foram (ou são) parte integrante do mesmo “bloco histórico”.³

No caso do movimento regionalista de 1926 e do movimento armorial, suas características comuns permitem situá-los no interior de um mesmo bloco histórico, ocupando posições semelhantes. Do ponto de vista ideológico, ambos refletem fortemente os interesses dos setores agrários no pacto de 1930 que sobreviveram praticamente até os anos 1980. Ao tratar da inserção dos setores rurais em um bloco histórico de um país hipotético, Gramsci (2002, p. 64) tece considerações que se encaixam na realidade brasileira, ajudando a entender os posicionamentos dos participantes daqueles movimentos:

Este grupo compreende e vê que a origem de seus males está nas cidades, na força das cidades, e, por isso, entende que ‘deve’ ditar a solução às classes altas urbanas, a fim de que o principal foco seja debelado, mesmo que isto não seja da conveniência imediata das classes urbanas (...). Vê-se um reflexo deste grupo na atividade de intelectuais conservadores, de direita.

³ O conceito de “bloco histórico” aqui utilizado segue a mesma definição que lhe foi dada por Gramsci, ou seja, de uma unidade entre estrutura e superestrutura, natureza e espírito (Gramsci, 2002). É o bloco histórico que sustenta uma dada hegemonia, a qual não tem o mesmo sentido de dominação, podendo incorporar interesses diversos. A hegemonia reflete as contradições do “bloco histórico” que está longe de ser homogêneo: ele envolve o conjunto complexo e contraditório das superestruturas, como reflexo do conjunto de relações sociais de produção.

Movimento cultural sem manifesto, com o argumento de que “em Arte, a criação é mais importante do que a teoria” (SUASSUNA, 1974, p. 6), avesso aos padrões estéticos das vanguardas modernistas, o “movimento armorial” foi lançado no dia 18 de outubro de 1970 com uma exposição e um concerto na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Olinda-PE, reunindo um grupo de artistas e intelectuais que proclamavam o desejo de realizar uma arte erudita a partir das raízes populares “autênticas” da cultura brasileira. O movimento reuniu representantes de praticamente todas as formas de expressão artística, como poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, homens de teatro, ceramistas e bailarinos. Ariano Suassuna foi o ideólogo e a figura de maior expressão do movimento. Além dele, estiveram também engajados nomes hoje reconhecidos nacionalmente nas suas respectivas áreas como Gilvan Samico na gravura e Antônio Nóbrega no teatro e na música, bem como os poetas Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, o escritor Raimundo Carrero, o músico Antônio Madureira, o ceramista Francisco Brennand, dentre outros. Esses artistas tinham uma origem social semelhante: eram quase todos filhos de grandes proprietários de terras no sertão e na zona canavieira, oriundos de famílias tradicionais, com uma visão de mundo semelhante. Quando se considera o lugar social de onde advieram os armorialistas, é possível entender as posições por eles tomadas.

As idéias defendidas pelo movimento expressas basicamente nos textos de autoria de Suassuna, antecipam muitas das diretrizes que vieram a constar depois no Plano Nacional de Cultura (PNC). Logo de início, Suassuna trata de diferenciar o movimento armorial do Movimento de Cultura Popular (MCP), do qual se desvinculou em 1963 por divergir da orientação política que o segundo estava tomando. Para ele, o MCP estava dominado por um pensamento de esquerda doutrinário e preconceituoso, avesso “as liberdades amplas de criação”, e que buscava apenas impor suas cartilhas sem considerar que “a cultura popular é feita pelo Povo, pelo ‘quarto estado’, aqui identificados com os analfabetos ou semi-analfabetos”, constituindo-se “de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização européia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular” (Idem, 1969, pp. 40-41).

A partir da interpretação dada por Suassuna à palavra *armorial* é possível identificar três dimensões antecipadas pelo movimento que posteriormente estariam vinculadas ao PNC: a preservação das tradições, a unidade nacional e a diversidade cultural marcada pelo mestiçamento.

A tradição se expressa por si só nos símbolos valorizados pelo movimento, presentes no substantivo *armorial*, palavra usada como adjetivo e que se refere à heráldica – ou seja, ao conjunto das armas, brasões e demais símbolos da nobreza – cujo brilho “em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos” se reproduz, para Suassuna, nas manifestações populares da cultura brasileira. O uso de símbolos associados à heráldica também remete à valorização da sociedade patriarcal, pois, como observa Maria Aparecida Nogueira (2002, p. 188), “do mesmo modo que os animais totêmicos, investidos de qualidades sobrenaturais e honrados com arte reverencial, são usados como símbolos para unir os membros de um determinado clã, a heráldica une os membros de uma dada família”. Portanto, a preservação das tradições, que se expressam na cultura popular até nos seus elementos simbólicos, e a valorização de elementos da sociedade patriarcal estão estreitamente vinculadas, significando que não há como considerar uma sem a outra.

A heráldica também contribui para identificar um segundo elemento que Suassuna considera característico da cultura popular e que, portanto, acaba sendo valorizado pelo *armorial*: a idéia de unidade nacional. Esta viria, segundo ele, “do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata (...); desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife e do Rio” (SUASSUNA, 1974, p. 11).

É essa unidade nacional, base do princípio da segurança nacional, que precisa ser assegurada pela via da cultura, tendo como base a idéia de “unidade na diversidade” presente no mestiçamento, da integração dos diferentes como uma característica particular e original da nacionalidade brasileira, formada por negros, índios e europeus, especialmente ibéricos. Para os *armorialistas*

essa composição harmônica de três grandes culturas formadoras da nacionalidade brasileira encontrava antecedentes no romancelheiro. Ou seja, na coleção de romances, de obras narrativas em prosa ou em verso, datados dos primeiros tempos da literatura na península ibérica, que já combinava narrativas e formas de contar, influenciadas pela presença de outros povos na região, tais como mouros, ciganos, ladinos e judeus. Conseqüentemente, sendo oriundo de um cruzamento de influências e componentes diversos, o romancelheiro, ao chegar ao Brasil junto com o colonizador português, teria contribuído para promover um tipo de mestiçagem também na cultura, definindo um caráter para a constituição da identidade nacional (SANTOS, 1999).

Tendo em vista a importância dada a essas três dimensões – tradição, unidade nacional e mestiçagem –, identificadas pelos armorialistas como a base da cultura popular que precisa ser preservada em nome da integridade nacional, Suassuna acaba por identificar nas expressões do modernismo, na cultura de massa e nos movimentos de vanguarda, como o tropicalismo, uma ameaça aos ideais por ele defendidos. A arquitetura moderna brasileira, por exemplo, é classificada por ele como sendo “feia, fria e desagradável”. Uma arquitetura que nem brasileira é, “pois é copiada de Le Corbusier, internacionalista, cosmopolita requentada, branca, cartesiana, de paredes nuas, brancas, retas e tendo, ainda por cima, desterrado de dentro de si a Pintura, a Cerâmica e a Escultura (SUASSUNA, 1974, pp. 31-33). Com relação aos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, segundo Suassuna, ambos haviam começado “bem na linha da nossa Cultura, mas depois se vulgarizaram, corromperam e abastardaram, vendendo-se ao cosmopolitismo, tornando-se entreguistas culturais.”⁴

Fica claro que a estética armorial é apresentada como uma estética de resistência a todas essas tendências culturais que, para Suassuna, nada mais seriam que cópias do que de mais vulgar era produzido no “estrangeiro”. Esta seria, na opinião de Thereza Didier, a diferença primordial em relação ao MCP. Enquanto este último defendia a construção da identidade nacional

⁴ SUASSUNA, Ariano. “O popular e o popularesco”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p.A-9, 11 de junho de 1978.

por meio da conscientização política, aquele passou a defender essa identidade nacional por meio da cultura de resistência (DIDIER, 2000).

A retórica de Suassuna estava estreitamente vinculada à retórica regionalista, especialmente àquela alimentada pelos intelectuais oriundos de estados nordestinos como Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz e o próprio Ariano Suassuna. Trata-se de uma retórica, como bem mostra Albuquerque Júnior (1999, p. 86), que enaltece a região “como uma arma contra a excessiva centralização política e econômica, uma reação aos processos centralizadores do desenvolvimento capitalista”. O caráter homogeneizador do capitalismo e, por extensão, da indústria cultural é visto como uma ameaça às diferenças regionais e, conseqüentemente, às suas estruturas sociais e políticas. A diversidade regional e cultural é então defendida não numa perspectiva de democratização da cultura, de enaltecimento das potencialidades criativas e de transformação da cultura popular, mas sim no sentido de evitar, por meio da preservação das tradições populares, que o ímpeto modernizador da economia capitalista ameaçasse as estruturas sociais arcaicas, especialmente as estruturas fundiárias. A cultura popular é vista nas entrelinhas, portanto, como patrimônio que deve permanecer quase intocado, caso contrário, a segurança nacional poderia ser ameaçada.

Não à toa, em várias entrevistas e artigos publicados em jornais e revistas, Suassuna deixou claro que sua militância era justificada em grande parte pela necessidade de se contrapor à idéia bastante disseminada no Brasil de que as estruturas rurais seriam as grandes responsáveis pelos males nacionais. A culpa por essa “deturpação da realidade” ele atribui aos intelectuais de classe média que, segundo ele, “costumam dar como dogma demonstrado e indiscutível a opinião de que eles próprios e os políticos ligados à Burguesia urbana não somente encarnam ‘o Bom, a verdade e o progresso’ como também são ‘os representantes verdadeiros do povo’”.⁵

Marcado pelo trauma do assassinato do seu pai (João Suassuna, ex-presidente do estado da Paraíba e opositor de João Pessoa) durante a

⁵ IDEM. “Liberais e Conservadores”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-9, 23 de abril de 1978.

Revolução de 1930, Suassuna argumenta que a opção pela defesa do rural decorre do fato de ter crescido escutando que o lado do seu progenitor, das oligarquias rurais resistentes às transformações, é que era o mal, enquanto o outro lado era o bem.

Ao falar sobre esse episódio, Ariano procurou sempre resgatar a memória do seu pai, insistindo na sua inocência no episódio da morte de João Pessoa e buscando ressaltar que naquele contexto nenhum dos lados era de fato representante dos valores da “modernidade”:

(...) a luta travada em 1930 entre os Suassunas e os Dantas de um lado, e os Pessoas e Almeidas do outro, não foi luta de oligarquias predominantemente rurais em torno de Suassuna contra as oligarquias predominantemente urbanas em torno do doutor João Pessoa.⁶

Utilizando José Américo de Almeida como parâmetro de comparação dentre aqueles que integravam o grupo de João Pessoa e o grupo mais próximo do seu pai, Ariano procura mostrar que as diferenças entre eles eram sutis, pois ambos tinham em comum a mesma origem social:

Nenhum dos dois ‘virou a casaca’. Apenas a separação real entre forças rurais e urbanas começava a se esboçar e ambos eram de família rural e de formação urbana. Mas Suassuna era mais fazendeiro do que bacharel, enquanto que José Américo de Almeida era mais bacharel do que senhor de engenho, como o personagem Lúcio de ‘A bagaceira’ revela-se tão bem. E, esboçada a luta, cada um tomou o lado que mais lhe tocava preparando-se ambos para tomar parte na tragédia que ia começar.⁷

Na realidade, Suassuna procura constatar um fato já reconhecido por pesquisadores que vêm se dedicando ao tema: o lado de João Pessoa e de

⁶ Idem. “A Revolução de 1930”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-9, 16 de abril de 1978.

⁷ IDEM. “Urbanismo contra Ruralismo”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-9, 07 de maio de 1978.

José Américo de Almeida era o daqueles que “sonhavam com a modernização, mas não com a modernidade” (ALBURQUERQUE JR., 2001, p. 140). Daqueles para os quais o “Nordeste devia se modernizar sem perder o seu caráter, leia-se, sem ter modificadas as suas relações de dominação” (Ibidem, p. 139). Sendo assim, a diferença do grupo de João Suassuna se devia ao fato de que estes, além de resistirem à modernidade, também resistiam à modernização das estruturas econômicas. Nesse caso, não haveria nessa história, de acordo com Ariano, nem mocinhos, nem bandidos. Eram todos integrantes das mesmas estruturas que resistiam às transformações da ordem social dominante no Nordeste.

Dessa forma, por entender que nenhum dos lados representava a faceta mais justa do episódio da revolução de 30 e por considerar que os padrões culturais da modernidade tendiam a ser mais perniciosos para a sociedade brasileira do que os padrões arcaicos, Suassuna manifestava uma clara preferência pelo mundo rural. Essa busca de valorização do rural, cuja imagem primordial no universo de Ariano é a do sertão com suas tradições e costumes, reforça a hipótese de que ele é movido por sentimento anticapitalista, que se revela em toda a sua obra literária e no próprio movimento. Como observa Santos (1999, p. 294), na obra de Suassuna “o dinheiro, portanto a burguesia e o capitalismo, são freqüentemente mostrados como mal absoluto, a origem da degradação do homem”.

Por outro lado, o anticapitalismo de Suassuna não implica em retorno ao um estágio anterior. É certo que uma de suas “teses” é a de que a opção pela industrialização como alternativa de desenvolvimento para o Brasil havia sido um equívoco. O próprio Suassuna chegou a afirmar, usando os ganhos da soja como exemplo, “muito mais importante do que o artificial e falso desenvolvimento industrial era fazermos do Brasil uma nação de agricultores e cabreiros”.⁸ Porém, uma vez que o processo de industrialização já era irreversível, e que, até certo ponto, dele dependia a redução da miséria no nosso país, que ao menos esse processo não destruísse os traços característicos da identidade nacional:

⁸ IDEM. “A utopia, a soja e as cabras”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-15, 31 de julho de 1977.

Não escondo que, por mim, eu preferiria uma vida mais poupada, modesta, sóbria, uma espécie de pobreza honrada, repartida e honesta numa comunhão maior com as cabras e as pastagens da vida rural. Mas parece que isso é um sonho impossível e que, se ficarmos nesse sonho, nunca deixará de haver desempregados e famintos entre nós; sem se falar em que as nações poderosas, vendo o grande carneiro, enorme, em que nos tornaríamos afiariam logo, seus cutelos para nos retalharem e dividirem a carne. Parece que, queiramos ou não queiramos, a tecnologia e o trabalho intenso são, no mundo moderno, uma espécie de maldição inevitável, a única maneira que temos de nos libertar da inferioridade e da dominação econômicas. Sem essa libertação, o Brasil não alcançará aquela grandeza à qual me referia, uma grandeza à altura do seu Povo. (...) Agora, que isso não nos descaracterize nem nos achate num cosmopolitismo uniforme e monótono, numa espécie de ‘esperanto cultural’ em que os Latino-americanos, embalados por uma falsa idéia do que seja universal, se metam a macaquear o alheio, voltando àquela idéia, do século XIX, de que a Cultura realmente verdadeira e superior era a européia de origem greco-latina, sendo todas as outras exóticas; de que um progresso contínuo presidia a ‘evolução’ das Artes e Literatura, sendo, necessariamente, um quadro da Renascença superior a um da Idade Média. (SUASSUNA, 2002, p. 33-34)

Ou seja, uma vez que o desenvolvimento capitalista pautado na industrialização é um fato inexorável, que ao menos ele se dê sem a descaracterização dos “valores e significados” que definem o modo de ser, de viver de sentir, de contemplar, de produzir o sustento, a “nacionalidade” do Povo brasileiro. A cultura é assim entendida no seu significado mais amplo, mas refletida nos símbolos exaltados pela cultura popular, que seria o elemento primordial para a conservação da nacionalidade brasileira. Para que ela não seja ameaçada, é necessário garantir que a indústria conserve traços dessa nacionalidade e que, portanto, ela seja genuinamente nacional, refletindo nossa

cultura. Seria necessário preservar os setores produtivos nacionais da invasão “estrangeira”, inibindo o acesso das multinacionais aos nossos mercados.

1.2 CULTURA POPULAR E SEGURANÇA NACIONAL

As manifestações de apoio de Suassuna às Forças Armadas e ao regime de 1964 refletiam uma tese defendida por ele de que essa instituição tinha um papel semelhante ao que um dia havia sido o da monarquia: o de salvaguardar a unidade e a identidade nacionais. Seu ideal monárquico foi manifestado explicitamente em diversos artigos publicados nos anos 1970. No Diário de Pernambuco, Suassuna procurou apresentar o episódio ocorrido na Espanha após a ditadura franquista – em que o Rei Juan Carlos teve papel fundamental na consolidação da democracia espanhola, ao conseguir reunir forças políticas antagônicas em torno das negociações que fundamentaram o Pacto de Moncloa – como uma prova em contrário contra aqueles que o criticavam por revelar simpatia pelo regime monárquico.

Ariano Suassuna deixa transparecer claramente sua preferência pela monarquia, por entender que somente o poder pessoal de um Rei ou Imperador poderia evitar as ameaças de desagregação nacional. Segundo ele, “para os Latinos em geral e os Brasileiros em particular, a Monarquia, em princípio, é o regime que mais corresponde à psicologia do Povo e aquele no qual as crises violentas podem ser mais bem absorvidas em soluções políticas.”⁹

Se no século XIX a ameaça à soberania nacional era materializada no temor de que a abolição poderia gerar revolta entre os grandes proprietários de terra, que tenderiam a colocar seus interesses locais acima dos nacionais, no século XX a ameaça temida por Suassuna era materializada nas empresas multinacionais que estariam a serviço dos interesses imperialistas norteamericanos. Sendo o retorno do regime monárquico ao Brasil um sonho irrealizável, uma verdadeira utopia, Suassuna depositava nos militares o papel de proteger os interesses nacionais contra as forças do capital, que encontrava ressonância em grande parte do empresariado e no único partido de oposição

⁹ Idem. “Carter e o MDB”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-13, 17 de julho de 1977.

ao regime, o MDB. Em decorrência disso, o MDB foi por um longo período alvo de suas críticas. Num dos seus artigos, Suassuna chega a insinuar que o MDB estaria articulando com Carter uma estratégia com o intuito de que os EUA intervissem para derrubar o regime militar instalado no Brasil – o que, para Ariano, representava uma grande ameaça à nossa soberania. A declaração de Franco Montoro sugerindo que o presidente Carter teria sido mais importante na articulação do Pacto de Moncloa que o Rei Juan Carlos seria uma prova dessa aliança estratégica entre o governo norte-americano e o MDB:

Não gosto de discordar de quem está debaixo. Mas o MDB só está caído aparentemente; na minha opinião, anda se colocando, quanto à Carter, em má situação. Seus líderes – alguns dos quais são pessoas a quem estimo e respeito – às vezes afirmam que um ‘nacionalismo sem exageros’ faz parte do programa do Partido. Mas, contraditoriamente com isso no últimos tempos têm colocado boa parte de suas esperanças numa possível intervenção no Brasil desse presidente americano que, apesar de diácono de uma igreja batista, anda meio esquecido dos traves de seus olhos e atento demais aos argueiros dos vizinhos. Ora, Montoro evidentemente citava o caso da Espanha como a dizer-nos – ‘Vejam o que Carter fez lá, bem pode vir a fazer aqui’ – e foi por isso que protestei. Sou nacionalista sem exageros e com exageros (...).¹⁰

Por outro lado, mesmo afirmando sua antipatia pelas bandeiras do MDB e suspeitando das suas intenções, Suassuna também dizia não se filiar à Arena. Para ele, este partido não tinha uma linha programática clara ao não se definir como um partido nacionalista, cujo compromisso na prática fosse não exclusivamente a manutenção do regime, mas sim a preservação dos interesses nacionais contra a invasão estrangeira.¹¹

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Idem. “Por que não sou da Arena”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-13, 17 de setembro de 1977.

Em nome desse nacionalismo “sem e com exageros”, Ariano procura justificar seu apoio ao regime militar, ainda que afirmando não se tratar de apoio incondicional:

Sei que afirmando e reafirmando a importância que dou às forças armadas no campo da política brasileira, incorro nas iras, ou, nos melhores casos, no desagrado daqueles que vêem o exército brasileiro como uma espécie de ‘expressão do mal’. (...) O motivo principal de eu, em princípio, dar meu apoio aos Soldados é que, não tendo partido, meu partido é o Brasil – e o único Partido que eu vejo com organização e força suficientes para comandar o nosso processo de emancipação é a Força Armada brasileira. Atualmente – e apesar de todas as contradições do nosso processo de libertação – é muito fácil, para quem tenha olhos para ver, descobrir quem está, de fato, por trás dessa campanha que se generaliza contra as Forças Armadas do Brasil: são os Estados Unidos com o Presidente Carter à frente, a Burguesia paulista e os órgãos de comunicação colocados nas mãos ou a serviço dessas duas forças poderosas, e, por isso mesmo tão poderosos também que constituem hoje um quarto Poder, talvez tão forte quanto o Executivo e certamente mais forte do que o Legislativo e o Judiciário. De minha parte, como escritor, sei que estou cometendo um verdadeiro suicídio ao me opor a essas forças. Mas vendo perfeitamente de onde ela parte, acho que basta sua origem para tornar suspeita aquela campanha que a falsa Esquerda brasileira – festiva, cega e irresponsável como sempre – não se envergonha de apoiar.¹²

Tal ênfase de Suassuna, no reforço a seu apoio às Forças Armadas na segunda metade dos anos 1970, reflete o desgaste do “pacto estrutural” no interior do “bloco histórico” que deu sustentação ao golpe de 1964.

¹² Idem. “Brasil, Exército e Esquerda”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-13, 04 de setembro de 1977.

O empresariado paulista começava a dar sinais de insatisfação com os militares à frente do governo, acusados de promover uma estatização da economia em níveis muito próximos ao dos países comunistas. Pediam então uma maior liberalização dos mercados, o que desagradava os setores nacionalistas, especialmente o agronegócio, fortemente beneficiado pela política de incentivos e subsídios fiscais destinada a proteger os setores menos competitivos da economia.¹³ Posicionando-se claramente no segundo grupo, Suassuna reproduzia um discurso muito semelhante ao de grande parte dos setores produtivos pernambucanos em defesa da proteção da indústria nacional:

Os empresários brasileiros, a meu ver de modo completamente errado e talvez impatriótico, estão mais preocupados com as 125 empresas (estatais) do que com as 281 estrangeiras. Em vez de olharem o Governo brasileiro como um aliado na luta e de ajudá-lo o mais possível para podermos resistir, juntos, à desnacionalização que nos ameaça, ficam a reclamar contra os imaginários perigos da estatização. Esquecem, em primeiro lugar, que num país como o Brasil, a intervenção estatal na Economia é não só necessária como indispensável, inclusive para tornar possível a ordenação das atividades e do crédito a ser destinado às empresas privadas; e, em segundo lugar, que a estatização é, na maioria dos casos, a única defesa que o País tem contra a ameaça do controle de sua Economia pelas empresas estrangeiras, que, em alguns casos, são mais ricas e poderosas do que a maioria das nações do mundo.¹⁴

¹³ Esse embate ganhou destaque nos jornais, especialmente no *Estado de São Paulo*, que representava os interesses dos setores que pediam uma redução do papel do Estado e uma maior liberalização dos mercados, em face das ameaças de crise sistêmica que os indicadores macroeconômicos sinalizavam, tamanho o endividamento do país, que continuava a insistir numa política contracíclica de crescimento. O modelo de substituição de importações já havia se esgotado, tendo sido o II PND (Plano Nacional de Desenvolvimento) seu último suspiro, e o país já não mais conseguia acompanhar as mudanças tecnológicas requeridas para garantir a competitividade dos setores produtivos, especialmente da indústria.

¹⁴ SUASSUNA, Ariano. "A desnacionalização". *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-9, 13 de novembro de 1977.

Esse posicionamento levou Suassuna a apoiar declaradamente a candidatura à Presidência do general Euler Bentes Monteiro, em oposição ao general Figueiredo, para a sucessão de Geisel. Euler Bentes teria, na sua opinião, um compromisso mais firme com o projeto nacionalista que ele defendia.

Com a derrota de Euler Bentes, a postura de Ariano Suassuna em defesa do regime militar começou a arrefecer. Primeiro lamentando a saída de Geisel, em quem reconhecia mais méritos do que defeitos, apesar de não ter representado exatamente o ideal nacionalista por ele almejado:

(...) a grande maioria dos que fazem a opinião pública no País muito queria e muito esperava do Presidente Geisel. Havia motivos para isso. Todo mundo sabia que na área do governo, o General Geisel era ligado a linha de seriedade, com postura, legalidade e honradez do Marechal Castelo Branco. (...) E esperávamos ainda que, tendo toda a sua vida marcada entre outras coisas, pelo tenentismo e pela defesa da Petrobrás, ele reorientasse a economia no sentido que todos nós aguardávamos ansiosamente há tanto tempo — nacionalismo, integração das regiões mais pobres, desconcentração de renda, nivelamento menos injusto nos salários, fortalecimento do mercado interno, etc. (...) Creio que ele tentou e fez o que pôde. Parece, porém, que governar um país grande, mas cheio de violentas contradições como o Brasil, é uma coisa realmente dilaceradora para um homem de bem.”¹⁵

Daí em diante, à medida que a crise econômica se agravava e o governo se via obrigado a adotar medidas impopulares para conter suas conseqüências, as declarações de Ariano contra o regime vão se tornando cada vez mais virulentas. Considerando que os ataques do lado dos setores “modernos” eram tão intensos quanto, é possível se concluir que naquele momento o pacto estrutural que sustentava o regime encontrava-se dilacerado, revelando que a

¹⁵ Idem. “O Governo Geisel”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-11, 24 de setembro de 1978.

crise também continha uma dimensão política que tenderia a derrubar o regime. O que não se sabia é de que modo isso se daria, uma vez que a queda de braço entre as forças mais representativas que davam substância ao referido pacto não deixava muitas pistas de quem sairia vencedor. Posteriormente, ficaria claro que novos arranjos entre elites permitiriam uma saída “pacífica” e “ordeira” em direção a uma “abertura democrática”.

Naqueles anos, após a posse de Figueiredo, quando o regime dava claros sinais de esgotamento, Suassuna engrossava o coro dos descontentes, procurando justificar seu apoio inicial ao “movimento de 1964” apresentando as razões que o teriam feito se enganar por tanto tempo:

(...) o grande argumento do Governo durante esses quinze anos – argumento no qual confesso envergonhado, que, por um entendimento errado do orgulho nacional, fui sensível durante certo tempo – era que, com todos os seus erros noutros campos, o Movimento de 1964 tinha feito crescer a produção nacional, contido a inflação e aumentado as divisas do Brasil. Este último argumento era o que mais me tocava, pois eu julgava entrever, pela primeira vez, a possibilidade de erguermos altivamente a cabeça no campo internacional. Agora, a fome está aí, o desemprego também, a soberania nacional está sendo diariamente atingida, a inflação disparou, o País está devendo ‘os olhos da cara’ e, pior de tudo, a identidade cultural do Brasil está se desagregando a olhos vistos. Que me perdoem o aparente pessimismo: a Rússia comunista é uma prisão, o mundo capitalista ocidental é um bordel. O Brasil está pretendendo ser, ao que parece, um misto de prisão e bordel, ainda por cima de propriedade estrangeira.”¹⁶

Entretanto, a razão maior de sua amargura explica-se pelo fato de ele haver se sentido enganado quando acreditou que o regime militar estava comprometido com a valorização da cultura popular como elemento de

¹⁶ Idem. “Outro Mea Culpa”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-11, 09 de setembro de 1979.

resgate da nacionalidade brasileira “autêntica”. O ano de 1979 coincide com início da fase mais populista do regime no âmbito da cultura. O então Ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portela, passou a adotar uma política cultural que tinha como foco estimular a disseminação de uma produção cultural mais próxima da linguagem da população de baixa renda. Isto significou uma aproximação maior do governo com a cultura de massa e um afastamento substancial da linha proposta pelo Conselho Federal de Cultura. Percebendo esse movimento do governo no âmbito da cultura, Ariano desabafou:

Durante muito tempo acreditei – santa ingenuidade! – que, tentando nós, por nossa parte, fortalecer a Cultura brasileira através de uma Arte e uma Literatura realmente nacionais, os nossos dirigentes, que nos aplaudiam, poderiam tirar conclusões semelhantes e adotá-las no campo político. Foi por isso que, entre outras coisas, criei o Movimento Armorial. Descobri depois, amargamente, que o Governo alijava sistematicamente de dentro de si, como indesejáveis, todos os políticos e militares nacionalistas, não se dando mais nem sequer o trabalho de acusá-los de comunistas: eram expulsos por serem patriotas mesmos. E descobri também que ninguém se incomodava absolutamente que nós escrevêssemos nossos livros, pintássemos nossos quadros ou compuséssemos nossas músicas na linha brasileira. Os meios de comunicação de massa, dominados pelo capital estrangeiro, destruíam com grande eficácia tudo o que construíamos penosamente. Que força teria um Quinteto Armorial diante das discotecas? Além disso, talvez fosse até bom para o Governo que assim agíssemos: poderíamos talvez distrair um pouco os que nos ouviam, enquanto ele entregava tranqüilamente aos de fora a economia e até enormes porções do território nacional. Foi quando me convenci disso que as escamas caíram dos olhos e mudei para a posição em que hoje me encontro, numa decisão tomada bem a minha maneira moderada e ponderada, mas que, por isso mesmo, é firme e segura.¹⁷

¹⁷ Idem. “Mea Culpa”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-11, 02 de setembro de 1979.

Em face desse caráter estrito de afirmação da nacionalidade a partir da cultura popular como uma forma de resistência, as questões sociais e políticas são sempre tratadas num plano secundário e de forma acrítica. A noção de Povo é também aqui idealizada no contexto de uma comunidade orgânica, como um grupo com “hábitos mentais similares, cujos integrantes são guardiães da memória esquecida”, sendo o homem do campo a representação mais fiel dessa idealização (ORTIZ, 1992).

Para Suassuna, a cultura de massa seria uma das principais ameaças a esse modo de vida e, portanto, à nacionalidade brasileira na sua essência. É a ela que as políticas públicas deveriam impor maior resistência como forma de garantir a nossa soberania.

Chama a atenção na crítica à cultura de massa um forte traço antiamericano. A cultura de massa seria o meio de disseminação dos valores negativos do liberalismo capitalista que levam “à corrupção desenfreada em matéria de sexo e de dinheiro, à opressão branca na qual, em nome da Liberdade, a besta humana é capaz de matar, oprimir e explorar a maioria, contanto que os ricos possam manter seus carros enfeitados de ouro, suas piscinas e suas amantes”¹⁸.

Há um componente moral menos explícito que motiva o antiamericanismo dos setores conservadores, que precisa ser considerado na diferenciação das preocupações dos setores progressistas e de esquerda. Enquanto estes últimos manifestam preocupação com as determinações do mercado impostas pelo poder financeiro das grandes corporações de entretenimento norte-americanas e suas conseqüências sobre a liberdade de criação e com a ameaça à nossa soberania decorrente do caráter de dominação da política externa do governo dos Estados Unidos, aqueles estão mais preocupados com a subversão da ordem estabelecida nas sociedades tradicionais, em face dos novos valores introduzidos pela cultura americana. Já nos anos 1930, Antonio Gramsci foi um dos primeiros a alertar para tal motivação contra o americanismo. Segundo ele, a crítica ao americanismo “é em grande parte a crítica antecipada feita pelas velhas camadas que serão

¹⁸ Idem. “O som e a fúria”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-9, 02 de abril de 1978.

esmagadas pela possível nova ordem e que já são vítimas de uma onda de pânico social, de dissolução, e desespero; é uma tentativa de reação inconsciente de quem é impotente para reconstruir e toma como ponto de apoio os aspectos negativos da transformação” (GRAMSCI, 2001, p. 280).

Por essa razão, Gramsci alertava que não podia ser dos grupos sociais ‘condenados’ pela nova ordem que se devia esperar a reconstrução da sociedade nas bases requeridas pela modernização. Gramsci, como era de se esperar, preferia destinar essa atribuição para aqueles que, com o seu trabalho, estavam criando essas bases materiais, ou seja, a classe trabalhadora. Eles é que deveriam tomar para si a atribuição de reconstruir um sistema de vida “original, e não de marca americana”, compatível com essa nova ordem.

Entretanto, no que diz respeito à cultura de resistência que se coloca frente à influência norte-americana, as posições das correntes intelectuais e políticas identificadas com a direita e com a esquerda tendem a se confundir. São posições contraditórias e que tendem a se encontrar em situações específicas. No caso específico do presente artigo, tais contradições se revelam nas escolhas políticas do próprio Ariano Suassuna. Apesar de antiprogressista assumido, Suassuna participou de grupos e partidos políticos de esquerda, autodenominados de “forças progressistas”. Tais escolhas tampouco o impediram de ocupar cargos públicos e apoiar explicitamente a ditadura militar, ou o “movimento de 1964”, como preferia se referir ao golpe.

Não por outra razão, após a abertura política, especialmente nos anos 1990, Suassuna se reencontrou com as esquerdas, apesar de todas as críticas feitas às várias tendências ao longo dos anos setenta. Isto não foi fortuito. Diante da crise no campo das esquerdas após a queda do muro de Berlim e do refluxo do liberalismo econômico como ideologia dominante no novo contexto da globalização, a oposição ao programa de abertura comercial e financeira e de redução do tamanho do Estado, adotado a partir de 1990 com a posse de Fernando Collor, se viu obrigada a recorrer a proposições nacionalistas em defesa da soberania nacional para se contrapor a tais formulações por muitos atribuída ao chamado “Consenso de Washington”. Com isso, mais uma vez a problemática das tradições populares como representação da identidade nacional, tendo como pano de fundo o mito do

mestiçamento, volta à tona para dar substância a um discurso que buscava se opor ao processo de internacionalização da economia brasileira iniciado nos anos 1990. Isso evidencia que a visão de mundo que Suassuna representava não morreu. Ela foi resignificada e incorporada à formação de novos blocos de poder que passou a incluir a elite da classe trabalhadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de o governo militar haver encampado discursos como o de Ariano Suassuna, bem como de outros intelectuais tradicionais de igual importância, na defesa da “preservação” da cultura popular como parte de uma política nacional de cultura apontada como relevante para a segurança e integridade nacional, é revelador do quanto sua manutenção estava comprometida com aquilo que Francisco de Oliveira denominou de “pacto estrutural” entre os proprietários rurais e o empresariado industrial urbano. Sob tal pacto, a burguesia industrial ocuparia uma posição hegemônica na sociedade brasileira, mas assegurando “as condições de reprodução das atividades agrícolas, não-excluindo, portanto, totalmente, as classes proprietárias rurais nem da estrutura de poder nem dos ganhos da expansão do sistema” (OLIVEIRA, 2003, p. 65). O golpe militar de 1964 foi interpretado como o ápice desse “pacto estrutural”, uma vez que ele resultou de uma aliança de setores agrários, industriais e militares em reação às “reformas de base” propostas por João Goulart. Contrariamente à expectativa de setores expressivos da esquerda, inclusive do PCB, que imaginaram contar com o apoio da burguesia nacional contra as estruturas sociais arcaicas que continuavam se perpetuando do campo, os setores hegemônicos “modernos” da sociedade apoiaram o golpe (RIDENTI, 1993).

Esse pacto entre setores arcaicos e modernos em defesa do regime militar nada mais era do que uma conformação para o processo histórico brasileiro de um fenômeno comum à ordem capitalista, identificado por Raymond Williams (1977), de incorporação seletiva das tradições para legitimar interesses hegemônicos. Ocorre, portanto, nesse processo, uma “articulação

de interesses” entre os grupos sociais dominantes e/ou emergentes com grupos residuais oriundos da ordem social anterior. O que há de paradoxal nessa “articulação de interesses” é que uma determinada “tendência da vida intelectual e artística” da época – oriunda de setores residuais que em nada se identifica com sociedade industrial, que pode ser definida como uma “formação” intelectual nos moldes propostos por Raymond Williams – acaba sendo incorporada pela ordem vigente, ainda que de forma seletiva, para ratificar, contraditoriamente, um padrão específico de modernização.

Nos discursos de Ariano Suassuna, expressos em artigos publicados em jornais e revistas ao longo dos anos 1970, é possível identificar muitos desses paradoxos: de um lado, a defesa do mito da mestiçagem como parte da identidade nacional e fator de harmonização da sociedade brasileira, vinculada à preservação das tradições e da cultura popular e à defesa da sociedade agrária; ao mesmo tempo, reconhece que havia naquela sociedade elementos que perpetuavam as injustiças sociais e que precisam ser combatidos, e que a industrialização deve ser tolerada, mas evitando seu caráter desintegrador, presente na internacionalização e na influência negativa da cultura de massa, que representaria uma ameaça à soberania e à segurança nacionais.

A idéia de continuidade histórica que as proposições de intelectuais como Suassuna encerram, e que muito serviram para a legitimação do golpe de 1964, parece ter se consolidado definitivamente como elemento de afirmação da nossa identidade. Ainda que não seja eterno, o legado de Silvio Romero e Gilberto Freyre, que foram sem dúvida os principais formuladores dessas visões de mundo, continua em voga. São visões de mundo que se apóiam na memória ou em um passado idealizado, nos quais buscam elementos afirmativos de uma identidade para a qual tudo o que é externo e dominante lhes parece hostil. Com esse legado, também sobrevivem os herdeiros da velha ordem patriarcal, que para assegurar posições nos campos de poder continuam a se apresentar como representantes das tradições que definem a nossa identidade. Posicionam-se, dessa forma, perpetuando os velhos mecanismos de inserção do Brasil na ordem capitalista moderna, cuja característica significativa é a articulação de interesses, ou um pacto estrutural, que concilia elementos arcaicos e modernos em um mesmo bloco histórico, constituidor de uma dada hegemonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. 2001. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- CORBISIER, Roland. 1960. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Iseb.
- DIDIER, Maria Thereza. 2000. *Emblemas da sacração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento armorial*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- GRAMSCI, Antonio. 2002. *Cadernos do cárcere, volume 3, Maquiavel, Notas sobre o Estado e a Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2001. *Cadernos do cárcere, volume 4, Temas da Cultura, Ação Católica, Americanismo e Fordismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. 2002. *Ariano Suassuna: O Cabreiro Tresmalhado*. São Paulo: Palas Athena.
- OLIVEIRA, Francisco. 2003. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo.
- ORTIZ, Renato. 2002. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'água.
- _____. 2001. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1993.
- SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. 1999. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento armorial*. Campinas: Ed. Universitária da Unicamp.
- SUASSUNA, Ariano. 1969. "A arte popular no Brasil", In: *Revista Brasileira de Cultura*; Publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura. Palácio da Cultura, Rio de Janeiro, n. 2, p. 37-43.
- _____. 2002. "A farsa e a preguiça brasileira". In: *A Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 1974. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco.
- WILLIAMS, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*, Oxford University Press.

FERREIRA GULLAR: IMAGENS DO EXÍLIO

Rosane Pires Batista

RESUMO: O presente artigo realiza uma análise do livro *Rabo de Foguete: os anos de exílio*, escrito por Ferreira Gullar em 1998, 20 anos após sua experiência no exílio. Por meio da rememoração, o poeta traz a tona uma época na qual a violência era alçada pelo Estado autoritário, e muitos brasileiros pertencentes a diferentes grupos sociais revolucionários viram-se obrigados a rumar para outros países, com o intuito de escaparem das prisões, torturas e mortes. A narrativa construída no livro evidencia a memória traumática do sobrevivente da ditadura militar brasileira e, nas filigranas dessa leitura, surgem lampejos do processo de modernização no Brasil, implantado durante o regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: memória; literatura; exílio; ditadura militar; modernização

ABSTRACT: This paper analyzes the book *Rabo de Foguete* by Ferreira Gullar (1998). This book was written 20 years after his exile experience. The poet depicts the violence employed by the Authoritarian State against the Brazilian political militancy from different social groups and their need to embrace the exile in order to escape from political persecution. As a matter of fact, this book narrates the traumatic memory of a survivor of military dictatorship as well as states the modernization process held during this regrettable period in Brazil.

KEYWORDS: memory; literature; exile; military dictatorship; modernization

RÉSUMÉ: Cet article fournit une analyse du livre "Rabo de Foguete: os anos de exílio", écrit par Ferreira Gullar en 1998, 20 ans après son expérience en exil. Par le souvenir, le poète met en évidence un moment où la violence a été levée par l'État autoritaire, et de nombreux Brésiliens appartiennent à différents groupes sociaux révolutionnaires ont été contraints de naviguer vers d'autres pays, afin d'échapper à la prison, la torture et La mort. Le récit construit dans le livre met en lumière la mémoire traumatique de la survie

de la dictature militaire brésilienne, et en filigrane dans cette lecture, il ya un aperçu du processus de modernisation au Brésil, mis en œuvre pendant le régime militaire.

MOTS-CLÉ: mémoire; littérature, exil; dictature militaire; modernisation

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria
Se me perguntam o que é minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria

Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas [...].
Vinicius de Moraes.

[...] Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.
Ferreira Gullar

A repressão imposta durante a ditadura militar no Brasil deixou marcas significativas na vida de algumas pessoas. Muitos foram obrigados a deixar o país na tentativa de escapar à perseguição política. O Golpe Militar¹ de 64

¹ Segundo Carlos Fico (2004, p. 113) o golpe de 64 foi resultado de um conjunto de fatores, tais como “as transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo de João Goulart, a propaganda política do Ipes, o ânimo golpista dos conspiradores, especialmente dos militares”. Estes fatores permitiram a realização do golpe e a instauração de um regime autoritário no Brasil. Vale ainda acrescentar a influência norte-americana na constituição e consolidação do Golpe Militar no país, pois o golpe permitiu ao Brasil uma dependência ao mercado externo, tendo fortalecido os produtos primários de exportação.

apresenta um duplo sentido: por um lado, tem-se um Estado como agente modernizador que impõe uma transformação racionalizada da sociedade e, por outro, há uma avassaladora repressão política que se dá por meio de censura, prisões, assassinatos e exílios (ORTIZ, 1994, p. 159). Muito embora esse período tenha sido caracterizado por um significativo e diversificado florescimento cultural no país,

o meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data), que impedia a livre-manifestação das idéias e das artes, como pela representação física configurada em prisões e torturas. Por um motivo ou outro, muitos artistas viram-se forçados ao exílio (RIDENTI, 1993, p. 74).

Tal como o trecho acima evidencia, inúmeras pessoas foram obrigadas a deixar o Brasil nesse período, de modo que a violência com que o exílio atravessou suas vidas afigurou-se como uma experiência comum.

Dito isso, a análise que se encaminha a seguir, parte do contexto histórico do Brasil nas décadas de 60 e 70² para realizar uma leitura sobre o livro *Rabo de foguete: os anos de exílio*, publicado em 1998 por Ferreira Gullar. O intuito é compreender as conseqüências da experiência do exílio, construída a partir de suas memórias. Nesse sentido, as experiências vividas no passado não serão

² Um contexto marcado pelo Regime Militar, no qual o indivíduo e sua liberdade não confluíam com o projeto de modernidade implantado no Brasil. Na letra da música de Chico Buarque, cujos versos dizem: “A nossa Pátria mãe tão distraída/ Sem perceber que era subtraída/ Em tenebrosas transações”, expõe os difíceis anos que vão de 1964 a 1985, um dos períodos mais obtusos de toda história do Brasil. Dentre os inúmeros Atos Institucionais impostos pelo governo militar, o mais eficaz, intitulado AI-5, ocorreu no dia 13 de Dezembro de 1968. A partir dele, a possibilidade de negociação entre governo ditatorial e oposição estava aniquilada. Ele representou, antes, um amadurecimento da racionalidade técnica desenvolvida pelo regime militar. Nesse contexto, vale ressaltar que os artistas tiveram participação política ativa, apesar de ser pequeno o ingresso destes na esquerda armada (RIDENTI, 1993, pp. 73-75). Nesse sentido, o golpe de 64 não impediu a agitação artística e cultural no Brasil da década de 60, quadro este que se alteraria após a efetivação do AI-5.

aqui tomadas como uma representação real deste, mas como uma reconstrução a partir do tempo de sua recordação.

A esse respeito, vale lembrar que pensar o passado demanda um jogo entre esquecimento e lembrança, que ocorre de forma inconsciente e, nesse embate, o recorte do lembrado e daquilo que deve ser esquecido aparece dentro de uma relação do que tem sentido ou não para o exercício da rememoração. A memória é um trabalho de interpretação do passado, feita no presente e que nos permite pensar a relação entre indivíduo e sociedade.

Em outros termos,

“a memória não é um sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. (BOSI, 1979, p. 17)

Partindo dessa concepção, o ano de 1964³ adquire relevância, já que é quando Gullar se filiava ao Partido Comunista e fundava o Grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, sua esposa Thereza Aragão e outros. Nesse período, o Brasil convivia com um desenvolvimento cultural que “estava acoplado a uma série de movimentos sociais amplos – de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais – que foram quase totalmente desarticulados após o golpe” (RIDENTI, 2000, p. 121). Em dezembro de 1968, quando é decretado o AI-5, Gullar é preso na cidade do Rio de Janeiro. Entra para a clandestinidade em 1970 e, no ano seguinte, para o exílio, apenas retornando ao Brasil em 1977.

³ O Golpe Militar de 1964 levou o Estado brasileiro a coibir a liberdade dos cidadãos. Censuras, interrogatórios, prisões e tortura daqueles considerados inimigos do Estado afiguravam-se como práticas freqüentes. Associado a este contexto nefasto, havia um pulsante desenvolvimento econômico no país, movido pelo controle das organizações de trabalhadores, pelos militares e pela abertura do mercado nacional aos investimentos estrangeiros (Ver ORTIZ, 1994 e RIDENTI, 2000).

Rabo de Foguete é escrito, deste modo, 20 anos após o período que Gullar viveu no exílio. A narração dos fatos traumáticos vivenciados no passado necessita de um tempo de maturação para que esse vivido possa ser explicitado. Trata-se de uma percepção diversa dos fatos, posto que distanciada, mas nem por isso menos intensa. E, nesse sentido, é relevante situar que “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990, p. 90). Palavra e memória são dois elementos íntimos na fronteira entre o dizível e o indizível, entre o que pode ser testemunhado e aquilo que fica silenciado na lembrança como sintoma de uma experiência traumática. A partir desse livro, pode-se tomar Gullar como sujeito que testemunhou e narrou a experiência do exílio, trazendo a possibilidade de uma memória da história política e cultural brasileira desse período. Nessa direção, torna-se imperioso relacioná-lo à idéia de testemunho, à luz de uma literatura que vem sendo produzida na América Latina desde os anos 60, para a qual esse conceito supõe não apenas uma discussão dos limites entre o literário, o fictício e o descritivo, mas uma ética da escritura (SELIGMANN-SILVA, 2005a, p. 85) Para Márcio Seligmann-Silva, nas abordagens sobre o conceito de testemunho

“deve-se buscar caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o ‘real’ e a escritura. [...] Esse ‘real’ não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005a, p. 85).

E, nessa direção, ainda sob forte impacto do trauma vivido no exílio, o poeta renuncia à escrita da memória deste período. Em 1975, Paulo Freire

sugere a Gullar um texto escrito a partir de sua experiência no exílio e ele se recusa a fazê-lo, chamando atenção para o fato de que

temia, de um lado, praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema. [...] Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi (GULLAR, 1998, p. 07).

Esse contar vai sendo realizado na primeira pessoa, com uma escritura que se propõe autobiográfica, mas que pode também ser lida como uma narrativa de ficção. A segunda epígrafe, destacada no presente texto, é a última frase do livro em questão. Nesta fala do autor, está explicitada uma relação contraditoriamente conflitante e harmoniosa entre um texto que se propõe autobiográfico e um texto ficcional. Real e imaginário possuem uma relação intrínseca no processo da recordação. As personagens presentes no texto são pessoas ‘reais’, enquanto outras são nomes inventados pelo próprio poeta, recurso este que lhe permite construir um jogo que não consolida a unicidade da relação autor/narrador/personagem.

O título do livro faz referência a um samba composto por João Bosco e Aldir Blanc em 1979. A composição fala de um Brasil que começa a receber os seus exilados, que sonha com o retorno à pátria por aqueles que foram obrigados a deixá-la, mas remete também à dor dos que ficaram, do desígnio infeliz dessas famílias: “Meu Brasil / que sonha / com a volta do irmão Henfil / com tanta gente que partiu / num rabo de *foguete*⁴ / chora a nossa pátria mãe gentil / choram Marias e Clarisses no solo do Brasil / mas sei que uma dor assim pungente não há de ser / inutilmente [...]”⁵.

⁴ Grifo meu.

⁵ Letra da canção intitulada “O bêbado e o equilibrista” de autoria de João Bosco e Aldir Blanc.

O exílio, como uma ruptura na ordenação da história de vida de um sujeito, um desenraizamento impingido, provoca um silêncio traumatizante que necessita ser rompido para desfazer os fantasmas do passado e impedir que as relações de poder daquela época retornem como discursos legitimadores. Habermas, ao comentar os quarenta anos pós Shoah, diz que

“a história não flui mais sem coerção. Uma barricada erguida com as migalhas moralmente mal digeridas daquele período parece estancar o fluxo do tempo, parece não libertar a história da Alemanha Ocidental para o embate rítmico das vagas de recordações empalidecidas. O esquecimento ainda está sob a coerção do não-poder-esquecer: chamamos a isto de recalque. É como se aqueles doze anos se dilatasse sob a pressão de atualização sempre renovadas, ao invés de se contraírem em retrospectos cada vez mais distantes. Os presentes passados [die vergangenen Gegenwart] permanecem sinistramente atuais e mantêm as discussões mais cheias hoje que nos anos cinquenta e no início dos anos sessenta”. (HABERMAS, 1987, p. 04)

Rumar para o exílio foi a solução encontrada para algumas das pessoas que pertenciam a diferentes grupos sociais revolucionários durante a vigência da violência impingida pelo Estado autoritário desde o golpe 64. Nessa direção, destaca-se o fato de tanto o Brasil como outros países da América Latina – Chile, Argentina, Peru, etc – terem sido vítimas de catástrofes⁶ experimentadas no século XX. Um século marcado pelo indivíduo refugiado e deslocado, cujos impactos desse processo na transformação das lembranças traumáticas em um discurso narrativo racionalizado são, ainda hoje, perceptíveis.

A narração construída em *Rabo de Foguete* é feita a partir de um tempo cronológico que vai mostrando as experiências e os sentimentos vividos durante

⁶ “A palavra catástrofe vem do grego e significa literalmente virada para baixo (kata +strophé). [...] É, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’”. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.08).

a clandestinidade e o exílio. O livro possui 92 capítulos, divididos em quatro partes. Os capítulos são curtos, seguindo um ritmo de prosa, o que lhe confere uma narrativa concisa e fluida.

Na primeira parte, Gullar mostra sua surpresa com um telefonema:

– É para você – disse Thereza. Interrompi a brincadeira com o gato e, ainda sorrindo, segurei o fone, sem suspeitar que a minha vida começara a virar de cabeça para baixo” (GULLAR, 1998, p. 09).

A partir daí começa uma rotina traumatizante. A sua vida passa a se desenrolar dentro de uma experiência catastrófica. Gullar é avisado que foi denunciado e, pelo fato de ser da direção estadual do PC, deve fugir, pois será preso e, possivelmente, assassinado. E continua,

no caminho para casa, refleti e me considerei vítima da inconseqüência do partido que insistira em me eleger para a direção estadual, clandestina, quando eu atuava muito bem na legalidade. Agora, enquanto todos os demais membros do comitê cultural iam poder responder ao processo normalmente, eu teria que mergulhar na clandestinidade. E isso sem nunca ter participado sequer de uma reunião da tal direção. (GULLAR, 1998, p. 10).

A sua participação na política era realizada também por meio da sua poesia. Gullar, vale lembrar, era um articulador político dentro do setor cultural. Utilizou ainda a linguagem dos cordéis para denunciar a violência no campo, e sua participação no CPC⁷ foi marcada pelo envolvimento com os movimentos sociais e culturais de esquerda. Durante todo o livro, Gullar deixa explícito que foi ‘vítima’ de um radicalismo presente na política desenvolvida

⁷ Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

tanto pelos setores de esquerda, quanto pelos de direita no Brasil daquela época. Segundo o poeta,

o AI-5 serviu para dar razão aos setores radicais. Da mesma maneira que do nosso lado, os extremistas de esquerda, os porra louca, ajudavam a ditadura e fortaleciam dentro da ditadura os setores mais radicais [...], a linha dura prevalecia e impunha coisas como por exemplo o AI-5, que é uma vitória da ditadura dentro do Regime Militar, isso anulava na área da intelectualidade e, em termos gerais, na área política de luta contra a ditadura, de oposição à ditadura, anulava os homens à ação das pessoas mais moderadas, mais sensatas e que conduziam a luta de maneira mais ampla e democrática. (Entrevista concedida a Marcelo Ridenti em 23 de janeiro de 1996)

A naturalidade com que Thereza anuncia o telefonema, no início do livro, cujo assunto irá colocar suas vidas de cabeça para baixo, mostra um realismo irônico, anunciando assim, um dos elementos centrais da narrativa, os dissabores do exílio. Em outro fragmento, temos: “o pânico estava embutido em nossa vida e bastava uma palavra, um olhar, um telefonema para deflagrá-lo” (GULLAR, 1998, p. 10).

A possibilidade da prisão atormentava não apenas o poeta, mas toda sua família. Porque sabiam que se Gullar fosse preso como membro do partido comunista, ele seria torturado até falar e, como estava por fora dos acontecimentos do partido, não tendo o que falar seria morto: “dirigente, ou fala, ou morre. É melhor não ir lá. – E eu sou lá dirigente, porra! Esses caras me puseram na chapa só pra derrotar a ala esquerdista. Foderam com minha vida!” (Id. Ib., p. 12).

Daí em diante, começa sua saga por diversos apartamentos de parentes e amigos no Rio de Janeiro. O primeiro é o apartamento de sua sogra, local onde será possível ver os filhos e a esposa. Porém, sua estada foi breve, já que sua “presença ali implicava certo risco para ela” (Id. Ib., p. 11). Dali em diante, esconde-se na casa de vários amigos. Primeiro, com o Armando, que não

tinha vínculos com o partido, depois Léo, que era um boêmio e ex-atleta, mas que estava fora da esquerda política. Posteriormente, com a doença de Léo, Gullar segue para o apartamento de um casal de amigos, Ceres e Flávio e, por último, passa alguns meses com Vera e Zelito. O que chama atenção nesse momento, no qual o poeta descreve seus dez meses de clandestinidade no Brasil, é seu desespero em não poder contar com o apoio material dos membros do partido, e isso lhe confere uma situação de desamparo financeiro e afetivo sem precedentes. Quando estava na casa de Armando, Gullar recorda que alguns amigos comuns lhe aconselharam a deixar esse apartamento para não colocar Armando em perigo. E lembra:

fiquei chocado com essa opinião já que se tratavam de amigos íntimos, além de companheiros de partido. [...] – o que então vocês me aconselham a fazer? Se na casa de Armando, que não tem atuação política e por isso não está na mira da repressão, não devo ficar, então não posso ficar na casa de ninguém. Devo me entregar, é isso? (Id. *ib.*, p. 18).

Enquanto Gullar perambulava tentando se esconder, Thereza teve o apartamento invadido pela polícia. A filha Luciana ficou com uma arma apontada para sua cabeça, enquanto a mãe era seqüestrada pela polícia. Esse relato compõe uma descrição do tempo do terror, de um período de maior endurecimento do regime militar, tempo marcado pelo medo que embalava a vida daqueles envolvidos nesse processo. Tal como mencionado anteriormente, esse é, também, um tempo de maior produção cultural no Brasil. Apesar da censura e repressão desse período, o país passava pelo processo de construção de uma indústria cultural e cristalização do mercado de bens culturais (ORTIZ, 1994, p. 121). Havia, portanto, uma repressão que não era veiculada via meios de comunicação de massa.

Gullar, durante o período de clandestinidade ainda no Brasil, tinha muito cuidado para que as pessoas dos prédios por onde se escondia não soubessem que ele estava ali. Os porteiros eram os principais olhos da polícia, atuando como alcagüetes, pois eles avisavam a polícia sobre moradores novos.

Durante esses dez meses, Gullar tentava burlar a polícia. Enviava cartas de outros Estados para sua mulher, encaminhadas por amigos que moravam fora. Usava disfarces, quase não saía de casa, apenas para encontros com Thereza e os filhos. Convivia com o sentimento constante de privação. Thereza não sabia do paradeiro do marido. Preferia não sabê-lo, pois tinha medo de ser presa e torturada e, assim, entregar o marido.

Diante da demora do processo instaurado na II Auditoria da Marinha para apurar as atividades do Comitê Cultural do PCB, das acusações que só complicavam seu julgamento e do convite de Renato Guimarães para fazer um curso de seis meses na União Soviética, Gullar decide deixar o país.

De fato já não agüentava a condição de clandestino, vivendo sempre enfiado e em sobressalto. Já me convencera de que era praticamente impossível permanecer num lugar por muito tempo sem que o sigilo fosse rompido, a não ser que me decidisse pela clandestinidade profunda, igual àquela em que viviam Prestes e Giocondo. [...] A realidade se mostrava em toda a sua crueza: o redemoinho continuava a puxar-nos, mais e mais, para o fundo” (GULLAR, 1998, pp. 34-35).

Após deixar o país, quando Gullar está em Leningrado para uma reunião do partido com os coletivos de diversos países, o secretário geral solicita às delegações dos partidos latino-americanos depoimentos a respeito do governo soviético e do Partido Comunista Soviético. A resposta dos presentes enfatiza a idéia de admiração do povo pelo governo e pelo Partido Comunista Soviético. Gullar rompe com esse discurso, dizendo:

eu, escolhido para falar pelo coletivo brasileiro, em lugar de dizer as coisas convencionais e falsas que estavam sendo ditas, preferi emitir uma opinião sincera. Disse que no Brasil o povo, por falta de informação, não distinguia entre o governo da União Soviética e o partido soviético; além do

mais, a propaganda maciça a que era submetido pela imprensa, rádio e televisão, levava-o a ter uma visão negativa do que se passava na URSS, com exceção, claro, dos setores mais politizados e esclarecidos da população. (Id. Ib., pp. 85-86).

Isso causa um grande desconforto para o coletivo brasileiro que, em seguida, responde que essa idéia não corresponde à verdade. Esse fragmento denota uma disparidade entre o olhar do poeta sobre a política brasileira e a participação do povo e também a falta de inteireza dos membros do partido. Em outros momentos do livro, fica clara uma tensão entre o poeta como opositor político diante de um radicalismo dos membros do PC, tanto no Brasil como na ex-URSS:

Se é certo que os comunistas contam com o apoio da maioria do povo brasileiro, por que o nosso partido continua na clandestinidade e nunca conseguiu eleger nenhum presidente da República nenhum governador de Estado e nunca obteve maioria nem no Congresso Nacional, nem em qualquer câmara municipal ou assembleia legislativa estadual? (Id. Ib., p. 86).

A percepção dessa disparidade evidencia o aspecto contraditório do processo de modernização realizado no Brasil. O país progredia, abria suas portas para o mercado internacional, realizava uma racionalização empresarial e uma profissionalização crescente, enquanto o poeta, assim como outras pessoas que participavam da luta política, sentiam o peso desse progresso que marcava a vida nas principais capitais do Brasil. Um progresso que impõe à experiência individual um aspecto trágico.⁸ E, nessa perspectiva,

⁸“nenhum conhecimento dos acontecimentos culturais poderá ser concebido senão com base na significação que a realidade da vida, sempre configurada de modo individual, possui para nós em determinadas relações singulares. [...] A premissa transcendental de qualquer ciência da

Nesse momento no Brasil, a idéia do progresso estava em pauta. O país buscava se modernizar. Havia, nesse período, a abertura do mercado nacional às empresas internacionais, a indústria engendrava um novo cenário econômico e cultural, pois a indústria cultural começava a estabelecer estruturas. Mencionar o progresso, sem levar em conta todos os aspectos desse empreendimento é desconsiderar, nesse sentido, as catástrofes que marcaram o indivíduo no século XX e, nessa direção, Seligmann-Silva (2005b) chama atenção para os eventos traumáticos desse passado que ainda não foram superados.

O exílio forçado, a ruptura do trabalho regular, o afastamento da língua, a ausência da família e a perda dos mais simples prazeres da vida, impõem ao escritor um tempo da catástrofe. Uma experiência de choque que revela um despedaçamento tanto do indivíduo quanto daquilo que se pode chamar de uma *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* (RIDENTI, 2000).

Ainda em Moscou, o poeta narra seu amor por Elôina, uma mulher casada que trabalhava como tradutora no Instituto Marxista-Leninista, local em que ele estudava, e onde assumira o pseudônimo Cláudio. Em um baile, promovido pelos estudantes, ela o convida para dançar e, depois, a ir até sua casa. “Tudo aquilo parecia um encantamento. Mas um encantamento real: ela estava ali diante de mim” (GULLAR, 1998, p. 99). Em vários momentos, Gullar narra cenas de amor com Elôina.

Eu comecei a acariciar-lhe os cabelos, depois o rosto, e com extrema delicadeza rocei meus lábios nos seus. Ela se entregou inteiramente. Abri-lhe o casaco e os botões do vestido, introduzi a mão pelo decote e encontrei o bico de seu seio. Ela gemeu de prazer, baixinho. Ficamos assim nos acariciando e beijando até que ela se ajoelhou a minha frente

cultura reside, não no fato de considerarmos valiosa uma cultura determinada ou qualquer, mas sim na circunstância de sermos homens de cultura, dotados de capacidade e da vontade de assumirmos uma posição consciente face ao mundo e de lhe conferirmos um sentido” (WEBER, 1986, pp. 96-97).

e abriu minha braguilha. Senti sua mão delicada segurar-me e em seguida a umidade cálida de sua boca que me levou ao êxtase. Depois que gozei, ela ainda se demorou sugando-me. Finalmente se ergueu e lhe beijei a boca. Ela recompôs os cabelos, prendeu-os, repôs a boina na cabeça e sorriu-me, encantadora. (Id. Ib., p. 100).

Para alguns leitores, tais cenas poderiam sugerir certa exposição do autor, mas destaca-se aí um gesto testemunhal que exige a necessidade de sair do evento traumático, pois a realidade desse evento é tão avassaladora que tudo se torna desenraizado. A personagem Elôina surge como a idéia de esperança, de liberdade, de amor numa cena cotidiana de choque. A possibilidade do amor e da felicidade aparece aqui como uma tentativa de romper com um contexto de desenraizamento, de angústia, de medo e de terror. E, com o término de seu curso e sua partida obrigatória para América Latina, o poeta entra em depressão novamente. “‘Estou cada vez mais longe dela’, pensei comigo. ‘Como pode? Estou caminhando deliberadamente na direção contrária à minha felicidade!’” (Id.Ib., p. 139).

Ou ainda:

estava agora sozinho, em Roma, com meu desamparo. Não havia como fugir. Tirei os sapatos e me estiquei sob o lençol, vestido como estava. ‘Eu nunca mais vou vê-la’, disse para mim mesmo numa explosão de lágrimas e soluços. ‘Nunca mais!’ E me deixei ficar ali, inerte, finalmente rendido a minha dor, as lágrimas escorrendo-me soltas pelo rosto. [...] A sensação que me ficou não foi de perda, de uma vida que houve e se acabara, e sim a de uma ausência absoluta, como se nada – nem eu nem o mundo – houvesse jamais existido. (Id. Ib., p. 141).

A figura da mulher é uma cena freqüente na descrição do exílio. São várias amantes pelos países por onde passa e, esse jogo de intimidades que vai sendo narrado, além de ser uma faceta da literatura contemporânea,

remete-nos à questão da sexualidade como um elemento relevante dentro da literatura do testemunho. Narrar cenas eróticas permite ao autor transformar-se em outra pessoa. O lugar fora do evento traumático pode aqui ser lido como o lugar do desejo, das mulheres e das suas lembranças, pois faz parte do conceito de testemunho a idéia de lembrança, ou ainda, a capacidade de construção de uma narração não integral (SELIGMANN-SILVA, 2005a).

Após uma noite com Elôina, ele descreve: “Durante toda a viagem repetia para mim mesmo: ‘Nós nos amamos! Eu me esporrei dentro dela! Ela gozou comigo, ela gozou muito em meu pau!’” (GULLAR, 1998, p. 1998). Nessa direção, ao recolher os traços do passado por meio da lembrança dessa mulher, o poeta ostenta sua virilidade. A apresentação da sexualidade aponta para a idéia de um testemunho falocêntrico, pois “a evidência da masculinidade estaria na origem da concepção do testemunho” (Seligmann-Silva, 2005a, p. 77) e, ainda, para uma afirmação do indivíduo na sociedade, uma forma de resistência individual e política.

Ao deixar sua amante na ex-URSS e, ao chegar ao Chile, em maio de 1973, Gullar se vê diante de uma situação bastante preocupante: “todas as noites explodia uma bomba próximo ao nosso apartamento” (GULLAR, 1998, p. 151). Temos aí um relato muito próximo do jornalismo, no qual somos informados da difícil situação econômica e política daquele país e de que essa situação precária vai favorecer o surgimento do golpe: “encontrei a cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende.”

E mais:

Começou o golpe. Allende ta falando no rádio. Entrei para ouvir. A voz de Allende era tensa. Pedia ao povo que apoiasse o governo legalmente constituído e se valesse do que tivesse à mão para enfrentar os golpistas. Fiquei assustado: pedir ao povo, desarmado, que enfrente os tanques militares? (Id. *ib.*, p. 157).

Nesse período, diante das perseguições no Chile, chega a notícia no Brasil de que o poeta havia sido fuzilado no meio da rua. Diante de todo o

caos, da falta de informação, dos amigos desaparecidos, em pleno estado de choque, ele descreve que:

certa manhã, tendo saído à procura de cigarros, cada dia mais difíceis de comprar, divisei do outro lado da rua uma mulher alta, esbelta, com lenço de seda na cabeça. Levei um susto: era Elôina! Estava de costas, mas era ela! Será possível?! [...] Uma onda de tráfego me impede de cruzar a rua. Agora ela se afasta e vai atravessar a rua transversal à nossa [...]. Enquanto a sigo, me pergunto por que, se aquela mulher é Elôina, por que não me procurou? [...] Aflito, continuo a seguir a mulher ao longo de toda aquela rua, movido pelo desejo insensato de encontrar Elôina mesmo onde não poderia estar. (Id.Ib., p. 148).

Este fragmento revela o trauma como resultado da vivência de todo esse processo de terror experimentado pelo poeta e, ainda, a dificuldade em distinguir a fantasia⁹ da realidade diante daquela derrota política e da permanente possibilidade da morte. Assim, a idéia constante de morte lhe tira o próprio sentido da vida.

Essa situação continua quando o mesmo foge para Buenos Aires e reencontra a família. Decidem viver em Lima a pedido dos filhos e, no ano seguinte, diante das péssimas condições materiais da família, partem para a capital da Argentina. Depara-se com uma relação familiar onde todos estão absolutamente mudados. Os dois filhos começam a usar drogas, a filha Luciana embarca na voga mística e, para piorar, seu filho Paulo começa a dar sinais de

⁹ “Uma fantasia oscila de certo modo entre dois tempos, três momentos temporais do nosso representar. O trabalho anímico se vincula a uma impressão atual, a uma ocasião do presente que foi capaz de despertar os grandes desejos da pessoa; a partir daí, remonta-se a uma vivência anterior, infantil no mais das vezes, na qual esse desejo se realizava, e então cria uma situação referida ao futuro, que se figurabiliza como a realização de um desejo, justamente o devancio ou o fantasma, no qual estão impressas as marcas de sua origem no atual e na lembrança” (FREUD Apud ALONSO, 2000, p. 195).

que está sofrendo de esquizofrenia. Ele foge várias vezes de casa e de clínicas onde realizava tratamentos de saúde. A médica que o tratou diz que a doença é resultado da experiência de vida dos pais. Gullar, diante desse discurso, procura pesquisar o assunto tentando livrar-se da culpa. Numa das fugas de Paulo, Gullar encontra o filho preso numa delegacia:

- Quantos dias faz que você não come, meu filho?
- Desde que me prenderam.
- E quando te prenderam?
- Na mesma noite em que fugi de casa.
- É muito tempo sem comer, por isso está tão magro. Porque se negou a comer?
- Achava que eles sabiam que eu era seu filho e iam por alguma droga na comida pra eu denunciar você.
- Meu filho!” (GULLAR, 1998, p. 215).

Depois que Paulo foge de Buenos Aires e é descoberto perambulando pelo interior de São Paulo, Thereza e os outros filhos retornam para o Brasil.

Sozinho novamente, destroçado pelos acontecimentos familiares, percebera que a situação política da Argentina tomava o rumo da radicalização. Viu, ali, uma situação semelhante ao que havia acontecido no Brasil, pois essa radicalização da esquerda serviu de pretexto à fúria repressiva da direita. É nesse contexto, onde o perigo fulgura e a morte é quase certa, que ele escreve *O Poema Sujo*, utilizando a linguagem poética como possibilidade de socialização de suas lembranças. É no momento de maior choque dentro dessa experiência traumática do exílio, que este poema é construído, resultando em sua melhor expressão artística¹⁰.

A tensão entre o poeta e o político, entre o narrador e o autor, entre o real e o imaginário, é ressaltada em vários momentos da narrativa:

¹⁰ “O fato é que com ele Gullar alcançou de grande parte da crítica uma verdadeira consagração, cujo alcance pode ser medido numa frase de Otto Maria Carpeaux: ‘O *Poema sujo* mereceria ser chamado de *Poema nacional*’.” (Villaça, 1984, p. 146). Grifo do autor.

Debruçado à janela de meu quarto, vi uma senhora passar com uma menina na calçada em frente, sob um guarda-sol azul celeste. ‘Estou mesmo em Moscou!’, disse espantado a mim mesmo. ‘Não é sonho não!’ Até aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a vida real. Agora, ao ver a senhora com a menina, às três da tarde, indo talvez para o cinema, sob um guarda-sol azul, caí na realidade. E senti um aperto no coração: que estarão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E meu gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio? Afinal nunca havia sido um militante político, nunca pusera a política adiante da poesia e da arte. Fora levado pelas circunstâncias a participar da luta em favor das reformas sociais e depois contra a ditadura que se instalara no país. E de repente encontrava-me em Moscou numa escola internacional de formação de quadros revolucionários como se fosse meu objetivo tornar-se um profissional do partido, um líder revolucionário. Não era nada daquilo! (Id. Ib., pp. 78-79).

De repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. Que faço eu em Paris a esta hora da tarde? Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse de fato acontecido. Com um aperto no coração, lembrei de minha casa, de meus filhos, de Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia ter se instalado dentro de mim (Id. Ib., p.50).

Ficção, relato autobiográfico, texto jornalístico, prosa, romance, mas, acima de tudo, nas entrelinhas da leitura encontra-se uma imbricação entre real e imaginário, uma narrativa pautada na lembrança do passado feita a

partir do tempo presente. Um poeta que sofre as injustiças da perseguição política, um indivíduo que busca a sobrevivência diante da clausura. Uma narrativa que embala o leitor num ritmo de distanciamento do próprio autor, no sentido de uma descrição de uma vida que parece não ser sua. Mas, sobretudo, uma escritura que depõe sobre um período histórico no Brasil que precisa ser lembrado.

Nas filigranas dessa leitura irrompe a memória da experiência traumática dos sobreviventes da ditadura militar e, nesse sentido, um testemunho¹¹ relevante para as discussões sobre este tema. Sua lembrança permite por um lado, fechar as feridas do indivíduo que vivenciou essa experiência e, por outro, impedir que novas sejam abertas.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A'SÁBER, Tales A. M. mimese do humano, crítica da desumanização. In: PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, [sd].

ALONSO, Sílvia Leonor. Trauma e fantasia- encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre temporalidade. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BASTOS, E. Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (orgs.) *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003.

¹¹ “A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado presente para a elaboração do testemunho. A concepção linear de tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como um campo arqueológico ou em um hipertexto.”(SELIGMANN-SILVA, 2005b, p. 79). É relevante destacar que o testemunho não deve ser considerado como um gênero literário específico, mas na literatura ele aparece por meio de várias faces.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

In:

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A imagem de Proust. _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de história. _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne M. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set. 1998, n. 6. Semestral.

- HABERMAS, Jürgen. Nenhuma normalização do passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 set. 1987. Folhetim.
- MORAES, Vinicius. Nova antologia poética. Seleção e Organização Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Macio (orgs.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.
- ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. A moderna tradição brasileira: cultura e indústria cultura / São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.
- _____. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 30, “Guerra, império e revolução”, pp. 31-78, jun. 2005a.
- _____. O local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005b.
- WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: CONHI, Gabriel (org.). Weber. São Paulo: Ática, 1986. (coleção grandes cientistas sociais)
- VILLAÇA, Alcides C. de Oliveira. Gullar: a luz e seus avessos. CADERNOS DE LITERATURA
BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 06, set. 1998. Semestral.

_____. *A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. Tese (Doutorado em Literatura brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SITES:

Letras de músicas. Disponível em:<www.vagalume.com.br>. Acesso em: 26 jun. 2007.

TEATRO E RESISTÊNCIA CULTURAL: O GRUPO OPINIÃO

Miliandre Garcia

RESUMO: O *Grupo Opinião* constituiu um marco decisivo na produção teatral na década de 1960. Sua presença na cena cultural brasileira teve importância porque, antes mesmo de ser consagrado como sucesso de público com produções tais como *Show Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, possibilitou a organização das esquerdas intelectualizadas em torno de um projeto de resistência cultural construído pelo “grupo” em interlocução com as classes médias. Resultado de um processo de acomodação das esquerdas no interior do mercado de bens culturais no Brasil, o *Grupo Opinião* foi resultado de uma conjunção de fatores que, concomitantemente, favoreceu sua visibilidade comercial no circuito das produções teatrais naquele momento, bem como atuou na politização de seu público espectador.

ABSTRACT: The *Grupo Opinião* was a essential moment in theatrical production in the 1960s. His presence in the Brazilian cultural scene was important because, even before being consecrated as a public success with productions such as *Show Opinião* and *Liberdade, Liberdade*, enabled the organization of the left intellectualized around a project of cultural resistance constructed by “group” in dialogue with the middle classes. Result of a process of accommodation of the left inside the cultural industry in Brazil, the *Grupo Opinião* was the result of a combination of factors that, concomitantly, favored its visibility in the ambit of commercial theatrical productions at the moment, as well acted in the politicization of their public spectator.

RÉSUMÉ: Le *Grupo Opinião* a été une étape important dans la production théâtrale dans les années 1960. Sa présence sur la scène culturelle brésilienne est important parce que, même avant d'être consacrée comme succès de publique avec des productions comme *Show Opinião* et *Liberdade, Liberdade*, a permis l'organisation de la gauche intellectualisé autour d'un projet de résistance culturelle construit par la “groupe” en dialogue avec les

classes moyennes. Résultat d'un processus d'adaptation de la gauche à l'intérieur du marché des biens culturels au Brésil, le *Grupo Opinião* a été le résultat d'une combinaison de facteurs qui de façon concomitante, a favorisé sa visibilité dans le circuit commerciale des productions théâtrales et a agi dans la politisation de de son public.

O advento do golpe militar no Brasil em 1964 e as estratégias empregadas pelo regime a fim de desarticular os espaços de crítica e debate sobre a realidade nacional determinaram substancialmente a dispersão das esquerdas intelectualizadas, então motivadas pelo processo de politização da cultura brasileira no início da década de 1960. Nesse contexto de transformações, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) viu seus quadros pulverizados e muitos de seus integrantes “migraram” ou constituíram novos espaços de articulação.

Parte deste contingente cepecista vinculou-se à produção do *Show Opinião*, que contava com a participação da bossa-novista Nara Leão (depois substituída pela cantora Maria Bethânia) e dos compositores João do Valle e Zé Kéti. Neste espetáculo, que deu origem ao Grupo Opinião, a aliança de classes expressa na formação do *Show* foi simbólica, já que nos anos de estruturação do regime militar e do aparelho repressor (1964-1968), as autoridades militares cada vez mais interferiram na comunicação e no contato direto da intelectualidade com as classes populares, ainda que tolerados a resistência e o protesto da classe média.

O processo de formação do *Opinião* deu-se quando, em meados de 1960, o elenco do Teatro de Arena (oriundo de São Paulo), em turnê no Rio de Janeiro, dividiu-se em dois: uns retomaram os trabalhos artísticos do Teatro de Arena enquanto outros se aproximaram de organizações culturais e entidades estudantis no Rio de Janeiro.

No Teatro de Arena, a excursão do elenco para o Rio de Janeiro amenizou os conflitos internos entre os que apoiavam José Renato, sócio-fundador do grupo que apresentava como solução para as dificuldades financeiras a implantação de modelo empresarial vigente na época, e Oduvaldo

Vianna Filho, do elenco originário do TPE que manifestava decepção com o público teatral e defendia a aproximação do Teatro de Arena com organizações estudantis, partidos políticos, instituições científicas e entidades sindicais como alternativa à atrofia do público e limitação administrativa (PEIXOTO, 1983 p. 65).

No Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis dedicavam-se concomitantemente às apresentações de *Eles Não Usam Black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul* – repertório do Teatro de Arena – e à montagem de *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, produção do Teatro Jovem com o Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.

O elenco do Teatro de Arena alegava que Vianinha priorizavam projetos alheios às atividades do grupo. Justificativa sem fundamento, segundo Dênis de Moraes, pois a maioria dos integrantes do Teatro de Arena dedicava-se a projetos paralelos (MORAES, 1989 p. 107). De qualquer forma, essas divergências internas resultaram no retorno do elenco para São Paulo e na permanência de Vianinha no Rio de Janeiro.

Para concretizar os vínculos com entidades de representação, instituições culturais e manter coeso o grupo de pessoas que se formou com as apresentações da peça, a dissidência do Teatro de Arena aproximou-se dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e dos dirigentes da UNE. Esse contato resultou na fundação do CPC, em dezembro de 1961, na sede da UNE, na Praia do Flamengo.

Dividido em departamentos artísticos, o CPC visava conscientizar os próprios quadros e aproximar-se das classes populares. No período de dezembro de 1961 a março de 1964, o CPC atuou em duas frentes principais: primeiro, na formação política da intelectualidade e, em seguida, na aproximação com o povo. Em 31 de março de 1964, lideranças militares empreenderam o golpe de Estado e, no dia seguinte, organizações paramilitares incendiaram a sede da UNE, onde ficava o CPC. Dessa data em diante, partidos políticos, instituições científicas, organizações estudantis e entidades culturais, a exemplo do PCB, do ISEB, da UNE e do CPC respectivamente, perderam espaço de manifestação na esfera pública. Como assinalou Heloisa

Buarque de Hollanda sobre o Show Opinião, “impossibilitado de acontecer politicamente, o contato artista de classe média/povo passa a realizar-se em espetáculo. Mas essa representação – que é a representação mesma do lugar do intelectual ao lado do povo – já começa a ser questionada” (HOLLANDA, 1992, p. 34).

Meses depois do golpe, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves e Pichín Plá reuniram-se no apartamento de Ferreira Gullar e Teresa Aragão e decidiram reavivar o extinto CPC como grupo teatral e com nome diferente. Desse encontro entre remanescentes do CPC nasceu o Grupo Opinião que resgatava o compromisso ideológico de aproximar a intelectualidade do povo e assumia a liderança artística na luta contra a ditadura militar.

Como não dispunham da documentação necessária para estrear o espetáculo musical, os sócio-fundadores convidaram Augusto Boal para dirigir o *Show Opinião* em regime de co-produção com o Teatro de Arena. Essa parceria entre o Grupo Opinião e o Teatro de Arena reaproximou os teatrólogos que começaram juntos no Teatro de Arena, mas que se separaram após turnê para o Rio de Janeiro e encenação da peça *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, no início da década de 1960. Essa união de forças e superação de divergentes no campo teatral constituiu-se em pré-requisito para efetivar a resistência cultural à ditadura militar.

Oito meses depois do golpe, em 11 de dezembro de 1964, o grupo remanescente do extinto CPC estreou o *Show Opinião* no Teatro Super Shopping Center, da rua Siqueira Campos, no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, em condições precárias porque o *shopping center* e as dependências do teatro encontravam-se em fase de construção. O teatro consistia basicamente num estrado de madeira localizado no meio da sala e em cadeiras velhas, trazidas de um cinema paulista, cobertas de lama: “passamos uma tarde e uma noite lavando-as e montando-as, com a ajuda de dois marceneiros” (GULLAR, 2006), afirmou Ferreira Gullar, ex-diretor do CPC e sócio-fundador do Grupo Opinião.

Augusto Boal, diretor do *Show Opinião*, convidou Izaías Almada, aluno da EAD, para participar da produção do espetáculo. Desanimado com os

colegas de turma e aspirando à profissão de diretor, Izaías Almada abandonou o curso de interpretação da EAD, aceitou o posto de assistente de direção e teve como primeira tarefa contratar um caminhão para trazer duzentas cadeiras de São Paulo. A missão requeria cautela. O ator mineiro, residente na capital paulista, recebeu instruções para viajar de madrugada e evitar complicações com a fiscalização na via Dutra. O problema era apenas um: como se tratava de doação de um parente de Vianinha, proprietário de um cinema desativado, as cadeiras não tinham nota fiscal (ALMADA, 2004, p. 48). O sucesso da missão lhe garantiu uma admissão tranqüila no grupo carioca e um *affair* com a protagonista do espetáculo, conta o ator (ALMADA, 2004, p. 48).

O processo de criação do *Show Opinião* apresentou três etapas. Na primeira parte, os autores Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes entrevistaram os músicos Nara Leão, João do Valle e Zé Kéti com o propósito de reunir informações gerais sobre a vida dos protagonistas. Depois, seguiu-se a fase de seleção das entrevistas e fotos e confecção dos cartazes e roteiro. Em seguida, retomou-se o trabalho com os músicos. Nessa fase, “cada trecho do texto foi dito por causa de um improviso. O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito” (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964). Na etapa seguinte, contou-se com o auxílio de vários artistas. Cartola, seu pai, D. Zica, Heitor dos Prazeres, Sérgio Cabral e Elton Medeiros transformaram trechos do espetáculo em partido alto, Cavalcanti Proença apresentou os desafios do Cego Aderaldo,¹ Jorge Coutinho escreveu uma cena inteira com linguagem popular, Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger, Ferreira Gullar traduziu José Martí e Augusto Boal, Dorival Caymmi Filho e alguns músicos modificaram o texto e a sequência das canções (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Sob direção musical de Dorival Caymmi Filho, o *Show Opinião* consistiu na apresentação de 33 músicas, em partes ou inteiras, desde samba de raiz,

¹ Aderaldo Ferreira de Araújo nasceu em 1878 no Ceará e ficou cego aos 18 anos de idade. Célebre trovador da região norte e nordeste do país, Cego Aderaldo encontrou-se com Padre Cícero de quem era devoto e fez versos para Lampião de quem ganhou inclusive um revólver. In: (ADERALDO, 1994).

cancioneiros populares, bossa nova até *protest song*, canção cubana e hinos nacionais.²

Em linhas gerais, os protagonistas do espetáculo discutiram problemas brasileiros como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento. A canção-tema do espetáculo apresentou-se como síntese da resistência à ditadura militar: “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião, daqui do morro eu não saio, não!”

Como afirmou Augusto Boal, na apresentação do espetáculo em São Paulo, no Teatro Ruth Escolar, em 13 de abril de 1965, nessa miscelânea musical “há uma idéia organizadora da obra, embora nem sempre explícita”, “Opinião tenta dizer: a simples existência de Opinião é prova de perenidade de flores e povo” (BOAL, 1965).

A produção do *show* Opinião guiava-se por dois princípios fundamentais. Um deles referia-se à consciência da música popular que para os protagonistas é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é a fonte e a razão de música.

² A seguir, listas de canções, por ordem de entrada, do *Show Opinião: Peba na Pimenta* (João do Valle e Zé Batista), *Pisa na Fulô* (João do Valle), *Samba, Samba, Samba* (Zé Kéti), *Tome Morcego* (João do Valle), *Borandá* (Édu Lobo), *Noticiário de Jornal* (Zé Kéti), *Missa Agrária* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra), *Carcará* (João do Valle e Zé Cândido), *Tubinbo* (Zé Kéti), *Favelado* (Zé Kéti), *Nega Dina* (Zé Kéti), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Sérgio Ricardo e Glauber Rocha), *Segredo de Sertango* (João do Valle e Zé Cândido), *Matuto Transviado* (João do Valle), *Voz do Morro* (Zé Kéti), *If I Had a Hammer* (Pete Seeger), *I Ain't Scared of Your Jail* (Pete Seeger), *Guantanamo* (José Martí), *Canção do Homem Só* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Sinal de Caboco* (João do Valle e J. B. Aquino), *Opinião* (Zé Kéti), *Mal-me-quer* (Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira), *Insensatez* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Marcha do Rio 40 graus* (Zé Kéti), *Malvadeza Durão* (Zé Kéti), *Gimba* (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra), *Tristeza Não Tem Fim* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Esse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo e Ruy Guerra), *Maria Moita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Minha História* (João do Valle), *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra); *Tiradentes* (Francisco de Assis e Ary Toledo) e *Cicatriz* (Zé Kéti e Hermínio Bello de Carvalho).

Outro estava relacionado ao predomínio do repertório estrangeiro que, segundo os autores,

é uma tentativa de colaborar na busca de saídas para os problemas do repertório do Teatro Brasileiro que está enlatado: atravessando uma crise geral que sofre o país e uma crise particular que embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos mais específicos (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Sob inspiração da “frente única”, os músicos escolhidos como protagonistas do espetáculo representavam extratos progressistas do povo brasileiro que deveriam lutar pela libertação do país que se encontrava sob jugo dos militares e da dominação norte-americana e, portanto, colocava-se como entrave à transformação da realidade brasileira.³

No início dos anos 1960, nos espaços oposicionistas circularam três versões distintas de povo brasileiro: Quem são os inimigos do povo, de Theotônio Santos; Quem pode fazer a revolução no Brasil, de Bolívar Costa, e Quem é o povo no Brasil, de Nelson Werneck Sodré. As três edições integraram a coleção Cadernos do Povo Brasileiro, editada pela Editora Civilização Brasileira em parceria com outras instituições de esquerda, entre elas o CPC. A versão de Sodré popularizou-se rapidamente por quatro fatores: primeiro, devido à visibilidade do autor garantida, sobretudo a partir de suas conferências no ISEB; segundo, pela receptividade e alcance que a editora tinha já no início da década de 1960 entre as esquerdas intelectualizadas; terceiro, em função do caráter didático da coleção; e, por último, a definição de povo correspondia aos princípios da “frente única” esboçados pelo PCB e pelo governo de João Goulart (1961-1964). Ou seja, setores progressistas da burguesia, do proletariado e do campesinato deveriam unir-se para lutar contra o imperialismo norte-americano e o latifúndio nacional e promover a revolução

³ Sobre a definição de povo, consultar Nelson Werneck Sodré (1962, p. 22) e Miliandre Garcia (2007, p. 42).

brasileira, de caráter antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática. A definição de povo de Sodré não era estática ou intransponível nem tampouco arbitrária ou acidental, embora variasse de acordo com as contingências históricas e coordenadas de tempo e lugar. Mesmo assim, tinha em comum o fato de que “em todas as situações, povo é o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1962, p. 22).

Nara Leão simbolizava a burguesia nacional que se vinculava aos ideários de mudança e, por conseqüência, aliava-se às classes populares. Consta no programa que a intérprete não pretendia cantar para o público, mas interpretar o público (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964). Além disso, a musa da bossa nova criticava o rótulo de intérprete da zona sul e reivindicava cantar qualquer tipo de música, contanto que ajudasse o povo a ser mais livre, a ser mais brasileiro. No *Show Opinião*, Nara Leão apresentava-se da seguinte maneira:

meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que por que vivo em Copacabana só possa cantar determinado estilo de música. Mas é mais ou menos isso. Eu quero cantar toda música que ajude a gente a ser mais brasileiro, que faça todo mundo querer ser mais livre, que ensine a aceitar tudo, menos aquilo que pode ser mudado (GRUPO OPINIÃO, 1965).

Zé Kéti interpretava as classes populares dos centros urbanos, o sambista carioca que circulava na zona sul, apresentava-se nos espaços restritos a universitários, integrava o elenco de filmes cinematográficos e inteirava-se da produção cultural da época. Desse modo, Zé Kéti representava o artista popular que expandia os limites territoriais e as fronteiras sociais e adentrava nos espaços burgueses, como legítimo representante da cultura nacional, passível de consumo pelos extratos médios da sociedade brasileira (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

João do Valle, por sua vez, representava os trabalhadores rurais que, sob o jugo dos latifundiários, não desfrutavam dos benefícios do próprio trabalho. Como síntese da contradição no espaço rural, o compositor nordestino representava a força de vontade do homem do campo, o amor pela terra e a exploração latifundiária (COSTA; VIANNA FILHO; PONTES, 1964).

Essa recepção do popular e também do nacional inspirava-se nas atividades culturais promovidas pelos integrantes do CPC que visavam integrar a bossa nova e o samba, a velha guarda e a nova bossa, o lirismo e o engajamento, o sertão e a cidade, a favela e o centro, o rural e o urbano. Enfim, imaginário social construído pela esquerda brasileira em meados do século XX que assimilava discurso político e interpretação economicista da história brasileira.

Na década de 1960, um contingente expressivo de artistas engajados assimilou o discurso oficial do PCB, que dividia a burguesia nacional em dois grupos definidos: um, a burguesia entreguista e conservadora vinculada ao capital estrangeiro e à elite latifundiária; e outro, a progressista e nacionalista voltada para desenvolvimento brasileiro. Essa interpretação de natureza política e econômica, segundo Arnaldo Daraya Contier, influenciou a emergência de um novo imaginário acerca da cultura brasileira, polarizada no mundo urbano (morro, samba, pandeiro e ritmo sincopado) e no mundo rural (sertanejo, retirante, moda de viola, frevo, baião embolada e bumba-meu-boi). Na música engajada, por exemplo, a inoperância das políticas culturais do PCB, a influência de escutas musicais heterogêneas e a natureza polissêmica do signo musical permitiram que músicos como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré reinventassem o nacional e o popular sob diferentes matizes e fontes.⁴

⁴ Arnaldo Daraya Contier citou cinco variações: “a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda”. Sobre o assunto consultar: *Conforme* (CONTIER, 1998, pp.15-19).

Em meados da década de 1960, a reprodução desse imaginário social afastava-se do ideário de revolução brasileira e concentrava-se na oposição à ditadura militar. No campo artístico, o *Show Opinião* representou a reorganização dos grupos de esquerda, a união de núcleos distintos em torno de objetivos comuns e constituiu-se em modelo para a arte de resistência e de oposição na área da cultura. Nesse período, não é possível falar em resistência cultural sem remeter-se ao *Show Opinião*. Como afirmou Edélcio Mostaço, “Opinião é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época” (MOSTAÇO, 1982, p. 47).

Edélcio Mostaço integra a literatura revisionista da “hegemonia cultural” da esquerda nacionalista que, de modo geral, se concentrou em dois aspectos. Em primeiro lugar, a intenção da intelectualidade de integrar-se às classes populares não garantia condições de acesso aos bens culturais nem tampouco oferecia meios de produção aos artistas populares. Segundo Edélcio Mostaço, o *show Opinião* “operava uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente *grego* em seu espírito. O *povo* do palco era o mesmo *povo* da platéia” (MOSTAÇO, 1982, p. 77). Em segundo lugar, o *show Opinião* associava a estratégia ideológica do PCB ao ideário cultural do CPC e, portanto, endossava a “hegemonia cultural de esquerda” que, por sua vez, caracterizava-se pela reprodução a estética nacional-popular.

Na segunda metade da década de 1960, as artes engajadas encontravam-se em processo de reestruturação dos públicos e em busca de espaços de atuação. Com a consolidação do regime militar, o meio teatral protagonizava mudanças importantes como a frustração do projeto de resistência interclasses e a localização da resistência entre extratos médios. O público que assistia ao *Show Opinião* saía da sala de espetáculo com a falsa impressão de ter cumprido os deveres cívicos e lutado contra a ditadura militar. Como afirmou Dias Gomes, “melhor seria que ela saísse disposta a fazer algo para modificar a situação, não há dúvida” (GOMES, 1968, p. 11). Essa suposta sensação de resistir à ditadura militar através do espetáculo teatral alimentou o trabalho dos artistas e também o consumo do público. Mas

ressaltamos que não se trata de afirmar que espetáculos como *Show Opinião* ou *Arena conta Zumbi* “concorreram decisivamente para iludir seus públicos em rituais cívico-esquerdizantes; algo como substituir as tarefas concretas de luta por uma ida ao teatro” (MOSTAÇO, 1982, p. 66).

O sucesso do *Show Opinião* inspirou a criação de *Arena conta Zumbi*, por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, no Teatro de Arena, em 1965, e *Liberdade, liberdade*, por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, no Teatro Opinião, em 1966. Com a montagem de ambas, o Teatro de Arena e o grupo Opinião permaneciam na liderança das pesquisas na área de teatro e constituíam-se em núcleos de oposição à ditadura militar. O primeiro atuava em São Paulo e o segundo no Rio de Janeiro. Esse diálogo entre os núcleos teatrais do eixo Rio-São Paulo tornou-se imprescindível à organização da resistência cultural e mobilização artística.

Com estréia em 21 de abril de 1965, *Liberdade, Liberdade* manteve-se fiel aos princípios do *Show Opinião* de reafirmar o valor da liberdade e transformar-se em centro da luta pela restauração democrática. Em linhas gerais, *Liberdade, Liberdade* visava reclamar, denunciar, protestar e, sobretudo, alertar, enfatizou Flávio Rangel (Apud MOSTAÇO, 1982, p. 80).

Além de apresentar-se no Rio de Janeiro, o elenco excursionou por outros Estados: São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, entre outros. Nessas turnês pelo Brasil, Paulo Autran constatou que “o combustível do novo homem brasileiro é a curiosidade – quer saber, entender, consome com rapidez tudo que é produto cultural” (AUTRAN, 1968 p. 161-168).

Liberdade, liberdade apresentou comprometimento político e qualidade estética. Segundo Ferreira Gullar, “*Liberdade, liberdade* é um dos raros exemplos, no teatro brasileiro, em que a eficácia política e qualidade dramática se integram harmoniosamente” (GULLAR, 1966).

Na contramão dessa análise, Edécio Mostaço afirma que a peça em questão eximiu-se de discutir o conceito de liberdade não só pela ação da censura que aplicava com rigor a lei, mas também pelo pacto da frente nacionalista que evitava o confronto direto. Além do mais, *Liberdade, liberdade*

inserir-se em circuito fechado de comunicação “onde ninguém atacava ninguém, isto é, não se podendo chegar ao cerne da questão das relações de classe, os autores e o espetáculo pulavam aqui e ali, dobravam esquinas, saltavam muros e deixavam o espectador na mão”; e apresentou fórmula estética paradoxal

de quem já sabia para quem já sabia, pura homeostas e que visava manter acesa a chama de um mito, sem tocar um milímetro nas constituintes do mito, seus objetivos, seus meios e fins”. Sob essa perspectiva, *Liberdade, liberdade* representava o auge da efusão cívico-ideológica liderada pela chamada “esquerda festiva” (MOSTAÇO, 1982, p. 80-81).

Como podemos constatar, do Grupo Opinião transferiu-se a crítica ao CPC, cujas atividades culturais não alcançaram o principal objetivo, pois se restringiram ao círculo de estudantes, muito embora almejasse atingir as classes populares. Esse argumento central encontramos na bibliografia sobre o CPC não é inoportuno, porém é parcial, pois não considerou elementos essenciais ao processo de formação estética, política e sentimental dos artistas, estudantes e intelectuais que integraram a chamada “hegemonia cultural de esquerda”⁵. Ponderação semelhante deve-se remeter ao Grupo Opinião que atuou em circuito fechado porque na ditadura militar só em circuito fechado podia atuar.

No seguinte à estréia de *Liberdade, Liberdade*, o Grupo Opinião estruturou-se em companhia teatral e dividiu-se em cotas igualitárias. Como empresa do ramo de diversões públicas, o Teatro Opinião lançou a peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de autoria Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar e direção de Gianni Ratto. No programa do espetáculo evidenciavam-se as intenções políticas do Grupo Opinião que acreditava na

⁵ A propósito consultar: HOLLANDA, 1980; CHIAUI, 1983; ARRABAL, 1983; BERLINCK, 1984; BOAL, 2000; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2001; GARCIA, 2007.

cultura popular como elemento de resistência (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966). O tom irreverente do texto manteve o sucesso dos espetáculos anteriores. A fusão de linguagens e diversidade de situações foi elogiada por Yan Michalski que achou a “salada” bem temperada e “ingredientes” na dose certa. Segundo o crítico teatral, “esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos – charme e humor genuinamente brasileiros” (MICHALSKY, 1966). Na análise de Edécio Mostaço, o título da peça evidenciou o beco sem saída em que se encontrava a “hegemonia cultural de esquerda” no contexto de ditadura militar (MOSTAÇO, 1982, p. 48).

A exemplo do CPC, o Grupo Opinião visava apresentar as manifestações de “cultura popular”⁶ aos extratos médios da sociedade e expandir a produção de arte engajada para além dos limites dessa classe. Sob esse aspecto, o núcleo de resistência estimulava a disseminação da produção periférica com a apresentação de *shows* musicais de escolas de samba e compositores populares e oferecia condições para manifestações de oposição e meios de organização da intelectualidade engajada.

Essa atuação diversificada transformou o Teatro Opinião em epicentro da resistência no campo da cultura. Nessa época, a constituição da resistência à ditadura militar agregava artistas independentes do ideário esquerdista. Em 1954, o teatrólogo Gianni Ratto, que veio da Itália para o Brasil a convite de Sandro Polloni e Maria Della Costa, pensava apenas contribuir com o desenvolvimento do teatro nacional e não integrar o “movimento” nacionalista brasileiro. Dez anos depois, a situação política e a centralização da censura alteraram a dinâmica teatral e contribuíram para a união dos artistas em torno de objetivos comuns, ou seja, lutar pela restituição das liberdades democráticas, seja no campo do teatro, seja na esfera política. Segundo Vianinha, “o Grupo Opinião iniciou o processo de reencontro dos chamados dois setores do teatro brasileiro fazendo participar de seus espetáculos artistas, diretores que até então não haviam pisado num teatro ‘engajado’” (VIANNA FILHO, 1968, p. 77).

⁶ Sobre as múltiplas interpretações da “cultura popular”, ver (GARCIA, 2007, pp. 52-56).

Em 1967, o Teatro Opinião apresentou a peça *A Saída, Onde Está a Saída?*, adaptação de Antônio Carlos da Fontoura e Armando Costa, do livro *O estado militarista*, de Frederic Cock. Para discutir situações históricas do segundo quartel do século XX, desde a bomba atômica, a destruição da cidade de Hiroshima, a Guerra do Vietnã e os conflitos do Oriente Médio, o diretor João das Neves empregou o sistema coringa na concepção da peça. Parte da crítica não gostou da adaptação teatral. Yan Michalski, por exemplo, considerou que o espetáculo deu um passo atrás na carreira do Opinião e apontou os embaraços que o texto “sisudo, pesado e verboso” criou à concepção cênica de João das Neves (MORAES, 1989, p. 239). Nesse meio tempo encenou-se a peça *Meia Volta Vou Ver*.

Entre 1966 e 1967, o Teatro Opinião promoveu seminário interno de dramaturgia. Nesses encontros discutiram-se as peças *Moço em Estado de Sítio*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, de Ferreira Gullar e *Dias Gomes*, e *O Último Carro*, de João das Neves. Em linhas gerais, o seminário interno do Teatro Opinião visava encontrar novas fórmulas no campo da dramaturgia que permitissem discutir a realidade nacional num regime ditatorial.

Além dessas questões inerentes ao processo dramaturgício, havia ainda a resistência conservadora de direita que se opunha às diretrizes desenhadas pelo Grupo Opinião. Vale notar que no período entre março de 1964 e dezembro de 1968, a maior ameaça à atividade teatral não vinha apenas do trabalho burocrático dos agentes censórios, mas também da ação clandestina de organizações de direita e grupos paramilitares. As companhias teatrais e os empresários do ramo sofriam ameaças constantes e, inclusive, temiam pela segurança nos teatros. Por exemplo, em *Liberdade, Liberdade*, o Teatro Opinião sofreu desde a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e munidos de bomba até a pressão de órgãos policiais. Segundo Dias Gomes, a ameaça à integridade do teatro só aumentou a responsabilidade histórica do artista e a função social da arte (GOMES, 1968, p. 13). Com essas atividades artístico-culturais, o Teatro Opinião desconstruía a idéia corrente de que a dramaturgia nacional estava “fora de moda”, que era “veneno de bilheteria” e, portanto,

não atraía o público teatral⁷. Em 1968, comemorou-se quatro anos de existência do grupo Opinião com a encenação de *Antígona*, de Sófocles. Nesse momento, encena-se a peça *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, de Ferreira Gullar e Dias Gomes.

Em fins de 1960, o Opinião deixou de ser um grupo de teatro preocupado com a discussão dos problemas nacionais para tornar-se um espaço físico alugado para a realização de eventos artístico-culturais. Nos anos 1970, com a dissolução formal do grupo, com o recrudescimento da ditadura militar e a consolidação da indústria cultural, a continuidade das propostas teatrais restringiu-se às manifestações isoladas dos artistas.

Até 1977 o Teatro Opinião mudou de nome e proprietário duas vezes: primeiro para Teatro Oficina, sob propriedade de João das Neves; depois para Teatro de Arena e Café-Teatro de Arena, de posse de Adamy Dantas. Atualmente o local é sede do Quinto Juizado Especial de Pequenas Causas.

Com o encerramento das atividades do Teatro de Arena e do Grupo Opinião no final da década de 1960 e início de 1970, grupos universitários como o Teatro da Universidade Católica (TUCA) e o Teatro da Universidade São Paulo (TUSP) assumiram a dianteira das experiências nacionais-populares e aderiram à radicalização política. Para Marcelo Ridenti,

em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos lukacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todos giravam em torno da busca artística das raízes *na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares (RIDENTI, 2000, p. 128-129).

⁷ Note-se que, entre a aplicação do sistema coringa e a realização do seminário de dramaturgia, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes desligaram-se do Teatro Opinião para fundar o Teatro do Autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADERALDO, Cego. *Eu sou o Cego Aderaldo*. São Paulo: Maltese, 1994.
- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. (Coleção Paulicícia)
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Anos 70: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- AUTRAN, Paulo. O público reclama a realidade brasileira no palco. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 161-168, jul. 1968. Entrevista realizada por Paulo Pontes. p. 62.
- BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984. p. 120 (Coleção Krisis).
- BOAL, Augusto. *Na nossa opinião*. São Paulo: Teatro de Arena, abr. 1965. (Programa do espetáculo).
- BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106 (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *As intenções do Opinião*. Rio de Janeiro: Teatro Princesa Isabel, dez. 1964. (Programa do espetáculo).
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 161.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 416.

- GOMES, “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Ano IV, Caderno Especial n. 02, junho de 1968, p. 07-18.
- GULLAR, Ferreira. Morte do Opinião. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 2006. Folha Ilustrada.
- GULLAR, Ferreira. *O caminho da liberdade*. In: RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millor. *Liberdade, liberdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 158 p. (Coleção Teatro Hoje, v. 2). Orelha.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. 199 p.
- MICHALSKI, Yan. O bicho que já pegou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 379 p.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. 197 p.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: FAPESP, 2001. 370 p. (História, 151).
- PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 223 p. (Antologias e biografias).
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 69-78, jul. 1968.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

GRUPO OPINIÃO. *Show Opinião*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, 1965. Long Play, 48 minutos.

MÚSICA EM CENA: A CANÇÃO POPULAR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA POLÍTICA OU SUCESSO DE MERCADO?¹

Mariângela Ribeiro

RESUMO: A canção de protesto dominou a cena cultural brasileira entre o período que vai do início dos anos 60, com os movimentos por reformas de base, até 1968, quando foi decretado o AI-5. Esteve presente nos Festivais da TV, nas peças de teatro, nas trilhas do cinema. A proposta é observar esse processo a partir da análise da utilização da canção popular nas peças do Grupo Opinião (1964-1965). Por um lado, estudiosos vêem tais espetáculos como continuidade daquele projeto cultural-político do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE no pré-64, o qual buscava no “popular” elementos para a construção de uma nação autêntica e justa. Por outro, o sucesso de público obtido auxiliou na consolidação da relação entre a arte engajada e o mercado, que se queria criticar. A partir das canções que compõem esses espetáculos, buscarei apreender o discurso social dos jovens grupos de esquerda que movimentaram a cena política e cultural durante os anos 60 e as relações entre política e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: cultura brasileira; canção de protesto; teatro engajado; mercado cultural.

¹ A idéia deste artigo surgiu a partir de minha pesquisa de mestrado, “A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)”, onde investigo o conteúdo social das canções do período em questão por meio da análise sociológica das músicas apresentadas nos famosos Festivais de Música Popular Brasileira (Festivais da Record, Festivais da Excelsior e os FICs, Internacional da Canção, da Globo). Esta dissertação foi concluída em 2005, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo S. Ridenti e foi financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

ABSTRACT: Protest song dominated the Brazilian cultural scene from the early 60's, in the context of social reforming movements, until 1968, when was decreed the AI-5. It was present in the TV's Festivals, plays, movie soundtracks. The proposal is to observe this process from the analysis of the use of protest song in the plays of the "Grupo Opinião" (1964-1965). In one hand, researchers analyze such plays as a continuity of the politico-cultural project of the CPC (Centro Popular de Cultura – Popular Center of Culture) of the UNE before 1964, which searched in the "folklore" elements for the creation of a genuine and fair nation. Second, the blockbuster obtained helped in consolidating the relationship between art and engaged market, which he objected. From the songs that make up these shows, I seek to grasp the social discourse of the young left-wing groups that stirred the political and cultural scene during the 60's and the relations between politics and culture.

KEYWORDS: Brazilian culture; protest song; militant theater; media and cultural production.

RÉSUMÉ: La chanson de protestation a dominé la scène culturelle brésilienne entre la période allant du début des années 60, avec les mouvements de réformes de base, jusqu'en 1968, où il a décrété l'AI-5. Était présent dans les festivals de la télévision, dans les pièces de théâtre, sur les musiques du cinéma. La proposition est d'observer ce processus à partir de l'analyse de l'utilisation de la chanson populaire dans les pièces du Grupo Opinião (1964-1965). D'abord, les chercheurs voient de tels spectacles comme une continuation de ce projet de politique culturelle du CPC (Centro Popular de Cultura) par l'UNE dans le pré-64, qui a cherché sur le "populaire" des éléments pour construire une nation authentique. Deuxièmement, le succès de publique a aidé obtenu la consolidation de la relation entre l'art engagé et le marché, qui voulait critiquer. Des chansons qui composent ces spectacles, je cherche à saisir le discours social de gauchistes jeunes qui agite la scène politique et culturelle dans les années 60 et les relations entre politique et culture.

MOTS-CLÉ: culture brésilienne; chanson de protestation; théâtre engagé; marché culturel

Há quase 45 anos, enquanto alguns brasileiros acompanhavam com alegria a chegada dos militares ao poder², uma parcela considerável procurava refletir sobre o ocorrido. Eram pessoas que, inseridas num amplo e crescente

² Basta lembrarmos que no dia 19 de março, pouco antes do golpe, a UFC (União Cívica Feminina) organizou uma grande "Marcha da Família com Deus pela Liberdade" que, sob o argumento de defender o país contra o comunismo internacional, pedia a queda do governo Jango.

movimento popular em prol das reformas de base, não compreendiam como ocorreu um golpe civil-militar sem grandes resistências populares.

Em meio a esse cenário, artistas envolvidos desde o início da década de 1960 na construção de uma arte popular e revolucionária intensificaram as discussões sobre temas nacionais. A canção de protesto, que já traduzia os ideais de esquerda aglutinados nos diversos movimentos sociais de base popular do “pré-64”³, continuou a dominar a cena da “arte engajada” até 1968, por meio da TV (Festivais), do teatro (Arena conta Zumbi, Arena conta a Bahia, Show Opinião, Liberdade Liberdade, etc.), das artes visuais (Opinião 65, Opinião 66 – espetáculos inspirados pelo recado do Show), do cinema-novo (trilhas sonora).

Isso porque, num país marcado pela predominância da oralidade em comparação à escrita (pelo alto índice de analfabetismo, entre outros fatores que aqui não poderemos aprofundar), a canção popular mostrava-se como a obra cultural capaz para se alcançar o objetivo pretendido: fazer-se ouvir e ajudar nas causas sociais.

0 ENCONTRO: TEATRO E CANÇÃO DE OPINIÃO

Para Heloísa Buarque de Holanda (2008), o grupo de teatro Arena talvez seja o fenômeno mais ‘anos 60’ entre nós. Surgido a partir das atividades do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD), tornou-se referência para toda geração artística por meio de seus Seminários de Dramaturgia e laboratórios de interpretação no fim dos anos 50, pelos quais foram se desenhando um novo modelo teatral.

Vinculados ao Arena, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal (que retornava de uma formação no Actors’

³ O chamado “pré-64” foi marcado pela everfescência de movimentos social que lutavam por reformas de base, tais como as Ligas Camponesas no nordeste pela reforma agrária; os sindicatos organizados com mais autonomia por melhores condições de trabalho; setores progressistas da igreja católica empenhados na alfabetização da população; etc.

Studio), estavam antenados com as formas de teatro politicamente comprometidas.

Em 58, foi encenada, pela primeira vez, o clássico de Guarnieri, a peça *Eles não Usam Black Tie* que analisava a classe trabalhadora, suas greves, seus conflitos. O espetáculo ficou em cartaz de 1958 a 1959, fez um sucesso tremendo, viajou o país todo, e deu o tom do teatro e da produção cultural brasileira do período pré-64 [...]. Em 1961, o Arena já havia estabelecido o modelo de teatro político que seria seguido pelos grupos que viriam depois (HOLANDA, 2008, p. 4).

Tal como o movimento Off Broadway de Nova Iorque, buscava-se ultrapassar as formas institucionalizadas de criação artística e, ao mesmo tempo, fazer do teatro arma para denúncia e apelo à mobilização política.

Betti (2007) pontua que o drama norte-americano, a exemplo de Arthur Miller e Tennessee Williams, influenciou a escritura dramaturgica de autores como Vianinha e Guarniere; já o teatro épico de Brecht, produziu um crescente interesse pelo sentido politicamente transformador do teatro, fundamentando a criação e a proposta dos novos diretores brasileiros já citados.

Do Arena, desdobram-se outros grupos que, liderados por Vianinha, Francisco de Assis e Nelson Xavier, começam a encenar pequenas peças e textos *agitprop*. Com o CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), o teatro foi para as ruas (sindicatos, subúrbios, interiores) para discutir as questões nacionais, sintonizados com aquele projeto nacional defendido pelo PCB desde a “Declaração de março de 1958” e tão popular entre as esquerdas até o golpe.

Isto é, apostava-se na idéia de “revolução, nacional e democrática”: países atrasados como o Brasil deveriam primeiro lutar contra o imperialismo (realizando a revolução burguesa nacional) para, só depois, pensar em transitar para a revolução socialista. No lugar do enfrentamento e recusa do Estado, o partido passou a optar pela pressão sobre o Estado com campanhas nacionalistas, defendendo a necessidade de reformas de base e

desenvolvimento econômico antiimperialista. Nesse sentido, apostava-se na união do “povo brasileiro” para revolucionar a sociedade.

Importante lembrar que o conceito de Povo utilizado pela esquerda brasileira foi expresso por N. W. Sodré, no livro didático “Quem é o povo no Brasil?”, publicado em 1962 pela UNE com o intuito de levar educação à população. Segundo Sodré, o conceito de povo é histórico, sendo representado pelas forças progressistas da sociedade em questão. No Brasil daquele momento, seria formado por: “parte da alta, média e pequena burguesia desligada de associação, compromisso ou subordinação com o imperialismo; o proletariado; o semiproletariado e o campesinato [...] os que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este” (Sodré, 1978, p. 208). Não fariam parte do povo, sobretudo, os latifundiários, considerados aliados do imperialismo.

O CPC da UNE foi um dos grupos que mais expressou essa preocupação com a construção de uma cultura “nacional-popular”, “não alienada” – revelando a influência do ISEB⁴. A arte deveria, segundo o anteprojeto do manifesto do CPC, optar por ser popular e revolucionária; conseqüentemente, instrumento a serviço da revolução social. Vejamos um trecho do anteprojeto:

[...] Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo [...] Eis por que afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular. Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser

⁴ O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado em meados dos anos 50 – e extinto após o golpe de 1964 – pelo Estado com o intuito de racionalizar o surto de desenvolvimento do país, teve grande vigor durante o governo JK. Vários estudos demonstram que tal pensamento influenciou profundamente toda a esquerda do período (do PCB à esquerda católica) com conceitos como “cultura alienada”, “autenticidade cultural”, etc. Consultar: TOLEDO, 1977.

entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. [...] nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. (ESTEVAM, 1963, p. 91-94)

Defendia-se uma retomada de elementos culturais populares (seja pelos conteúdos e até mesmo pelas formas) no intuito de buscar as bases para construir o “homem novo”⁵ a partir do povo genuinamente brasileiro, ainda não cooptado pelo capitalismo. O que pode ser explicado pelo prestígio do PCB junto aos movimentos de massa, à intelectualidade e classe estudantil.

Assim, o novo modelo proposto pelo teatro que nasceu no Arena, passou pelo CPC e fundamentou as peças do Grupo Opinião, buscava formas de expressão que possibilitassem tratar das questões concretas do país. Para tanto, se fundamentava tanto nas modernas teorias teatrais que defendiam o engajamento político a partir própria criação artística (Bentley, Gassner, Brustein, Brecht), quanto na teoria social de esquerda brasileira.

Nesse sentido, percebeu o potencial da canção de protesto para a construção de um teatro de apelo popular. Desde 1961, com a peça *A mais Valia Vai Acabar, sen Edgar*, Vianinha aposta nos musicais políticos e abre espaço para uma forma de trabalho agregadora. Junta-se ao Arena o músico Carlos Lyra, o cineasta Leon Hirschman, sociólogo Carlos Estevam, do ISEB.

Essa fórmula passa a ser replicada em grande parte dos trabalhos desse movimento teatral (Arena, CPC) e teve, sem dúvida, seu maior sucesso, na montagem do Show Opinião, considerado como a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar. O grupo homônimo foi formado por pessoas do primeiro e do CPC (agora ilegal) com o intuito de criar um foco de resistência a nova situação.

Porém, o sucesso alcançado pelo Show Opinião acabou por revelar uma profícua relação entre arte engajada e mercado: “O Show Opinião, que

⁵ A idéia de “homem novo” tal como a proposta pelos revolucionários cubanos e se caracterizava como um homem participativo cultura e politicamente, capaz de transformar a sociedade, compactuando com os ideais de justiça e igualdade social.

estrou em 11 de dezembro de 1964, no Teatro de Arena do Rio, no Super-Shopping Center [...] sempre teve casa cheia, aclamação da crítica unânime em seu favor” (DAMASCENO, 1994, p. 152).

Para falar em números, pelo encarte do disco que traz trechos da peça somos informados de que em poucas semanas mais de 25 mil pessoas o assistiram no Rio, e cerca de 100 mil se considerarmos também as apresentações realizadas em Porto Alegre e São Paulo.

Tal sucesso se repetiu com a estréia de *Liberdade, Liberdade* em 21 de abril de 1965. Esse espetáculo, produção do mesmo grupo, mereceu um extenso artigo no *New York Times*: “os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil, estão produzindo no país bom entretenimento e uma nova visão dramática. A estréia de ‘Liberdade, Liberdade’ (*Liberty, Liberty*), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso de público” (*New York Times* apud. RANGEL & FERNANDES, 1977).

Conforme estudiosos do tema e período, essas peças representam uma continuidade do projeto anterior, “nacional-popular”, na medida em que tratam o golpe como um acidente de percurso, sem optar pela luta armada – ao contrário do que fez grande parte da esquerda que rompeu com o Partido Comunista.

No encarte do disco que contém gravações originais do *Show Opinião*, os autores explicam que tal espetáculo “[...] é fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram-se a levar a cultura ao povo. Para fazer cultura com e para o povo, meteram-se nas entidades estudantis, nos sindicatos”. Formulações já defendidas pelo CPC nos primeiros anos da década de 1960.

Dessa forma, *Opinião* “corresponde à palavra de ordem ‘recuo organizado’ dada pela direção do PCB aos seus militantes do front cultural [...]” (COSTA, 1996, p. 110), ou seja, tanto na escolha das músicas quanto no texto, o espetáculo convoca o público para se unir na luta contra o governo instaurado.

Já *Liberdade, Liberdade*, com muito humor, reforça a idéia de que o comando militar faz parte de uma situação ridícula e passageira. Isso fica claro em várias passagens do texto. Por exemplo, ao ironizar a decisão do

Supremo Tribunal em libertar Miguel Arraes (sem explicitar tal fato), preso por ser considerado a “principal figura da conspiração comunista”: “Se o governo continuar deixando os jornais fazerem certos comentários, se o governo continuar deixando este espetáculo ser representado, se o governo permitir que o Supremo Tribunal continue dando hábeas corpus a três por dois, nós vamos acabar caindo numa democracia!” (RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 11).

Importante abrir um parênteses para lembrar que esse vínculo entre cultura e política não ocorria de forma mecânica – como às vezes pode parecer. Acreditamos que os produtos de cultura em questão (música de protesto, Cinema Novo, literatura engajada, Teatro de Arena, etc.) expressaram as tensões vividas pelos sujeitos naquele momento. Muitos estudos demonstram que as realizações do CPC ultrapassaram as teorias rígidas expressas no referido anteprojeto.

Apesar do projeto teórico estar afinado com as idéias políticas da esquerda, na prática artística não se sacrificava o estético pelo político. Costa (1996) demonstra que nas peças montadas pelo Teatro de Arena de São Paulo e pelo Grupo do CPC, houve a maior tentativa de se realizar teatro épico no Brasil, nos moldes de Berold Brecht. E Betti (2007), demonstra que tais grupos estiveram em diálogo constante com o que se discutia na cena teatral norte-americana durante a contracultura. Teorias que foram, aliás, amplamente traduzidas para o português no período.

Procurarei, pois, observar como essas discussões colocadas pela esquerda perpassam os dois espetáculos na tentativa de apreender as maneiras pelas quais a música popular brasileira se colocou nesse momento: como absorveu as tensões do tempo presente e quais as suas contribuições para nossa história.

1. PRIMEIRA RESPOSTA AO GOLPE: “PODEM ME PRENDER/ PODEM ME BATER/ PODEM ATÉ DEIXAR-ME SEM COMER/ QUE EU NÃO MUDO DE OPINIÃO”

O Show Opinião, ao discutir os caminhos da música popular brasileira (representada pelo samba do marginal suburbano, canção sertaneja do

imigrante nordestino e bossa nova da classe média carioca) para apontar a necessidade de resistência aos obstáculos colocados pelas gravadoras, rádios e invasão cultural americana, discutia metaforicamente a própria situação do país. Colocando lado a lado uma representante da classe média (Nara Leão), um nordestino (João do Vale) e um sambista do morro (Zé Kéti), o Show Opinião, em sintonia com o PCB, defendia a união dos mais diversos grupos para se resistir ao golpe. Essa era a “opinião” que queriam passar.

A peça, escrita por Vianninha, Armando Costa e Paulo Pontes, inovou na forma teatral brasileira na medida em que optou pela utilização do show musical para explorar a dramaticidade através da técnica de colagem. Isso não significa que o espetáculo possa ser considerado um drama já que é formado por segmentos fragmentados (e equilibrados) que expressam, ao mesmo tempo, a idéia de crise social e a de espontaneidade da cultura popular. Quanto ao conteúdo, ao discurso, há uma predominância de temas populares – através dos quais se pretendia fazer crítica ao momento contemporâneo brasileiro e, também, retirar forças para a continuidade da luta revolucionária.

A escolha de iniciar o espetáculo ao som solitário de um berimbau, além de sugerir a opção pela cultura popular, evocava a lembrança do protesto e rebelião dos negros contra a escravidão. A voz de Nara cantando “menino, quem foi teu mestre?”, enfatizava a crença na necessidade de se buscar na “autêntica cultura brasileira” os exemplos de luta.

Em meio aos relatos dos cantores apresentando suas respectivas origens sócio-econômicas e discutindo as relações profissionais do músico no Brasil, as canções apresentadas vão reforçando a “tese” do espetáculo – ora de forma humorada, ora de forma dramática, triste.

A canção “Peba na Pimenta” (João do Vale) sugere de forma irônica que a falta de recursos e a pobreza não deixam escolha, obrigando o povo a comer peba (um tipo de tatu) com pimenta. Outra canção irônica é “Nega Dina” (Zé Keti); o narrador conta o percurso feito por Dina pelas favelas cariocas para lhe encontrar. O motivo:

[...] Só porque/ faz uma semana/ que não deixo uma
grana pra nossa despesa/ ela pensa que a minha vida/ é

uma beleza/ eu dou um duro no baralho/ pra poder viver/
a minha vida não é mole não/ entro em cana toda hora/
sem apelação/ eu já ando assustado/ sem paradeiro/ sou
um marginal/ brasileiro. (ZÉ KETI, 1964)

Canções como estas extraíam muito riso do público. Mas esses momentos eram sucedidos por canções que traziam uma carga dramática, demonstrando de forma crua a desigualdade social. “Borandá” (Edu Lobo), por exemplo, foi apresentada com um arranjo mais lento e melancólico (se comparada com as gravações de Edu e de Elis) por Nara logo após uma seqüência de canções cômicas. A apresentação de “O Favelado”(Zé Kéti) reclama, bem ao modelo das canções de protesto “Zelão” (SÉRGIO RICARDO, 1960) e “Feio não é bonito” (CARLOS LYRA, 1961), da vida no morro: “O morro sorri/ mas chora por dentro/ [...] o morro tem sede/ o morro tem fome/ [...] o favelado do morro sou eu!” (Zé Keti, 1964).

Um dos trechos mais aplaudidos também surgia abruptamente após uma cena descontraída. Ao som de toques melancólicos de um violão, João lia a carta que escrevera ao pai quando deixou o sertão à procura de melhores condições de vida no sudeste: “Perdão, pai, por ter fugido de casa. [...] eu vou pro sul arriscar. Quem sabe lá é melhor, eu sei fazer verso. Posso até lhe ajudar a criar meus irmãos”. Terminada a leitura, Nara cantava “Missa Agrária” e “Carcará” (esta última aparecia duas vezes no espetáculo. Nessa primeira utilização, Carcará fazia pano de fundo para a leitura de alguns dados do IBGE sobre índices de pobreza e imigração nordestina. O público delirava.

Mas além de denunciar essas precárias condições vividas pelas populações pobres no campo e nas cidades, a peça enfatiza o poder das classes populares na transformação do mundo. Uma melancólica “Incelença” (canção popular dos velórios no sertão) é seguida da vigorosa da canção “Corisco”, sendo esta uma colagem de citações populares nordestinas, feita para o filme Deus e o Diabo na terra do sol (1964): “Te entrega Corisco/ te entrega Corisco/ Eu não me entrego não/ Eu não sou passarinho/ pra viver lá na prisão/ [...] Tá contada a minha história/ verdade imaginação/ espero que o senhor tenha tirado uma lição/ que assim mal dividido esse mundo

anda errado/ que a terra é do homem/ não é de deus nem do diabo/ [...] o sertão vai virar mar” (RICARDO & ROCHA, 1964).

A simpatia com a Cuba revolucionária é revelada em canções de protesto mundialmente famosas na voz de Peter Seeger, do movimento conhecido como Nueva Canción Latinoamericana⁶. A interpretação de Guantanamera é enfatizada com tradução de trechos significativos, como: “Com os pobres da terra/ quero minha vida arriscar”.

Na mesma linha, a canção “Opinião” (Zé Kéti), afirma: “podem me prender/ podem me bater/ que eu não mudo de opinião[...]”. Ou seja, apesar da derrota de 1964, os ideais permanecem e a luta continua. Enfim, a “opinião” do espetáculo, apesar de ser apresentada de forma fragmentada, é clara e recorrente. “Sina de Caboclo” (João do Vale), já quase no final, reforça a possibilidade de conscientização popular. Inicia em ritmo de lamento:

Mais plantá pra dividi / num faço mais isso não.../ eu sou um pobre caboclo/ ganho a vida na enxada / o que eu colho é dividido/ com quem num plantô nada / se assim continuá / vô deixar o meu sertão / mesmo os olhos cheio d’água / e com dor no coração / vou pro Rio carrega massa / pros pedreiro em construção/ deus até tá ajudando/ tá chovendo no sertão / mais plantá pra dividi / num faço mais isso não [...]. (VALE, 1964)

Contada a história do caboclo, e sua “tomada de consciência” (mais plantá pra dividi, num faço mais isso não), o ritmo se altera, tornando-se mais rápido e incisivo:

⁶ Nova Canção Latino-Americana é o nome dado ao conjunto de canções de protesto que surgiram entre os anos 60 e 70 em diversos países latinos, sobretudo, segundo Villaça (2004), Argentina, Chile e Uruguai. Essas canções se caracterizavam por utilizarem temas relacionados aos problemas políticos, sociais e econômicos da América Latina, pelo reaproveitamento de músicas folclóricas e populares e pelo caráter didático que tinham, já que seus ideólogos e criadores buscavam “conscientizar” o público e auxiliar na transformação desse mundo em um lugar mais justo para se viver. Como vemos, a Nova Canção tem princípios semelhantes ao da Canção Engajada brasileira.

[...] qué vê eu batê/ enxada no chão/ com força e coragem/
 com satisfação/ é só me dá terra/ pra ver como é/ eu
 planto feijão/ arroz e café/ vai sê bom pra mim/ e bom
 pro doutô/ eu mando feijão/ ele manda tratô/ vocês vão
 ver/ o que é produção/ modéstia parte/ eu bato no peito/
 sou bom lavradô. (Idem, 1964)

Eis o recado: com a tomada de consciência do “povo brasileiro”, e a conseqüente união do mesmo pela luta pelos seus direitos, se realizaria a sonhada revolução democrática-nacional, não sendo grande obstáculo o governo militar pouco antes instaurado. Eis o sonho dessa geração do CPC, do Cinema Novo, do Teatro Popular, da Literatura engajada, da Canção de Protesto: tal como na letra, chegar à justiça social (vai sê bom pra mim/ e bom pro doutô).

2. A INSISTÊNCIA DA PALAVRA: “A TRISTEZA QUE A GENTE TEM/ QUALQUER DIA VAI SE ACABAR/ TODOS VÃO SORRIR/ VOLTOU A ESPERANÇA”

Meses após a estréia de Opinião, o mesmo grupo (Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo) traz aos palcos cariocas um novo espetáculo: Liberdade, Liberdade. No palco, Nara Leão (que conduzia as músicas), Vianninha, Paulo Autran e Tereza Raquel.

Escrito por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, e baseado em seleções de textos históricos importantes, o espetáculo não trouxe novidades em se tratando de discurso, se comparado com seu antecessor. Também não trouxe inovações quanto à forma, utilizando-se mais uma vez da já aprovada colagem de músicas de protesto e textos ora dramáticos, ora cômicos. Aliás, a semelhança de ambos pode ser percebida logo no início, quando o espetáculo traz os acordes de Marcha da quarta-feira de cinzas, canção de Vinícius e Lyra já utilizada no Show Opinião. Enfatizando que “mais do que nunca, é preciso cantar”, ouvimos a voz de Paulo Autran se apresentando como:

Operário do canto [...]
Fui chamado a cantar e para tanto
há um mar de som no búzio de meu canto.
Trabalho à noite e sem revezamentos.
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;
[...]
Não canto onde não seja a boca livre,
Onde não haja ouvidos limpos e almas
afeitas a escutar sem preconceito
Para enganar o tempo – ou distrair
criaturas já de si tão mal atentas,
não canto...
Canto apenas quando dança,
nos olhos dos que me ouvem, a esperança.
(RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 22)

Mais uma vez encontramos ecos do anteprojeto do Manifesto do CPC. Reiterando, segundo esse documento, a arte devia ser “as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo”, ou seja, ter uma função social e política, distanciando-se do que se considerava arte alienada, puro divertimento (para enganar o tempo ou distrair não canto). No caso do Brasil, a arte deveria estar contra a ditadura militar (Não canto onde não seja a boca livre) e a serviço da sonhada “revolução brasileira” (operário do canto).

Vejo que, tal como em Opinião, a peça se define por aquele discurso do PCB cuja tese se resumia na união do povo progressista brasileiro para se realizar uma revolução nacional e democrática. Quer dizer, mesmo num momento em que o partidão sofria várias dissidências que questionavam a união com a chamada “burguesia progressista” e começavam a pensar na luta armada, o campo artístico ainda se mostrava simpático às velhas idéias da esquerda. E dado o sucesso de tais peças, o mesmo vale para o público, formado em sua maioria por estudantes universitários e demais grupos que formavam essa mesma esquerda.

Talvez porque embora as dissidências não acordassem quanto às formas de luta defendidas (armada ou não) e à opção revolucionária (em etapas ou

não), se encontravam na oposição ao governo militar e no sonho por uma sociedade mais justa.

Outro ponto que deve ser enfatizado é a escolha do condutor da peça: Paulo Autran é quem a abre e quem a fecha. Autran já era um conhecido ator, vindo do teatro tradicional (chamado de teatrão pelos jovens que buscavam novas linguagens e discursos). Além disso, temos a participação de Tereza Raquel, também já renomada atriz. A incorporação de ambos em uma peça que expressava os ideais dos grupos de esquerda traz duas questões: primeiro, demonstra que aquele teatro improvisado dos primeiros anos 60 começava a se profissionalizar e institucionalizar; segundo, mais uma vez, o grupo buscava colocar no palco a união das forças progressistas, independentemente do lugar social que essas pessoas ocupassem.

Retornando à *Liberdade, Liberdade*, os operários do canto se revezavam na leitura e interpretação de vários excertos que tratam do tema liberdade. Através de Voltaire a Benito Mussolini, Moisés a John Kennedy, Danton a Anne Frank, Hitler, Lorca, Tiradentes, falam do heroísmo dos muitos que lutaram em algum momento pela liberdade, pelo fim dos tiranos e das tiranias. E para suavizar essa cena quase chata, Vianninha seriamente diz:

[...] antes de continuar esse espetáculo, é necessário uma advertência: achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. [...] seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada a sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 32)

São muitas as gargalhadas, descontraindo o ambiente. Esse trecho foi introduzido depois da reclamação do arquiteto Lúcio Costa ao observar no ensaio geral que as cadeiras do teatro faziam muito barulho. O que demonstra que o Grupo conseguia reaproveitar de maneira criativa qualquer assunto, e até mesmo transformá-lo com humor em temas que pretendiam tocar.

Importante ressaltar que o tema (liberdade) é sempre tratado como algo necessário ao projeto de país defendido, isto é, ligado à idéia de construção da nação (coletivo). Por isso o texto toma cuidado para não parecer uma defesa de um individualismo liberal: “Sempre que mais de meia dúzia de pessoas se reúnem, a liberdade individual cede aos interesses coletivos” (Rangel & Fernandes, 1977, p. 35).

Observo que Liberdade, Liberdade utiliza-se mais da leitura do texto escrito do que Opinião. As canções são utilizadas aqui mais como ilustração dos trechos recitados. Por exemplo, quando a personagem de Tereza Raquel fala da existência ilusória da liberdade econômica, Nara e o coro cantam Acertei no milhar, do sambista Moreira da Silva (“Etelvina! Acertei no milhar! / ganhei cinco mil contos / vou deixar de trabalhar / mas de repente, mas de repente / Etelvina me acordou / foi um sonho minha gente”). E quando Autran lembra do direito à habitação, Nara traz um trecho de Moro na areia, de Caymmi (“[...] todo mundo mora direito / quem mora torto sou eu / eu não tenho onde morar”).

Muitos outros exemplos poderiam ser oferecidos aqui. Mas acredito que esses já dão conta de mostrar que, tal como em Opinião, optou-se por um repertório comum ao gosto da juventude de esquerda: canções populares tidas como genuínas, autenticamente nacionais, como os sambas dos anos 30 ou as canções praieiras de Caymmi.

Além das canções populares, o espetáculo utilizou-se, tal como em Opinião, da Nueva Canción Latinoamericana e de canções que fizeram história em momento revolucionários, como é o caso de *Ça vas pas*, eternizada na voz de Edith Piaf, ou de Jota e de Marinera, cantadas durante a Guerra Civil Espanhola, etc. De todas elas, selecionaram trechos que chamavam o povo à luta pela liberdade: “*No hay quien pueda / No hay quien pueda / con la gente / Marinera / Marinera / Lucha ahora / y defiende / su bandera*” (Marinera, que segundo Rangel e Fernandes, tinha várias letras servindo à mesma música, de acordo com cada facção em luta).

A forma com que se usou as canções não deixa dúvidas quanto à herança do CPC. Salta aos olhos (ou ouvidos) o didatismo do espetáculo. Quando a canção não é o ilustrativo da cena, mas sim a própria cena,

explica-se o motivo da escolha por tal som. É o caso da apresentação do Jota. Ao tocá-lo, explica-se que “o jota é o canto solitário de um homem e nasceu no norte da Espanha.[...] A canção exprime o engajamento e a divisão total das famílias espanholas durante [...] a Guerra Civil, batalha perdida pela liberdade” (Rangel & Fernandes, 1977, p. 71).

A segunda parte do espetáculo traz histórias que colocam a questão tirania/liberdade: criticam o stalinismo através da exposição do julgamento de Brodsky, condenado a cinco anos de trabalho forçado por não se considerar o trabalho de poeta como algo útil à causa comunista; criticam a opressão norte-americana através do caso de um soldado que foi executado por se recusar a servir ao exército; criticam a Alemanha de Hitler.

Mas em continuidade à primeira parte, entre essas histórias dramáticas há várias esquetes cômicas e críticas sobre a situação vivida contemporaneamente no país. Reforçando a crítica ao estado econômico do país, o diálogo entre os atores fazia com que a platéia desse gargalhadas:

³/₄ Nara, você sabia que a liberdade de um povo se mede pela sua capacidade de rir?

³/₄ Portanto, vocês agora devem rir bastante, que é para parecerem bem livres.

³/₄ É, a situação não está boa não. Cada vez sobra mais mês no fim do dinheiro.

³/₄ Acho que vou me mudar para os Estados Unidos.

³/₄ Estados Unidos? Por quê?

³/₄ Vou viver na matriz.

(RANGEL & FERNANDES, 1977, p. 94)

É assim, mesclando crítica e riso, lembrando os dramas vividos pela humanidade e fazendo piada da ditadura instaurada no país, que a peça leva seu recado, resumido na seguinte fala de Nara em *off*: “Eu sei como é difícil se acreditar em alguma coisa, quando há tanta gente ruim; mas acho que o mundo está passando por uma fase. Passará; daqui a séculos, talvez, mas passará. Apesar de tudo, ainda acredito na bondade humana” (Idem, 1977, p. 115).

E é na voz do popular Autran que a peça se despede (sob o som mais uma vez de Marcha da quarta-feira de cinzas) com tom de esperança:

Às vezes, no fim de uma batalha, nem se sabe quem venceu; ou o vencedor parece derrotado. Cristo morreu na cruz, mas o cristianismo se transformou na maior força espiritual do mundo. [...] Anne Frank morreu, mas Israel ressurgiu da cinza dos tempos. Quando Hitler dançou sobre o chão da França, tudo parecia perdido. Mas a cada ato de luta corresponde um passo de vitória. O poeta Brodsky acaba de ser libertado por um movimento de intelectuais. Ainda há homens oprimidos, mas não há mais escravos.[...]

A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale; onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta. (RANGEL & FERNANDES 1977, p. 123)

3. ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

Tal como já foi apontado em muitos estudos, as duas peças apresentam-se com um discurso que dá continuidade ao projeto político do PCB. Temas retirados do sertão nordestino, dos pescadores, dos morros, etc., interessavam na medida em que aumentou a preocupação em denunciar a situação nacional (miséria, espoliação capitalista e exploração imperialista, etc) e encontrar na autêntica cultura e no povo (ainda não contaminado pelo capitalismo) os possíveis combatentes para a ainda sonhada “revolução brasileira”.

Emprestando os termos de Bakhtin (1988), noto ainda que os dois espetáculos utilizaram-se de elementos característicos do gênero literário popular: linguagem popular (didática) e publicista, a mistura cômico-sério, a opção por fatos da vida contemporânea, o riso e a irreverência. Escolha perfeita, pois como observa Bakhtin, esses elementos dão a idéia de transitoriedade, tão cara ao “recoo organizado” pretendido.

Uma diferença com relação ao universo cultural do pré-64 é observada na utilização de canções americanas não citadas aqui mas também utilizadas, como *Nobody knows the trouble I've seen* e *Summertime*.

Canções que, poucos anos antes, não seriam bem-vindas nem para os envolvidos na produção da moderna música popular brasileira, nem para seu público. Por exemplo, no disco “O Povo canta”, lançado pelo CPC em 1962, a defesa do nacionalismo não deixava espaço para o aproveitamento de qualquer símbolo americano. Conforme expresso em canções como: *João da Silva ou o falso nacionalista*: “Ele é nacionalista / de um modo diferente / Pois toma rum com coca-cola / e tudo esquece / Vai com a madame ver / um bom cinemascopo/ ela usa nylon / ele casimira inglesa/ entorna uísque em vez de choppe/ paga royalty dormindo / quando esquece a luz acesa / diz que não gosta de samba / e acha o rock uma beleza” (Billy Blanco, 1962) e *Subdesenvolvido*: “Só mandaram o que sobrou de lá Matéria plástica, que entusiástica, que coisa elástica, que coisa drástica / Rock balada, filme de mocinho/ Ar refrigerado e chiclet de bola / E coca-cola / Sobdesenvolvido [...]” (LYRA & ASSIS, 1962).

Se anos antes a defesa do nacionalismo barrava a utilização, por parte dos artistas engajados, de qualquer símbolo ligado aos Estados Unidos (imperialismo), nesse momento o que vale é o teor crítico da obra, seja nacional, seja estrangeira.

Mas a grande diferença com relação ao pré-64 é marcada pelo início da profissionalização dos produtores dessa cultura de esquerda na medida em que o mercado começou a perceber que o protesto fazia sucesso entre um grupo considerável.

O Show Opinião marcou o início de um dos momentos mais frutíferos para a música popular brasileira. Seu sucesso chamou a atenção da indústria fonográfica. Foi nesse momento que surgiu a sigla MPB, consolidada nos Festivais da Canção a partir de 1965. Nas palavras de Iná Costa:

Dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o Show Opinião marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado MPB. [...] A revolução foi mercadológica, portanto. E a vendagem do disco Opinião de Nara revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da idéia de “universitário padrão”, disposto a consumir o samba “de

raízes”, até então desprezado, e a MPB, o novo produto. Foi assim que a história da música brasileira veio a conhecer tanto Clementina de Jesus como Edu Lobo. O capítulo seguinte dessa “revolução”, após a crise de 1966, é o dos festivais, quando as próprias gravadoras e as emissoras de televisão assumiram a iniciativa, tentando resolvê-la. (COSTA, 1996, p. 111)

A montagem de *Liberdade, Liberdade* demonstra que os artistas engajados já consideravam o mercado – visível na rapidez da criação e na escolha da fórmula já aprovada pelo público. Por isso mesmo, já naquele momento se questionou sobre os reais projetos dessa arte engajada. Tinhorão reclamou que *Opinião* expressa apenas o idealismo e romantismo desses jovens produtores, os quais no fundo teriam identificação apenas abstrata com o povo.

Em um estudo clássico, Marilena Chauí (1980) afirma que a cultura nacional-popular daquele momento fora autoritária na medida em que colocou o artista/intelectual como vanguarda do povo. Outros estudiosos ainda consideraram o *Show Opinião* como um espaço no qual esses jovens puderam externar a derrota e sonhar com a revolução de forma abstrata, ou seja, se redimirem do fracasso sem a necessidade de ação.

Eis a contradição expressa na criação artística dos anos 60: os jovens produtores culturais não se identificavam com o novo governo que, por ironia do destino, os possibilitava à inserção no mercado de trabalho.

A expansão econômica impulsionada pela “modernização conservadora” multiplicou as oportunidades de trabalho e permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançando as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo. Quer dizer, isso possibilitou melhores condições de vida para a mesma classe média que formava grande parte da oposição envolvida na luta contra a ditadura (intelectuais, artistas, profissionais liberais, estudantes). Daí as atitudes e discursos ambíguos que encontramos na arte política que entrou para a história de nosso país como a maior forma de resistência à ditadura militar.

Mas, como último ponto, é importante notar que a inserção no mercado não comprometeu o processo de criação dessa cultura de esquerda. Nos

termos de Benjamin (1992), penso que os produtores dessa canção popular urbana souberam utilizar-se das novas tecnologias surgidas na sociedade, contribuindo para a “refuncionalização” dos aparelhos de produção cultural. O pessoal que estava envolvido na criação musical do período, sempre mostrou preocupação em discutir as estruturas de nossa música popular e o desenvolvimento de seu campo.

Com as novas possibilidades técnicas e mercadológicas que apareciam a cada momento, compositores, cantores, instrumentistas e demais interessados na discussão sobre a função social da arte, preocupavam-se com os caminhos que nossa música popular deveria seguir. É o que constato ao ler as afirmações de Caetano Veloso, Capinam, Nara Leão e outros que participaram do debate realizado pela Revista *Civilização Brasileira* ainda em 1966⁷.

Da mesma forma que a opção pelo discurso nacionalista não fez esses produtores abandonarem as inovações trazidas pela Bossa Nova, a inserção no mercado não interferiu na qualidade musical já obtida. Ao contrário, após o sucesso desses espetáculos, a televisão resolveu abarcar o movimento musical, criando os Festivais da Canção. E foi a partir daí que entramos num dos momentos mais gloriosos de nossa produção musical – que, até meados dos anos 70, não deixou de tentar explicar o Brasil e a nós, brasileiros, sempre de maneira crítica e inventiva. E que bom seria se os nossos atuais “sucessos de mercado” ainda tivessem esses sons/tons...

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 187-201.

⁷ Ver: “Que caminho seguir na música popular brasileira?” – debate coordenado por Airton Lima Barbosa, com Flávio Macedo Soares (crítico), Caetano Veloso (compositor), Nelson Lins e Barros (crítico), José Carlos Capinam (poeta), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora) e Ferreira Gullar (poeta). In: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966.

- BETTI, Maria Silvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro na década 1960/70: apontamentos introdutórios. *Aurora*, 1, revista eletrônica Neamp/PUC São Paulo, 53 p. – 71, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. Col. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 106.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 233.
- DAMASCENO, Leslie H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas; Unicamp, 1994. p. 333.
- ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. p. 115.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. Descobertas, desastres e sonhos dos anos 60. In: *Praia Vermelha, Estudos de Política e Teoria Social*, PPGSS/UFRJ, Rio de Janeiro, 18(2), 2008.
- RANGEL, Flávio.; FERNANDES, Millor. *Liberdade Liberdade*. Porto Alegre: LPM, 1977.
- SODRÉ, Nelson W. Quem é o povo brasileiro. In: *Introdução à revolução brasileira*. São Paulo: livraria ed. Ciências Humanas, 1978. p. 258.

OBRAS FONOGRAFICAS:

- LEAO, Nara et alli. Show Opinião. Universal 73145224002, 2002 (1965).
- _____. Liberdade liberdade. Universal 73145466632, 2002 (1966).
- VÁRIOS. O povo canta. UNEC-001, CPC/UNE (1962).

BIBLIOGRAFIA

- BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 222.

- _____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. Decantando a república. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004. 3 volumes.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: *Revista brasileira de história*. Vol. 18, n. 35, p. 13-52. São Paulo: USP, 1998.
- FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 413 p.
- _____. “A ditadura militar e os papéis políticos dos intelectuais na América Latina”. In: Circuito fechado. São Paulo: Hucitec, 1976. (p. 99-141)
- GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.
- HOLLANDA, Heloísa B; GONÇALVES, Marco A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955 – 1968). In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-60. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, São Paulo, p. 81 -110.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964 – 1969”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. Rio de Janeiro: ed. Saga, 1966. d165 p.
- VILLAÇA, Mariana M. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 – 1972). São Paulo: Humanitas, 2004. 295 p.

A POLÍTICA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA E A ESQUERDA LATINO-AMERICANA: DIFUSÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA PARA A SOCIEDADE OU ADEQUAÇÃO SOCIOTÉCNICA COM O POVO?

Renato Dagnino

RESUMO: Este trabalho busca se contrapor à maneira como a corrente principal da esquerda vem tratando o tema da Política de Ciência e Tecnologia: aquela que defende que a difusão dos frutos do progresso da Ciência e Tecnologia para a sociedade ou a apropriação do conhecimento científico e tecnológico pelos cidadãos é o caminho para promover um estilo de desenvolvimento alternativo. Por se filiar a uma visão distinta, procura mostrar a impossibilidade de que o conhecimento científico e tecnológico tal como hoje existe possa atender a esse objetivo; em particular, quando se tem o contexto latino-americano como foco analítico e propositivo. E argumenta que o reprojeto da tecnociência capitalista mediante processos de Adequação Sociotécnica realizados com foco nos empreendimentos solidários é uma plataforma cognitiva mais coerente com o cenário de maior equidade econômica, justiça social, e sustentabilidade ambiental que a esquerda está a construir.

PALAVRAS CHAVE: política de ciência e tecnologia; esquerda latino-americana; adequação sociotécnica, empreendimentos solidários

ABSTRACT: This paper criticizes the manner Latin American left mainstream is approaching Science and Technology Policy: the one that maintains that the dissemination of the fruits of science and technology progress within society or the appropriation of the scientific and technological knowledge by the citizens is a good route to promote the alternative style of development it proposes. Defending a different view, the paper shows why the scientific and technological knowledge as exists today is not appropriate to achieve this objective. And argues that the redesigning of capitalist technoscience

through processes of Sociotechnical Adequation performed with focus on autogestory cooperatives is a cognitive platform more consistent with the scenario of economic equity, social justice, and environmental sustainability that Latin American left governments are now building.

KEYWORDS: science and technology policy; latin-american left; sociotechnical adequation; cooperatives.

RÉSUMÉ: Le présent document vise s'apposer à la façon dont le courant a été laissé traiter la question de la science et la technologie: celle qui affirme que la diffusion des fruits du progrès de la science et la technologie à la société ou de l'appropriation des connaissances scientifiques et technologiques citoyens est le moyen de promouvoir un style de développement alternatif. Pour s'adhérer à un point de vue différent, je tente de montrer l'impossibilité de la connaissance scientifique et technologique tel qu'il existe actuellement pour atteindre cet objectif, surtout quand il a le contexte latino-américain comme un point analytique et propositionnelle. Et soutient que le processus redessiné par la technoscience capitaliste d'adéquation sociotechnique menées avec un accent sur la solidarité des entreprises une plateforme est plus compatible avec le scénario cognitif de l'équité économique plus grande, la justice sociale et la durabilité de l'environnement qui reste à construire.

MOTS-CLÉ: politique de science et technologie; gauche latino-américain; adéquation sociotechnique; coopératives.

INTRODUÇÃO

Já no título deste ensaio procuro contrapor a idéias da ciência e tecnologia para a cidadania com a proposta da adequação sociotécnica com o povo. Com isso pretendo ressaltar a necessidade de que potencial de geração de conhecimento existente na América Latina seja orientado mediante um processo presidido por interesses e valores compatíveis com o conceito de povo, e com a participação deste. Acredito que só dessa forma será possível materializar a intenção dos colegas que levantam a bandeira da “ciência e tecnologia para a cidadania”. Entre outras coisas porque entendo que o termo cidadania é usado pelos colegas na sua acepção marshalliana (MARSHALL, 1967), que foi adotada pela socialdemocracia como balizamento para a

construção do Estado do bem-estar e depois esvaziado pelo neoliberalismo, que terminou levando o próprio Estado ao descrédito e à inoperância.

A seção que segue, partindo da distinção que fazem autores marxistas que analisam a relação Estado-sociedade entre Cidadania, Nação e Povo no Estado capitalista, procuro mostrar porque o processo de geração de conhecimento, que é o tema que trato na quarta seção – ciência e tecnologia ou *adequação sociotécnica*? – deveria ter como alvo não a Cidadania, entendida como fundamento abstrato do estado capitalista, ou a Nação, seu referencial, e sim o povo, entendido como fundamento e referencial ambíguo deste Estado.

O objetivo da segunda seção pode, então, ser entendido como uma tentativa de explicitar mais claramente, tendo por base uma abordagem marxista, o sujeito-alvo da construção analítico-conceitual que venho desenvolvendo em torno da proposta de *adequação sociotécnica* (DAGNINO, 2002; DAGNINO et.al., 2004). Ao fazê-lo, dei-me conta, e espero que os leitores que acompanham meu esforço dedicado àquela construção, concordem comigo, que precisar as diferenças entre aquelas três mediações pode torná-la mais inteligível e eficaz.

Entre a segunda e a quarta seções, inseri outra – a emergência do povo como fundamento e referencial do Estado e os empreendimentos solidários – que apresenta argumentos que me parecem suficientes para responder afirmativamente à pergunta que seu título formula.

1. CIDADANIA, NAÇÃO E POVO NA AMÉRICA LATINA DE HOJE¹

Nesta seção busco me aproximar da atualidade da América Latina para justificar meu argumento de que o esforço das forças progressistas, associado ao aspecto cognitivo da construção de um estilo alternativo de

¹ Esta seção segue muito de perto o conteúdo da segunda parte do trabalho de Guillermo O'Donnell (1981), "Anotações para uma Teoria do Estado", cujo objetivo central é, justamente, esclarecer as diferenças entre os três conceitos. Ainda entre autores latino-americanos, serviram como referência o trabalho de Oscar Oszlak (1997), intitulado *Estado e Sociedade: Novas Regras do Jogo?*

desenvolvimento (o que tenho chamado de proposta da AST) deve ter o Povo como sujeito-alvo.

Início com uma referência ao fato que, num mundo em que a guerra continua sendo o processo essencial da expansão capitalista, a América Latina, talvez pela sua pouca importância no cenário global, é a única região que se tem mantido à margem deste processo. E isso ao mesmo tempo em que os países da região (hoje conhecida como a mais desigual do planeta) estão se configurando como palco de uma quase generalizada “sublevação” de seus Povos. Eleições de líderes populares que se opõem ao modelo do neoliberalismo triunfante depois do fim da Guerra Fria, ou da derrubada de governantes que fogem às suas promessas de campanha e aderem a este modelo, mostram uma surpreendente convergência entre dois processos autônomos que vêm apresentando uma resultante favorável para as forças que anseiam por um estilo de desenvolvimento alternativo. A década neoliberal dos anos 90 não cumpriu o que prometeu e provocou uma reação popular e eleitoral que varreu os governos conservadores, através de eleições de governos populares e democráticos, em quase todos os países da América Latina².

Esse resultado é essencial para o argumento que desenvolvo em seguida. Por esta razão, volto um pouco atrás no tempo para entender como ele se tornou possível. Início por ressaltar que o Povo, a terceira das mediações entre o Estado e a Sociedade, embora esteja sempre presente em certo grau em qualquer Estado capitalista, teve maior importância nos casos latino-americanos, que no capitalismo central. O que é, ao mesmo tempo, causa explicativa e consequência do fenômeno do Populismo; cujo espectro, ao contrário do que se pensava quando do final do ciclo de regimes militares sul-americanos, continua rondando a América Latina.

A menor vigência entre nós da Cidadania como mediação efetiva entre Estado e sociedade pode também ser entendida como causa e consequência do papel mais importante que entre nós adquire o Povo. Ela parece se dever à menor extensão e densidade do capitalismo latino-americano, que não chegou

² É do trabalho de José Luis Fiori (2007), *O poder global e a nova geopolítica das nações* que tomei esta proposição.

a aperfeiçoar, como ocorreu nos países centrais, o conjunto de aparências abstratas do qual a Cidadania é um componente. Na verdade, os latino-americanos pobres, que em situações de crise são candidatos a constituir-se como Povo, sobretudo aqueles que nunca foram incorporados diretamente ao processo formal de exploração capitalista (que hoje representam mais da metade da população economicamente ativa da região) nunca foram, de fato, cidadãos.

No que respeita à pouca importância relativa da solidariedade coletiva Nação, há que lembrar o fato dos países da América Latina terem apresentado um processo de constituição das bases de “seu” capitalismo bem distinto daquele que ocorreu nos países da Europa (e do Japão). Sem entrar em detalhes, e resumindo um longo e importante debate, quero apenas ressaltar uma característica distintiva dos dois processos. Naqueles países, o feudalismo foi sendo suplantado pelo capitalismo em meio a uma intensa luta entre grupos sociais que, de uma forma complexa, lenta e variada, foram dando origem ao que vieram a ser as nacionalidades e a solidariedade coletiva denominada Nação. O fato de que, ao contrário deles, os países da América Latina tiveram um Estado (implantado artificialmente pelos conquistadores) antes de terem uma Nação, pode ser tomado como síntese dessa idéia.

Passando agora para perceber o que ocorreu nos últimos decênios, e iniciando pelo plano endógeno, é forçoso reconhecer que a América Latina “capitalizou-se”³. Ela se tornou inteiramente capitalista, seja em termos estruturais, seja em termos superestruturais (como modo de produção, como hegemonia, como economia e como cultura). A “sociedade tradicional” continuou a existir, mas ao lado de outra moderna, de opulência seletiva. Uma sociedade *high tech*, das redes de comunicação, dos sistemas midiáticos sofisticados que submeteu funcional e ideologicamente e passou a modelar os valores da sociedade como um todo e que produz em seu seio um processo

³ Os parágrafos que seguem reproduzem quase literalmente as idéias expostas por Marco Aurélio Nogueira (2007) em seu trabalho *O pensamento político e a redemocratização do Brasil*, no qual aparece esta expressão que alude a um também longo e importante debate ocorrido no seio da esquerda latino-americana a respeito da vigência do conceito de burguesia nacional.

inaudito e generalizado, ainda que com características variadas, de superexploração do trabalho. Todos os que nela “habitam”, mesmo que nada ganhem com o capitalismo, mesmo que se relacionem com ele apenas na condição de marginalmente explorados (ou nem isto!), passaram a aceitar e cultivar esses valores.

No plano externo, a América Latina “globalizou-se”. Ela não somente aprofundou sua inserção econômica subordinada no mercado mundial, como se tornou mais condicionada pelo que acontece no mundo: a mundialização das relações sociais, econômicas e políticas, a financeirização e transnacionalização das economias, a perda de soberania dos Estados nacionais, a desregulamentação dos mecanismos de financiamento do setor público, etc.

As dinâmicas associadas a esses dois planos engendram um processo caracterizado pela subalternidade e pela dependência em que a convivência entre aquelas duas “sociedades” recria a sua condição periférica. A subversão das formas tradicionais de vida e a fragmentação da sua sociabilidade não vêm associadas à inclusão e à dignidade social dos indivíduos, como ocorreu no capitalismo avançado. Em vez do surgimento da cidadania como mediação capitalista *tout court* se fortaleceram formas naturalizadas de desigualdade. Miséria, exclusão social, desemprego estrutural e marginalidade misturam-se com restos de latifúndios improdutivos e formas primitivas de exploração da mão-de-obra e com as dinâmicas “deslocalizadas” do mundo digital e transnacional.

A democratização política foi limitada e condicionada por esse processo. As instituições não foram capazes de responder ao descontentamento por ele gerado levando os partidos e os sindicatos à perda de legitimidade. As pessoas votam, mas não se sentem representadas. Tentam converter em participativa uma democracia que é apenas representativa e lutam por seus direitos, mas não conseguem se afirmar como sujeitos de obrigações e deveres: há muitos direitos políticos formais e poucos direitos civis para a população pobre.

Esse quadro de estiolamento de uma cidadania que, na verdade, nunca se constituiu de fato, não chegou a apagar a expectativa social de proteção e

cobertura estatal por parte dos setores não inteiramente marginalizados e de uma classe média que, desvalorizada e confundida, tenta defender seus direitos perante o Estado neoliberal.

Governos de diferentes inclinações políticas foram se dando conta de que teriam que aceitar formas de gestão, em particular no plano das políticas sociais, mais participativas. Mas a movimentação social que por essa via poderia ter levado à recuperação das solidariedades coletivas de cidadania e de nação, ainda que num Estado “reformado” segundo a cartilha neoliberal, seguiu a tendência societal demarcada por aquelas duas dinâmicas. O fortalecimento da sociedade civil deu-se através da afirmação dos interesses particulares e não da construção de consensos, projetos coletivos ou novos arranjos de poder.

Se o fortalecimento da sociedade civil provocou um encolhimento do poder arbitrário do Estado que ajudou na democratização, o fato de isso ter ocorrido em simultâneo a uma perda de força e legitimidade da ação estatal levou a perspectiva de ruptura e de contestação, que poderia conduzir a uma recuperação daquelas duas solidariedades coletivas, não tenha se verificado. A contrapartida da desregulamentação do Estado no plano da sociedade foi a desorganização dos grandes agregados (as classes sociais) que serviam de referência objetiva para a política. À medida que se desfazia esse referencial de representação política tornava-se mais aceitável a forma atomizada (quando não clientelista), pela qual o Estado “enxugado” passava a processar, junto a indivíduos, grupos e movimentos auto-referidos, as demandas sociais que caberia à cidadania e à nação conduzir.

O ciclo vicioso se completa com a progressiva deterioração da capacidade do Estado de exercer plenamente o monopólio do uso legítimo da força, de atuar como promotor do “bem comum”, de continuar a elaborar políticas, tomar decisões, garantir e proteger direitos. Enfim, de seguir com a crescente incapacidade, por parte do Estado, de assegurar os direitos dos nacionais (Nação) e legitimar-se perante os cidadãos (Cidadania).

Na sociedade, cresce a incapacidade de utilização dos canais institucionais. Quanto menos política se tem (quanto menos projetos coletivos e valores socialmente referidos), maior a sensação de que o poder político não é

necessário para representar os interesses das classes sociais. Quando passaram a ser veiculados por técnicos e especialistas, os interesses particulares diminuíram suas chances de se traduzir e organizar como interesse coletivo.

No que respeita aos partidos de esquerda, que eram depositários de uma expectativa de alteração neste quadro, o que se verifica é que quando conseguem ocupar uma parte do aparelho de Estado e alcançar a cota de poder que as eleições e o sistema democrático vigente lhes permite, sua preocupação é menos a de tentar orientá-lo para novas prioridades e para atender os interesses das classes subalternas, que para ampliar sua base de sustentação na direção de outros segmentos sociais. Enleados na carga inercial da reforma liberal, submetidos aos efeitos retardados da onda do “enxugamento do Estado” e amargando o despreparo anunciado dos seus quadros – seja “técnico”, para fazer fazê-lo funcionar “eficientemente” segundo as regras herdadas, seja político, para transformá-lo no sentido de torná-lo capaz de cumprir o seu projeto político – a tendência é que eles se tornem meros gestores de uma crise que ajudaram a criar, mas que não lhes corresponderia resolver. É flagrante a preocupação de muitos desses quadros em gerir recursos de poder e em maximizar seus próprios interesses eleitorais, deixando de agir para organizar novas hegemonias ou novos consensos e consentimentos.

O resultado que nos lega esse processo, em termos da dificuldade de recuperação das solidariedades coletivas da Cidadania e da Nação, parece contraditório com a oportunidade de levá-la a cabo aberta pela “sublevação” popular que levou à eleição de governos democráticos, em quase todos os países da América Latina. É certo que essa situação gera um ambiente propício para que aquelas duas solidariedades venham a ser recompostas, não é menos certo que sua emergência não esteve associada à Cidadania ou à Nação ou a instituições a elas relacionadas, e sim ao movimento popular. Meu argumento é que parece ser no âmbito de uma organização e radicalização desse movimento que poderão ser criadas as condições para a recuperação das solidariedades coletivas.

A desmoralização e perda de legitimidade dessas duas mediações e a virtual ausência de condições para recuperá-las instauraram um ciclo vicioso

de difícil interrupção endógena. Mas, como resultado do mesmo processo que gerou esse ciclo vicioso, existe um assenso do movimento popular que parece apontar para uma possibilidade de sua interrupção exógena. É provável, e esta é a idéia central desta segunda seção, que se encontre no seu aprofundamento a chance de lograr aquela recuperação.

De fato, em meio a esse contexto de despolitização surgem de modo difuso e errático, formas de politização alternativas que apontam para a emergência de uma solidariedade coletiva latente – o Povo – que passa a ocupar o vácuo deixado pela perda vigência da Cidadania e da Nação como mediações legítimas entre Estado e sociedade. Buscando se impor aos impasses da política tradicional, essas formas de politização alternativas que são usual e genericamente denominadas de movimentos populares, se colocam como possibilidades de superação de muitos dos desafios que acima se apresentou.

2. OS EMPREENDIMIENTOS SOLIDÁRIOS E A EMERGÊNCIA DO POVO COMO FUNDAMENTO E REFERENCIAL DO ESTADO LATINO-AMERICANO.

Esta seção tem como objetivo mostrar a plausibilidade daquilo que o seu título afirma. Ele se inicia destacando que os empreendimentos solidários⁴ de produção de bens e serviços parecem ser a “ponta de lança” mais radical, conseqüente e prometedora do conjunto a que acima me referi como formas de politização alternativas que se organizam em torno da uma solidariedade coletiva Povo.

Mas antes de justificar o porquê dos qualificativos que dei a eles, é conveniente caracterizá-los ainda que resumidamente. As experiências latino-americanas nesse campo (ou no campo mais inclusivo do que se conhece no Brasil como Economia Solidária e em outros países latino-americanos como

⁴ Esse conceito é, para efeitos deste ensaio, equivalente ao de empreendimentos econômicos solidários, empresas em autogestão, empreendimentos com características autogestionárias, cooperativas de trabalhadores, cooperativas de resistência.

Economia Social) ganharam terreno, a partir dos anos de 1990, numa conjuntura defensiva do movimento dos trabalhadores. De fato, as fábricas recuperadas, cooperativas e associações de trabalhadores surgiram na contramão do intenso processo de desestruturação e precarização do trabalho, cujo ritmo passou a ser cada vez mais ditado por aquelas dinâmicas que levaram a que a América Latina se “capitalizasse” e “globalizasse”. Naquela conjuntura, algo que não era mais do que uma série de experiências isoladas ganha corpo, tendo como palco as unidades produtivas em crise, especialmente as empresas familiares falidas. Surge uma perspectiva nova que aponta para a possibilidade real da propriedade coletiva dos meios de produção. Além disso, e é importante destacar, essas experiências passaram a reivindicar para si (e a assumir) o sentido das bandeiras históricas do associativismo e da autogestão.

As iniciativas autogestionárias de produção remontam há pelo menos dois séculos. Neste percurso, apresentaram formas institucionais e de organização variadas e submetidas às condições materiais e sociais da ocasião. E tem sido em momentos de ascensão do ciclo das lutas sociais que elas ganham força e se projetam como possibilidade de superação das relações sociais e do modo de produção capitalistas. Seu princípio articulador associativista tem se mostrado capaz de assegurar, por um lado, o caráter orgânico da instituição operária e, por outro, a efetivação de laços de solidariedade com outros grupos sociais dos quais os trabalhadores eram também agentes ativos. Ele parecia “fundir”, no seu início, duas funções que só posteriormente vieram a ser divididas: a organização para a produção dos meios de vida, especialmente através das diversas formas de cooperativismo (no início, principalmente, de produção, consumo e crédito) e para a resistência coletiva e política à implantação do capitalismo que passava a dominar todas as esferas da vida social. Ao substituírem a competição entre os trabalhadores pela solidariedade, e a fragmentação pelo coletivismo, essas formas associativas de produção revelaram um duplo aspecto de meio e de fim. A autogestão das suas lutas passa a ser vista pelos trabalhadores, então, como indissociável da autogestão da produção e da vida social (FARIA, 2005).

Voltando à América Latina de hoje, em que a situação de crise se faz acompanhar com o fortalecimento da autogestão é necessário avaliar em que

medida elas serão capazes de, recuperando o papel alavancador daquelas duas funções, servir de polo de aglutinação de forças que operacionalize, por aquelas duas vias, uma transformação efetiva das relações sociais de produção capitalistas.

Essa avaliação, entretanto, remete ao início desta seção, quando classifiquei os empreendimentos solidários como a “ponta de lança” mais radical, conseqüente e prometedora das formas de politização capazes de impulsionar a adoção de um estilo de desenvolvimento alternativo.

Ela é a mais radical (no sentido etimológico original, de ir à raiz da questão) porque questiona o cerne do sistema capitalista, sua estrutura econômico-produtiva. Por produzirem bens e serviços através de um tipo de organização do processo de trabalho, propriedade dos meios de produção, repartição do excedente gerado, mecanismos de absorção de mão-de-obra, canais de aquisição de insumos e comercialização dos produtos, etc., distinto daquele das empresas capitalistas, e por terem certa independência em relação ao mercado formal, os empreendimentos solidários representam uma ameaça, claro que ainda latente (como em seguida se aborda), ao funcionamento dessa estrutura econômico-produtiva. Por oferecerem aos segmentos mais pobres da população uma alternativa ao consumismo exacerbado e ao obsoletismo planejado que cada vez mais caracteriza essa estrutura, eles tocam o seu ponto mais sensível, nevrálgico: aquele relacionado à possibilidade de uma crise de subconsumo.

Ela é a “ponta de lança” mais conseqüente porque é capaz de materializar a crítica que fazem essas formas de politização emergentes à maneira como os detentores do poder econômico e político vem penalizando os segmentos mais pobres em ações que se contrapõem à exclusão social. De fato, ao proporcionarem a criação de oportunidades de trabalho e renda numa economia que cresce sem gerar emprego, os empreendimentos solidários não apenas oferecem uma possibilidade de inclusão social como indicam aos excluídos a forma como, através da sua ação solidária, é possível construir alternativas ao circuito formal, controlado pelo capital. À medida que redes de Economia Solidária comecem a se constituir como cadeias de agregação

de valor autônomas e que formas tecnológicas adequadas permitam conferir a elas a “competitividade” necessária para assegurar sua sustentabilidade, aumentará a sua consequência. À medida, também, que se acumulem experiências (bem e mal-sucedidas) de implantação de empreendimentos solidários aumentará a sua coerência. Será possível orientar os vários níveis dos governos que hoje aplicam um volume significativo de recursos no momento compensatório dos programas sociais a melhor implementarem os outros dois momentos: formativo e “empreendedor”. Existe, de fato, uma grande ignorância a respeito de que tipo de formação deve ser oferecida aos excluídos para que adquiram as competências necessárias para constituírem os empreendimentos solidários. Ignorância que alimenta a situação contraditória e lamentável de que esses governos sigam gastando com um ensino profissional que prepara para o trabalho na empresa privada, e embora tenha granjeado a aprovação dos sindicatos quando havia possibilidade de emprego e ascensão social se apresenta hoje como disfuncional para os interesses das classes subalternas.

Finalmente, eu a considero os empreendimentos solidários como a forma mais prometedora porque, por terem seu fundamento no associativismo e na autogestão, elementos cruciais da trajetória de constituição da identidade e autonomia da classe trabalhadora e dos movimentos populares que junto a ela se organizaram ao longo da história, eles são capazes de cumprir um papel singular no processo que atualmente se inicia na América Latina. O papel de combinar dois processos que o capital conseguiu separar e que nem as experiências de socialismo que tivemos lograram juntar: a organização da produção e das lutas dos trabalhadores sob o único e prometedo princípio da autonomia e da solidariedade.

Apesar de possuírem esses atributos, e provavelmente por causa deles, os empreendimentos solidários (cooperativas, fábricas recuperadas, empreendimentos de agricultura familiar, etc.) enfrentam sérios obstáculos para a sua implantação e sobrevivência. Entre eles, destacarei aqui aquele que tem relação direta com o plano cognitivo que é o que me interessa analisar: o da sustentabilidade num

mercado onde atuam empresas capitalistas com acesso privilegiado a conhecimentos capazes de alavancar sua competitividade em relação a eles⁵.

As imposições do Estado em relação à compra de produtos e à contratação de serviços, e as práticas adotadas em relação à concessão de crédito, etc., também prejudicam a sustentabilidade econômica dos empreendimentos e dificultam a alteração da divisão do trabalho capitalista. O mesmo ocorre em relação ao estímulo à aquisição de uma TC (embutida ou não em máquinas, equipamentos e insumos produtivos) inadequada aos empreendimentos solidários. Dessa forma, mesmo quando ocupado por governos simpáticos aos empreendimentos solidários, o Estado os prejudica e favorece as empresas privadas e grandes. No plano técnico-administrativo interno aos empreendimentos, essas imposições dificultam a orientação autogestionária em função da tendência à sua acomodação às normas e formas usuais previstas nos manuais e reconhecidas institucionalmente. Práticas e recomendações distópicas e contraproducentes, como a de que esses empreendimentos devem elaborar um “plano de negócio”, esperar benefícios oriundos da “responsabilidade social empresarial”, capacitar seus dirigentes segundo os moldes do “business administration” e do planejamento corporativo, são freqüentemente adotadas, muitas vezes com a melhor das intenções, por ONGs e órgãos públicos.

O que se observa, como regra, é um isolamento entre esses empreendimentos e a não-constituição de encadeamentos produtivos para frente ou para trás que permitam um apartamento das relações com o mercado. Ou, pelo menos, um “retardamento” de sua captura pelas cadeias produtivas dominadas pelo capital. Tudo isso faz com que, freqüentemente, o subsídio governamental especificamente destinado a esses empreendimentos (com os de catadores de material reciclável), ou proporcionado aos excluídos mediante

⁵ Do que hoje se gasta em pesquisa no mundo, 70% é gasto empresarial (e deste, 70% é de transnacionais, isto é, 50% do total). Os 30% restantes que correspondem ao gasto público, como é evidente, também se orienta direta ou indiretamente para a mesma finalidade. O que faz com que estimativas realizadas pela professora Amy Smith do MIT, apontem que “quase 90% dos dólares de P&D são gastos na criação de tecnologias que atendem os 10% da população mais rica do mundo”.

os programas compensatórios que visam à “inclusão social”, seja apropriado como trabalho não-pago pelos “atravessadores”.

Ele é repassado parcialmente aos que controlam o circuito formal de geração e apropriação de excedente da economia através da compra de matérias-primas (às vezes nobres) e produtos escassamente elaborados. Caso eles tivessem os encargos sociais e o salário que a legislação prevê incorporado aos seus preços, sua aquisição não seria atrativa. Aliás, é preciso lembrar que as áreas onde se localizam esses empreendimentos só não são ocupadas pelas empresas privadas porque sua taxa de lucro se situa bem abaixo da média da economia. É sua baixa rentabilidade que torna essas áreas passíveis de serem exploradas por esses empreendimentos.

Essa situação adversa que sujeita os empreendimentos solidários aos limites da tecnologia capitalista (e do Estado que a reforça) não é percebida como tal pelos quadros técnico-políticos da esquerda. Eles tendem a pensar que a apropriação coletiva dos meios de produção pelos trabalhadores, a modificação das relações de propriedade, garante por si só (isto é, sem um reprojeto da tecnologia existente) a adoção de formas autogestionárias de organização da produção, comercialização e consumo pelos trabalhadores. E que elas poderiam assim assumir características sociais, solidárias ou, até, socialistas.

O debate que se inicia quando há um questionamento dessa visão tende a ser “encerrado” com a recomendação de que os empreendimentos solidários devem “modernizar-se” incorporando as novas tecnologias capazes de torná-los “competitivos”. A visão, à qual me filio, e que se contrapõe à da maioria dos partidários da Economia Solidária, considera que ainda que isso fosse possível não seria desejável, uma vez que colocaria em risco suas premissas e terminaria fazendo com que eles, caso bem sucedidos, pouco viessem a diferir das empresas privadas. Essa visão acredita que a TC, engendrada sob a égide das relações sociais de produção capitalistas para atender à lógica de acumulação das suas grandes empresas, não pode ser “usada” sem significativas modificações nos empreendimentos solidários. E, por extensão, para construir um estilo de desenvolvimento alternativo.

O máximo que chegam a vislumbrar os partidários da visão ainda dominante é que deveria haver uma preocupação em adaptar a organização

capitalista do processo de trabalho (“orgware”) ao caráter autogestionário dos empreendimentos. Por entenderem a tecnologia hardware (máquinas, equipamentos, insumos de produção, etc.) como simples artefatos neutros em relação ao uso que deles se possa fazer, não percebem a inadequação que se coloca no centro da visão alternativa, que se designa em seguida como proposta da *adequação sociotécnica (AST)*.

A próxima seção é dedicada a detalhar a proposta da AST. Mas antes de fazê-lo, e para facilitar o entendimento, é conveniente situá-la frente a outras três concepções a respeito da questão que ela aborda. Em particular em relação às duas primeiras – instrumentalismo e determinismo – que parecem ser o substrato em que se apóiam os partidários da visão ainda dominante. É o que se faz no primeiro item da próxima seção.

3. CIÊNCIA E TECNOLOGIA OU ADEQUAÇÃO SOCIOTÉCNICA?

Depois de demonstrar porque a solidariedade coletiva Povo parece ser a mais adequada para levar à frente a construção de um estilo de desenvolvimento alternativo na América Latina e porque, dentre as formas de organização popular mais eficazes nesse sentido, os empreendimentos solidários ocupam um papel central, apresento nesta seção um conteúdo que tenho explorado e que, por isso, talvez já seja conhecido pelo leitor. Sua inserção aqui cumpre o objetivo de aprofundar a avaliação acerca dos obstáculos cognitivos que os empreendimentos solidários devem enfrentar para sua consolidação, explorando as concepções existentes sobre a tecnociência e as possibilidades de sua superação pela via da proposta da AST.

3.1. AS QUATRO CONCEPÇÕES SOBRE A TECNOCIÊNCIA

Uma maneira simples de introduzir a idéia da AST é situá-la no âmbito das perspectivas (ou concepções) que se expressam em nossa sociedade sobre

a tecnociência, conceito que parece mais apropriado do que o de “ciência e tecnologia” para abordar o tema deste trabalho⁶.

No esquema que segue estão representadas essas concepções em cada um dos quadrantes delimitados pelos eixos da neutralidade (vertical) e do determinismo

No eixo vertical se representa, na parte superior, a perspectiva que considera a tecnociência como neutra. Isto é, livre dos valores (e interesses) econômicos, políticos, sociais ou morais (de raça, etnia, gênero etc) dominantes no ambiente em que ela é produzida. O qual pode ser entendido, dependendo



FONTE: Elaborado pelo autor a partir das proposições de Andrew Feenberg.

⁶ Segundo Núñez (2000), "La ciencia y la moderna tecnología son inseparables; en consecuencia han llegado a ser actividades casi indistinguibles, y si la Revolución Científica del Siglo XVII, y la Revolución Industrial iniciada en el Siglo XVIII fueron procesos relativamente independientes, la fecundación recíproca y sistemática entre ciencia y tecnología es, sobre todo, un fenómeno que se materializa a partir de la segunda mitad del siglo XX y se acentúa notablemente en el

da perspectiva que a análise de uma situação qualquer demandar, de modo abrangente e mais abstrato, como uma determinada formação histórico-social ou regime de acumulação, ou de maneira mais específica e concreta, como um dado país, âmbito disciplinar, ou contexto profissional (laboratório de pesquisa universitária, centro de P&D de uma empresa transnacional etc). Na parte inferior, se representa a perspectiva que entende a tecnociência como condicionada por esses valores.

Segundo a perspectiva neutra, o resultado material da tecnociência, um dispositivo técnico qualquer, é simplesmente uma concatenação de mecanismos causais. O qual como qualquer outra forma de conhecimento, aplicado ou não, “pode ser usado para o bem ou para o mal”. Para a perspectiva que entende a tecnociência como condicionada por valores, esse resultado material, enquanto entidade social (socialmente construída), tem um modo especial de carregar valores em si próprio e a reforçá-los.

O eixo horizontal permite situar as perspectivas a respeito do elemento do “determinismo tecnológico” da tecnociência. Nele se representa, à esquerda, a perspectiva que considera a tecnociência como autônoma e, à direita, a que a entende como passível de ser controlada pelo Homem. De acordo com a primeira, a tecnociência, no seu aspecto eminentemente científico, e apoiada no método científico, conduziria um indivíduo infinitamente curioso em contato com uma natureza infinitamente bela, à verdade. E, e no seu aspecto técnico (ou tecnológico) na direção da maximização da eficiência (entendida esta como um conceito primitivo que não admite a pergunta “eficiência para quem”). Ela teria suas próprias leis imanentes, seguiria uma trajetória linear e inexorável, governada por esse impulso endógeno. Caberia à sociedade,

siglo actual. Por eso, es difícil saber a que se dedican las personas que trabajan en un laboratorio de I+D de una gran industria: ¿hacen ciencia o hacen tecnología?

Quizás simplemente hagan “tecnociencia”, actividad donde los viejos límites son desdibujados”. E segue, “La imagen de la ciencia como una actividad de individuos aislados que buscan la verdad sin otros intereses que los cognitivos no coincide con la realidad social de la ciencia contemporánea; la CyT ha sido impulsada por la búsqueda de hegemonía mundial de las grandes potencias y a las exigencias del desarrollo industrial y las pautas de consumo que se producen y se difunden desde las sociedades que lideran los procesos de modernización”.

submetida a este poder de determinação da tecnociência – ou a este “determinismo tecnológico” – aceitar seus impactos e tentar tirar dela o melhor proveito. De acordo com a segunda perspectiva, a sociedade ou os grupos sociais estaria em condições de decidir em cada momento os rumos que irá seguir a tecnociência e, como se discutirá em seguida, a forma como ela poderá ser reprojetaada; e não apenas a maneira como poderá ser aplicada. Dependeria dessas decisões as características que assumiriam os sistemas técnicos que crescentemente condicionam a sociedade.

A primeira dessas quatro concepções, que combina as perspectivas do controle humano da tecnociência e da neutralidade de valores, é o instrumentalismo. Apesar de ser herdeira do iluminismo e do positivismo, ela expressa uma percepção contemporânea que concebe a tecnociência como uma ferramenta gerada pela espécie humana (em abstrato e sem qualquer especificação histórica ou que diferencie os interesses de distintos segmentos sociais) através de métodos que, ao serem aplicados à natureza, assegurariam à ciência atributos de verdade e, à tecnologia, de eficiência. Dado que pode atuar sob qualquer perspectiva de valor, o que garante o seu uso “para o bem” é algo estranho ao mundo do conhecimento científico-tecnológico e dos que o produzem: a “Ética”⁷. Só se esta não for respeitada pela sociedade, esse conhecimento poderá ter implicações indesejáveis.

O instrumentalismo aceita a possibilidade de um controle externo e ex-post da tecnociência. Depois de produzida através das atividades realizadas em organizações públicas (universidades, institutos de pesquisa) e privadas (empresas, centros de P&D), ela poderia ser submetida a um controle social

⁷ Um dos eventos que mais marcou as discussões a esse respeito foi o desenvolvimento da tecnologia nuclear e da pesquisa científica que tornou possível o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki. Neste caso, os cientistas que colaboraram no projeto Manhattan e que, inclusive, convenceram os líderes militares de sua necessidade ou conveniência, não podiam alegar que o conhecimento que produziam poderia ser “usado para o mal”. Mesmo porque, na sua visão o “bem” de derrotar o nazismo justificaria o “mal” de aniquilar civis. No período que se seguiu, cada vez que uma aplicação da tecnologia nuclear (na saúde, na produção de alimentos etc) era lograda, ou que um desenvolvimento tecnológico militar era usado no setor civil, se fortalecia a idéia de que o eticamente problemático era o uso do conhecimento.

efetivo baseado num conjunto de princípios éticos de tipo moral, social, ambiental, étnico, de gênero, reconhecido como positivo. Seria esse conjunto de valores o que asseguraria que a utilização do conhecimento ocorresse de modo com eles coerente, de um modo ético.

A segunda concepção – do determinismo –, que combina autonomia e neutralidade, é a associada à visão marxista tradicional. Simplificando, ela nos diria que “a tecnociência é um motor, uma força produtiva que empurra inexoravelmente as relações sociais de produção na direção de modos de produção a modos de produção cada vez mais perfeitos: do escravismo para o feudalismo, deste para o capitalismo, e do capitalismo para o socialismo e o comunismo”. Essa concepção está impregnada na esquerda, inclusive na latino-americana. A idéia é de que a tecnociência é neutra e inerentemente boa, e que hoje ela é utilizada para servir a um modo de produção que está baseado na exploração do homem pelo homem, mas amanhã, quando puder ser usada para outro projeto político, quando for apropriada pela classe trabalhadora, construirá o socialismo (ou eu estilo de desenvolvimento alternativo).

A primeira e a segunda concepções aceitam a neutralidade, mas, no primeiro caso, não se pretende alterar as relações sociais e os modos de produção, segue vigente o capitalismo. E seria a ética e não algo intrínseco ao conhecimento que teria a responsabilidade de fazer com que o capitalismo seja mais, ou menos desempregador; se gerará o aquecimento global ou não. No segundo, essa responsabilidade está condicionada a uma mudança social impulsionada pela classe trabalhadora. E é interessante observar que o marxismo tem uma capacidade muito aguda de diagnosticar como o conhecimento tem servido para a extração da mais-valia e para a opressão dessa classe. Mas, ao mesmo tempo, aceita que a simples aparição de condições subjetivas e objetivas que permitam a mudança na correlação de forças na sociedade dando à classe trabalhadora o acesso ao poder seria suficiente para impulsionar a transição do capitalismo ao socialismo. Isto é, que aquele mesmo conhecimento (sem qualquer solução de continuidade no plano cognitivo) serviria para a construção de um modo de produção distinto.

A terceira concepção – do substantivismo – entende a tecnociência como dotada de autonomia e intrinsecamente portadora de valores. Seus

partidários compartilham o conteúdo mais abrangente da crítica ao marxismo tradicional formulada pela Escola de Frankfurt a partir da década de 1960 e a particularizam em relação à questão da tecnociência (ou da tecnologia) da seguinte forma. Enquanto a idéia de neutralidade do Instrumentalismo atribui à tecnociência a busca de uma eficiência (abstrata, mas substantiva), a qual pode servir a qualquer concepção acerca do modo ideal de existência humana, o compromisso da tecnociência com o regime de acumulação capitalista dominante (que embora pareça natural e único, é ideologicamente sustentado), faria com que os valores a ele inerentes fossem a ela incorporados. A tecnociência seria, então, substantiva e intrinsecamente, capitalista.

Em consequência, ela não poderia ser usada para viabilizar propósitos de indivíduos ou sociedades que patrocinem outros valores. Ela carregaria consigo valores que têm o mesmo caráter exclusivo das religiões que estipulam as crenças, orientam a conduta, e conformam ideologicamente o inconsciente coletivo de grupos sociais. A tecnociência capitalista tenderia inevitavelmente a se afinar com os valores imanescentes da “sociedade tecnológica”, como a eficiência, o controle e o poder. Valores divergentes – alternativos – não conseguiriam com ela conviver e, seu poder de determinação seria tamanho que eles não poderiam prosperar ou mesmo sobreviver num ambiente como o que ela tende cada vez mais a conformar na sociedade contemporânea.

O substantivismo (radical e pessimista) se diferencia do determinismo. Este, ao aceitar que a tecnociência, por não ser portadora de valores, é o servo neutro de qualquer projeto social, idealiza um final sempre feliz para a história da espécie. Também otimista é a visão moderna tradicional padrão do Instrumentalismo. Ao entender a tecnociência como uma simples ferramenta que incorpora um conhecimento verdadeiro e eficiente acerca do mundo natural mediante a qual chegaremos, mediante a aplicação de princípios éticos, a satisfazer todas as necessidades sociais, ele professa uma fé liberal no progresso.

A quarta concepção é a da AST. Ela combina as perspectivas da tecnociência como humanamente controlável e como portadora de valores. Seus partidários concordam com o instrumentalismo (a tecnociência é

controlável), mas reconhecem, como o faz o substantivismo, que os valores capitalistas conferem à tecnociência características específicas, que os reproduzem e reforçam, que implicam conseqüências sociais e ambientalmente catastróficas, e que inibem a mudança social. Mas, ainda assim, vêm na tecnociência uma promessa de liberdade. O problema não estaria no conhecimento como tal, mas no pouco êxito que temos tido até o momento em criar formas institucionais que, explorando a ambivalência (graus de liberdade) que possui o processo de concepção de sistemas tecnológicos e resignando-nos a “não jogar a criança com a água do banho”, sejamos capazes de exercer o controle humano – coletivo e socialmente equânime - sobre ela.

A tecnociência não é percebida como uma ferramenta capaz de ser usada para qualquer projeto político ou em qualquer regime social de acumulação como pensam, de forma otimista, os partidários do determinismo. Nem como algo que deve ser usado e orientado pela “Ética”, como ingênua ou cnicamente querem os instrumentalistas. Tampouco como um apêndice indissociável de valores e estilos de vida particulares, privilegiados em função de uma escolha (ou imposição) feita na sociedade, como os substantivistas. Segundo eles, desde que “reprojetada” segundo critérios alternativos com características democráticas, e tendo seus objetivos subvertidos, como aconteceu com os programas de pesquisa sobre AIDS que não atendiam o interesse dos usuários ou com a rede centralizada que deu origem à Internet, ela pode servir como suporte para estilos de vida alternativos.

Apesar de as sociedades modernas sempre visarem à eficiência naqueles domínios em que aplicam suas capacidades e habilidades cognitivas (a tecnociência), afirmar que tais domínios não podem compreender nenhum outro valor significativo além da eficiência (capitalista), como proporia o substantivismo, é negligenciar o poder de influência que possuem os grupos sociais para orientar a tecnociência. O que abre um amplo espectro de possibilidades para pensar esse tipo de escolhas, questioná-las, e submeter sua tradução tecnocientífica em projetos e desenvolvimentos a controles mais democráticos.

3.2. A PROPOSTA DA ADEQUAÇÃO SOCIOTÉCNICA

Tributária das contribuições desenvolvidas por muitos autores e movimentos, dentre os quais o que ficou conhecido como o da Tecnologia Apropriada e das críticas que a ele foram formuladas, a proposta da AST pretende aportar uma dimensão processual, uma visão ideológica e um elemento de operacionalidade delas derivadas.

A proposta da AST busca transcender a visão estática e normativa, de produto já idealizado, e introduzir a idéia de que a tecnociência (ou segundo os sociólogos da ciência hoje mais influentes, a ciência; e segundo os da tecnologia, a tecnologia) é em si mesma um processo de construção social e, portanto, político (e não apenas um produto) que terá que ser operacionalizado nas condições dadas pelo ambiente específico onde irá ocorrer, e cuja cena final depende dessas condições e da interação passível de ser lograda entre os atores envolvidos.

A necessidade de criar um substrato cognitivo-tecnológico a partir do qual atividades não inseridas no circuito formal da economia poderão ganhar sustentabilidade e espaço crescente em relação às empresas convencionais é uma das origens do conceito da AST.

A AST pode ser concebida por semelhança ao processo – denominado por alguns de processo de aprendizado e por outros de tropicalização – extensivamente abordado na literatura latino-americana (e posteriormente, mundial), sobre Economia da Tecnologia desde os anos de 1960, de adaptação da tecnologia proveniente dos países centrais às nossas condições técnico-econômicas (preço relativo dos fatores capital e trabalho; disponibilidade de matérias-primas, peças de reposição e mão-de-obra qualificada; tamanho, capacidade aquisitiva, nível de exigência dos mercados; condições edafoclimáticas, etc) (KATZ e CIBOTTI, 1976).

Nesse sentido, a AST pode ser entendida como um processo que busca promover uma adequação do conhecimento científico e tecnológico (esteja ele já incorporado em equipamentos, insumos e formas de organização da produção ou ainda sob a forma intangível e mesmo tácita), não apenas aos requisitos e finalidades de caráter técnico-econômico, como até agora tem

sido o usual, mas ao conjunto de aspectos de natureza sócio-econômica e ambiental que constituem a relação ciência, tecnologia e sociedade.

No contexto da preocupação com os empreendimentos solidários, a AST teria então por objetivo adequar a tecnologia convencional da empresa capitalista (e, inclusive, conceber alternativas) aplicando critérios suplementares aos técnico-econômicos usuais a processos de produção e circulação de bens e serviços em circuitos não formais, situados em áreas rurais e urbanas visando a otimizar suas implicações.

Dentre os critérios que conformariam o novo código sócio-técnico (alternativo ao código técnico-econômico convencional) a partir do qual a tecnologia convencional seria desconstruída e reprojeta dando origem a processos de AST, pode-se destacar além daqueles presentes no movimento da tecnologia apropriada: a participação democrática no processo de trabalho, o atendimento a requisitos relativos ao meio-ambiente (através, por exemplo, do aumento da vida útil das máquinas e equipamentos), à saúde dos trabalhadores e dos consumidores e à sua capacitação autogestionária.

O conceito de AST pode ser entendido com o concurso do diferencial proporcionado pelo construtivismo. Segundo esse enfoque, construção sociotécnica é o processo mediante o qual artefatos tecnológicos vão tendo suas características definidas através de uma negociação entre “grupos sociais relevantes”, com preferências e interesses diferentes, no qual critérios de natureza distinta, inclusive técnicos, vão sendo empregados até chegar a uma situação de “estabilização” e “fechamento” (BIJKER, 1995).

Nesse sentido, a AST pode ser entendida como um processo “inverso” – de caráter não apenas normativo, mas contra-hegemônico – ao da construção sócio-técnica, cujo objetivo é descrever processos que têm ocorrido em ambientes onde os interesses e valores predominantes e não-questionados são os do capitalismo. Nesse processo, um artefato tecnológico ou, mais genericamente, a tecnociência sofreria um processo de adequação a interesses políticos de “grupos sociais relevantes” distintos daqueles que o originaram. Assim definido, como um processo, e não como um resultado (uma tecnologia desincorporada ou incorporada em algum artefato) ou um insumo, o conceito

permite abarcar uma multiplicidade de situações: o que denomino a seguir de “modalidades” de AST.

3.3 – AS MODALIDADES DE ADEQUAÇÃO SOCIOTÉCNICA

Buscando operacionalizar o conceito de AST, julgou-se conveniente definir modalidades de AST. O número escolhido (sete) não é arbitrário e poderia ser maior:

1) Uso: O simples uso da tecnologia (máquinas, equipamentos, formas de organização do processo de trabalho, etc) antes empregada (no caso de cooperativas que sucederam a empresas falidas), ou a adoção de tecnologia convencional, com a condição de que se altere a forma como se reparte o excedente gerado, pode desencadear mudanças cognitivas no âmbito dos trabalhadores.

2) Apropriação: entendida como um processo que tem como condição a propriedade coletiva dos meios de produção (máquinas, equipamentos) ela implica em uma ampliação do conhecimento, por parte do trabalhador, dos aspectos produtivos (fases de produção, cadeia produtiva, etc), gerenciais e de concepção dos produtos e processos, sem que exista qualquer modificação no uso concreto que deles se faz.

3) Revitalização ou repotenciamento das máquinas e equipamentos: significa não só o aumento da vida útil das máquinas e equipamentos, mas também ajustes, recondicionamento e a revitalização do maquinário. Supõe ainda a fertilização das tecnologias ‘antigas’ com componentes novos.

4) Ajuste do processo de trabalho: implica a adaptação da organização do processo trabalho à forma de propriedade coletiva dos meios de produção (pré-existentes ou convencionais), o questionamento da divisão técnica do trabalho e a adoção progressiva do controle operário (autogestão).

5) Alternativas tecnológicas: implica a percepção de que as modalidades anteriores, inclusive a do Ajuste do processo de trabalho, não são suficientes para dar conta das demandas por AST dos empreendimentos solidários, sendo

necessário o emprego de tecnologias alternativas à convencional. A atividade decorrente desta modalidade é a busca e seleção de tecnologias existentes.

6) Incorporação de conhecimento científico-tecnológico existente: resulta do esgotamento do processo sistemático de busca de tecnologias alternativas e na percepção de que é necessária a incorporação à produção de conhecimento científico-tecnológico existente (intangível, não embutido nos meios de produção), ou o desenvolvimento, a partir dele, de novos processos produtivos ou meios de produção, para satisfazer as demandas por AST. Atividades associadas a esta modalidade são processos de inovação de tipo incremental, isolados ou em conjunto com centros de P&D ou universidades.

7) Incorporação de conhecimento científico-tecnológico novo: resulta do esgotamento do processo de inovação incremental em função da inexistência de conhecimento suscetível de ser incorporado a processos ou meios de produção para atender às demandas por AST. Atividades associadas a esta modalidade são processos de inovação de tipo radical que tendem a demandar o concurso de centros de P&D ou universidades e que implicam na exploração da fronteira do conhecimento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu objetivo, neste trabalho, foi mostrar que a bandeira da “ciência e tecnologia para a cidadania”, por não ser suficiente para que aqueles colegas que a levantam para assim contribuir, no plano do conhecimento, para a adoção de um estilo de desenvolvimento alternativo, exige que o conhecimento existente seja objeto de uma *adequação sociotécnica* para que, com a participação do povo como sujeito deste processo, ele possa atender os seus valores e interesses. Ele foi perseguido através de quatro passos.

O primeiro foi mostrar que, a recuperação da cidadania, e também da solidariedade coletiva nação, submetidas a um ciclo vicioso de deterioração, demanda, no momento pelo qual passam muitos países da América Latina, de um processo de organização e radicalização dos movimentos populares. Embora de enunciado simples, este passo demandou um longo percurso

expositivo que começou por entender o Estado como um mecanismo de organização do consenso que conforma solidariedades coletivas a ele externas orientadas a ocultar as rupturas da sociedade e seus vieses sistemáticos através de instituições cuja legitimação supõe mediações Estado-sociedade (fundamento e referencial) generalizadamente verossímeis. E que conduziu à idéia de que o Estado capitalista para ocultar seu papel de mantenedor e reproduzidor da sociedade capitalista deve sustentar uma ideologia de igualdade abstrata, no fundamento da Cidadania, concreta porém indiferenciada, no referencial da Nação, e eventualmente, mais concreta e menos indiferenciada, no âmbito do povo.

O segundo passo foi argumentar que dentre as formas de politização alternativas genericamente denominadas de movimentos populares que estão surgindo em meio ao contexto de despolitização vigente, os empreendimentos solidários ocupam um papel central. Devido ao seu potencial alavancador do associativismo e da autogestão, elementos cruciais para a implantação de cadeias de produção e consumo alternativas aos circuitos do capital e para a organização da vida social e das lutas dos trabalhadores, eles podem ser um pólo de aglutinação de forças que promova a adoção de um estilo alternativo de desenvolvimento.

O terceiro passo foi mostrar que, dentre os obstáculos para lograr que os empreendimentos solidários possam dispor do conhecimento necessário para a sua sustentabilidade frente às empresas privadas, existe um crucial e de natureza imaterial cuja remoção depende da substituição das concepções instrumental e determinista da tecnociência pela da *adequação sociotécnica*.

O quarto foi apresentar a postura da *adequação sociotécnica* indicando como ela pode ajudar no reprojeto da tecnociência e na geração de alternativas cognitivas mais aderentes aos valores e interesses do povo.

Por buscar interlocução com a corrente principal do marxismo, que ainda acredita que as “forças produtivas” seguem um caminho linear e inexorável e que podem ser “usadas” para outros fins caso sejam “apropriadas” pelos trabalhadores, a AST oferece um guia para a desconstrução/reconstrução de artefatos tecnológicos adequados aos empreendimentos solidários. De fato,

por reconhecer que os empreendimentos solidários demandam um conhecimento coerente com seus princípios, valores, interesses e objetivos, e por estar baseada nos estudos sobre aprendizagem técnico-econômica latino-americanos e na visão de autores marxistas contemporâneos que revisitando os enfoques da construção social ciência e da tecnologia, argumentam no sentido contrário às concepções da neutralidade de ciência e do determinismo tecnológico, a proposta da AST oferece um instrumental útil para a análise e proposição de alternativas à tecnologia concebida e aplicada pela e para a empresa capitalista

Numa dimensão situada no nível da *policy*, a proposta da AST pretende ser um chamamento aos colegas interessados na construção de um estilo alternativo de desenvolvimento para que busquem perceber e atender as demandas cognitivas que ele coloca. Para que passem a questionar a idéia de que a solução para a exclusão social se dará no terreno puramente político; de que não existe um componente tecnológico (e mesmo científico) a ser satisfeito. E para que entendam que cabe a eles, enquanto parte da comunidade de pesquisa, participar junto aos movimentos populares no processo de AST. E, ao fazê-lo, contribuir para a emergência, no interior da comunidade de pesquisa, de um segmento capaz de incorporar as demandas cognitivas dos movimentos sociais à sua agenda de pesquisa.

Ainda nessa acepção, acreditamos que a AST, por seu caráter de “ponte” entre a crítica das forças produtivas na sociedade capitalista e a possibilidade de desconstrução e construção da tecnologia num sentido desejado, é um estribo que os movimentos sociais poderão utilizar para “pressionar” a comunidade científica e o governo a conformar uma nova agenda de política científica e tecnológica.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIJKER, W. Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change. Massachusetts, MIT Press, 1995.

- DAGNINO, Renato (2002): Em direção a uma Estratégia para a redução da pobreza: a Economia Solidária e a Adequação Sócio-técnica In Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a ciência e a cultura, Sala de Lectura CTS+I de la OEI, disponível em <http://www.campus-oei.org/salactsi/index.html>.
- DAGNINO, Renato, BRANDÃO, Flavio e NOVAES, Henrique (2004): Sobre o marco analítico-conceitual da Tecnologia Social. In De Paulo, Antonio e outros (ed.): Tecnologia Social, uma estratégia para o desenvolvimento. Fundação Banco do Brasil. p. 15-64.
- FARIA, M. S. de. “Autogestão, Cooperativa, Economia Solidária: avatares do trabalho e do capital”. Tese de doutorado. Florianópolis, UFSC, Sociologia Política, 2005.
- FEENBERG, A . Transforming technology. Oxford University Press, 2002.
- FIORI, J. O poder global e a nova geopolítica das nações, São Paulo: Boitempo, 2007.
- KATZ, J. e CIBOTTI, R. Marco de referencia para un programa de investigación en ciencia y tecnología en América Latina. Buenos Aires, Cepal, 1976.
- MARSHALL, T. Cidadania, classe social e status. Rio de Janeiro, Labor, 1967.
- NOGUEIRA, M. O pensamento político e a redemocratização do Brasil. Lua Nova. Revista de Cultura e Política, v. n. 71, p. 197-227, 2007.
- O'DONNELL, G. (1981) “Anotações para uma teoria do Estado”. Revista de Cultura e Política, n. 4, 1981.
- OSZLAK, O. “Estado e Sociedade: Novas Regras do Jogo?”. *Revista Reforma y Democracia*. n. 09, CLAD, Caracas, 1997.

DA GUERRA DA MARIA ANTONIA AO CURSO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E MOVIMENTOS SOCIAIS

*Leda Maria Caira Gitahy
Elaine Hipólito dos Santos Costa*

“To live in different countries get me the ability to see Brazil in a new light on my return, and, in the beginning, the paradox of feeling a foreigner in my country. Little by little, through my research and teaching activities, in which I have sought shelter, devoting myself to understand the recent history of my country and continent, I have found that the magical realism of Latin-American literature is much more realistic than magical. Countries of the future with no memory from the past, we go on repeating the cycles of our “Hundred Years of Solitude”, so well portrayed by Gabriel Garcia Márquez.” (Leda Gitahy, 2000)

RESUMO: Utilizando como bibliografia¹ Hobsbawn e a trilogia de Castells, pretendemos entender porque, na chamada Sociedade da Informação a memória se perdeu. Existem correntes e contra correntes no sentido da perda ou da recuperação da memória coletiva. A hipótese é que a Revolução Conservadora que se inicia na década de setenta e a concentração e controle dos meios de comunicação de massa, forjou esta perda da memória coletiva sobre nossa própria história. As imagens de queimas de livros e bibliotecas em muitas fases da história da humanidade agora não são necessárias. Basta *deletar* os arquivos ou abandoná-los em computadores velhos.

¹ O Ementa do Curso “Ciência, Tecnologia e Movimentos Sociais” está no fim do artigo, como anexo, juntamente com a bibliografia utilizada.

PALAVRAS-CHAVE: memória; sociedade da informação; movimento estudantil; ano de 1968; Maria Antônia.

ABSTRACT: Using literature as Hobsbawm and trilogy Castells, we want to understand why, in so-called Information Society in memory lose. There are currents and cross currents in the sense of loss or recovery of collective memory. The hypothesis is that the Conservative Revolution which began in the seventies and the concentration and control of the means of mass communication, forged from the loss of collective memory about our own history. The images of burning of books and libraries in many phases of human history are not now necessary. Just delete the files or leave them in old computers.

KEYWORDS: memory; information society; student movement; year 1968; Maria Antonia.

RÉSUMÉ: Basé sur l'utilisation de la littérature comme Hobsbawm et la trilogie Castells, nous voulons comprendre pourquoi, dans la société de l'information la mémoire est perdue. Il ya des courants et contre-courants dans le sens de perte ou de récupération de la mémoire collective. L'hypothèse est que la révolution conservatrice qui a commencé dans les années soixante-dix et de la concentration et le contrôle des moyens de communication de masse, forgé cette perte de la mémoire collective sur le notre propre histoire. Les images de brûler les livres et les bibliothèques dans les nombreuses phases de l'histoire humaine ne sont pas actuellement nécessaires. Il suffit de supprimer les fichiers ou les abandonner dans de vieux ordinateurs.

MOTS-CLÉ: memoire; société d'information; mouvement étudiant; l'année 1968; Maria Antônia

INTRODUÇÃO

Este texto surge de nosso encontro na disciplina Ciência, Tecnologia e Movimentos Sociais durante o segundo semestre de 2008 no Instituto de Geociências da UNICAMP. Este curso foi oferecido por primeira vez no segundo semestre de 2007. No final de 2006, havia uma demanda pelo oferecimento de mais disciplinas eletivas para a graduação em Ciências da

Terra (modalidade Geografia, entre as quais a de Movimentos Sociais) e ao mesmo tempo, no Programa de Pós-Graduação em Política Científica e Tecnológica (multidisciplinar) vários alunos estavam trabalhando com temas que exigiam conhecimentos relativos à teoria e história dos Movimentos Sociais. Como eram disciplinas oferecidas pela primeira vez, foram abertas poucas vagas (30 para graduação e 10 para a pós). Com a eclosão do movimento estudantil durante o primeiro semestre de 2007, o número de alunos de toda a UNICAMP, que solicitaram matrícula nessa disciplina foi enorme e a pedido do Coordenador de Graduação de Curso, autorizei a matrícula de todos os solicitantes que fossem alunos regulares da universidade. A maior de nossas salas foi utilizada para isso e a experiência, ainda que um pouco anárquica foi extremamente produtiva e a presença de alunos estrangeiros de intercâmbio nas duas versões e filhos dos que viveram esse período de diferentes perspectivas enriqueceu o curso. Ao refazer o programa para sua versão 2008, tive que incluir um conto de Andersen, pois ao utilizar um artigo de jornal de Otávio Velho na Folha de São Paulo, descobri que entre os cerca de 90 alunos presentes, somente dois (maiores de 45 anos) conheciam esta história. Ao mesmo tempo, as comemorações dos 40 anos de 1968 permitiram a reedição de uma enorme bibliografia, filmes e debates sobre o tema. O objetivo da disciplina, desde sua primeira versão foi através de leituras, filmes, relatos, debates, fichamentos, resenhas e trabalhos em grupo (onde o tema era a análise de algum movimento social, utilizando alguma das teorias apresentadas escolhidas pelo grupo e com forma livre de apresentação, recursos audiovisuais, falas, textos, poesias, ou o que fosse escolhido). O período analisado foi o que se inicia no pós-segunda guerra mundial e as teorias discutidas (clássicas e contemporâneas) partem da Escola de Chicago onde surge o conceito de movimentos sociais e das sociologia do ator de Friedman e Touraine, até autores mais atuais².

² Já na primeira, mas principalmente na segunda versão do curso, ao responder as perguntas dos alunos, a professora, nascida no *babyboom* do pós-guerra, e que ingressou na Universidade de São Paulo em 1968, foi para o Chile em 1969 e para a Suécia em 1973 retornando ao Brasil somente em 1980, percebeu, que estava relatando experiências vividas, no Brasil, Chile e Europa nestes quarenta anos.

Os movimentos sociais que emergem com toda força nos últimos anos num contexto de redemocratização e agora com a vitória de Barack Obama, nasceram e cresceram nos anos negros da Guerra Fria após a II Guerra Mundial, seja em países democráticos seja em regimes totalitários, tanto nos países ocidentais, como na Europa, Àsia e América Latina. Sua “demonização” pela grande mídia controlada por enormes empresas, das quais darei como exemplo no Brasil a revista *Veja* e os canais abertos da Rede Globo, ou o poder de Silvio Berlusconi na Itália associada, a FOX nos Estados Unidos e muitos outros, associado ao interesse de muitos alunos pelos temas de gênero, economia solidária, meio ambiente e formas alternativas de desenvolvimento e de construção de conhecimento é que surgiu a necessidade de criar um espaço onde não só se aprendessem teorias, mas se compreendesse o contexto em que elas surgiram e aprendessem a utilizá-las para analisar seus temas de pesquisa, entendendo não só a história de nosso país, como do mundo. Os temas abordados foram bastante amplos, mas a metodologia foi a de cruzar os diversos olhares e opiniões sobre temas da atualidade: tais como as formas de organização dos movimentos urbanos e rurais, autonomia, organizações locais, nacionais e internacionais, movimentos libertários: (direitos civis, feministas, ecologistas, estudantis e pela paz), economia solidária / economia social e o debate sobre a apropriação social de ciência e tecnologia.

Foi de nosso encontro neste curso, que inventamos juntas este trabalho. Foi após as duas aulas sobre 1968 no Brasil que Elaine propôs o artigo conjunto e criamos este resumo. Após assistir *Hair* e *O Ano em que meus pais saíram de férias*, Leda teve que mergulhar em suas memórias e entender porque por muitos anos, depois de voltar ao Brasil, não conseguia passar por lá, ou visitar o Chile (a trabalho) quase dez anos após a redemocratização, ou a Lisboa da Revolução dos Cravos (o início do fim das ditaduras européias) e a Berlim do Muro visitadas durante a década de 70 e revisitadas no início de 2008. No entanto, o que mais impressionou foi a perda da memória e a Leda teve que percorrer todo o século XX para responder as perguntas que surgiram na sala de aula. Ao contar piadas da época do FEBEAPÁ de Stanislaw Ponte

Preta, ninguém havia ouvido falar de Antígona e contar que o DOPS³ foi prender o Sófocles não era piada para ninguém. Uma aluna da Alemanha Ocidental achava que filmes como *A Vida dos Outros* ocorriam somente na Alemanha Oriental e nunca havia assistido *Os Anos de Chumbo* ou lido algum livro de Gunther Grass. *Fahrenheit 451* de Trufaut era um desconhecido, a Guerra do Vietnã estava esquecida, a não ser nas versões de Rambo e da literatura brasileira. Nossos clássicos eram apenas alguma coisa chata que se lê para o vestibular.

Aqui surgiu a hipótese de que a revolução conservadora que se iniciou durante os anos 70 e cujo primeiro experimento foi o Chile de Pinochet, que associou ditadura e recessão e mais de dez anos sem noite (toque de queda), o Prêmio Nobel a Milton Friedman, os governos Reagan e Thatcher promovendo o Estado Mínimo e o ataque frontal aos sindicatos e aos direitos sociais, hoje nos parece que um de seus efeitos mais deletérios foi a internalização dos valores do *neolaisserfaire* e a perda de memória causada pela reificação do novo (GITAHY, 2000). Como em um filme já visto, se repete a disputa entre os “capitães das finanças” e os “capitães da indústria”, durante a Segunda Revolução Industrial saindo desta vez vitoriosos os primeiros que desta vez se transformaram em nossos “capitães das consciências” (GITAHY, 1992) através da perda da memória.

Assim o objetivo neste artigo é analisar, seja a partir da bibliografia utilizada, como de nossa convivência no curso entendido como um espaço de reflexão e debate, hoje tão escassos no ambiente universitário, a relação entre o hoje e esse ontem de quarenta anos atrás.

1968 E A GUERRA DA MARIA ANTÔNIA

*“Quarenta anos depois do incêndio caminho devagarinho por essa rua
(Maria Antônia) hoje pacificada tentando recolher algum vestígio de*

³ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi o órgão do governo brasileiro criado durante o Estado Novo, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

nossa presença. Não o resgate institucional, o memorial de resistência, mas o calor de um agora que há quarenta anos virou ontem e ainda lateja.

Éramos tantos, éramos fortes, éramos loucos de paixão e fé. Mas o muro se erguia, a arma aprumava mira e a brutalidade se tornava lei para derramar a céu aberto o nosso sangue. Vejo em cada nesga de cimento, pedra e porta nossa cara ainda fresca de tempo. Os que sobrevivemos e os que foram colhidos pela morte aqui mesmo. Vejo todos. Um por um...

Zé Arantes discursa, os imensos olhos negros brilhando como luas. Chico (Buarque de Holanda) compõe no bar da quitanda entre uma batida de coco e uma de maracujá. Renata (Souza Dantas) tenta decorar falas de “Os Fuzis da *Senhora Carrar*” para o espetáculo que o TUSP vai estrear. Aloysio (Nunes Fereira Filho), primeiro da classe, de muita ação e pouco falar, sobe no carro de som e troveja, o megafone a ampliar a já possantíssima voz. Benê monta o roteiro da passeata enquanto passa slides de Renoir num mocó do infinito Copan.

Tudo ainda acontece. Romances nascem e morrem. A cara dada pra bater. A franqueza. O destemor e o mofo das celas. O hino nacional cantado no Dops para aqueles antropóides. Um amasso embaixo de ponchos. Um beijo atrás da coluna. Alguém de porre no bar da esquina com dor de cotovelo, alguém de porre no bar da esquina celebrando novo amor.

Tenho prova com Ruth Cardoso dentro de minutos e tento estudar Levi Strauss no saguão. Inútil. Entregam-me um panfleto contra o ministro da justiça (Gama e Silva), outro contra a Guerra do Vietnã e um saquinho de bolinhas de gude para fazermos escorregar os cavalos da polícia montada

no comício da São João. Pelo buraco do elevador escalo o telhado e me junto à comissão de segurança, que tirta de frio há dias esperando a invasão. Del, Abê, Lauri, Oscar, Yara, Lúcia, Tereza Cristina, Walnice, Lobão, Leda, Perrone, Angela, Zé Au, André, Bento, Célia, Marias, Josés e Joões estão todos aqui, dentro de mim, diante de mim, sonoros, vivos, meninos...” (*Consuelo de Castro, 2008*)⁴

A questão suscitada em todo mundo pelo ano de 1968, foi porque tantos jovens, de diferentes países, formações e histórias de vida foram para as ruas compartilhando emoções e desejos comuns apesar da diversidade de suas experiências e discursos. De acordo com Kurlansky (2005), o ano de 1968 foi um ano muito diferente de qualquer outro, por conta das suas particularidades, lutas e mudanças num período em que nações e culturas ainda eram separadas. Para o autor, único em 1968 foi o fato de que as pessoas rebelaram-se em torno de questões disparatadas que tiveram em comum apenas seu desejo de se rebelar, suas idéias sobre como fazer isso, uma sensação de alienação da ordem estabelecida e um profundo desagrado pelo autoritarismo, sob qualquer forma. Os líderes rejeitaram a maioria das instituições, dos líderes políticos e dos partidos políticos.

De acordo com a Revista *Ultimato* (2008) valores como generosidade, humanismo, ecologia e nacionalismo foram alguns dos conceitos valorizados por este movimento contestatório de 68, verdadeira antecâmara do que assistiríamos nos anos 70 e 80. Para compreender a importância histórica de 1968, a revista reúne um conjunto de depoimentos de diversos intelectuais brasileiros e estrangeiros, tais como:

⁴ Consuelo de Castro é dramaturga e escreveu, entre outras obras “A Prova de Fogo”, que se passa na Maria Antônia. O Final do texto, dedicado a José Dirceu diz: “Você ainda fala em vitória no topo do Municipal. Eu ainda uso a mesma calça Lee, a mesma bota topa tudo e ainda esqueço o saquinho de bolas de gude no balcão do seu Joaquim. Ainda sou tua melhor amiga. Como insisti que você me chamasse quando te visitei no presídio de Itaipu.”

“1968 foi, antes de mais nada, um ano de revolta estudantil e juvenil, numa onda que atingiu países de naturezas sociais e estruturas tão diferentes como Egito, Estados Unidos, Polônia. O denominador comum é uma revolta contra a autoridade do Estado e da família.” (EDGAR MORIN, 87 anos).

“1968 se mostrou uma revolução subterrânea que reformou as pequenas esferas do trabalho, da família e da escola. Transformou nossa maneira de falar, de sentir. Foi uma verdadeira liberação dos costumes [...] Maio de 68 marcou o início da pós-modernidade.” (MICHEL MAFFESOLI, 64 anos).

“Em maio de 1968 tomou-se a palavra como tomou-se a Bastilha em 1789.” (MICHAEL DE CERTEAU, 61 anos).

“[Em 1968] o movimento ‘hippie’ estava no auge, com seu lema ‘faça o amor, não faça guerra’. A juventude recusou o mundo legado por seus pais, encharcado do sangue de duas guerras mundiais, da tensão da Guerra Fria e do assassinato em massa na Guerra do Vietnã. E o caminho que encontrou para seu protesto foi redescobrir a natureza, a liberdade das relações sexuais, o sexo sem conseqüências, garantido pela pílula anticoncepcional que as mulheres começaram a tomar para evitar a gravidez indesejada [...] O ano de 1968 foi marcado pela rejeição a todo autoritarismo e totalitarismo, afetando a interlocução e o diálogo entre gerações e estamentos da sociedade.” (MARIA CLARA BINGEMER, 58 anos, teóloga e professora da USP).

“Os eventos do Maio de 68 na França podem ser interpretados como o estopim de uma série de transformações políticas e comportamentais ocorridas na segunda metade do século 20 e que tiveram como eixos centrais: o desejo de liberdade, a busca de prazer sem limite, a recusa de qualquer forma de controle e de autoridade e a defesa da igualdade entre homens e mulheres (...) Para os

jovens estudantes franceses do Maio de 68, liberdade, felicidade e prazer eram elementos inseparáveis de uma revolução cujo lema era: ‘É proibido proibir’.” (MIRIAM GOLDENBERG, antropóloga e professora da UFRJ).

“[Em maio de 1968] não conhecíamos a AIDS nem degradações climáticas nem provações da globalização, do desemprego. Éramos prometéicos. Tudo parecia possível. O futuro nos pertencia. [...] É muito mais angustiante ser jovem hoje do que há 40 anos. Mas quem tem vontade de se revoltar se revolta! [...] Em todo caso, 1968 não deve ser visto como modelo. Retenham simplesmente que existem momentos históricos em que alguma coisa explode – um desejo de fazer avançar, de transformar a sociedade –, e que isso pode funcionar.” (DANIEL COHN-BENDIT, *63 anos – deputado no Parlamento Europeu, do Partido Verde Alemão e líder do movimento de maio na França*).

Em a Era dos Extremos (1995), Eric Hobsbawm associa este momento às transformações sociais do pós-guerra em dois capítulos que se chamam: A revolução social e A revolução cultural. No filme *Os Sonhadores* de Bertolucci, fica clara a opção entre o implode ou explode.

No Brasil, o golpe militar de abril de 1964 inaugura um período autoritário, após um período de pouco mais de dez anos de regime democrático e em plena explosão de um movimento cultural que atinge a música, o teatro, o cinema e a cultura em geral. A queima do prédio da UNE⁵ logo após o golpe seguida de prisões, tortura e exílio dos principais

⁵ União Nacional dos Estudantes (UNE) foi fundada em 1937 e ao longo de seus 70 anos, marcou presença nos principais acontecimentos políticos, sociais e culturais do Brasil. Desde a luta pelo fim da ditadura do Estado Novo, desenvolvimento nacional, a exemplo da campanha do Petróleo, os anos de chumbo do regime militar, as Diretas Já e o impeachment do presidente Collor. Da mesma forma, foi um dos principais focos de resistência às privatizações e ao neoliberalismo que marcou a Era FHC. Disponível em: <<http://www.une.org.br/>>. Acesso em: 27 out. 2008.

políticos inaugura o período. Se a intenção dos primeiros governos militares foi o de promover uma nova constituição (a de 1967) a disputa entre os setores mais ou menos duros dentro das Forças Armadas vai culminar no AI-5 em dezembro de 1968⁶. Já o movimento estudantil, começa a se reorganizar a partir de 1966, em torno das lutas pela Reforma Universitária. Na USP e especialmente na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, e em outras universidades, a discussão da Reforma Universitária se dá em comissões paritárias de alunos e professores, no caso da Faculdade de Filosofia escolhidas pela Congregação para discutir a reforma universitária e redigir um documento que propões uma universidade que fosse capaz de ser crítica de si mesma. O Professor Antônio Cândido foi o relator dessa comissão e várias dessas propostas foram implementadas posteriormente.

Se a morte do estudante Edson Luís, secundarista assassinado pela polícia ao reivindicar melhores refeições em um restaurante universitário no Rio de Janeiro foi o ato de violência que sensibilizou a opinião pública para a luta estudantil que culmina com a passcata dos cem mil, no segundo semestre a política estudantil de 1968 teve seu ponto mais crítico e se transferiu para São Paulo. Segundo Valle (1999) a longa ocupação pelos estudantes da Filosofia da USP, na Rua Maria Antônia, aguçou a tradicional rivalidade com o centro

⁶ O *Ato Institucional Número Cinco – AI-5* foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar nos anos seguintes ao Golpe militar de 1964 no Brasil. Redigido pelo Presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Fechou o Congresso Nacional por prazo indeterminado; decretou o recesso dos mandatos de senadores, deputados e vereadores. Estes ainda continuaram a receber parte fixa de seus subsídios; autorizou, a critério do interesse nacional, a intervenção nos estados e municípios; tornou legal legislar por decreto-lei; autorizou, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilícitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis; O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo; suspendeu a possibilidade de qualquer reunião de cunho político; recrudescceu a censura, determinando a censura prévia, que se estendia à música, ao teatro e ao cinema de assuntos de caráter político; suspendeu o *habeas corpus* para os chamados crimes políticos. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ato_Institucional_N%C3%BAmero_Cinco>. Acesso em: 26 out. 2008.

da direita paulista, a Universidade Mackenzie, que ficava na mesma rua. A repressão explorou essa rivalidade, com a contribuição do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), no Mackenzie, promovendo uma verdadeira batalha contra a Filo-USP. Deste choque resultou a morte do secundarista José Guimarães. Sob a direção de José Dirceu de Oliveira e Silva, presidente da União Nacional dos Estudantes de São Paulo (UENEP), os estudantes foram às ruas em grandes levadas. De acordo com Ferraz (1988) o confronto era de posições políticas não de Universidades. Os estudantes queriam a democratização da sociedade, portanto, lutavam contra a ditadura militar, e no plano mais específico contra o acordo MEC-USAID⁷, que não correspondia aos interesses nacionais do país.

Desde junho, a Faculdade de Filosofia da USP, sediada na Rua Maria Antônia, estava vivendo a experiência da ocupação. O presidente do Grêmio da Filo-USP, Bernardino Figueiredo disse que essa nova forma de ação política visava a democratização da Universidade, transformando-a em centro de reunião, discussão política, mobilização e organização dos universitários e secundaristas para garantir a continuidade do movimento.

Já o Mackenzie estava armado e com proteção de policiais, enquanto os alunos da Filosofia estavam sozinhos, em desvantagem. Chegou então o AI-5 que acabou com todas as garantias individuais. A Maria Antônia nos anos 60 vivia em constante ansiedade de transformações, mudanças de costumes, pensamentos e hábitos, foi um ano de poesia e revolução cultural, pode-se dizer que foi um:

... forte movimento cultural: cinema novo, grupos de teatro Arena e oficina, as publicações da civilização, da Brasiliense, as revistas especializadas, tudo com propostas

⁷ MEC USAID é a fusão das siglas *Ministério da Educação (MEC)* e *United States Agency for International Development (USAID)*. Simplesmente conhecidos como acordos MEC-USAID cujo objetivo era aperfeiçoar o modelo educacional brasileiro. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_mec-usaid%20.htm>. Acesso em: 05 nov. 2008.

de renovação e de modernidade Mackenzie x Filosofia-USP.
(FERRAZ, 1988, p. 228).

Um outro ponto importante segundo Cardoso (1988) é a questão do esquecimento e da memória que são duas variáveis importantes para lembrar sempre dos acontecimentos. Uma vez que os esquecimentos foram constantes, a documentação ficou clandestina, oculta, foram inúmeras destruições provocadas pelo terror da repressão. O acesso aos documentos se tornou muito peculiar. Essa preservação, às ocultas, da documentação torna o trabalho de recuperação de documentos também fragmentado. Nos modos de aproximação com os acontecimentos ocorridos em 68 e seus desdobramentos são absolutamente recorrentes imagens como esquecimento, silêncio, memória, recomposição, fragmentos, perda, vestígios e cacos. O estigma de 68 continua intacto, escuro, fechado, como o quarto de um falecido ilustre onde ninguém entra.

“Se há razão para lembrar é que o silêncio e o esquecimento são as constantes da repressão dos últimos anos. É preciso furar o segredo e o pavor, fazer de recordações dispersas a reflexão comum na consciência coletiva”. (HERBERT, 1982, p. 32)

Segundo Cardoso (1988) o ano de 1968 foi o ano dos festivais de música popular, explosão da tropicália, surgimento de Caetano e Gil, mas também de muita repressão, prisões, mortes, desaparecimentos, exílio, clandestinidade, perseguição dos “suspeitos”, tortura, perda e melancolia:

Desaparecidos – morte e sepultura. A impossibilidade da realização do ritual do luto – a sepultura – configura uma situação de perda em que não se consegue renunciar ao objeto perdido, o que produz a melancolia. (CARDOSO, 1988, p. 235)

Os acontecimentos de 68 foram inúmeros, tais como: reforma universitária, início das ações armadas e combate a subversão – Operação

Bandeirantes (OBAN)⁸, foram marcantes para a história do país, uma vez que não se tinha visto nada parecido antes. Um movimento que fez com que os estudantes lutassem pelas causas que desejavam e que percebessem que era preciso ocorrer mudanças para que a situação fosse melhor no futuro. Muitos dos estudantes, por conta da participação no movimento, tiveram suas vidas comprometidas com a causa de todo o país e pagaram um preço alto por se envolver com os políticos e por reivindicar o que desejavam. Mas tinham um ideal de luta e isso fazia-os fortes.

Nos dias dois e três de Outubro de 1968 eclode a Guerra na Maria Antônia, mesmo dia em que os projetos de lei da reforma universitária são encaminhados ao Congresso. Incêndio e destruição seguidos de desocupação e abandono do prédio. Rojões, paus e pedras (Filosofia-USP) x Revólveres, rifles, metralhadoras e bombas Motolov (Mackenzie). Secundaristas estavam fazendo pedágio para arrecadar dinheiro para o 30º Congresso da UNE quando foram atacados por estudantes da Mackenzie. Foi dessa forma que a guerra começou.

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras foi esvaziada. De acordo com Chauí (1984), seus ocupantes, submetidos ao “corredor polonês”, são lançados em camburões, rumo ao DOI-CODI⁹, ao DOPS e à OBAN. A mando do governador Abreu Sodré que garante ter recebido a ordem de invasão do Ministro Gama e Silva. O Reitor Mário Ferri, assegura ter-se recusado a obedecer à ordem do governador. Talvez tenha sido uma ação voluntária e espontânea das “forças da ordem”.

Assim, a Guerra da Maria Antônia, começou porque estudantes da Mackenzie juntamente com o Comando de Caça aos Comunistas – CCC travaram uma batalha com os alunos da Filosofia da USP. Esses alunos estavam

⁸ A *Operação Bandeirante – OBAN* foi um centro de informações, investigações e de torturas montado pelo Exército do Brasil em 1969, que a coordenava e integrava as ações dos órgãos de combate às organizações armadas de esquerda que tinham por objetivo confrontar o regime ditatorial que vigorava desde 1964 no Brasil.

⁹ O *Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI)* foi o órgão de inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe militar de 31 de março de 1964, os chamados “Anos de Chumbo”.

fazendo um pedágio para arrecadar verba para o 30º Congresso da UNE que foi em Ibiúna. Esses processos foram apenas o começo, o final é a queima de livros e documentos, tortura e prisão de estudantes que lutavam pelos seus ideais de vida. Além da concretização dessa tendência, verificou-se também uma resistência muito grande ao período da ditadura militar que usou a violência como diálogo. (VALLE, 1999)¹⁰

BIBLIOTECAS, MÍDIA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Se os momentos de eclosão da violência e do totalitarismo evocam a queima de livros e bibliotecas, a década de sessenta vai inaugurar a emergência dos meios de comunicação de massa, especialmente com o advento da televisão que trazia para nossas telinhas as cenas ao vivo da Guerra do Vietnã, da chegada do Homem à Lua e finalmente a Copa do Mundo de 70, que foi a primeira a ser transmitida ao vivo (antes era acompanhada pelo rádio). O advento da chamada Sociedade da Informação vai paradoxalmente inaugurar o que Castells (1999) chama de oposição bipolar entre a Rede e o Ser, ou a relação esquizofrênica entre a função e o significado, o que para Max Weber seria a hegemonia da razão proposital instrumental. Perdidos em um mar de informações, cada vez é mais difícil preservar a memória entre as várias gerações. Os livros mais antigos ou clássicos desaparecem das bibliotecas (dificuldade de manutenção) estão sujos ou não há espaço. Os contos de fada se reduzem aos desenhos animados da Disney e os dados de pesquisa são considerados velhos porque há que publicar no último número da revista classificada como Qualis A e não há tempo para o trabalho conjunto, perdendo-se a capacidade de reflexão.

¹⁰ No livro de Valle (1999), existe um capítulo denominado “A guerra da Maria Antônia e a violência: o movimento estudantil, o governo e a imprensa”. Nesse capítulo, ela consegue de forma clara, colocar a opinião de todas as partes envolvidas nessa luta, assim como a forma que a imprensa divulgava os fatos ocorridos.

Ao tentar recuperar a memória destes anos tratamos de caminhar em outra direção e tentar mostrar como é importante pensar em como os documentos nos ajudam a reconstruir a história. Dessa forma, seria necessário obter melhores formas de seleção, armazenamento e recuperação das informações e dos documentos. Sendo assim, a informação e a memória serão mais valorizadas.

Atualmente, nossa sociedade encontra-se refém de um tipo de ideologia que reifica o novo (entendido como melhor e mais eficiente, seja lá isso o que for), a competição e o individualismo. No entanto há forças e movimentos sociais que contestam esses valores e que podem nos levar a uma sociedade mais solidária, menos desigual e que respeite as diferenças, o que só é possível a partir de formas de gestão mais democráticas e pluralistas.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Os acontecimentos de 1968: notas para uma interpretação. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Maria Antônia: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1988. p. 222-228.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CASTRO, Consuelo. *Quarenta anos, aqui, agora*. e-mail dedicado a José Dirceu na lista "1968 Quarenta Anos".
- CHAUÍ, Marilena. O dia em que a Maria Antônia pegou fogo, *Ciência Hoje*, v. 3, n. 13, jul./ago. 1984.
- FERRAZ, Lauro Pacheco de Toledo. *Maria Antônia/68: o outro lado da rua*. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Maria Antônia: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1988. p. 229-239.
- HERBERT, Daniel. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1982.

- Hobsbawn, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Cia. das Letras, São Paulo, 1995.
- GITAHY, Leda. Na direção de um novo paradigma de organização industrial? In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 16., 1992, Caxambu. *Anais...* Caxambu: Anpocs, 1992.
- GITAHY, Leda. *A New Paradigm of Industrial Organization*. Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences 93: Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala. 2000.
- GOHN, M. G. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- KURLANSKY, Mark. *1968: o ano que abalou o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- REVISTA ULTIMATO. A contagem regressiva de 1968: o ano que não terminou, *Revista Ultimato*, Edição especial, n. 313, jul./ago. 2008. Disponível em: <http://www.ultimato.com.br/?pg=show_artigos&csecMestre=2198&sec=2226&num_edicao=313>. Acesso em: 26 out. 2008.
- VALLE, Maria Ribeiro do. *1968 o diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- PREITE SOBRINHO, Wanderley. Luta contra a ditadura militar marca movimento estudantil no Brasil em 1968, *Folha on Line*, 30 abr. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u383111.shtml>>. Acesso em: 15 out. 2008.

SOBRE OS AUTORES

Antônio de Pádua de Lima Brito é graduado em economia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestre em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi técnico da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) de 1995 a 1996, consultor do Ministério da Educação (MEC) entre 1997 e 2001, e Coordenador de Planejamento do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura (MinC) de 2004 a 2006. Atualmente, trabalha no Ministério do Desenvolvimento Social (MDS) na gestão de condicionalidades do Programa Bolsa Família (PBF).

Carlos Alberto Dória é doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e atualmente pesquisador-colaborador do IFCI-Unicamp, com bolsa de Pós-doc financiada pela Capes. Autor do livro *Os federais da cultura* (Biruta, 2003), sobre as políticas públicas para a cultura no Brasil.

Elaine Hipólito dos Santos Costa é mestranda na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisadora do Grupo de Análise de Políticas de Inovação – GAPI. Seu tema de trabalho se volta para os Fluxos de Informação, Cadeia Produtiva do Lixo, Economia Solidária e Tecnologia social em cooperativas populares. Atua na área de Ciência da Informação.

Flávio Mendes é mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com a dissertação *Do consenso ao dissenso: o Movimento Bolivariano e o ressurgimento da política na Venezuela* (2010). Atualmente é doutorando em Sociologia na mesma instituição.

Leda Maria Caira Gitahy é doutora em Sociologia pela Uppsala Universitet (2000). Autora, dentre outras obras, de *Novas tramas produtivas: uma discussão teórico metodológica* (SENAC, 2005) e *A new paradigm of industrial organization: the diffusion of technological and managerial innovations in the brazilian industry*. Uppsala: (Acta Universitatis Upsalientis, 2000). Atualmente é Professora Doutora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e membro da Asociación Latinoamericana de Sociología Del Trabajo. Atua na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia do Desenvolvimento, sobretudo nos temas: paradigmas tecnológicos, flexibilidade da produção, cadeias de produção e indústria no Brasil.

Marcelo Ridenti é doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Autor, entre outras obras, de *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv* (Record, 2000), *O fantasma da revolução brasileira* (Ed. UNESP, 1993), *Classes sociais e representação* (Cortez, 1994). É professor titular de Sociologia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Atualmente, integra a Coordenação de Ciências Humanas e Sociais na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Secretário Executivo da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS, 2004-2008). Tem experiência na área de Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura/ arte e política/ esquerda brasileira/ intelectualidade brasileira/ pensamento marxista/ ditadura militar brasileira/ anos 1960.

Marcos Napolitano é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP, 1985). É autor de *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira* (Fundação Perseu Abramo, 2007) e *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB – 1959/1969* (AnnaBlume/FAPESP, 2001), entre outros títulos. Atualmente é professor de História do Brasil Independente na USP, docente-orientador no Programa de História Social da USP e professor visitante do Instituto de Altos Estudos da América Latina (IHEAL) da Universidade de Paris III e do Programa de História da UFPR. É assessor ad-hoc da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e do CNPq. Especialista no período do Brasil Republicano, com ênfase no regime militar e na área de história da cultura e nas relações entre música popular e política.

Mariângela Ribeiro é mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com dissertação intitulada *A canção como narrativa: o discurso social na MPB*. Atualmente trabalha com pesquisa e gestão em ONGs que atuam com Direitos Humanos, Justiça e Segurança, tendo feito uma formação permanente em Mediação de Conflitos em Madrid, Espanha, como bolsista da Fundación Carolina. Desenvolve também consultorias no campo de políticas públicas para organismos internacionais e governos.

Miliandre Garcia é doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com a tese *On vocês mudam, ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. É autora do livro *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)* (Editora Fundação Perseu Abramo, 2007). Em 2008 realizou trabalho de pesquisa sobre censura teatral no período entre ditaduras na Biblioteca Nacional, como pesquisadora desta instituição. Atualmente realiza pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa em andamento sobre políticas culturais no regime militar e ênfase nos impasses entre uma categoria de artistas e o regime autoritário. Seus temas de enfoque são arte e cultura, engajamento artístico, ditadura militar, censura e autoritarismo, resistência cultural.

Michael Löwy é doutor em Sociologia pela Sorbonne (1964), sob orientação de Lucien Goldman. Vive em Paris desde 1969, onde trabalhou como diretor de pesquisas no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Atualmente coordena seminários na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Seus escritos foram traduzidos em vinte e seis idiomas. É autor, dentre outras obras publicadas no Brasil, de *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen* (Cortez, 2000), *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* (Vozes, 1995), *Aviso de incêndio: uma leitura das teses « sobre o conceito de história » de Walter Benjamin*

(Boitempo, 2005), *Estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (Civilização Brasileira, 2002) e *Franz Kafka: sonhador insubmisso* (Azougue, 2005).

Renato Dagnino é professor titular na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e tem atuado como professor visitante nas áreas de Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia e de Política Científica e Tecnológica em várias universidades latino-americanas na área dos Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia e da Política Científica e Tecnológica. É engenheiro, estudou Ciências Humanas e Economia no Chile e no Brasil, onde se doutorou. Realizou pós-doutorado na Universidade de Sussex, na Inglaterra. Entre seus mais recentes livros estão *Ciência e Tecnologia no Brasil: o processo decisório e a comunidade de pesquisa* (EdUnicamp, 2007); *Neutralidade da Ciência e Determinismo Tecnológico* (EdUnicamp, 2008), *Possui várias publicações, entre as quais destacamos Tecnologia Social: ferramenta para construir outra sociedade* (Cia de Comunicação, 2009); *Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia e Política de Ciência e Tecnologia: abordagens alternativas para uma nova América Latina* (Pedro&João Editores, 2009).

Rodrigo Czajka é doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor Adjunto de Sociologia do Instituto de Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), campus Diamantina (MG). Atualmente é pós-doutorando em Sociologia junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Tem experiência na área de Filosofia e Sociologia com ênfase em Sociologia da Cultura e atua principalmente nos seguintes temas: cultura e sociedade, indústria cultural, intelectuais, esferas e resistência cultural.

Rosane Pires Batista é professora de Metodologia Científica da Universidade Paulista (UNIP), Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutoranda em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) onde desenvolve pesquisa na área de Sociologia da Literatura.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

INFORMAÇÕES GERAIS

A Revista *TEMÁTICAS* publica trabalhos originais de alunos, professores e pesquisadores em Ciências Sociais, na forma de artigos, resenhas, entrevistas, comunicações e traduções. Serão aceitas resenhas de livros que tenham sido publicados no Brasil, nos dois últimos anos, e no exterior, nos quatro últimos anos.

Prioritariamente, os trabalhos devem ser redigidos em português ou espanhol. O *Resumo* e as *Palavras-chave*, que precedem o texto, escritos no idioma do artigo; os que sucedem o texto, em inglês (*Abstract/Keywords*).

É permitida a reprodução parcial ou total dos trabalhos da Revista *TEMÁTICAS* em outras publicações ou sua tradução para outro idioma, desde que citada a fonte original.

A publicação de artigos não é autorizada aos membros do Conselho Editorial da Revista *TEMÁTICAS*.

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

Apresentação. Os trabalhos devem ser apresentados em disquete e acompanhados dos *printers* (três cópias impressas, fiéis ao disquete, sendo duas cópias sem nome do autor do texto), em um dos seguintes programas: *Word 6.0* ou superior, não devendo exceder 12.000 palavras.

Estrutura do trabalho. Os trabalhos devem obedecer à seguinte seqüência: folha de rosto com *Título*; *Autor(es)* (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); *programa e área* aos quais está(ão) vinculado(s), vínculo docente, endereço residencial e telefone para contato; no corpo do texto: *Título*, *Resumo* (com máximo de 200 palavras); *Palavras-chave* (com até sete palavras tiradas do *Thesaurus* da área, quando houver); *Texto*, *Abstract* e *Keywords* (versão para o inglês do Resumo e Palavras-chave); *Bibliografia* (indicar também obras consultadas ou recomendadas, não referenciadas no texto, se houver).

Referências Bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Abreviaturas. Os títulos de periódicos deverão ser abreviados conforme o *Current Contents*.

Exemplos:

- Livros e outras monografias:

FIGUEIREDO, A.C., FIGUEIREDO, M. *O plebiscito e as formas de governo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, 98p.

- Capítulos de livros:

JOHNSON, W. Palavras e não palavras. In: STEINBERG, C.S. *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 47-66.

- Dissertações e teses: BITENCOURT, C.M.F. *Pátria, Civilização e Trabalho*. O ensino nas escolas paulistas (1917-1939). São Paulo, 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- Artigos de periódicos:

LESSA, S. Lukács. Trabalho, objetivação, alienação. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.15, p. 39-51, 1992.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (Torres, 1978). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Segundo Schaff (1992)...” Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (Delouya, 1994, p. 54). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem spacejamento (Marx, 1984a) (Marx, 1984b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, ligados por & (Lamounier & Meneguello, 1986) e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (Weffort et al., 1988).

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números arábicos, na entrelinha superior.

As opiniões e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

RESENHAS E TRADUÇÕES

As resenhas devem seguir o padrão de publicação de Temáticas contendo no máximo 6000 palavras.

temáticas

Revista dos Pós-Graduandos em Ciências Sociais

Pedidos:

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH
Setor de Publicações
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”
CEP: 13083-970 – Campinas – SP – Brasil
Fone: Publicações (19) 3521.1604 / Livraria (19) 3521.1603
Fax: (019) 3521.0121

<http://www.ifch.unicamp.br/publicacoes>
<http://revistatematicas.blogspot.com/>
pub_ifch@unicamp.br

Tiragem: 300 exemplares

SOLICITA-SE PERMUTA
Exchange Desired

Diagramação – Revisão – Impressão
IFCH/UNICAMP

