

DULCE MARIA VIANA*

UMA APROPRIAÇÃO INDÉBITA

(Vanguarda, Cultura Popular e Revolução nos anos 60)

RESUMO

Tendo por base os anos 60 no Brasil, estuda-se a presença das Vanguardas e a posição da Cultura Popular, esta como possibilidade de veiculação de mensagens politicamente dirigidas para uma Revolução que afinal nunca se fez. Marcam-se como núcleos o ISEB, o MCP e o CPC. Dimensionam-se os conceitos de **arte do povo** e de **arte popular**. Por fim, discute-se a validade da apropriação das formas populares como veículos ideológicos revolucionários, uma vez que os consumidores das mensagens eram as próprias elites intelectuais que as produziam.

ABSTRACT

The paper describes how Brazilian literary vanguards of the sixties adopted popular forms in their calls for a revolution that never happened. Specific reference is made to ISEB, MCP, CPC and other groups.

In this context, the differences between **popular art** and **folk art** are discussed, as the legitimacy of appropriating popular forms for revolutionary messages that, ultimately, were consumed exclusively by the very elites that produced them.

* Doutora em Letras pela PUC/RJ. Autora de **Cara e coroa** (ensaios), **A consciência trágica** (ensaio) e **Crítica e Poesia** (antologia de textos críticos sobre Gilberto Mendonça Teles), Prêmio UBE de 1988 para Melhor Bibliografia, Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora de Centro de Estudos Portugueses da UFG. Pesquisadora do CNPq, com o projeto "Ficção e catequese: um binómio perfeito". No prelo, tem a Tese de Doutorado, **Ficção e mito: a procura de um saber**, pela Editora da UFG.

1. Dimensionamento do problema

Cuidar das relações entre Revolução e Cultura Popular, no âmbito da Universidade, é uma questão que se coloca, de início, bastante tendenciosa. É inevitável que se pense que tal abordagem implicará necessariamente uma visão muito distanciada ou, no mínimo, de cima para baixo, para não dizer autoritária.

No entanto, se esta é uma contingência à qual não posso furtar, tentarei fazer dela uma aliada e não uma adversária. É, pois, provida de todo um instrumental teórico e crítico que me é dado por minha formação acadêmica, que me disponho a investigar as relações, necessárias ou não, entre as Vanguardas, a Cultura Popular e a Revolução, embora ache que esta postura tem tudo para parecer, também ela, uma prática de certa forma autoritária, distanciada e de cima para baixo.

Portanto, quero esclarecer que não tenho muitas ilusões quanto ao caráter classista de minhas observações, que "pecarão" ainda por ter que trabalhar certas dicotomias (forma/fundo, arte superior/arte inferior, por exemplo), quando preferiria ver tais instâncias de modo mais dialético. O que acontece é que toda a bibliografia consultada não me ofereceu base teórica para que tais dicotomias pudessem ser superadas. Assim, a única saída plausível que vejo para fugir a esse impasse é ainda me valer da Linguística, com a distinção tão pertinente de Hjelmslev¹, atualizando Saussure, e tentar ver as **formas do conteúdo** onde todos os autores consultados não estabelecem senão diferenças por exclusão, quando não oposições sumárias.

A questão da cultura popular, no Brasil, é um assunto que só existe a partir dos anos cinquenta. A cultura popular, propriamente dita, existia de fato e com toda a sua pujante autonomia desde que se possa falar na existência de um povo brasileiro, mas para que ela fosse "posta em questão", vários processos tiveram que ocorrer.

Primeiro, a tomada de consciência de parte da intelectualidade brasileira que, rejeitando uma posição comodista de conformação com o **statu quo**, partiu para a investigação das relações entre a estética e o contexto social, daí resultando transformações verdadeiramente efetivas no campo do social e da arte, mesmo que se considerem todos os equívocos que foram cometidos em nome da chamada ligação das Vanguardas com a arte de massa.

Depois, o acriticismo ou a ausência de autocrítica da maior parte desses vanguardistas que, comprando o pacote fechado de um marxismo não bem compreendido mas assimilado às pressas e quase à força, não se davam conta de que a transformação que eles pretendiam prescindia de contar com as formas "artísticas" que eles invocavam para justificar sua revolução política.

Mas falar de cultura popular implica uma vista de olhos pelo que se tem como conceito de uma cultura brasileira. Não irei à pesquisa antropológica do termo cultura pois que, para o que entendo, é um elemento presente em qualquer atividade humana, civilizada ou não. A cultura brasileira é, no entanto, bastante diferenciada para que se possa falar dela com conceitos generalizantes, globalizantes e universalistas. Ela é, antes de mais nada, a soma de várias outras culturas

heterogêneas, que existem de **per si** e que, pela própria originalidade de sua existência, não podem ser vistas aleatoriamente como partes amorfas de um todo igualmente amorfo.

Marilena Chauí, em estudo referente à cultura popular², enfatiza a crítica aos intelectuais que a homogeneizam, e preferem fixar-se na posição comodista de vê-la como um todo, fazendo **tabula rasa** das diferenças que marcam as **culturas populares**, assim no plural. Para a pensadora, mais que assumir postura equidistante em relação à noção abstrata de cultura popular, é fundamental uma atitude que permita que essas culturas emergjam, cada qual com seus traços particulares e individuais. Faz lembrar M.Foucault, para quem a identidade conceitual não passa de máscara, quando não paródia: "o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam(...); e em cada uma destas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre pronta a renascer, mas um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina"³.

Marilena Chauí não deixa de citar Ecléa Bosi, cujas pesquisas confirmam com vantagem essa postura, a da rejeição da homogeneidade da cultura popular por parte do estudioso, uma vez que o próprio povo reage a esse processo, numa forma de autêntica resistência, como no que se refere às alterações "arquitetônicas" nos conjuntos do BNH. Diz Ecléa: "Há uma composição paciente e constante da casa no sentido de arrancá-la à 'racionalização' e ao código imposto"⁴. (...) Uma resistência diária à massificação e ao nivelamento, eis o sentido das formas da cultura popular."⁵

A cultura popular é portanto a expressão de particularidades diversas, que têm, todas elas, o direito a sua própria manifestação, e que não podem ser unificadas contingentemente como a manifestação de um caráter nacional. É preciso que se atente para o fato de as culturas populares não serem absorvidas pelo conceito do global, pois que disto resultaria uma visão falsa e distorcida de suas peculiaridades que não podem deixar de ser levadas em conta.

Se, pois, as diferenças forem escamoteadas à maneira do que ocorre com a palavra **povo**, não teria significação alguma a investigação de um momento tão importante para a cultura e a história do Brasil, qual seja, a época de seu desenvolvimento.

Retrocedamos um pouco para ouvir o Prof. Antônio Cândido, em seu "Literatura e subdesenvolvimento"⁶, escrito em 1973, quando a febre desenvolvimentista já se tinha amornado, embora o "milagre brasileiro" a tivesse substituído com muita (des)vantagem. Para Cândido, haveria dois momentos básicos na cultura brasileira, que a literatura teria traduzido com muito eficácia: um, o de "país novo" e, como tal, sob a égide do otimismo e da exuberância que iam mesmo à exploração do regional e do

pitoresco, sendo o Romantismo a sua expressão mais perfeita e acabada. Outro, quando, por circunstâncias que não cabe agora analisar (o pós-guerra, por exemplo), o "país novo" se dá conta de que, já não tão novo, ele é agora apenas um país subdesenvolvido, e as qualidades outrora agenciadas pela literatura se tinham transformado em pessimismo e na consciência da miséria da própria condição do povo. É a fase do **Romance de Trinta** que, operando em diferença sobre a perspectiva romântica, nos oferece uma literatura que pode ser definida como problemática, na medida em que põe em pauta as questões mais cruciais no que se refere à consciência brasileira do seu próprio desenvolvimento.

Curiosamente, esta (a que toca mais de perto nesses problemas) é uma literatura regional, é uma literatura nordestina, embora o Romantismo também a tivesse produzido mesmo que sob a ótica do encantamento diante da mãe-natureza.

O ambiente, os temas e principalmente os autores do Nordeste vão ter, nesta fase de literatura problemática da consciência do subdesenvolvimento, uma importância sem paralelo e por motivos verdadeiramente relevantes. Tolstói já dizia que se fala melhor do mundo quando se fala da própria aldeia. Pois bem, o mesmo vai acontecer com a literatura brasileira quando se volta para as formas e os temas do Nordeste: particulariza-se, eleva à enésima potência toda a virtualidade do concreto, torna-se tangível, próxima, real — e, neste ensejo, quanto mais se particulariza, mais

universal consegue se tornar. Dá conta de uma problemática que é do homem brasileiro de modo geral, reduzida à sua instância mais setorizada, mais segmentada e mais individualizada. Porque é no Nordeste, cujas condições de vida sempre foram as mais adversas, que as formalizações literárias adquirem um sentido mais pleno, porquanto mais cheio de vigor e de autenticidade. Não é à toa que as formas advindas do Nordeste tenham sido privilegiadas por algumas Vanguardas da década de 60, principalmente, e escolhidas entre tantas outras igualmente populares, mas que não alcançavam o grau de comunicabilidade que as produções nordestinas traziam em potencial.

Observe-se que o uso do termo **popular** traz, neste ensaio, até o momento, uma conotação puramente adjetiva, e que seu emprego significa, até segunda ordem, "do povo", isto é, feita pelo povo e para o povo. É claro que acabo caindo em outra abstração, pois **povo** é também uma palavra cujo sentido já se esvaziou por completo: ora significava toda a população brasileira, como na época colonial; ora um segmento que compreendia a pequena burguesia e os militares, como na época da República; ora os excluídos do poder da classe dirigente, já no século XX.

E quando esclareço que embora aceite que este é um conceito que pode e deve ser historicamente considerado, vez que fundamentais são as determinações de tempo e espaço, devo admitir que me parece um tanto radical demais a postura, por exemplo, de Nelson Werneck Sodré sobre o assunto: para ele, "povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento

progressista e revolucionário da área em que vive"⁷. A meu ver, tal definição acarreta vários questionamentos: se para haver povo, de acordo com Sodré, é necessário um projeto comum que seja antes de tudo progressista ou revolucionário, ainda existirá povo depois de consumada a revolução? Ou, para que o conceito não deixe de existir, haver-se-á de fundar indefinidamente novos horizontes de expectativa progressistas, e assim manter a legitimidade conceitual? Ou ainda, se se acreditar na definição de povo como os excluídos do poder, no caso de a revolução se confirmar, o povo que a fizer deixará por isso de ser povo?

Como se vê, a questão é complicada demais para os parcos limites deste ensaio. Para não alongar demasiado a discussão, tenho que render-me a um denominador comum, para que possa continuar falando do assunto. Simplificando: entendo como povo um conjunto de indivíduos cuja identidade cultural e social não deixa qualquer dúvida, ainda que diferenças de superfície possam estar presentes. É nesse sentido que se pode falar, por exemplo, num povo judeu, ou num povo asiático, ou num povo brasileiro. Acrescente-se que, no caso deste ensaio, é preciso também pensar em povo como "os excluídos do poder", conforme definição já mencionada, por mais precária que seja, ou na falta de outra mais precisa.

E é por essa via que volto a considerar a literatura do Nordeste como literatura do povo. Não na expressão de forma ingênua, parasitária e conservadora, que não passa de uma folclorização do termo, mas como uma produção de segmentos diferenciados da população que se pode fazer

representar tanto pelos cantadores das feiras ou pelos cordelistas como pelos intelectuais que viabilizam com mais sofisticação a problemática específica da região, que desliza metonimicamente para a discussão e a colocação em pauta das questões cujo interesse ultrapassa de longe o regional, para se afirmar como nacional e até como universal: "Pode-se falar de uma arte e de uma literatura universais, do mesmo modo que se fala de uma realidade internacional, isto é, como a generalização das particularidades nacionais. Assim como o universal não existe senão nos particulares, o internacional não existe senão nos nacionais e são estes, na sua diversidade e na sua identidade, que dão à realidade internacional seu caráter específico"⁸.

2. ISEB, CPC, MCP

A ligação das Vanguardas com a literatura do Nordeste tem antecedentes que não podem deixar de ser veiculados, para uma melhor compreensão de suas causas e quicã de seus efeitos. O caminho percorrido foi longo, árduo e rico em detalhes que podem funcionar como inícios da razão da escolha dos temas e formas nordestinos (paradoxalmente, tão apegados à tradição e à conservação do já consagrado) pelos intelectuais que se tinham como vanguardistas na década de 60. Estes e outros, conscientes do subdesenvolvimento do país, se propuseram a discutir os problemas específicos da realidade brasileira, de início quase amadoristicamente, com a criação do IBESP: Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, em 1952. Como a "nata" da intelectualidade, naquela época, se concentrava no eixo Rio-São Paulo, nada

mais coerente que a escolha de um lugar eqüidistante para as reuniões: Itatiaia, na sede do Parque Nacional. Segundo Hêlio Jaguaribe⁹, que pertencia ao grupo carioca do IPESP, a dissolução do Instituto se deu principalmente por falta de apoio oficial, mas a urgência da manutenção de um órgão que se pudesse assemelhar ao **Collège de France** (a velha submissão cultural...) deu margem a que, com a extinção do IPESP, pudesse surgir em seu lugar o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), em 1955, agora subvencionado pelo governo federal, numa época em que, impulsionado por uma ideologia **à la JK**, o Brasil não mais se conformava em ser subdesenvolvido e investia todo o seu potencial político, econômico, social e intelectual na transformação em "país em desenvolvimento".

O ISEB foi, sem dúvida, um órgão que tinha tudo para dar certo. A carência de verbas era compensada pelo altruísmo de seus membros, que chegaram a abrir mão de seus próprios vencimentos para que não faltassem recursos para a realização de pesquisas e a publicação de livros.¹⁰ Com isso, a produção iseblana pode ser considerada, sem favor, uma produção de alto nível, tanto na área da Sociologia, como na da História, na da Economia, na da Ciência Política e na da Filosofia.

Não se estranhe o fato de haver entre seus membros pensadores que, embora endossassem as teses desenvolvimentistas do governo JK — para isso o ISEB fora criado — se vinculasse, teoricamente, a outras correntes políticas que negavam na essência a exacerbação do capitalismo que a ideologia do desenvolvimentismo carregou de quebra. O que

poderia parecer uma contradição: o Estado patrocinando uma produção teórica de esquerda, ao mesmo tempo que, na prática, comprometia-se a mais não poder com o imperialismo capitalista alienígena, cuja ideologia de direita acabava sendo a outra face da moeda, impossível de ser dissociada sem descaracterizá-la como tal.

No entanto, a aparente contradição pode ser pensada por outra via: quando os isebianos se unem para acabar com a alienação (conceito básico que todos repudiam) para investir num projeto progressista (indústria, principalmente), o nacionalismo desenvolvimentista se torna um denominador mais ou menos comum, que apazigua as consciências e escamoteia as divergências ideológicas entre os intelectuais que integravam o ISEB e o Estado capitalista. Caio Navarro de Toledo, em **ISEB: fábrica de ideologias**, tem uma perspectiva crítica que, conquanto reconheça a importância com que se revestiu praticamente toda a produção isebiana, não faz por menos quando assinala o discurso de certa maneira culpado, do próprio JK, na cerimônia de encerramento do primeiro curso do ISEB: "[os estudos que ali se faziam] 'com métodos científicos e racionais, **sem preconceitos ou sectarismos**. Mais do que uma tribuna brilhante, o ISEB quer ser um laboratório de pesquisas da realidade brasileira, visando conhecê-la e dar direção feliz ao processo do seu desenvolvimento. Sua única bandeira é o "amor ao Brasil" "¹¹. O grifo é meu, para marcar a presença dessas palavras cujo conteúdo, embora negado, não deixava de se fazer notar, mas, como não estou invocando a Psicanálise para justificar esta análise de texto, deixo apenas este registro.

Para não alongar demasiado esta digressão, que não tem outro propósito senão o de investigar as origens filosóficas e ideológicas da ligação das Vanguardas com a cultura popular, só falta acentuar um pormenor: o de essa intelectualidade que compunha o ISEB se auto-referenciar/reverenciar como portadora de uma missão de indiscutível dignidade, qual fosse a de promover e difundir a conscientização do povo brasileiro. Maria Sylvia de Carvalho Franco, na apresentação do livro de Caio Navarro de Toledo, não deixa de chamar a atenção para esse fato: "Decorrem, desse privilégio atribuído à consciência, sua concepção nitidamente instrumental do saber e o papel oferecido ao intelectual, de servir de intérprete às consciências menos esclarecidas e de promover a racionalização da sociedade através do planeamento"¹².

Eis aí a semente que germinaria com vigor extraordinário e cujos frutos ideológicos medrariam com espantosa rapidez: é do ISEB que sai, por exemplo, Carlos Estevam Martins, carregando consigo todo esse ideário didático-paternalista-autoritário, que culminaria com a criação do CPC (Centro Popular de Cultura), de onde foi o primeiro Presidente. mas disso falarei adiante.

Seja como for, o desenvolvimentismo do período JK é um fato. Com ou sem a ideologia alienígena que, de quebra, acompanhava o **know how**. E com a agudização das contradições sociais, agora muito mais explícitas, geradas pelo processo da industrialização, que promove com enorme nitidez uma defasagem social, econômica e política entre patrões e proletários, traduzida no campo das artes pelos conceitos de arte de elite e arte popular.

Em termos de Brasil, considerando a época do desenvolvimentismo, fica difícil pensar na arte de elite tal como a definem os estudiosos mais respeitados. Arnold Hauser, por exemplo¹³, para quem esta arte, que ele chama de superior, é aquela que intrinsecamente se engendra na própria problemática existencial da vida, sendo portanto de natureza essencialmente dialética, em que as tensões entre os pontos de vista condicionados pela cultura comparecem para lhe outorgar **status** diferenciado e diferenciador. Ora, se pensarmos na época que este trabalho tenta cobrir, embora de maneira parcial, o que se vai encontrar no Brasil como arte "de elite" é nada mais nada menos que o Concretismo, que de superior só tinha mesmo a carcaça, que mais servia para ocultar as dissidências internas de seus adeptos e promover relações com seus antagonistas, mas que de sentido problematizador ou existencial carecia por completo. Nesse sentido, a despeito das críticas que se lhe dirigiram, o **Romance de Trinta** ainda levava grande vantagem, para invocar novamente o Professor Antônio Cândido.

No entanto, a despeito de suas falácias, o Concretismo vingou e deu frutos — alguns dos quais não completamente azedos, como o fato de ter colocado em prática um projeto antigo de Oswald de Andrade, o de fazer poesia de exportação. Se bem que os meios de comunicação e de difusão fossem outros — da massa — coisa que não existia na época do homem sem profissão.

Num tal contexto artístico, formalista por natureza, ainda que com as exceções de praxe (por exemplo, com a conotação política que adquiriu, após fazer contato com o

grupo **Tendência**), a problematização da existência, que segundo os estudiosos, é a mola-mestra da arte superior, ficava não só distante como completamente ausente. Foi preciso que uma nova Vanguarda brotasse do próprio interior do Concretismo, para que se saísse das puras elucubrações formais que não passavam de novidades vanguardistas, a despeito da invocação sistemática de teorias sofisticadas, cujo respaldo eram as "ideas in action", o "make it new", as "máscaras" e a noção de usura de Ezra Pound, além do "princípio único" de Confúcio e dos ideogramas chineses. Neste ponto, o Concretismo se podia autodenominar, com razões de sobra, arte de elite — mas apenas pela dificuldade de acesso a este manancial teórico. Quanto a ter sido arte superior, é uma outra história.

Arte de elite e arte popular

Se é controversa a questão da arte de elite, coisa de minorias, imagine-se a da arte popular que, só por sua natureza quantitativa e infinitamente diversificada já dificulta de saída a abordagem, em decorrência da própria confusão terminológica, que cumpre agora esclarecer, para evitar que se continue usando a palavra em função apenas adjetiva, conforme anunciei no início (cf. p.6). Voltando a Hauser¹⁴, a primeira distinção a ser feita é aquela entre **arte do povo** e **arte popular**, pois que as diferenças entre ambas são tantas e tão fundamentais que se torna praticamente impossível usar uma expressão em lugar de outra, pelas conseqüências que tal imprecisão poderia gerar quanto à comunicação e à inteligibilidade.

No entanto, ambas têm um elemento em comum, que importa ressaltar: para a outra arte, a de elite, estas são formas não apenas inferiores, mas formas de "não arte", uma por seu caráter lúdico e ornamental (arte do povo) e outra por não passar de entretenimento e passatempo (arte popular). Feita esta ressalva, cumpre mostrar as diferenças:

Na **arte do povo** implica o caráter coletivo de sua prática, que instaura uma homogeneidade entre autoria e recepção, a ponto de ocorrer de fato uma despersonalização quanto a qualquer desses dois pólos. Além do mais, como é de se esperar, predomina o típico sobre o individual, que faz com que as modificações que ocorrem sejam tão lentas que se tornam praticamente imperceptíveis. O sucesso das formas consagradas é a própria justificativa de sua repetição, de modo que a arte do povo, que é feita principalmente por camponeses, adquire um caráter apenas utilitário ou decorativo: só existe em função da satisfação de suas necessidades, e para se falar com maior chance de acerto, é muito mais um artesanato — que me desculpem o caráter classista desta definição.

A **arte popular**, ao contrário, se afirma como arte de massa por sua própria natureza urbana e mercantilista. Ao contrário da arte do povo, utilitária, artesanal, a arte popular se engendra a partir de uma perspectiva profissional que, visando ao consumo, lança mão de todas as estratégias da técnica e do **marketing** para ocupar um espaço que tem como seu. Nesse sentido, a arte popular opera sobre um pano de fundo bordado com cifrões, e seus promotores não hesitam na criação de demandas artificiais para manipular a

seu belprazer as "necessidades" do público. As regras do jogo são bem definidas, rigorosas, rígidas, implacáveis, uma vez que seu objetivo é único: produzir objetos artísticos que sejam antes de mais nada rentáveis, remuneradores. A autoria é necessariamente marcada, pois deia depende o sucesso e o aumento do saldo bancário de seus... artistas.

Quanto à recepção, se bem que diferenciada igualmente em função da marca da autoria, acaba por indiferenciar-se no que se refere à uniformização do gosto, à dependência espiritual e à sujeição aos padrões "globais"...

Como se vê, o que se tem como popular, pelo menos no início dos anos 60, acaba guardando em sua essência inúmeras marcas e traços daquilo que, mais que popular, é do povo. Por outro lado, não se pode deixar de considerar, nessa época, um fenômeno social que concorreu decisivamente tanto para a transformação ocorrida no seio das Vanguardas, colorindo com novas nuances o perfil do receptor, como na vida política brasileira de modo geral. Esse fenômeno foi a ascensão das massas (operária e camponesa), que começavam a se fazer notar e que passaram a constituir um público verdadeiramente considerável em potencial, público esse que era preciso educar, catequizar, politizar. É pela emergência das massas, que corriam o perigo de se tornarem presas fáceis da sociedade de consumo, que artistas (alguns advindos do Concretismo) e intelectuais (alguns advindos do ISEB) decidem evitar que tal catástrofe aconteça, e assim são criados, no Recife, o MCP (Movimento de Cultura Popular) e no Rio o CPC (Centro Popular de Cultura). É quando a ligação das Vanguardas com o Nordeste

vai ocorrer de maneira mais nítida, embora em parte equivocada pela base. Mas vamos por partes:

Com relação ao MCP, a própria instância de ter brotado no Nordeste já elimina alguns equívocos em que o CPC (carioca, a princípio) acabou por incorrer. Quanto ao mais, só o fato de ter Paulo Freire como ideólogo, já serve de aval para aquilo que produziu de fato, e que não se limitou às realizações de arte, embora fossem estas suas intenções primordiais: "O MCP encenou peças que encaminhavam, conscientizavam o nosso povo quanto à solução de problemas candentes e permanentes nossos. Agora, a maneira de tratar esses temas: artística"¹⁵, conforme revela Germano Coelho, presidente do MCP de 1961 a 1964.

A contribuição de Paulo Freire foi um fator decisivo para o sucesso do MCP, pelo menos enquanto vigiu este órgão. Rejeitando os conteúdos tradicionais, em que o povo jamais passava de objeto manipulado pelos detentores do poder, fossem quem fossem, este pensador, através de um método, pregava uma conscientização que só não era nova porque nunca teria havido uma velha que justificasse a utilização do termo. Paulo Freire propugnava pela transformação da consciência ingênua em consciência crítica: diálogo em lugar de polêmica, objetividade em lugar de emocionalidade, aceitação de mudanças e abertura para o novo em lugar da recusa às mudanças pela tendência de estabelecer julgamento pelos parâmetros da tradição, racionalidade na interpretação dos problemas onde só havia simplicidade quando não simplicidade. Para Paulo Freire, o projeto de conscientização e de politização seria viabilizado tanto pela educação como

pela arte, e neste ponto reside a pedra-de-toque da diferença pragmática entre o MCP e o CPC, como veremos. O MCP se propunha a elevar o nível cultural do povo, e para isto dispunha do apoio oficial do Estado de Pernambuco, embora sua definição primeira fosse a de ser um órgão rigorosamente apolítico, voltado unicamente para projetos que permitissem ao povo transformar-se de objeto em sujeito de sua própria história: "deflagrar, na comunidade, a paixão do saber". "Educar para a liberdade". "Educar informando".¹⁶

De fato, se observarmos o espectro das realizações do MCP na comunidade nordestina — pernambucana, pelo menos —, não há como negar que o projeto pedagógico de Paulo Freire teve todos os desdobramentos a que tinha direito: criaram-se escolas, clubes de mães, círculos de pais, centro de artes plásticas, centros artesanais, galeria de arte, escola de motoristas mecânicos, cursos de montadores de rádio, praças de cultura, teatros e clubes de teatro, editora, companhia cinematográfica e deu-se ênfase especial à campanha de alfabetização. Enfim, o MCP só não realizou mais porque foi extinto sumariamente após o golpe de 64, como era óbvio, por sua vinculação com o governo Arraes.

No entanto, todo esse sistema artístico-pedagógico emecepista, que inspirou as atividades do CPC, sofreu distorções fundamentais quando posto em prática pelo grupo carioca. Para começar, pela decretação sumária da subserviência da arte ao programa político, que nada mais fazia que descaracterizá-la como arte e transformá-la numa

caricatura de si mesma.

Interpretando a seu modo o papel que o intelectual deveria desempenhar na conscientização do povo, e deixando passar todos os resquícios de sua formação isebiana, Carlos Estevam Martins não esconde o jogo, quando escreve, em 1978, a "História do CPC":¹⁷ "Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, como o nosso público".¹⁸

Tais colocações parecem deixar muito claros os antecedentes ideológico-filosóficos que as inspiraram. São argumentos que perpassam praticamente todos os textos dos participantes do CPC, de modo geral: o conteúdo precede a forma, que nada mais é do que um veículo que o transporta. Acreditando (na época, pelo menos) que trabalhar as formas apenas significa uma sujeição a princípios estéticos de uma concepção acadêmica de arte, Ferreira Gullar, em **Vanguarda e subdesenvolvimento**, endossa sem restrições a postura do CPC, afirmando que "a prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação — aquela que é realmente revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte — resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado que exige a melhor forma possível para se expressar".¹⁹

É claro que Gullar tem como interlocutores os concretistas, cuja exacerbação formal já havia chegado às últimas conseqüências, e cuja pertinência estava sendo agora posta em xeque pelo poeta, até mesmo porque ele levanta uma questão que merece algum destaque: até que ponto é relevante, num país subdesenvolvido como o Brasil, uma produção de Vanguarda que se possa dar ao luxo de situar-se nos altos píncaros das formalizações e experimentalismos estéticos justificáveis na Europa mas discutíveis aqui? Mas em que pese a argumentação sem dúvida brilhante do autor de **Cultura posta em questão**, não há como escamotear o fato de o seu pensamento operar-se sobre um certo mecanicismo, ou seja, o de que as "infra-estruturas" econômicas e sociais determinam direta e verticalmente a produção "superestrutural" da arte, para usar o jargão marxista que lhe é tão peculiar. Esquece-se o nosso poeta da existência da possibilidade de uma formulação, digamos, horizontal (do imaginário europeu para o brasileiro), sem que com isto se entenda uma defesa dos malabarismos esteticistas dos herdeiros de Ezra Pound. Na verdade, para o que entendo, esta discussão é nada menos que estéril. Por mais que os cepecistas bradem "Viva o conteúdo! (...) A obra é o conteúdo (...)"²⁰, etc, ou por mais que os concretistas invistam nas formas todo o seu potencial de produção, insisto que tal dicotomia não convence e ainda prefiro Benjamin, para quem "o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção

literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra"²¹. Mas quem era que estava interessado na qualidade da obra entre os ideólogos e obreiros cepecistas? Sua opção era muito clara: veicular a mensagem, fazê-la chegar às massas, conscientizar o povo etc. Se havia alguma "arte" neste particular, tenha-se em conta apenas o "engenho", sem dúvida operacional, de apelar para uma linguagem simples do povo, cujo efeito de comunicação fosse imediato e cuja rentabilidade se traduzisse por uma compreensão instantânea por parte dos receptores: "Foi daí que surgiu esta concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível"²². É hora e vez de Nordeste, novamente. Se a intenção era comunicar-se com o público, se o público a quem os cepecistas se dirigiam era a "massa", se já havia uma forma cuja recepção era assegurada pela própria identificação do "povo" com essa linguagem, por qual razão haver-se-ia de perder tempo na pesquisa de outra expressão? Gullar, com sua habitual sinceridade, não nega a estratégia: "pelo meu próprio comportamento político, eu tinha que começar por uma linguagem que fosse mais perto da linguagem do cordel e foi por aí que recomecei".²³

Não pretendo pôr em dúvida as boas intenções de quem se propôs tão importante tarefa. Mesmo porque, segundo seu próprio depoimento em "Cultura posta em questão"²⁴, Gullar deixa claro que a proposta do CPC era trabalhar "com" o povo, e não "para" o povo. Infelizmente tal intento não logrou o êxito que dele se esperava. Como não quero

estender a discussão do problema mais do que o necessário, permitir-me-ei enfatizar apenas um aspecto, que subjaz à questão da maneira mais subreptícia: o autoritarismo, que perpassa desde as produções mais "sofisticadas" cujos espectadores eram os estudantes da UNE, até as mais "populares", ou seja, a difusão do ideário cepecista através dos folhetos de cordel. Fazendo vista grossa às reivindicações cuja autoria fosse do próprio povo brasileiro, os participantes do CPC acabam por exercer uma prática completamente arbitrária em relação às classes populares. Nesse sentido, convém lembrar que eles se apossaram, na medida de suas conveniências, tanto das concepções de arte "do povo" como das de "arte popular". Aqui, ao não abrir mão dos meios de comunicação de massa para a veiculação de suas propostas e para a propaganda de suas manifestações "artísticas"; ali, para apoderar-se de uma linguagem mais ou menos estática, conservadora e tradicional, com o único intuito de fazê-la meio para atingir fins que eram muito mais deles, cepecistas, que do povo em si mesmo.

Lembre-se ainda que falar pelo outro, mesmo que para defender os interesses desse outro, é ainda uma postura autoritária, pois que, ao fazê-lo, nega-se a este o direito de se expressar em sua própria linguagem. É imaginar que este novo discurso terá mais eficácia pelo simples fato de ser proferido por uma elite intelectual; conquanto o dialeto seja emprestado. E é uma falácia; acima de tudo. Como diz Hauser, "Las clases inferiores miran con absoluta indiferencia, cuando non con hastío, todo aquello que

pertence a las circunstancias de su vida diaria, de sus problemas y preocupaciones cotidianos"²⁵. Os cepecistas, acreditando atingir o povo ao usar a linguagem deste, não só não obtiveram o êxito que esperavam como ainda acabaram por se tornar, eles próprios, os consumidores da "arte" que produziam — e neste sentido, ironicamente, aproximavam-se da indiferenciação entre produção e consumo, que existe na arte do povo. Com referência ao interesse do povo por seus próprios temas e pela utilização de sua própria linguagem, a questão muda de figura: no próprio cordel, o imaginário tece histórias fantásticas, cujos personagens são reis, rainhas e príncipes (considere-se seu comprometimento com uma visão feudal). No que não se pode negar inteiramente razão ao "pensador" Joãozinho Trinta, pelo menos na primeira parte de sua famosa frase "Povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual; entretanto, como disse, algo dela se aproveita; quanto ao mais, a história tem provado o contrário: intelectual não gosta nada de miséria, no que faz muito bem, aliás. Embora certos Pignataris não possam perdoar os Reis Velôs, por tão grande pecado.

No entanto, a absolvição que lhes pode ser concedida quanto a este detalhe, deve ser revista no que toca à utilização das formas nordetinas pelo projeto cordelista do CPC. Acreditando aproximar-se das massas através da assimilação dos mecanismos de sua "cultura", os cepecistas, sabedores da remuneração que a cultura de massa confere aos que a produzem (note-se ainda o fato de o CPC ser uma empresa, e não uma sociedade civil, como o MCP), deviam pensar

que, agindo daquela forma, fariam jus aos lucros previstos, mesmo que esses lucros não fossem apenas os de natureza pecuniária: o comércio em que investiam praticamente todo o **Capital** era o de idéias, mas os mecanismos eram os mesmos dos utilizados pela arte popular, de modo geral. Era uma prática deslocada, daí o seu fracasso. O que poderia ser válido para uma operação comercial não o seria necessariamente para uma ideológica. Além do mais, os cepecistas, utilizando, do popular a técnica e do povo os arquétipos, não se deram conta de que acabavam por reproduzir formas conservadoras e unívocas, o que só encontra justificativa se nos lembrarmos de que o norte de sua bússola eram as orientações (melhor: a orientação) do partido político que estava à frente e por trás de tudo que produziam. A dialética de seu materialismo era, portanto, mais uma questão de teoria que de prática. O pensamento unificado era um guia seguro, que evitava deturpações e impedia que seus seguidores se transviassem. Hoje, só para ilustrar a veracidade desse argumento, invoco novamente Gullar, em uma entrevista a **Isto é**: "Quando havia um comitê cultural, as propostas já vinham decantadas, menos malucas."²⁶

A unanimidade de opinião era, pois, uma espécie de pré-requisito para quem quisesse se engajar nas fileiras do CPC, para realizar a "arte popular revolucionária" que, de arte não tinha nada, que carecia por completo de ser popular pois que produzida por intelectuais, e que, além do mais, se destinava à difusão e preservação do **statu quo** (a ascensão das massas).

No entanto, o problema central que motivou este meu ensaio é o da utilização da forma nordestina do cordel, embora exista uma certa coerência dos cepecistas no que diz respeito ao fato de que os folhetos já eram utilizados como veiculadores de informação, e tinham portanto um potencial pedagógico sem dúvida considerável.

A utilização da forma nordestina do cordel pelos intelectuais e "artistas" do CPC tem um pecado mais grave, que já se manifesta no discurso culpado de seu anteprojeto de manifesto: "lidamos com um público artisticamente inculto, inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte".²⁷ Uma frase assim merece um exame mais cuidadoso: primeiro, porque nivela por baixo o público que seria o receptor das "obras" do CPC; como se sabe, os consumidores eram, na maior parte, os próprios cepecistas. Segundo porque infere que usar a forma do cordel é a mais adequada e tal comportamento carrega consigo uma identificação do Nordeste com a "não arte" ou com as formas "menores" da arte, no que a discriminação fica mais clara. E terceiro, porque traz uma contradição com outra parte do mesmo anteprojeto, que se torna assim um verdadeiro saco de gatos: "o artista do CPC não tem como seu público exclusivamente a classe revolucionária. De fato, sua obrigação é muito mais ampla, pois ele deve dirigir-se a todo o povo. O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular **artisticamente** os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária (...)"²⁸.

Novamente tenho que recorrer ao grifo, para marcar melhor a antinomia, e não fazer acusações que podem parecer gratuitas.

Se o problema era arranjar uma linguagem que, segundo os cepecistas, pudesse chegar mais perto do homem do povo e por ele ser compreendida e assimilados os seus conteúdos, a solução pela forma de cordel não foi das mais felizes. Toda linguagem traz, intrinsecamente, a marca de quem a produziu e a presença do interlocutor a quem se dirige. É por esta razão que os "artistas" do CPC, mesmo quando cuidavam estar usando uma linguagem do povo, não conseguiam impedir que perpassassem seus textos as suas marcas de classe: a linguagem é um instrumento diferenciador, que revela muito mais do que parece dizer. É só uma questão de "ver com os olhos livres". Assim, o uso de certos termos, de certas construções sintáticas, de certa riqueza vocabular, acaba por traír a origem de sua produção e não se poder autodenominar literatura do povo. Observe-se, por exemplo, este trecho de "João Boa Morte"²⁹, de Ferreira Gular, em que a inversão, não obstante em redondilha, lembra mais um texto erudito: "Olhava para Maria/ sua mulher, que a tristeza/na luta de todo dia/ tão depressa envelheceu". Ou este verso, onde a sofisticação se marca no léxico: "na dura faina da roça", ou ainda este fim de estrofe, que é um primor de sintaxe: "ia morrer sem comida/aquele de cuja lida/ tanta comida nascera".

Diante de tais recursos de linguagem, como entender "João Boa Morte" como literatura de cordel, se as marcas que contêm são de linguagem de elite? Só se for aceitando, ao contrário do que os cepecistas pregavam, que os receptores

a quem esses textos se dirigiam eram os próprios, num verdadeiro circuito autofágico. E o mais grave: cuidando assumir as formas "do povo", estas elites não convenciam como povo e se descaracterizavam como elites, assim como cuidando privilegiar o conteúdo, tornaram-se, essencialmente, formalistas, como denuncia José Arrabal: "Existiu um padrão CPC. Toda uma homogeneidade no modo de agir e de praticar o cepecismo. Desde a postura cepecista à retórica do seu discurso imperativo. A forma cepecista como uma rigidez".³⁰

3. Balanço

Tais colocações fazem sentir a necessidade de voltar a Hauser, nesta tentativa de desmitificar o Centro Popular de Cultura pela própria análise de suas propostas e de seus resultados: "Un arte carece de sentido cuando sus elementos formales non tiénen función de contenido, y parece carente de sentido cuando esta función no se percibe o cuando la forma causa el efecto de algo arbitrario o extravagante"³¹.

Mesmo que se considerem as incoerências entre arte e não-arte no CPC, isto é, mesmo que os próprios cepecistas não se tenham resolvido definir como artistas ou ideólogos apenas, o que importa aqui registrar é a validade de sua experiência: são tantos os descaminhos que trilharam que, se não podem hoje indicar um itinerário do como fazer, devem saber pelo menos qual a melhor maneira do como não fazer: como não fazer arte, como não fazer revolução.

NOTAS

1. HJELMSLEV, L. 1975.
2. CHAUI, M. 1980.
3. FOUCAULT, M. 1979, p. 34.
4. BOSI, E. 1972, p. 21
5. id. ib., p. 23.
6. CÂNDIDO, A. 1973.
7. SODRÉ, N. W. 1962, p. 22.
8. GULLAR, F. 1978, p. 79.
9. JAGUARIBE, H. 1977.
10. id. ib.
11. TOLEDO, C. N. 1974, p. 33.
12. id. ib., p. 11.
13. HAUSER, A. 1961.
14. id. ib.
15. "Que foi o MCP?" In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
16. "Que é o MCP?" In: id. ib., p. 69.
17. MARTINS, C.E. 1983-b, p. 77.
18. id. ib. p. 81.
19. GULLAR, F. op. cit. p. 74/75.
20. ARRABAL, J. 1983, p. 132.
21. HOLLANDA, H. B., 1980-a, p. 27.

22. MARTINS, C.E., 1983-b, p. 81.
23. GULLAR, F. In: HOLLANDA, H. B. 1980-b, p. 66.
24. ————. 1983, p. 85,
25. HAUSER, A. 1961, p. 397.
26. **Isto é** nº 390, p. 46.
27. MARTINS, C.E. 1983-a, p. 75.
28. id.ib. p. 71
29. GULLAR, F. 1980, p. 178.
30. ARRABAL, J. op. cit. p. 138.
31. HAUSER, A. op. cit., p. 469.

BIBLIOGRAFIA

1. ALMEIDA, Mauro W. "Leituras do cordel". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983.
2. ARANTES, Antônio. "Pelo estudo dos folhetos no contexto de sua produção". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
3. ARRABAL, José. "O CPC da UNE". In: **O nacional e o popular** - Teatro, São Paulo, Brasiliense, 1983.
4. BARTRA, Eli. "Retorno de um mito: a arte popular". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
5. BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. Petrópolis, Vozes, 1981.
6. CÂNDIDO, Antônio. "Desenvolvimento e subdesenvolvimento". In: **Argumento**. Rio, Paz e Terra, out. de 1973.
7. CHAMIE, Mário. "O fascismo de Erza Pound". In: **A linguagem virtual**. São Paulo, Quiron, 1976.

8. CHAUI, Marilena de Sousa. **Cultura e democracia.** São Paulo, Ed. Moderna, 1980.
9. CORTEZ, Marcius Frederico. "Relações de classe na literatura de cordel". In: **Revista Tempo Brasileiro**, 1966.
10. ESCARPIT, Robert. **Le littéraire et le social.** Paris, Flammarion, 1970.
11. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Trad. de Roberto Machado. Rio, Graal, 1979.
12. GULLAR, J. R. Ferreira. "Cultura posta em questão". In: **Arte em revista** nº 3, São Paulo, CEAC, 1983.
13. ———. **Toda poesia.** Rio, Civ. Brasileira, 1980.
14. ———. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio, Civ. Brasileira, 2. ed., 1978.
15. HAUSER, Arnold. **Introducción a la historia del arte.** 2. ed., Madrid, Guadarrama, 1961.
16. HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1975.
17. HOLLANDA, Heloísa B. de e GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
18. ———. **Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde.** São Paulo, Brasiliense, 1980-a.
19. ——— e PEREIRA, Carlos Alberto. **Patrulhas ideológicas Marca Reg.** São Paulo, Brasiliense, 1980-b.
20. ISTO É - nº 390. São Paulo, Gazeta Mercantil, 13.06.84.
21. JAGUARIBE, Hélio. **Desenvolvimento econômico e desenvolvimento político.** 2. ed., Rio Paz e Terra, 1968.

22. ————. "20 anos-Breves reflexões sobre o IPESP e o ISEB". In: **Jornal do Brasil**. Rio, 25.09.77, Cad. Especial.
23. LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se (ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)". In: **O nacional e o popular - Literatura**. São Paulo, Brasiliense, 1982.
24. LEITE, Sebastião Uchoa. "Cultura popular: esboço de uma resenha crítica". In: **Encontros com a civ. brasileira**. Rio, Civ. Brasileira, setembro de 1965.
25. LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da cultura de massa**. Rio, Paz e Terra, 1978.
26. MARTINS, Carlos Estevam. "Anteprojeto do manifesto do CPC". In: **Arte em revista** nº 1. São Paulo, CEAC, 1983-a.
27. ————. "História do CPC". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983-b.
28. PAIVA, Vanilda Pereira. **Paulo Freire e o nacionalismo desenvolvimentista**. Rio, Civ. Brasileira, 1980.
29. PEDROSA, Mário. "Arte culta e arte popular". In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo CEAC, 1983.
30. PORTELLA, Eduardo. **Vanguarda e cultura de massa**. Rio, Tempo Brasileiro, 1978.
31. "Que foi o MCP?" In: **Arte em revista** nº 3. São Paulo, CEAC, 1983.
32. RAMOS, A. Guerreiro. **A redução sociológica**. 2.ed., Rio, Tempo Brasileiro, 1965.
33. SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1977.
34. SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política". In: **O pai de família**. Rio, Paz e Terra, 1978.

35. SODRÉ, Nelson Werneck. **A verdade sobre o ISEB.** Rio, Avenir, 1978.
36. ————. **Quem é o povo do Brasil?** Rio, Civ. Brasileira, 1962. (Coleção "Cadernos do povo brasileiro" - nº 2.).
37. TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias.** São Paulo, Ática, 1982.
38. TORRE, Guillermo de. "Populismo". In: **Historia de las literaturas de vanguardia.** Tomo III. Madrid, Guadarrama, 1971.
39. TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução.** Trad. de Moniz Bandeira. Rio, Zahar, 1980.