

REFORMA CULTURAL E REVOLUÇÃO CULTURAL

Quem perguntou a Che Guevara como se faz uma reforma agrária, recebeu resposta que explicita o aspecto fundamental do problema.

– “É muito simples. Primeiro, toma-se o poder. Depois, faz-se a reforma agrária.”

No Brasil, até que se tornem maduras as condições, nossos problemas, desde o agrário ao cultural, terão que ser tratados de modo distinto, embora não menos revolucionário. Por ora, as forças interessadas em extirpar os males pela raiz terão que se contentar com as remodelações parciais que a cada momento for possível imprimir às estruturas sociais do país. Muita gente não concorda com essa afirmação: são os que, embora atuando nas esquerdas não se desfizeram ainda do hábito de pensar abstratamente e confundem soluções concretas com reformismo.

Não vêem que há duas maneiras distintas de se cair no reformismo. Uma, a dos próprios reformistas, consiste em empreender as reformas visando o estabelecimento de uma adaptação entre necessidades reais socialmente patenteadas e antigos privilégios que já não é possível continuar sustentando.

Nota do Organizador: Extraído do livro de Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. (p. 3 -7).
Reproduzido em Osmar Fávero. *Cultura popular e educação: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 33 -47.

Esse reformismo tem orientado até aqui o curso de nossa evolução cultural e com ele estão satisfeitos quase que todos os representantes culturais das esquerdas. Inclusive os que defendem, no plano político, uma posição **ultra**.

A cultura popular é um exemplo do outro tipo de reformismo, do reformismo que é apenas manifestação de uma atitude revolucionária concreta. Ela não é uma adaptação, feita na defesa do passado, às novas exigências surgidas da realidade. Ela resulta, é certo, de uma atividade adaptada às circunstâncias do momento histórico, mas que se adapta com vistos ao futuro.

Muitos artistas e intelectuais de esquerda, dominados por uma concepção revolucionária abstrata em relação à cultura popular, pretendem que a verdade cultural estaria na imediata criação da cultura **verdadeira**, sem a passagem por etapas meramente reformistas. Esta concepção é frequentemente encontrada entre a maior parte dos nossos intelectuais mais esclarecidos que, manifestando restrições aos produtos da cultura popular, lamentam não encontrar aí expressões autênticas da verdadeira cultura. Esses artistas e intelectuais não entenderam ainda em todas as suas implicações e desdobramentos a idéia de que, do ponto de vista da massa, a revolução cultural não pode anteceder a instalação da massa no poder.

A cultura popular, como reforma cultural de caráter revolucionário, não se confunde com o reformismo puro e simples dos oportunistas, na medida em que, como todo ato revolucionário, ela remete ao «au delà» da sociedade vigente. Não é uma concessão conciliatória frente aos reclamos da massa: não é populista, demagógica, mistificadora. Não sendo reformista nesse sentido, não é também idealista no sentido dos que querem distribuir cultura verdadeira para todos. Estes ou fazem abstração das disparidades objetivas que separam o povo das minorias culturalizadas ou se limitam a: pregar uma cultura que é apenas válida em si mesma.

A cultura popular é uma forma legítima de trabalho revolucionário na medida em que tem por objetivo acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais

da sociedade. Quem faz cultura popular não pode nunca perder de vista aquela formulação de Guevara: por mais que se faça, no essencial a cultura permanece intacta enquanto não se toma o poder.

No que diz respeito à cultura popular, não se trata, pois, de revolucionar a cultura existente, eliminando-a e substituindo-a por uma outra qualitativamente nova. As críticas mais freqüentes levantadas contra a cultura popular insistem sempre em atribuir-lhe esta intenção para depois demonstrar que, na prática, ela não tem conseguido fazer o que pretende.

Argumentos assim construídos decorrem da projeção, feita pelos críticos, dos seus próprios ideais culturais. Para compreender o programa de trabalho dos que militam em cultura popular, o crítico não pode partir de nenhum dos dois seguintes preconceitos:

a) o de que a luta política no «front» cultural é uma iniciativa pequeno-burguesa, sem garra revolucionária. Ou seja, a suposição de que só são relevantes as atividades diretamente empenhadas em ultimar o assalto ao poder. Este é um vício da consciência abstrata que, em seu horror ao histórico, ao possível objetivo, não admite a cadeia de mediações que separa o povo dos objetivos que pretende atingir.

b) o de que os homens de cultura tem o dever de zelar pelos interesses supremos da cultura e dedicar-se à tarefa prioritária de exigir cultura-verdadeira, aquela que não apresenta defeitos quando analisada à luz dos critérios mais avançados, mais profundos, mais científicos, mais universais.

Estas duas teses, embora opostas, têm um ponto em comum que identifica aos que querem construir, já, a cultura nacional autêntica, os exaltados que querem implantar, também já, a ditadura do proletariado. Uns e outros cometem o erro de hipostasiar as idéias de cultura e de revolução. Cada um encara sua idéia favorita como se ela fosse uma **coisa** e por isso deixam de perceber o processo que unifica cultura e revolução fazendo de ambas momentos de um único todo

histórico. Deixam de ver as interações dialéticas que constituem a vida desses dois pólos inseparáveis e, especialmente, não percebem que a cultura popular nada mais é do que uma forma mediadora entre cultura e revolução.

Com efeito, em relação a cada problema social, a perspectiva revolucionária indica que o que se tem a fazer é encontrar, ao mesmo tempo, uma solução e um modo de solucionar que sirvam para melhorar a posição estratégica geral das forças revolucionárias. Quando se luta pela reforma agrária não se tem em mente a resolução do problema sócio-econômico do campo. O interesse em engajar os trabalhadores rurais nessa luta está na possibilidade que ela oferece de se aprofundar o processo organizativo, de se elevar o nível de consciência e de se incrementar o peso da participação política das massas rurais. Isso, e mais outras vantagens reflexas que se exprimem na depuração e no aguçamento dos demais contradições sociais, é que faz da luta pela reforma agrária uma tarefa revolucionária. Eis porque o sujeito que fica em casa brunindo seu fuzil vale tanto quanto o outro que só admite que se escrevam obras-primas como o «Círculo de Giz Caucaseano»: ambos estão prestando um serviço remoto ao objetivo que todos queremos tornar o menos remoto possível.

As idéias a respeito do que é preciso fazer em relação aos problemas sociais podem se apresentar à consciência sob uma forma concreta e mediatizada ou sob uma forma abstrata e imediata. Um dos méritos da cultura popular é o de mostrar aos revolucionários que não basta compreender a situação de fato em que se encontra o país. Para atacar acertadamente as questões é preciso ainda saber que nos próprios dados dos problemas encontram-se inscritos a solução e o modo de solucioná-las. A cultura popular, por não ser a substituição imediata do falso pelo idealmente verdadeiro, dá lição de senso realista aos artistas e intelectuais sempre ansiosos por transplantar, para o Brasil, formas e experiências válidas em outros países ou em suas cabeças.

A cultura popular é o resultado de uma reforma introduzida na cultura brasileira. É um processo de reforma dessa cultura que não pretende se alastrar de tal modo a ponto de substituí-la.

Considerando-se o âmbito total da cultura, pode-se dizer que a cultura popular é um pólo novo que surge dentro do conjunto existente e estabelece com ele uma contradição antagônica cujo desenvolvimento e desfecho marcará não só o fim do que aí está como também o desaparecimento dela própria, cultura popular. Ela participa do destino histórico que afeta os termos de qualquer contradição antagônica. É um produto típico dessa sociedade e existirá enquanto se justifique o seu uso interno. Enquadra-se, portanto, no caso geral descrito por Marx quando diz que «a espécie humana atual se assemelha aos judeus que Moisés conduziu através do deserto. Não lhe cabe apenas conquistar um mundo novo, pois ela deverá desaparecer para dar lugar aos homens que estão à altura de um mundo novo».

A cultura popular não é mais que uma reforma, mas uma reforma de sentido revolucionário porque sabe unir dialeticamente a possibilidade imediata ao objetivo final e porque assume como objetivo final a transformação material da sociedade. Ela não é o que será a nossa cultura, não é a solução ideal da questão cultural brasileira, mais um encaminhamento de resolução mais estratégico que qualquer outro.

Nota do organizador: texto retirado do livro:
Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*.
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. (p. 79 –
109).

A Parte II deste trabalho é constituída pelo anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 62. Não nos pareceu conveniente alterar o texto original pois preferimos, ao contrário, preservar o seu valor de documento à luz do qual se discutiu a formação de agências de cultura popular em diversos Estados, durante o ano de 1962,

Antes da elaboração desse documento não havia no Brasil nenhum estudo que encarasse especificamente a problemática com que se debatiam os artistas e intelectuais interessados em lançar os fundamentos de um trabalho concreto no campo da arte revolucionária destinado às grandes massas. Sendo esse o primeiro estudo à respeito, justifico-se sua publicação sem que seja atenuado, por uma revisão dos originais, o desvantagem do tom de manifesto de que está impregnado.

ARTE POPULAR REVOLUCIONARIA

As posições assumidas pelo Centro Popular de Cultura diante das questões fundamentais da arte popular e da arte em geral não são posições que derivam diretamente de uma reflexão exclusiva sobre os problemas estéticos. Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultural, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade,. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tão pouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos, laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue o seu curso. Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. Ninguém pergunta ao artista se prefere viver dentro ou fora da sociedade: o que se lhe pergunta é como pretende orientar sua vida e produzir sua obra dentro da sociedade a que pertence inelutavelmente. Ignorar esta questão ou desqualificar sua validade não é uma forma nem de resolvê-la, nem de eliminá-la do conjunto das indagações que estão na origem de toda atividade artística autêntica. O artista que não se manifesta conscientemente sobre, a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua

própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apóia este mesmo processo para avançar; ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passear de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. O aparecimento em cada época de uma pluralidade de escolas artísticas, de correntes, de direções estilísticas que mantêm entre si lutas e tensões continuadas leva o artista ideologicamente despreparado à ilusão de que os fenômenos artísticos formam um todo único e, autônomo e parece-lhe assim que o surgimento e o desaparecimento de concepções e correntes são fatos decididos na própria esfera da arte, são ocorrências que se produzem pela ação de fatores artísticos imanentes, sem qualquer referência às condições sociais e históricas. Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendido como não sendo mais do que um simples jogo de pergunta e resposta, de formulação e execução. Segundo este modo de ver, cada artista, corrente ou geração só representa um esforço positivo na medida em que tenha realizado cometimentos técnicos, inovado formas ou resolvido problemas artísticos que até então desafiavam seus predecessores. O artista deixa de ser visto como sendo essencialmente e acima de tudo um homem posto diante do mundo e tendo que dar respostas não aos problemas intrínsecos à arte mas às questões básicas pertinentes ao saber, ao agir, ao crer e todas as demais questões relativas à visão de mundo que lhe são formuladas diretamente pela própria existência, daí decorrendo que a história da arte deixa de ser vista como fato integrante da história do homem em seu esforço por apropriar-se do mundo e fazê-lo seu.

Este romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio da qual o artista pensa e valoriza a posição e o papel da arte dentro da sociedade. Perdido em seu transviamento ideológico, não se dá conta que a arte quando vista no conjunto global dos fatos humanos, não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existente na sociedade. Não vê a seguir que esta superestrutura longe de ter uma vida autônoma e uma direção própria independente de qualquer influxo exterior está, ao contrário, em estreita conexão com o conjunto das relações de produção, que formam a estrutura econômica da sociedade. O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. Precisamente por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural, é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre. A liberdade de que não desfruta a grande maioria dos artistas brasileiros, nós a conquistamos ao compreender que nosso pensamento e nossa ação se inserem num **contexto** social dominado por leis objetivas. É pelo conhecimento das relações reais que articulam os fenômenos uns aos outros que se afasta o perigo da falsa consciência da liberdade artística, porque somente tal conhecimento é capaz de possibilitar a ação conforme as leis científicas, ou seja, a ação que é essencialmente livre porque é eficaz no mundo da objetividade e nunca é esmagado e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas. Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determina em larga medida nossas idéias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras – dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo.

O criador consciente dos suportes materiais que condicionam a esfera da realidade em que atua, está igualmente em condições de compreender a exata medida em que cada setor da superestrutura pode reagir dialeticamente sobre a base econômica e manter em relação a esta base uma certa independência de movimentos. A importância desta relativa autonomia da arte está em que é por aí capaz de se converter numa força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade. Tal fato constitui, precisamente, a própria condição de possibilidade de toda e qualquer arte revolucionária e é dele que o C. P. C. extrai a razão de ser e o fundamento primeiro de sua existência como entidade artística e cultural de caráter popular e revolucionário. Se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser sacia! e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária, nem o C. P. C.

OS FUNCIONÁRIOS DA SERVIDÃO

Há outras razões, entretanto, de caráter mais particular e concreto, que fundamentam a atuação do C. P. C. e mostram como, de fato, a arte revolucionária, dentro do quadro geral oferecido pela realidade brasileira, representa, mais que uma iniciativa viável, uma necessidade incoercível, o imperativo colocado pelas próprias perspectivas revolucionárias que agora se apresentam ao homem brasileiro, como decorrência da falência histórica com que se defrontam, no plano nacional e internacional, as estruturas sócio-econômicas em cujos estreitos limites não mais podem ser atendidas as exigências que em nosso tempo já se tornaram exequíveis na prática, e se tornaram, por isso mesmo, tarefas inadiáveis para a consciência.

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

se necessariamente marcadas por um caráter de classe por um compromisso e por uma posição tomada em relação as classes em luta pelo poder político. Nem tão pouco escapa a ninguém a percepção da validade com que podemos vincular as idéias dominantes em determinado período com a classe dominante no mesmo período pois não pensar assim seria manifestar uma inocência tão grande quanto a de supor que a classe dominante, detentora do **poder** material, pudesse ainda se sentir segura em seus privilégios ao entregar nas mãos das classes dominante o direito de produzir e orientar a cultura dominante. Embora a classe dominante seja uma realidade histórica só definível em função da contradição fundamental a cada sociedade e possa, por conseguinte, variar de conteúdo conforme varie a contradição fundamental, de todos os modos é certo que a relação de dominação não poderia sobreviver a partir do momento em que as idéias dominantes deixassem de, ser a pura e simples expressão espiritual das relações materiais dominantes. Como a classe que explora e a classe que é explorada não podem estar em paz senão provisória e precariamente, como o homem que explora não uma coisa e sim a outro homem, a dominação não seria completa nem duradoura se não fosse também a dominação das idéias e dos sentimentos, dos valores e das aspirações, da sensibilidade e da vontade.

Para os trabalhos desta empresa de anestesia e domesticação das consciências são utilizados os talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as idéias e as crenças que as acorrentam à servidão não pertencem assim necessariamente aos próprios quadros da classe exploradora. Podem ser recrutados entre os mais diversos setores da sociedade pois para fazer o que se lhes pede não necessitam apresentar nenhum outro título além do certificado de sua própria alienação. Não lhes podemos exigir nem sequer a consciência da sórdida função a que se dedicam porque, ao contrário, a ela **atribuem** um significado excelso e dignificante. Sentem-se, na verdade, pairando acima das classes e superiores às mesquinhas vicissitudes em que se envolvem as classes em sua luta e assim pensam porque não **julgam** pontificar para a

uma minoria: suas formulações, longe de se destinarem apenas à elite plutocrata, são lançadas com a pretensão à universalidade e dispõem-se a oferecer não só aos poderosos, mas a todo o povo, os valores inestimáveis do saber e da arte. Não se admitem comprometidos ou de algum modo vinculados à classe dominante porque acima de tudo anima-os a fantástica convicção de se sentirem, além de desligados *dela*, superiores a *ela*. Semelhante fantasia tem sua origem no fato de que, por sua profissão de ideólogos da espoliação, lhes compete dizer ao próprio dominador *qual é o ser do dominador*, lhes compete definir a essência da dominação e justificar a sua existência. Como depositários da cultura atendem assim as encomendas de pequenas ilusões e grandes mistificações *com* as quais a classe dominante se reabastece para o exercício cotidiano da exploração do homem pelo homem. O caso do artista a serviço dos interesses anti-populares pode ser além do mais agravado na medida em que não é nem sequer necessário que o artista concorde subjetivamente com as idéias que em sua obra propõe e consagra. As conseqüências práticas da criação artística se realizam independentemente da vontade e das convicções pessoais do criador e produzem seus efeitos letais sem precisar para isso do consentimento do artista que em sua incompetência ideológica não foi capaz de compreender sua obra.

O processo pelo qual os artistas e intelectuais se convertem na força espiritual que efetiva e consolida a opressão das massas não constitui, entretanto, um bloco maciço e fechado onde não haja lugar para as imperfeições, as lacunas e as exceções. Em nosso país, a todo artista ou intelectual pertencente à reação cultural encontra-se hoje permanentemente aberta a possibilidade de reexaminar sua posição e renunciar ao ponto de vista de **classe** que consciente ou inconscientemente veio assumir. A existência do artista de esquerda dentro da sociedade de classes é possível pela simples razão de que nenhuma formação sócio-econômica pode ser inteiriça e isenta das contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade: a velha em fase de declínio e extinção e a nova em fase de surgimento e expansão. Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso, entre as classes vivendo de

seu trabalho e as classes se apropriando do trabalho alheio, entre a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são contradições que não podem deixar de se refletir em cada um dos aspectos da vida nacional e acentuar cada vez mais sua presença tanto no nível da infra-estrutura quanto no da superestrutura ideológica. Elas abrem constantemente o caminho para a formação de novas e inumeráveis frentes de luta e neste processo vão substituindo incansavelmente o velho pelo novo. Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo.

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

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

O NOVO É O POVO

A terceira alternativa é aquela escolhida pelos artistas e intelectuais que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida. Somente enquanto satisfazem a esta condição é que os artistas e intelectuais que compõem o CPC se sentem autorizados a afirmar sua qualidade primeira e fundamental de revolucionários conseqüentes.

O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os

sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas.

As entidades representativas do povo vão em seu movimento cada vez mais descobrindo novas perspectivas e criando novas frentes e formas de luta sempre mais ricas e complexas. É na linha deste desenvolvimento que se situa o CPC como arma para um tipo novo e superior de combate. As reivindicações das massas partindo das necessidades mais primárias relativas à própria subsistência física chegam ao nível das exigências assistenciais médicas, sanitárias e segurativas para atingir, por fim, o plano das pretensões políticas e culturais. Dizemos assim que o CPC representa precisamente o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa. Isto significa que o povo tendo lançado as bases de sua defesa material está agora em condições de instituir o dispositivo que lhe, permite resguardar e desenvolver seus valores espirituais, sua consciência. O CPC é assim o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo.

Os membros do CPC optaram por Ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos a liberdade individual no processo da criação artística e quanto à nossa concepção da essência da arte em geral e da arte popular em particular.

Creemos que o primeiro problema, relativo à liberdade de criação, só pode ser analisado em seus devidos termos quando visto nos quadros da relação artista-público. Há duas hipóteses a considerar: uma, a de que o público com quem o artista pretende entrar em **comunicação** seja constituído pela classe social de que o artista enquanto indivíduo faz parte integrante não apenas pela posição que ocupa no processo da produção, mas também pelo fato de que em sua consciência

se refletem com fidelidade os conteúdos da consciência desta classe. Sempre que se trata de casos como este não tem qualquer sentido a colocação do problema da liberdade artística. Quando o artista está identificando a tal ponto com seu público o engajamento não pode significar para ele submeter-se a um compromisso com uma entidade ,estranha e hostil a ele. Nada o impede de ser ao mesmo tempo livre e engajado, de dizer o que quiser e, ao mesmo tempo, servir aos interesses de seu público em tudo que disser. O compromisso só aparece como uma restrição, como uma fonte de impedimentos à liberdade criadora quando se verifica algum divórcio entre o artista e o público a quem fala. Para os artistas do CPC que têm no povo o público de sua opção o problema surge na medida em que o povo não é uma entidade homogênea em sua composição uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, via de regra ocorre que o artista do CPC embora pertencendo ao povo não pertença à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária. Os conflitos que daí resultam não se atenuam quando se considera que o artista 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 e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consentâneas com os interesses da classe revolucionária os quais em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade, Entretanto, por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu

representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites a atividade criadora cerceando-a em seu livre desenvolvimento. É preciso, no entanto, indagar de quem parte a imposição de limites. Não é do CPC que ela procede, mas do próprio artista. O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, quem se investiga e se policia. Desta forma procede não só por ter elegido para si um modo particular de ser artista ao decidir-se pela arte engajada, mas porque acima de tudo sabe que nada tem a perder, que não troca o melhor pelo pior. O objetivo de sua arte sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico, mais grandioso e autêntico do que aquelas formas de, existência que o artista renuncia a tratar pelo fato de ter preferido engajar-se. Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador.

O POVO E SUAS 3 ARTES

Outra questão que dá margem a inúmeras interpretações capciosas refere-se às concepções formais e conteudísticas que orientam a produção artística do CPC. Para a adequada compreensão deste ponto é antes de mais nada necessário distinguir com clareza as características que diferenciam a arte do povo da arte popular e, ambas, da arte praticada pelo CPC a que chamamos de **arte popular revolucionária**. São três. tipos de manifestação artística que têm em comum o fato de não terem como público as minorias culturais mas que, fora esta semelhança, conservam entre si diferenças marcantes.

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados, no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. A arte, do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênuo e retardatário: e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea a arte popular é a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste

em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-la e aturdi-la em vez de despertá-la para a reflexão e a consciência de si mesmo. A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-las fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugia-lo numa existência utópica e num eu alheio ao seu eu concreto. A arte popular é escapista porque não constrói seus valores por um processo de aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano.

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsciência, quanto a arte popular como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência. Com efeito, só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos círculos culturais não populares. Se os senhores não tivessem sua arte não faria qualquer sentido a referência a uma feita pelo povo ou para o povo. A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das condições de sua própria existência. É a arte para a parte que não faz da exigência de uma arte para todos o motivo central de sua inspiração e de sua reivindicação. Não luta por suprimir a restrição vital que lhe é imposta de fora por forças estranhas a ela. Ao contrário, conforma-se sem qualquer reflexão, a girar mecanicamente na limitada órbita que poderes superiores lhe atribuíram. Nesse

conformismo revela-se sua negação do povo e sua conivência com o ponto de vista daqueles cujo interesse é dividir em partes a sociedade. É uma arte para o povo que se mantém passiva ao lado de uma arte para senhores e que, traindo o povo em sua essência, não merece outro título que o de arte dos senhores para o povo.

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

Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, **fora da arte política não há arte popular**. Com efeito se o povo é um universal ele só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sobre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não

revertem em último termo ao denominador político, não se trota mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino. Se a política não for a fonte de onde brota a inspiração, se não for política a substância das situações de conflito que formalizamos, então em nossas obras não estaremos mais falando direta e revolucionariamente ao povo enquanto tal, ao povo como entidade coletiva que precisa escapar como um todo ao cerco de miséria de que é vítima e que encontra na atuação política organizada, unificada, seu único caminho de redenção. É uma verdade que paira acima de qualquer contestação a tese de que não pode haver dois métodos distintos, um para o povo tomar o poder, outro para se fazer arte popular.

Por isso 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 entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; 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. Como nos momentos em que o povo luta não nos comportamos como artistas e sim como membros ativos das forças populares, podemos bem avaliar enquanto atuamos como artistas a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as idéias quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material. Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora. Em lugar do homem isolado em sua individualidade e perdido para sempre, nos intrincados

meandros da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. Para nossa arte há de ser incomparavelmente mais pungente uma fogueira de toneladas de café do que as mesquinhas paixões de um marido traído ou o alienado desespero dos que vêm na existência uma motivo para o fracasso e para a impotência. Ao homem do povo, entretanto, não basta que seja rico e diferenciado o seu saber do mundo sobre o qual fará incidir sua atividade transformadora: nossa arte precisa oferecer-lhe também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária. Necessita reformular e dotar de um novo sentido antropológico as noções de mérito e demérito, de heroísmo e vilania, de virtude e de vício, de consciência de si e alienação. Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: «o que sou?» devemos responder-lhe, em primeiro lugar, com a posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado o ser do homem em seu essencial pertencimento ao mundo; e, em segundo lugar, devemos responder-lhe com as atitudes, as predisposições, as crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e de Se libertar.

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

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

POPULARIDADE E QUALIDADE

Entre as críticas que com mais freqüência são dirigidas ao CPC destaca-se a afirmação de que a arte popular revolucionária tem necessariamente que fazer concessões ao atraso cultural do povo e não pode por este motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criador em profundidade. O artista do CPC estaria condenado assim a produzir abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo, não encontrando jamais os estímulos que fazem do artista das elites um pesquisador imbuído do ideal da máxima perfeição e da exigência de sempre aprofundar suas experiências e superar os estágios já alcançados. Segundo este modo de ver, o artista do CPC abre mão de uma prerrogativa essencial ao seu ofício. Dirigido às condições primárias da sensibilidade popular o ato criador sofre um bloqueio impróprio, de fora para dentro, perde toda a sua vitalidade de ato original que se produz mediante a livre expansão das forças e dos recursos que o artista pode mobilizar quando dá tudo de si.

Tal crítica entretanto não procede. De modo algum somos artistas impedidos de dizer o que queremos pelo fato de só dizermos o que pode ser ouvido. Com efeito, em torno das discussões sobre arte política há um ponto que embora jamais seja abordado pelos artistas e críticos brasileiros é decisivo para o esclarecimento destes mesmos artistas e críticos. Todos que recusam validade à arte política centralizam seu ataque sobre os limites que ela impõe à

atividade criadora e jamais percebem por lamentável insuficiência de auto-reflexão e auto-crítica, que, no presente quadro da vida brasileira, qualquer outra espécie de arte, seja ela qual for, carrega igualmente consigo limitações intrínsecas invencíveis. Até aqui, tem-se discutido a questão como se tratasse para o artista de escolher entre o perfeito e o imperfeito entre a plena realização e a necessária frustração, quando na realidade o que ele tem a fazer é decidir que tipo de conteúdo deseja formalizar com sua arte, sabendo de antemão que em tal opção nunca é possível se libertar das limitações enquanto tais, mas sim escolher entre espécies particulares de limitação, pois recusando umas estará aceitando conseqüentemente outras. É uma fatuidade, muitas vezes repetida, querer opor a arte política uma outra arte paradisíaca que oferece ao artista os meios de realizar todos os seus sonhos de plenitude. A prova de que tal arte é uma ilusão idealista e não um fato real é dada pela pura e simples existência da própria arte política: a prática do artista revolucionário mostra que as oportunidades que lhe são oferecidas além da arte política encerram para ele limitações abomináveis às quais ele não pode se render sem com isso renegar sua visão do mundo e sua concepção da arte.

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

Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irrespondível negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte de massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra. O artista de minorias não encontra nenhum obstáculo à sua legítima aspiração de aperfeiçoar os seus recursos expressivos e de desenvolvê-los ilimitadamente. O mundo da linguagem lhe é proposto como um campo aberto

para o irrestrito exercício de sua liberdade criadora. Tudo o incita a superar-se e nada impede que se expanda seu ímpeto de renovar e de romper com os padrões convencionais desgastados e empobrecidos, sua necessidade de introduzir articulações cada vez mais puras e globalizantes, seu empenho em buscar ritmos mais intensos e sínteses mais elevadas, seu permanente anseio por cometimentos técnicos arrojados e o sentimento de que se encontra, a cada momento, realizando um hercúleo esforço na fronteira entre o oculto e o desocultado, entre o apenas suspeitado e o já expresso. No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este se serve do usado. Mais uma vez, entretanto, é à relação artista-público que explica a riqueza e a qualidade superior das experiências formais possíveis na arte ilustrada. A liberdade do artista de minorias decorre de que sua produção destina-se a um público que, por definição, goza de condições culturais idênticas à sua. Sua obra vai às mãos de uma elite que tem por obrigação ir à sensibilidade do artista. Os termos em que a questão se apresenta são extremamente simples: se a elite-público não está à altura de compreender a obra, então que trate de se pôr à altura. Não faz parte dos deveres do artista levar em consideração o nível cultural da elite. É fácil ver que aqui tocamos em um ponto cuja importância não pode ser subestimada. A chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação.

EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO

Quando se pergunta «para que criar?» a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma dessas duas respostas: para dizer, ou para dizer a outro. O artista de minorias não chega a enfrentar conscientemente tal alternativa. Ele se decide pela expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência, a capacidade de objetivar os estados subjetivos que são vivenciados pelas sensibilidades privilegiadas em seu contato com o mundo exterior. Ao exprimir o que antes não fora expresso o artista daí minoria sente, ter realizado sua missão sobre a terra. Isso não quer dizer entretanto que não tenha assumido nenhuma posição frente ao problema da comunicação. De fato, ele encontra a sua disposição um raciocínio sofismático graças ao qual consegue resolver o problema sem enfrentá-lo. Ao lhe ser perguntado: «para quem foi produzida sua obra,» ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí por diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e julga-se desobrigado de examinar os resultados da obra no seio do público. O processo mental pelo qual o artista de minorias se convence de que produz para todos se reduz a uma falsa operação generalizadora. Uma vez realizada a obra, o artista situa-se diante dela como espectador e porque consegue captar o seu sentido em todo seu alcance conclui que a obra é humanamente apreensível, conclui que ela pode se comunicar com todos. Se não ocorre assim, se na realidade ela somente se comunica com uma minoria está provado que isso não se deve a deficiências comunicativas intrínsecas à obra: o que precisa ser corrigido não é a obra mas o público, vale dizer, o problema é do governo e não do artista.

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

A situação é inteiramente outra quando o artista decidiu participar da história e não apenas como homem senão também como artista. Seu primeiro passo será o de compreender o caráter objetivo das limitações a que terá de submeter-se e compreender em seguida a outra face de tais limitações, pois elas só lhe barram um caminho porque lhe abrem outro muito maior. Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita. Se aproximar em seus elementos formais pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade necessariamente temos que nos servir dos processos pelos

quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo.

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

O compromisso assumido pelo CPC de se fazer entender quando fala ao seu público elimina assim o mal artístico maior que sempre ameaça invalidar, do ponto de vista cultural, a produção do artista não politizado. Pelos pressupostos ideológicos que presidem nossa arte estamos impedidos de nos extravaiar e de permitir que em nossas obras os elementos formais entrem em aberto conflito com os elementos de conteúdo. Perder o controle sobre os meios expressivos e aceitar a desfiguração das funções específicas que lhes cabe exercer, deixar que as estruturas se tornem separadas e independentes da matéria convertendo-se em configurações abstratas e vazias, permitir que se desenvolva a orgia autodestruidora das formas, são descaminhos a que não pode sucumbir o artista popular revolucionário. Sua obra, regida pelo princípio da comunicabilidade, se caracteriza pelo

entendimento perfeito entre conteúdo e forma, pelo fluir espontâneo e perceptível do temático ao formal, pelo união sóbria e saudável que estabelece entre um e outro.

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário e em cuja meditação deve pôr todo o seu empenho, reside na contradição, sempre existente, entre qualidade e popularidade. As manifestações artísticas, quaisquer que elas sejam, constituem configurações de sentido que só podem ser verdadeiramente apreendidas pelos membros da mesma comunidade cultural a que pertence o artista. Isto acontece porque a arte, como produto elaborado da cultura, não se dirige nem ao homem natural, nem ao homem anterior à etapa do processo cultural em que vem à luz a arte em questão. A apreensão adequada da obra de arte deve atender a satisfação prévia de requisitos que vão desde a iniciação artística até as formas práticas da existência, desde o desenvolvimento sensorial e intelectual até a formação humanística, requisitos que constituem justamente os pressupostos culturais para a compreensão da obra. A contradição entre qualidade e popularidade surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público. Este é um fenômeno que a nós se apresenta como inevitável a partir de nossa decisão original de ampliar até os seus últimos limites a área de nosso público. A história da arte oferece repetidos exemplos de interrupções e retrocessos no processo de desenvolvimento dos meios expressivos todas as vezes em que classes sociais em ascensão passam a integrar o mercado consumidor dos produtos artísticos. Claro está que, dado o peculiar atraso de nível artístico nacional, caracterizado por uma arte predominantemente provinciana cuja aspiração suprema é ser reconhecida nos centros culturais situados no exterior, a contradição entre qualidade e popularidade não se apresenta no Brasil tão aguda como o foi em outros casos históricos. Seja como for, é fora de dúvida que a ampliação do âmbito de vigência da arte não é viável na base de uma linguagem cifrada ao alcance exclusivo dos entendidos, como igualmente está fora de dúvida que se o fenômeno artístico

provocado pela ascensão social das massas constitui um mal, para ele não há outro remédio exceto o triunfo definitivo dessas mesmas massas.

O artista revolucionário não tem evidentemente nenhum preconceito em relação à necessidade de elaborar e apurar cada vez mais os meios expressivos de que dispõe. Na verdade, o que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o seu público. Dedicar-se, como não podia deixar de ser, à pesquisa formal e à preocupação de desenvolver ao máximo seus recursos de linguagem; mas o faz sem se deixar seduzir pela dinâmica imanente a este processo. Com efeito, não há arte quando não se reduz a multiplicidade do real a um nível superior de expressão sintética, quando não se criam formas em que os objetos da experiência, desintegrados pela intuição artística, vêm se reagrupar em articulações mais puras, quando não se reelabora o mundo para representá-la. No entanto, embora reconhecido que é neste caráter indireto da expressão que reside a força criadora da arte e seu poder sobre o espírito dos homens, o artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas típica da arte encerra o risco da incompreensibilidade. Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista. A quem nos disser que isto representa um cerceamento da liberdade criadora, responderemos que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim. O que só não podemos aceitar é a afirmação de que os valores formais sejam tão valiosos que em seu nome se justifique o nosso afastamento do povo. Se estamos solidários com o povo é porque afirmamos que nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entende-la e servir-se dela.

O peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos

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

A outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste, no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente são mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as elites, mas a relativa falta de liberdade na interpretação dos princípios formais própria à arte revolucionária não deve de modo algum ser confundida com uma atitude de passiva subserviência do artista frente às convenções que gozam do beneplácito popular. Partindo de modelos estabelecidos e de diretrizes já comprovadas, resta ao artista popular um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-las a render a máxima eloqüência. Por fim, como o artista revolucionário é forçado

a se servir de uma linguagem que espontaneamente não seria a sua, cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana.

Entre os argumentos daqueles que vêem no CPC perigosa ameaça ao desenvolvimento harmonioso e ascendente da arte brasileira destaca-se a acusação de que a arte revolucionária, limitando-se em sua forma, limita-se implicitamente em seu conteúdo. De fato, trata-se de uma observação procedente embora seja de todo ilícito concluir daí que o conteúdo de nossa arte por ser assim contido em sua expansão seja inferior ao conteúdo da arte das elites. Ele é menor apenas em relação a si mesmo, é menos do que pode ser, o que não significa que naquilo que ele é dentro das condições concretas a que está subordinado, ele se situe, em sua qualidade essencial, abaixo dos níveis alcançados pela arte que se diz «superior». No fundo o que inspira semelhante crítica aos donos da cultura não é outra coisa senão o temor romântico que os assalta quando necessitam reconhecer o fenômeno da mediação como um dado objetivo da experiência. São capazes de ver que a linguagem não é só uma roupagem exterior usada pelo pensamento para manifestar-se objetivamente, são capazes de compreender que a linguagem longe de ser um molde passivo reage por sua vez sobre o pensamento e, em certo, sentido, conforma os conteúdos mentais, dirige a produção do espírito para os seus próprios canais e só permite a concepção daquilo que ela está em condições de exprimir. No entanto, embora admitindo que o fato exista, desejam eliminá-lo e fundam sua teoria da arte no ideal da espontaneidade absoluta, na ambição bersoniana de superar o mal da mediação. Os que temem as limitações impostas pelos estereótipos e regras convencionais populares decorrentes da dependência recíproca entre pensamento e linguagem, deixam de compreender o essencial, ou seja, que as formas em que se movem as idéias constituem, muito mais que os seus limites, as condições de possibilidade de sua efetivação. Não vêem que para nós não tem importância que às meios convencionais de expressão restrinjam o conteúdo de nossas concepções no ato de formulá-las, se sabemos que, por outro lado, eles constituem o único caminho para chegar, a consciência do outro e dum

outro que, em nosso caso, é exatamente o povo. Em toda esta discussão para nós o que está em jogo é uma só e mesma questão, a de saber o que vale mais: se o deleite estético pessoal ou se a integração com o povo.

A SUPERIORIDADE DA ARTE «SUPERIOR»

Cumpra agora indagar em que consiste a superioridade da arte dita «superior», ou antes, porque razão a arte popular revolucionária lhe é superior, e isso, não enquanto popular ou revolucionária, mas enquanto arte.

Recusamos validade à arte praticada pela elite porque, segundo nosso modo de ver, ela se, encaminha, inspirada por concepções estéticas de natureza ou empiricista ou idealista, em duas direções igualmente errônea e igualmente letais para todo intento artístico autêntico. A arte «superior» não é superior porque não consegue precatar-se que o único e verdadeiro papel da arte consiste em lograr a representação adequada da realidade na totalidade do seu ser em movimento. Recusando-se a assumir esta posição de princípio a arte da elite extravia-se, por um lado, no realismo vulgar que desliza superficialmente pela crosta do mundo exterior aí captando apenas os fenômenos casuais e fugazes que são dados imediatamente à percepção e encontra toda satisfação na reprodução fotográfica das aparências e das manifestações que nada manifestam; ou então, a arte da elite, repudiando esta direção, lança-se ao extremo oposto, vira as costas à realidade, arvora-se em supremo juiz do mundo exterior, toma as formas artísticas como fins em si mesmas, separadas do real e autônomas, movimentando-se segundo os ditames de uma lógica imanente a elas próprias. O que falta às duas direções em que se orienta a teoria estética dita superior é, em primeiro lugar, a compreensão de que a consciência artística não é outra coisa senão a consciência de uma realidade exterior a ela que não necessita ser concebida para existir, depois a perfeita apreensão daquilo que nesta realidade é essência e daquilo que é fenômeno, e, por fim, a compreensão dialética das relações reais que mantém entre si fenômeno e essência.

Carente de tais instrumentos conceituais, a arte dos entendidos ora mistura numa só confusão fenômeno e essência, ora consegue apenas distingui-los em sua antítese sem chegar jamais a captá-los em sua unidade dialética, na constante ação recíproca por meio da qual intercambiam seu ser e desenvolvem a série indefinida de suas transmutações. De um modo ou de outro, o que escapa sempre à arte, alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os, elementos epidérmicos e momentâneos não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas, cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos de leis objetivas. Não reconhecer o caráter hierárquico do real pode-se dizer que é o pecado máximo da arte alienada. Só a arte revolucionária, que não teme o real porque tudo que dele vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecanicamente. Verifica assim que um e outro reciprocamente se comunicam e se completam, a essência se transmutando em fenômeno e se revelando nele e por ele, ao mesmo tempo que a mobilidade do fenômeno manifesta a essência de que é fenômeno.

A arte revolucionária desqualifica toda e qualquer arte que leva ao público o desentendimento dos quadros reais da existência, que em lugar de fornecer a definição das verdadeiras forças motrizes que põem em movimento os povos e sua história, que em lugar de detectar tudo que é ação decisiva operando no sentido de transformações globais, só tem a oferecer, como sucedâneo da própria perplexidade em que está afundada, a mentira vital e as alucinações da imaginação que não têm suas raízes fincadas em solo concreto. Para esta arte, fora do inseqüente borboletear em torno do efêmero e do irrelevante, não existe outra porta além daquela que abre para fora do mundo e oferece uma saída à custa da voluntária renúncia ávida, da reclusão do artista no interior do seu próprio eu, condenado daí por diante a só saber dizer o que se passa em sua tão sem importância subjetividade, ou o que se passa em um outro mundo transcendente ao nosso, menos importante ainda que seu mundo interior.

A convivência com os valores estéticos em estado de pureza é o último reduto em que se refugiam os adversários da arte popular revolucionária para proclamar a virtude incomparável de sua teoria e de sua prática artística. No entanto, estes mesmos que estão disposto a todos os sacrifícios e a todos os compromissos para preservar o universo estético em sua imaculada perfeição parece que não se dão conta que pecam pela base, pois não incluem em sua meditação uma verdade primária com a qual deviam ser os primeiros a se ocupar, ou seja, o fato de que a função estética não esgota de modo algum o conteúdo total da obra de arte. Deviam saber que, além da função estética a arte é, e continuará sendo, muito mais do que isso, a despeito das alienações que os impedem de atentar para o grandioso significado humano que constitui a radical justificativa para a existência do artista e de sua atividade criadora. A arte não é essencial ao peculiar modo de ser do homem por subtraí-lo à complexa realidade de sua existência concreta e o introduzir na paisagem particular e limitada onde os valores estéticos são dados ao encantamento do espírito. Pelo contrário, a arte que não mistifica, a arte autêntica e adequada à sua própria função superestrutural implica sempre em retorno ao real, dirige-se a iluminar e a mobilizar não em dos aspectos mas o ser total do homem e enfeixa em si a infinita multiplicidade das relações entre o homem e o mundo.

Eis porque a análise comparativa de manifestações artísticas distintas adota como critério máximo de julgamento a consideração prioritária da visão do mundo incorporada nas obras ,em questão. O supremo requisito de validade para a arte está na profundidade, na veracidade e no alcance histórico da visão de mundo que inspira e orienta a atividade criadora, porque a justificativa e a própria condição de existência da arte está em seu poder de interpretar a vida, descobrindo-lhe o sentido e eliminando no espírito dos homens tudo que é arbitrário e confuso, tudo que é ilusório e impróprio, tudo que é para o homem incompreensão e perda de si mesmo. Se a arte não for um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço seqüente. por erradicá-lo, se a arte se reduzisse a ser a deusa propiciadora do orgasmo estético, então seria bem pouca coisa a arte e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária.

Mas a verdade é que se enganam radicalmente aqueles que pretendem julgar a obra de arte e aquilatar de seu valor pelo simples exame da adequação, da coerência formal que a obra consegue realizar entre o seu fim, os seus meios e a sua idéia. Se bem que na harmonia e no equilíbrio destes elementos reside uma nota de inegável perfeição e excelência, o crítico de arte tem o dever e o direito de ir mais longe e mais fundo e investigar a obra em seus termos materiais, indagando qual o significado concreto, vale dizer, social e histórico, que a obra incorpora nos fins que se atribui, na idéia que representa, nos meios que mobiliza. Se for certo que as obras de arte retiram seu valor substancial e decisivo da resposta que conseguem dar às condições concretas da existência então não é menos certo que o destino da arte se decide, em certo sentido, fora da arte e a instância suprema o que o artista apresento seus títulos não pode ser outra senão o próprio tribunal da história. Não existe nenhuma beleza abstrata, nenhuma forma genérica, a que o artista deva se dar em holocausto, mesmo que tais valores não sirvam para nado ao povo de seu país. O que existe são os demais homens e se o artista conhece os métodos pelos quais esses homens podem deixar de ser famintos, doentes, incultos e sofredores, então o que importa considerar é se o artista diz tudo o que sente e tudo o que sabe, ou se, ao contrário, serve-se de sua arte para silenciar. Assim é que a declaração dos princípios artísticos do CPC poderio ser resumido na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tonto da necessidade quanto do urgência.

Como tal empresa só está à altura das forças unidas de todo o povo, a arte revolucionária rejeita a arte da minoria em seus próprios fundamentos, pois, proclamando-se arte da maioria, não pode se confundir com esta outra que para viver necessita voltar-se exclusivamente para o indivíduo enquanto tal, salientando nele os comportamentos, as idéias, as maneiras de ser que o distinguem dos demais indivíduos e exaltando-lhe o direito de exigir para si tratamento especial e privilegiado.

Para esta arte a única salvação está em popularizar-se. Em que consiste a popularidade por meio da qual se salva a nossa arte? Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários.

A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da polis.