

**carlos
estevam**

**a questão
da cultura
popular**

tb
edições

carlos estevam

USMAZ E
LORDINHA
20.1.64

a questão
da
cultura popular

tempo brasileiro

1963

índice

PARTE I

| | |
|-----------------------------------------------------|----|
| Reforma Cultural e Revolução Cultural | 3 |
| A Cultura Alienada | 7 |
| A Cultura Desalienada | 17 |
| A Cultura Popular | 29 |
| A Falsa Consciência e a Falsa Cultura Popular | 30 |
| A Questão Central | 35 |
| Utopismo, Oportunismo e Utilitarismo | 39 |
| Extensão e Elevação da Cultura | 42 |
| Trabalho Popular e Trabalho Intelectual | 50 |
| O Processo de Criação | 58 |
| As Organizações de Cultura Popular | 63 |
| Frente Única no "Front" Cultural | 69 |

PARTE II

| | |
|------------------------------------------|-----|
| Arte Popular Revolucionária | 79 |
| Os Funcionários da Servidão | 82 |
| O Nôvo é o Povo | 86 |
| O Povo e Suas 3 Artes | 90 |
| Popularidade e Qualidade | 95 |
| Expressão e Comunicação | 98 |
| A Superioridade da Arte "Superior" | 105 |

PARTE III

| | |
|---------------------------------|-----|
| Realizações do CPC da UNE | 113 |
|---------------------------------|-----|

REVISTA CULTURAL E REVISTA

Esta revista é da Casa Brasileira de Cultura e tem como finalidade promover a cultura e a arte em geral.

parte I

— Este é o primeiro número da revista e contém o seguinte conteúdo:

— Um estudo sobre a arte e a cultura em geral, com especial referência para a arte e a cultura brasileira, de autoria de um dos membros da Casa Brasileira de Cultura.

— Um estudo sobre a arte e a cultura em geral, com especial referência para a arte e a cultura brasileira, de autoria de um dos membros da Casa Brasileira de Cultura.

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 fôr 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.

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 vistas 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 fôsse uma **coisa** e por isso deixam de perceber o processo que unifica cultura e revolução fazendo de ambas momentos de um úni-

co 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 das 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-los. 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 polo 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.

A CULTURA ALIENADA

Cultura é, sem dúvida, um conceito de extensão miseravelmente vasta. A rigor, quer dizer tudo que não é exclusivamente natureza e passa a significar praticamente tudo num mundo como o de hoje penetrado por todas as partes pela ação criadora do trabalho humano. O avanço do homem no conhecimento e no domínio prático da natureza sobrepôs ao mundo dado um gigantesco conjunto de meios adequados à satisfação das necessidades naturais. Tal processo, uma vez desencadeado, tende a se desenvolver não só em extensão como também em relação a novos níveis qualitativos. O surgimento e a utilização da complexa aparelhagem material e espiritual criada pelo homem como arma para a luta contra os problemas concretos que lhe coloca a existência deu lugar ao aparecimento de um novo sistema de necessidades derivadas, constituindo um ambien-

te secundário estritamente cultural. Às exigências dêste nôvo contexto se tornam tão imperativos quando o são as necessidades puramente naturais, o que leva o homem à constante produção de novos meios para o atendimento das novas necessidades que surgem e se fixam na vida social.

A cultura entendida assim como o mais amplo contexto do comportamento humano inclui sob o seu conceito uma infinita variedade de bens, utensílios e instrumentos, de atividades de produção, reprodução, manutenção e administração, de normas, preceitos e símbolos, de idéias, crenças e sentimentos, de costumes, técnicas e organizações que constituem, enfim, todo um complexo universo criado pelo trabalho e que tem por finalidade garantir, a um nível cada vez mais integral, a realização do ser do homem no mundo.

Para nos aproximarmos do conceito de cultura popular, a primeira coisa a fazer é uma operação de eliminação que nos permita passar do conceito lato acima descrito para uma noção mais restrita de cultura. Temos que tomar tôda a área preenchida pela extensão do conceito lato e aí selecionar o relativamente pequeno grupo dos fenômenos culturais geralmente conhecidos pela dominação de manifestações superiores do espírito. Em outras palavras, não se pode compreender o que seja cultura popular sem antes realizarmos esta abstração que distingue, no todo da cultura, os elementos materiais dos elementos espirituais. Esta abstração nos permite lidar com um conceito mais restrito de cultura, exclusivamente relativo às atividades e aos produtos de caráter espiritual. A cultura assim entendida nesta acepção mais corrente se resume às atividades e aos produtos que têm seu ponto de destino na consciência.

Se quando usamos a palavra cultura a entendemos apenas nesse sentido menor, já estamos a meio caminho para o esclarecimento da expressão **cultura popular**. Fica faltando apenas identificar o conteúdo dêsse «popular» que aí aparece apostro ao conceito de cultura empregado em sentido restrito. Formalmente vê-se logo que o termo popular é introduzido para exercer a função de uma segunda restrição ao conceito de cultura em sentido lato. Antes, porém, de prosseguir nessa direção, é indispensável detalhar as parti-

cularizações e as diferenciações que constituem concretamente isso que estamos chamando de cultura espiritual ou cultural propriamente dita.

A cultura como atividade superior do espírito, porque tem sua base na infraestrutura material da sociedade, pode assumir duas fisionomias, duas direções radicalmente distintas. A superestrutura constituída pelas ciências e as artes, o direito, a religião, a filosofia, as atitudes, os símbolos, as crenças, os projetos, a linguagem e os valores, êsse conjunto (e cada uma de suas partes e ramificações) pode exprimir-se como cultura alienada ou como cultura desalienada.

Essa alternativa existe na medida em que o esforço humano para se apropriar do mundo pode se dirigir para a totalidade concreta que é dada ao conhecimento e é suscetível de ser conhecida ou então se extraviar em relação à sua própria finalidade e se dirigir à conquista de um outro mundo transcendente àquele que é dado materialmente à consciência, outro mundo que, a rigor, não pode ser conhecido.

No Brasil, a grande maioria dos artistas e intelectuais de esquerda dedicam-se à construção dessa cultura a que estamos chamando de desalienada. Não obstante, seria incorreto supor que o que fazem possa ser definido como cultura popular, pois uma produção que não se enquadra no esquema da cultura alienada pode ser definida como de cultura desalienada ou como de cultura popular.

É a vigência da chamada lei de inércia das formas da vida social que explica tanto a existência da cultura alienada quanto da cultura desalienada e desalienante. O mundo da cultura, entendido como superestrutura espiritual da sociedade, se apresenta como um produto derivado, como um reflexo do modo pelo qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico. Entretanto, não obstante o inevitável condicionamento que o liga em última instância à sua base econômica, o mundo da cultura, ao se desenvolver desdobrando suas diversificações internas, vai ganhando uma considerável autonomia em relação aos seus suportes materiais. As formas da vida social

como a ciência, a arte, a filosofia, a educação, adquirem um **status** próprio e a suficiente independência para que possam se reger, em grande parte, por leis próprias dotadas de coerência interna e desenvolvimento autônomo.

Isso acontece na medida em que essas formas encontram um correlato também autônomo nas novas necessidades que o trabalho social incorporou à existência humana. A necessidade de emoção artística, por exemplo, tornou-se para a espécie humana uma necessidade tão imperativa quanto o são as determinadas pelo funcionamento do organismo e a manutenção da vida. O mesmo se pode dizer de outras necessidades como o saber, a convivência moral, a educação, o divertimento, etc. Tais valores, é certo, nunca perdem sua fundamental vinculação à fonte material de sua existência que, em última análise, os determina não só em sua forma e conteúdo atuais, como também nas transformações por que passam ao longo da história. Nem por isso, entretanto, pode-se negar que representem o papel de novas e numerosas estruturas nas quais é dado ao homem expandir e aprofundar as qualidades potenciais de sua natureza.

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

Essa capacidade de autodeterminação das formas superiores da cultura encontra sua contrapartida na autonomia do homem enquanto ser pensante e sensível, pois aquelas formas são bens adequados a essas dimensões superiores de nossa existência. À medida que se desenvolvem nossas faculdades de apreensão racional e sensível do real, que

essas faculdades passam a existir como órgãos autônomos dotados de aspirações próprias, o mundo da cultura também passa a ter, de direito, as suas próprias leis, suas necessidades e seus objetivos próprios.

Isso significa que as estruturas culturais não podem ser tratadas como meros instrumentos. Não podem ser utilizadas para obtenção de fins extra-culturais, o que implicaria em desfigurar a própria essência do fenômeno cultural. Assim, quando se pensa que a ciência merece ser cultivada para aumentar o nível de bem-estar material, comete-se a incorreção de supor que a ciência tem necessidade de ser justificada como um meio e precisa, para existir, de apoiar-se em uma finalidade estranha a ela mesma, uma outra finalidade que não seja a própria aspiração de saber experimentada pelo homem. Da mesma forma que constitui incorreção pensar dêsse modo, pode-se dizer que é criminoso agir em consonância com essa concepção: é um crime contra a cultura violentar a natureza específica do fato cultural e colocá-lo a serviço de fins que não são os seus próprios.

Não obstante o fato de que a ética possa ser posta a serviço do aumento da produtividade, é um crime contra a ética utilizá-la assim. Embora a arte, a filosofia, o direito, a educação, etc. possam ser postos a serviço da prosperidade material, da dominação política, do poder econômico, da perversão moral, ou da sêde de prestígio, é sem dúvida um crime contra tôdas e cada uma dessas manifestações culturais utilizá-las assim de forma tão contrária ao que é exigido pelo ser autônomo do fenômeno cultural.

Os militantes da cultura popular são comumente acusados de cometer êsse tipo de crime. Tal acusação encerra uma verdade, mas uma verdade mal compreendida, o que, por isso mesmo, a converte num êrro de que poucos escapam. Com efeito, em relação à cultura popular, os representantes da cultura desalienada assumem posição idêntica a dos que militam na cultura alienada e emitem, freqüentemente, juízos tão falsos quanto os que são do gôsto daqueles que se situam no campo adversário. Êste fato, por mais lastimável que seja, pode e deve ser compreendido à luz de razões objetivas. Para entendê-lo, é necessário analisar, ain-

da que sumariamente, as componentes fundamentais da cultura alienada.

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

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

A preservação de seu poder depende de que as outras classes permaneçam iludidas. Depende ainda de que a própria classe dominante permaneça mistificada. Ela necessita

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

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

A essa consciência dominante, falsa, opressora, alienada, mistificadora, corresponde uma cultura dominante de igual teor. O fato mais característico dessa cultura é sua assombrosa incapacidade de transcender o imediatamente dado à percepção humana. A codificação exaustiva da imediatez é a obra máxima que ela aspira realizar. Por mais que se esforce, há uma fatalidade de que não consegue se libertar; ela apreende o real sempre onde êle

não está, pois sempre se contenta em captar, analisar e sistematizar as formas exteriorizadas por meio das quais a matéria, os fatos e as leis que os regem aparecem à consciência.

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

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

Para a cultura alienada a história deve ser concebida apenas como substituição inexpressiva de homens e fatos dentro dos limites determinados por princípios que sempre

existiram e nunca desaparecerão. Supõe, ao mesmo tempo, que a finalidade da história seja uma busca perfeccionista que culminará com a realização cabal dessas formas ideais para as quais a humanidade tende em gradativas aproximações.

Numa sociedade dividida em classes, não pode ser outra a visão de mundo encomendada para atender aos propósitos da classe dominante. Como poderia a cultura alienada fazer a apologia da ordem social vigente sem, ao mesmo tempo, sustentar que a história não é a história das formas pelas quais os homens se reúnem em sociedade? Como poderia exaltar o **status quo** e, ao mesmo tempo, compreender que o movimento da sociedade, como observou Marx, não pode ser pensado como se fôsse movimento de coisas que nos controlam em vez de serem controladas por nós?

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

À medida que vai evoluindo, cada ramo da cultura alienada vai cada vez mais perdendo, à custa de uma progressiva especialização, o sentido do real como totalidade. O processo unitário do real cede lugar a um mundo estilhaçado em fragmentos isolados. O trágico para a cultura alienada é que, do seu ponto de vista subjetivo, essas parcelas do mundo aparecem incomunicáveis entre si e não envolvidas pela totalidade que a todas compreende e determina, ao passo que, **objetivamente**, essas partes nada têm de isoladas pois se articulam num tecido de conexões mútuas e interações incessantes que não só constituem um processo global único, como são por êle constituídas. Avançando ainda mais em seu pseudo progresso cultural, os ramos em que se fragmenta a cultura alienada acabam por se desinteressar até mesmo dos aspectos ontológicos característicos de seu próprio campo de ação. Marx mostrou, por

exemplo, como na economia política «o valor de uso está, enquanto valor de uso, fora da esfera de consideração da economia política». O mesmo fato se repete em todos os setores da cultura alienada. Cada um, além de virar as costas ao resto do mundo que fica fora de seu campo específico de ação, acaba passando a uma alienação em segunda potência e deixa até de tratar a matéria que está em sua própria base como ramo especializado da cultura. Transformando-se em sistemas fechados de leis particulares, os setores fragmentados da cultura alienada não conseguem mais enfrentar nem sequer o seu próprio «substrato concreto de realidade». O terreno material específico que lhes cabe explorar e elucidar passa a ser tido como impossível de ser apreendido pela consciência e cai, portanto, fora do âmbito de interesse da cultura.

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

Do mesmo modo que a cultura alienada, dificilmente também os homens que a praticam poderiam se apresentar como cultores das qualidades humanas. O homem culto da cultura alienada assume a figura de uma fantasma erudito em meio a um mundo concreto, rico em criações, movimento e vida. As propriedades e faculdades de seu espírito aparecem separadas da unidade orgânica de sua pessoa, e se convertem em coisas exteriores que não são o próprio ho-

mem, mas apenas bens possuídos por ele. Como mercadorias possuídas, suas qualidades espirituais são postas a venda no mercado e, estando à venda, são compradas e utilizadas para servir, não aos fins superiores do homem e da cultura, mas aos interesses antihumanos do capital comprador.

A CULTURA DESALIENADA

Há duas formas de resposta ao descalabro cultural apresentado pela existência da cultura alienada: uma é a cultura desalienada, outra é a cultura popular.

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

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

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

Em segundo lugar, o trabalho revolucionário exclusivamente cultural se justifica pelo fato de ser decisivo, para a atuação política concreta, o adequado esclarecimento das questões teóricas, a clareza sobre as posições de princípio. Evidentemente, quanto mais intensa e variada fôr a atividade exclusivamente cultural, tanto mais acertadamente poderá ser orientada a marcha das forças revolucionárias em direção aos seus objetivos particulares e gerais.

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

Entretanto, não obstante incarne uma função social legítima, a cultura desalienada e desalienante não esgota todas as possibilidades de atuação cultural revolucionária. Ela apresenta limitações intransponíveis e o mais freqüente erro cometido pelos seus representantes tem sido o de desconhecer a existência e o alcance dessas limitações. Acreditam que ela representa a única resposta realmente válida para a questão cultural e não podem, por conseguinte, encarar a cultura popular como um preenchimento de funções deixadas a descoberto pela cultura desalienada. Não conseguem ver que a cultura popular surge em atendimento a necessidades insatisfeitas pela cultura desalienada e opera numa dimensão de realidade que é inacessível para esta última. O processo brasileiro, no seu modo original de evoluir, che-

gou a um ponto de amadurecimento em que passou a exigir das esquerdas um tipo específico de comportamento cultural que não podia ser produzido segundo os princípios que regem o desenvolvimento da cultura desalienada.

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

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

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

Esses artistas e intelectuais são precisamente chamados a realizar uma tarefa praticamente oposta à que compete à cultura popular. É inevitável que, para eles, os limites que a cada momento configuram o estado atual da cultura se apresentem como barreiras que estão permanentemente

desafiando e estimulando sua necessidade de superá-las. Seu dever prioritário é o de invadir as terras do desconhecido realizando um esforço, que nunca pode ser interrompido, para alargar cada vez mais o campo do já conhecido. Dá-se, entretanto, que a necessidade de saber do homem culto não tem o mesmo conteúdo que a necessidade de saber das grandes massas. Para o primeiro, o já conhecido funciona como o ponto de apoio graças ao qual pode debruçar-se sobre o ainda a conhecer: o que lhe faz falta é a descoberta do socialmente novo. Para as grandes massas, ao contrário, situados como estão à margem da cultura, o ainda a conhecer é o já conhecido no seio da elite de esquerda, o novo a ser conquistado é o que, uma vez conquistado, já é possuído pela vanguarda.

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

Das limitações acima mencionadas decorrem várias outras que, igualmente, justificam a existência da cultura popular a partir das próprias insuficiências intrínsecas à cultura desalienada.

A esquerda culta está condenada a ter uma visão espontaneísta acerca do modo pelo qual os valores culturais podem levar as massas à ação política eficaz. Os artistas e intelectuais que militam nessa posição partem do pressuposto de que seu trabalho não deve nem pode obedecer a uma intenção política explícita. A seguir, consideram que a presença de qualquer intenção extra-cultural é de todo dispensável pois a obra cultural verdadeira, por sua capacidade de aproximar-se do real e retratá-lo, consegue refletir a vida e situar suas contradições até mesmo quando o produ-

tor da obra lança-se ao trabalho partindo de um ponto de vista politicamente falso. A atuação das leis internas no mundo da cultura faz com que a obra autêntica reflita as contradições do real mesmo a contragosto de seu produtor.

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

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

Outro perigo contido na conceituação que estamos examinando é o fato de que ela pode levar, e frequentemente leva, a atitudes leibnitzianas na compreensão do processo histórico. É muito comum encontrar nos pronunciamentos desses artistas e intelectuais a idéia subjacente de que as relações entre a super e a infra-estrutura se processam segundo uma harmonia pré-estabelecida. Supõem, quase

sempre implicitamente, que o rigoroso cumprimento dos objetivos culturais a que se propõem garante, só por si, a melhor repercussão possível sobre a infra-estrutura. Quanto mais o produtor de cultura se mantiver adstrito às leis culturais mais eficazmente estará agindo sobre o que é extra-cultural. Isso quer dizer que não acreditam na possibilidade (que é a própria razão de ser da cultura popular) de acelerar mais eficazmente o processo histórico mediante a utilização de recursos culturais que passam a ser aplicados de um modo culturalmente ilegítimo. Embora seja correto lutar contra as deformações que podem surgir no seu próprio campo de trabalho, os representantes da cultura desalienada erram ao generalizar o que só se aplica a eles mesmos e passam a adotar, em relação à cultura popular, um ponto de vista que tem muito em comum com aquela famosa tese reacionária de que «o estudante deve estudar». É certo que o estudante que só estuda está contribuindo para o avanço do processo brasileiro, mas é também inegável que a atuação política direta do estudante que nem só estuda desencadeia efeitos muito mais profundos na base material do nosso avanço social.

A atitude que estamos condenando e que é um vício de uma posição em princípio correta, freqüentemente leva à idéia de que a cultura só pode exercer a função de testemunho dos males sociais, a ela competindo, portanto, o papel passivo de contemplar o que se passa na sociedade e de registrar suas impressões num livro de ocorrências à disposição dos interessados. Esse equívoco é ainda levado ao extremo quando o artista e o intelectual resolvem superestimar a lei segundo a qual a infra-estrutura da sociedade não pode ser reproduzida em termos culturais sem sofrer um processo de tradução que transplante para uma outra linguagem, o modo como os fenômenos materiais se apresentam em sua realidade crua. Nesta recriação cultural de processos materiais o artista e o intelectual, que exageram sua fidelidade aos princípios que regem seu «métier», procuram ocultar o mais que podem sua própria posição diante do contexto que estão traduzindo. Acreditam que é preferível manter-se à maior distância possível e se esforçam por atingir uma imparcialidade tão absoluta que apa-

que da obra qualquer vestígio capaz de denunciar a existência de seu autor. Tal comportamento escuda-se na presunção de que nada é mais convincente do que a própria eloquência das coisas, sendo assim preferível deixá-las entregues à objetividade de seu jôgo da verdade e afastar as interferências que só viriam obscurecer a limpidez com que os fatos denunciam o absurdo da sociedade de classes.

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

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

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

blemas e soluções em seus aspectos mais palpáveis e imediatos.

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

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

A cultura desalienada só sobrevive enquanto não trai a sua finalidade de atingir a verdade em sua globalidade, a verdade que abarca em seu conjunto e em seu detalhe todos os processos objetivos e subjetivos. Todas as questões ao alcance da abordagem e da compreensão humana

estão incluídas no método e no objeto dessa cultura. Sua tarefa só pode ser levada a cabo sob a condição de serem utilizados os instrumentos, altamente elaborados, de apreensão, de conceituação e de expressão criados pelo progresso cultural da humanidade. Sem a utilização desses recursos a cultura, pura e simplesmente, não pode realizar-se como tal.

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

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

Conservando-se dentro dos marcos traçados por suas limitações essenciais, compete à cultura desalienada a realização de um trabalho de sentido revolucionário inequívoco. Dá-se, entretanto, que ela está sempre ameaçada pela tentação de não se conter dentro daqueles limites. Cabem-lhe fundamentalmente duas tarefas: o esforço crítico por meio do qual ela bombardeia e desmascara as posições defendidas pela cultura alienada e o esforço de substituição mediante o qual ela tenta, aos poucos e na medida do possível, ir ocupando o lugar de sua opositora. Mas esse esforço de substituição, se bem que válido em si mesmo, pode ser origem de uma ilusão profundamente idealista, mas que nem por isso deixa de ser compartilhada pela grande maioria de nossos artistas e intelectuais de esquerda. Em maior ou menor grau, quase todos agem como se pensassem (embora jamais formulem esse pensamento) que a cultura desalienada pudesse ser implantada, já, em substituição à alienada. Dificilmente poderíamos demonstrar, por meio de evidências, a verdade desta acusação, pois, como dissemos, a concepção que estamos denunciando não se mostra nunca explicitamente: ela é uma concepção subjacente às produções e aos rumos que para si mesma determina a cultura desalienada e desalienante.

O fato é que, reconhecendo os determinismos da base material da sociedade, reconhecendo a possibilidade da relativa reação da superestrutura sobre a base, reconhecendo o dever de respeitar os valores intrínsecos ao mundo da cultura, reconhecendo ser extra-cultural o fato de em nossa sociedade existir apenas uma minoria capaz de culturalizar-se, reconhecendo-se a si mesmos como os representantes e defensores da verdadeira cultura, os artistas e intelectuais de esquerda relutam em conceder a outros o direito de adotar um comportamento distinto do seu. Sentem-se concessionários da palavra definitiva sobre o assunto cultura e manifestam o propósito de fazer com que os seus padrões sejam adotados por todos que, seja lá como fôr, produzem cultura no Brasil. Tal atitude, lastimável e evitável, nós a compreendemos quando recordamos a existência daquela concepção subjacente tipicamente idealista. Com efeito, só quem pensa que já é possível no Brasil substituímos a

«cultura nacional» pela cultura desalienada pode considerar como desviadas, errôneas, deturpantes, simplificadoras, primárias, etc., as tentativas e experiências culturais cujo propósito não é o de realizar os padrões da cultura desalienada, mas o de participar diretamente das lutas revolucionárias por meio da utilização de recursos culturais.

Uma importante variante dessa mesma questão aparece na já célebre tese da central elétrica. De uns tempos para cá, e mais especialmente depois que Maiaovski entrou em moda, a vanguarda cultural vem difundindo, com grande insistência, o modo de pensar que a classifica como uma usina central que produz energia e em seguida a distribui para sub-estações encarregadas de abastecer o público. A central teria o compromisso de produzir apenas para o pequeno e seletivo grupo de consumidores que compõem a rede imediatamente ligada a ela. As sub-estações por sua vez, transformariam em produto de segunda mão aquela energia em estado puro originalmente gerada pela central. Essa transformação se verificaria em função de dois fatores: a qualidade inferior da aparelhagem da sub-estação e a qualidade inferior do poder receptivo do grande público.

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

Na verdade, a tese da usina central prova exatamente o oposto do que pretende demonstrar: ela faz ver que o momento fundamental é justamente o da sub-estação, pois é esta quem comanda todo o processo. A tese da usina central jamais poderia servir à defesa da liberdade sem limites reivindicada pela vanguarda, em primeiro lugar porque ela estabelece, de saída, um contrato bi-lateral que amarra os dois pólos no elo de uma dependência mútua. Vendo a sub-estação como intermediária entre ela e o público consumidor, a central se entrega de corpo inteiro ao controle da sub-estação. O centro só sobrevive enquanto consegue colocação para seus produtos no pequeno

mercado que tem à sua disposição. Para que isso aconteça precisa evidentemente subordinar-se à condição sine qua non de elaborar seus produtos segundo as prescrições impostas pela rede intermediária diretamente ligada ao público. Enquanto se verifica essa subordinação fica de pé a relação de dependência recíproca segundo a qual pode-se dizer que, do ponto de vista da central, a sub-estação é tão importante quanto o é a central do ponto de vista da sub-estação.

Entretanto, se o centro entra em rebelião e pretende violentar a relação impondo ao mercado o arbítrio de seus próprios critérios, aí então vê-se que a subestação é que é o pólo mais poderoso. Dando-se o caso em questão, ela, pura e simplesmente, desemprega a central. E isso ela pode fazer por uma razão muito simples: como a retransmissão não é um ato apenas mecânico, a sub-estação dispõe para poder funcionar de uma complexa aparelhagem que, continuamente, recria as formas e conteúdos recebidos, os quais só passa adiante depois de serem submetidos a êsse processo de transformação que os adapta às exigências da demanda pública. Assim, tôdas as vêzes que a central se amotina e passa a produzir com desprezo pelas sub-estações, estas simplesmente se voltam para outras fontes produtoras e passam a importar ou de centros internacionais ou das próprias usinas da cultura alienada nacional, que às vêzes são mais dóceis e, portanto, mais realistas do que a própria vanguarda esclarecida da cultura desalienada. Essa operação é sempre possível porque, como assinalamos, a sub-estação tem em suas mãos a chave do negócio: a aparelhagem que transforma e transmite ao grande público os valores culturais. Poderíamos citar aqui numerosos exemplos mostrando como famosas usinas da nossa cultura foram facilmente relegadas ao ostracismo pelas poderosas sub-estações. Não vale a pena entretanto ferir susceptibilidades lembrando a humilhação por que passaram usinas que fecharam suas portas ou que se viram forçadas, em melancólicas reuniões de diretoria, a mudar a linha geral de sua produção. O que importa observar é a origem desses desentendimentos entre a cúpula e a base. Eles decorrem, como acima assinalamos, da atitude idealista sub-

jacente que leva nossas vanguardas à ilusória pretensão de querer revolucionar, já, no interior de uma sociedade de classes, a cultura existente no país. Se não fôsse por isso não teria a veleidade de querer subordinar, aos seus próprios padrões, as manifestações da chamada subcultura.

A enumeração das limitações da cultura desalienada foi feita com o propósito de mostrar que a cultura popular não pode ser com ela confundida pois exatamente a sua área de validade começa onde a dela acaba. Com a enumeração que fizemos e com o mais que foi dito antes para podermos chegar a êsse ponto, pode-se dizer que já nos aproximamos bastante do conceito de cultura popular. Pelo menos já foi dito tudo que essencialmente ela não é. Restamos agora, passando para a via da abordagem positiva, examinar as questões propriamente internas à teoria e à prática da cultura popular. Como êste mesmo ponto é também tratado na PARTE II, nos limitaremos a discutir aqui apenas o que lá ou não foi tratado ou o foi insuficientemente. De qualquer forma, há importantes aspectos, entre os quais o próprio conceito de «popular», que só são analisados convenientemente na PARTE II.

A CULTURA POPULAR

A cultura popular, como dissemos a certa altura dessas páginas, deve ser entendida como uma segunda restrição ao conceito genérico de cultura. Por que não é ela cultura em sentido lato? Porque não se confunde com a totalidade do mundo humano superposto à natureza graças ao trabalho criador dos homens. Ela ocupa apenas uma pequena área desse mundo: a área da consciência. E por que não é ela cultura em sentido restrito, no sentido de super-estrutura espiritual da sociedade? Pela mesma razão, visto que também aí seu campo de validade não abrange a imensa área definida dentro dos limites das manifestações superiores do espírito. A cultura popular, essencialmente, diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente desagua na ação política. Ainda assim, não a ação política

em geral, mas a ação política do povo. Ela é o conjunto teórico-prático que co-determina, juntamente com a totalidade das condições materiais objetivas, o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes.

A estrutura e a composição da cultura popular são determinadas pela finalidade que constitui a sua própria razão de existir: ela só existe se se comporta como uma força, de caráter cultural, que age com o objetivo de tornar consciente para as massas o sentido de sua situação histórica. O princípio fundamental da cultura popular é o de admitir como válido tudo o que leva a realização desse objetivo. Assim como Lenin disse a respeito da moral, «para nós a moral está subordinada aos interesses de classe da luta do proletariado», outro tanto poderíamos dizer da cultura em geral.

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

A FALSA CONSCIÊNCIA E A FALSA CULTURA POPULAR

O apoio objetivo que torna possível a existência da cultura popular no Brasil reside no fato de que a massa já está em condições de adquirir a consciência a partir da qual a sociedade será reorganizada em função dos interesses populares.

Dadas as condições objetivas atuais, o que falta subjetivamente à massa para aumentar em quantidade e qualidade aquilo que nessas condições há de positivo e favorável a seus interesses? Falta-lhe tornar-se consciente das ações que precisa executar para conquistar para si as posições dominantes. Seu destino depende subjetivamente de

sua maior ou menor capacidade de responder aos problemas que encontra com um modo de ver consciente e não inconsciente, segundo uma consciência justa e não à luz de uma consciência falsa. Falta-lhe a capacidade de ver, em cada decisão prática, o que, o quando, o como, o onde que significariam o encaminhamento acertado para as questões colocadas pela evolução histórica da sociedade.


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

A cultura popular pode se concretizar de mil formas diferentes. Todas, entretanto, servem sempre ao mesmo propósito último que é a educação revolucionária das massas. A cultura-para-trabalhadores também se atribui esta mesma finalidade. Mas falha. Falha porque é abstrata, porque nasce da simples vontade, da vontade, em geral, de ensinar à massa o que ela tem que fazer. Trata-se de uma imposição feita às massas por um reduto «esclarecido» da intelectualidade. É vazia e inócua porque acredita mais no poder da verdade em geral do que na força das condições concretas da vida, de onde nasce a prática, esta sim, capaz de realmente esclarecer a consciência da massa.

Para não se transformar em simples cultura-para-trabalhadores, a cultura popular precisa ser uma totalidade que reúna, dialéticamente, dois polos distintos e as vezes antagônicos: ela tem que unificar os interesses imediatos do trabalhador individual com o interesse profundo e objetivo da classe operária e, dentro dessa mesma dialética, unificar os interesses particulares da classe operária com os interesses gerais de todo o povo. A cultura popular só o é quando se transforma num processo que permite a livre expansão dessa complexa rede em que se articulam, em interações ricas e variadas, móveis subjetivos e possibilidades obje-

tivas, propósitos de grupos e paixões individuais, meios disponíveis e finalidades ambicionadas, acaso fortuitos e leis necessárias, interesses particulares momentâneos e interesses gerais permanentes, sede de diversão e fome de instrução, aperfeiçoamento profissional e trabalho político, exigências materiais e necessidades culturais, o viver a hora presente e o fazer a sociedade futura. Em uma palavra, a cultura popular deve ser a expressão cultural da luta política das massas, entendendo-se por essa luta algo que é feito por homens concretos ao longo de suas vidas concretas.

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



Tomemos três exemplos, retirados de setores distintos de atividade, para ilustrar a afirmação acima. Tomemos uma escola de samba, um curso de eletricitista e um debate sobre psicologia. Cada uma dessas três dimensões culturais pode se realizar ou não como cultura popular.

Uma escola de samba, por exemplo, pode funcionar (e na esmagadora maioria dos casos funciona assim) como simples e inofensiva manifestação das necessidades de expressão, de divertimento e de coesão experimentadas por um grupo social determinado. Além de expressar as formas reificadas da vida do grupo; além de divertí-lo e satisfazê-lo esteticamente oferecendo ao grupo a possibilidade de contemplar sua imagem reproduzida artisticamente e a possibilidade de concretizar aptidões estéticas e habilidades físicas; além de provocar o fortalecimento dos vínculos de solidariedade e a obediência às condições do trabalho coletivo, além de ir perpetuando indefinidamente a alienação, uma escola de samba nada mais faz, a não ser em casos inteiramente excepcionais, que permita definí-la como exemplo de cultura popular. Ela é um caso típico de cultura produzida pelo próprio povo. Poderia se converter em caso típico de cultura popular bastando para isso que, **sem**

perder suas características vitais anteriores, ela passe a funcionar como meio de produção de consciência política. De fato, a cultura popular se realiza por intermédio dessa apropriação, para fins políticos, dos meios de produção cultural. Evidentemente, dependendo do caso, uma operação desse tipo envolve dificuldades as mais complexas. A constatação dessas dificuldades, entretanto, não invalida a regra acima enunciada. Por maiores que elas sejam, é sempre possível introduzir conteúdo político em produtos culturais revolucionariamente neutros. E para que haja cultura popular é preciso que isso seja feito na escala permitida pelas limitações objetivas existentes em cada caso.

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

Vale a pena abrir aqui um parêntesis para o exame de três atitudes possíveis diante das iniciativas culturais tomadas pelo próprio povo, como é o caso da escola de samba. A atitude da classe dominante é a de ajudar e estimular o desenvolvimento dessas manifestações culturais. A atitude do próprio povo é a de se entregar a essas atividades com a irracionalidade de quem se sente movido por uma cega necessidade. A terceira atitude é a revolucionária e consiste em empreender a transformação dessas manifestações culturais, consiste em incorporar-lhes um sentido revolucionário inequívoco fazendo com que elas se transfigurem em armas de libertação popular.

De onde vem o interesse da classe dominante em ajudar as iniciativas culturais tomadas pelo próprio povo?

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

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

Diante dessas formações culturais «espontâneas» no seio da massa, as forças revolucionárias não podem adotar uma atitude estreita de pura e simples negação, não podem pretender a extinção dessas modalidades de vida social que gozam da simpatia popular. Elas fazem parte da vida do povo, o que frustra qualquer tentativa de combatê-las. A atitude revolucionária não estando nem no combate, nem na indiferença, só pode ser a de transformá-las. Mas em que sentido? Na direção indicada pela cultura desalienada e desalienante? Claro que não, pois significaria para a massa alienada uma violência tão brutal quanto a de convocá-la imediatamente para uma tarefa revolucionária armada. A única solução cultural para o problema levantado pela existência de formações culturais espontâneas é a de transformá-las, tanto quanto for possível, em organizações produtoras de cultura popular.

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

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

A QUESTÃO CENTRAL

Nos círculos de cultura popular geralmente discute-se com certa superficialidade a técnica que deve ser adotada para a obtenção de resultados políticos a partir dos interêsses imediatos da massa. Perde-se muito tempo em debates que visam unicamente demonstrar que essa técnica não

deve ser de natureza assistencial ou paternalista. Ora, isso é um ponto pacífico, mas o esforço geralmente dispendido para demonstrar sua veracidade leva muitas vezes a uma posição extremista à respeito do que seja o poder criador do pensamento das massas. Supõe-se que esse poder é ilimitado e que as massas podem chegar, por si mesmas, à descoberta de todas as verdades explicativas do processo social. Tal subestimação do papel ativo desempenhado pela vanguarda cultural e tal superestimação da capacidade de pensar das massas são equívocos que surgem quando não se tem uma visão adequada do problema central da cultura popular.

Para nos situarmos com firmeza em relação ao problema colocaremos os seus termos a partir de uma formulação de Lenin e outra de Mao Tse Tung. Todas as dificuldades de uma percepção adequada dos termos que definem a questão surgem de um só ponto: cultura popular é algo feito, simultaneamente, pela vanguarda da massa e pela própria massa. Esses dois pontos de vista, evidentemente, são unificáveis, mas só o são na medida em que se reconheça sua essencial distinção. Caso contrário, como poderiam ser unificadas? Vejamos como Lenin se manifesta a respeito:

«Dissemos que os operários **não podiam ter** consciência social democrata. Esta só podia ser introduzida de fora. A história de todos os países mostra que a classe operária, entregue as suas próprias forças, só pode chegar a consciência sindicalista. Quer dizer, a convicção de que é necessária reunir-se em sindicatos, lutar contra os patrões, exigir do governo a promulgação de tais ou quais leis necessárias aos operários, etc. Quanto a doutrina socialista, ela nasceu de teorias filosóficas, históricas e econômicas que foram elaboradas por representantes instruídos das classes possuidoras, pelos intelectuais. Por sua posição social, também os fundadores do socialismo científico contemporâneo, Marx e Engels, pertenciam a intelectualidade burguesa. Exatamente do mesmo modo surgiu na Rússia a doutrina teórica da social democracia, em absoluta independência do crescimento espontâneo do movimento operário; surgiu como resultado natural e inevitável do desenvolvimento do pensamento entre os intelectuais revolucionários socialistas.

«Fala-se de espontaneidade, mas o desenvolvimento espontâneo do movimento operário marcha precisamente para a sua subordinação à ideologia burguesa. A frase dos autores da carta «economista», de que nenhum esforço dos ideólogos mais inspirados será capaz de desviar o movimento operário do caminho determinado pela ação recíproca entre os elementos materiais e o meio material, equivale plenamente, portanto, a uma renúncia ao socialismo.»

«Isto prova que **tudo que signifique** prosternar-se diante da espontaneidade do movimento operário, tudo o que signifique rebaixar o papel do «elemento consciente», o papel da social democracia, equivale — queira ou não quem o faça, isso nada altera a situação — a fortalecer a influência da ideologia burguesa sobre os operários. Todos os que falam de superestimação da ideologia, de exagêro do papel do elemento consciente, etc. imaginam que o movimento operário puro pode por si só elaborar e elaborará uma ideologia independente, tão pronto os operários arranquem sua sorte das mãos dos dirigentes. Mas isso é êro crasso.»

Aí está um dos termos do problema. A cultura popular significa, nesse sentido, uma doação de cima para baixo, uma transferência de valores culturais possuídos e cultivados em setores privilegiados da sociedade. Dá-se, entretanto, e aí surge o outro lado do problema, que essa cultura só pode ser apreendida e desenvolvida pela massa quando consegue se incorporar, orgânicamente, ao modo de vida da massa, às idéias, às crenças, aos valores, aos costumes que são a vida do povo e que formam um conjunto contraditório, confuso, alienado, mas real. Vejamos como Mao Tsé coloca êsse outro lado da questão:

«No que diz respeito à questão de princípio de que nos ocupamos, não existia nenhuma divergência entre as partes em discussão: ao contrário, havia quase unanimidade: todos os camaradas estavam inclinados, numa certa medida, a desprezar os operários, os camponeses, e os soldados pois todos tinham a tendência de se desligar das massas.

«Na medida em que as obras literárias e artísticas são destinadas aos operários, aos camponeses, aos soldados e

aos militantes torna-se necessário estudar direito essas pessoas e compreendê-las bem. Mas para isso, para estudar e compreender as coisas e as pessoas... é preciso realizar um imenso trabalho.

... «Os escritores e os artistas ignoram aqueles que eles representam, aqueles para quem trabalham, e até mesmo às vezes não têm absolutamente nenhuma idéia a seu respeito. Muitos camaradas gostam de dizer que precisamos nos voltar para as massas. Mas o que isso significa? Isso significa que os pensamentos e os sentimentos de nossos escritores e de nossos artistas devem se fundir com os pensamentos e os sentimentos das amplas massas de operários, de camponeses e de soldados.»

«Na minha juventude, eu estudei numa escola. Foi lá que adquiri os hábitos de intelectual. Naquela época eu achava que os seres mais limpos do mundo eram os intelectuais e que os operários e os camponeses eram sujos. Quando me tornei revolucionário, me encontrei entre operários, camponeses e soldados do exército revolucionário. Foi somente então que, comparando de um lado os intelectuais que não se reeducaram e, de outro lado, os operários e os camponeses, que compreendi que esses intelectuais eram imundos e que os operários e os camponeses eram mais limpos que qualquer um. Eles podem ter as mãos negras, os pés dentro do estrume, mas mesmo assim são ainda mais limpos que os intelectuais burgueses e pequeno-burgueses.»

«Se queremos que as massas nos compreendam, precisamos nos fundir com elas e, para isso, precisamos, encontrar em nós mesmos a vontade de nos submetemos a um longo e mesmo penoso processo de reeducação.»

«Somente sendo representantes das massas é que podemos educá-las, somente sendo seus alunos podemos nos tornar professores. Se nos tomamos por senhores da massa, se bancamos aristocrata reinando com um ar importante acima da «plebe», então, por maior que seja nosso talento ele permanecerá sem utilidade para as massas e nosso trabalho desembocará no vazio.»

Colocamos assim os termos que formam o problema central da cultura popular. De um lado, precisamos infundir no povo uma cultura que ele não tem e que lhe faz falta, mas à qual ele não consegue chegar sozinho, pois ela é produzida e cultivada fora do povo: ele encontra-se à margem do processo que produz e cultiva essa cultura. De outro lado, não podemos entregar ao povo essa nova cultura sem que primeiro nós próprios nos apossemos da velha cultura do povo. Temos que infundir algo novo e para isso precisamos nos fundir com o que existe e no nível em que existe.

A unificação dessas duas direções, além de ser difícil em si mesma, complica-se ainda mais pela facilidade com que pode levar a dois equívocos que, na prática, são quase sempre inevitáveis, embora só na prática possam ser corrigidos: o utopismo e o oportunismo.

UTOPISMO, OPORTUNISMO E UTILITARISMO

O utopismo é um desvio que ocorre à cultura popular quando se perde a visão da totalidade e com ela a percepção dos interesses particulares momentâneos em que podem se objetivar os valores gerais, coletivos. Quando não se tem essa percepção, quando não se descobre os meios materiais que permitem à consciência popular adquirir o que ela ainda não tem mas precisa ter, quando não se vê por que caminhos concretos a massa passa a saber o que deve saber, corre-se o risco de cair na pregação vazia, sem comunicação com a massa. É da maior importância observar que não se está dizendo aqui que a massa reluta em aceitar posições radicais que lhe sejam apresentadas. Ao contrário, muitas vezes só posições radicais são bem recebidas pela massa, muitas vezes só o radicalismo é um meio concreto de se estabelecer a identificação com a massa. O que se está dizendo é que só se evita o utopismo quando se descobre o meio concreto de unificar os interesses gerais do povo com os interesses particulares e momentâneos por ele vividos.

O desvio oposto, o oportunismo, é mais perigoso porque é mais fácil de ser autojustificado, dado o fato de que o oportunista está sempre falando em nome das necessidades imediatas da massa. O oportunismo é possível na medida em que os interesses particulares momentâneos servem, ao mesmo tempo, a duas finalidades opostas: tanto são um caminho para a obtenção do objetivo último da massa, como são também um meio de ocultar êsse objetivo.

Como observou Marx, «os trabalhadores não devem esquecer que lutam contra os efeitos e não contra as causas desses efeitos, que recorrem a paliativos e não curam a própria doença. Assim, devem ao mesmo tempo trabalhar pela transformação radical e utilizar sua força organizada como uma alavanca para a emancipação definitiva das classes trabalhadoras, ou seja, para a abolição definitiva do salaríato.»

O oportunismo, defendendo a tese do «não nos isolemos das massas» se alimenta de uma identificação errônea entre consciência de classe e condições subjetivas momentâneas. Com isso nunca vai além dos interesses particulares. Limita-se a satisfazê-los e se recusa a transformá-los em meios de educação revolucionária da massa.

A utilização das necessidades atuais da massa para a obtenção de outros fins contém uma componente ética que leva os representantes da cultura desalienada a se revoltarem, indignados, contra a cultura popular. Consideram que é incompatível com os princípios sadios da moral atender os reclamos da massa para levá-la a posições que não são de sua espontânea escolha. Acusam a cultura popular de mistificadora porque impinge política em nome da cultura. Em sua opinião, a cultura popular é falsa por princípio porque sempre aparenta ser o que na realidade não é. Ela é sempre politização sob a aparência de teatro, de alfabetização, de poesia, de corte e costura, de música, de festa, de debate e tudo mais que se apresenta como cultura para logo ser desvirtuado em função da política.

A cultura popular aceita e assume a acusação. De fato ela não é, nem pretende ser, um humanismo. Não faz parte de sua definição o objetivo de explorar em termos

humanos todos os conteúdos e todas as possibilidades da realidade humana. Ela é apenas a construção prática de uma base real sobre a qual se erguerá no futuro um humanismo real. Enquanto não surgirem as condições que permitem a prática do humanismo, a cultura popular é e confessa ser um utilitarismo no exato sentido em que Mao Tsé definiu o utilitarismo revolucionário.

«Os materialistas não são contra o utilitarismo em geral; são contra o utilitarismo feudal, burguês e pequeno-burguês, contra os tartufos que, em palavras, se pronunciam contra o utilitarismo, mas se mostram na prática os utilitaristas mais míopes e mais egoístas. Não existe ninguém no mundo que paire acima do utilitarismo; na sociedade de classe cada um se vale dos interesses utilitários de sua classe. Nós somos utilitaristas proletários, revolucionários. Nós partimos da unidade dos interesses presentes e futuros da grande massa constituída por mais de 90% de toda a população. Nós somos utilitaristas revolucionários e nos atribuímos os objetivos mais vastos e mais longínquos, não somos utilitaristas estreitos que só vêem o fragmentário e o provisório. Uma coisa só pode ser considerada como boa quando ela é realmente útil às massas populares.»

Examinemos a questão em torno de um exemplo concreto: o plágio. Em cultura popular é evidente que o ponto de vista utilitarista acima definido deve ser estendido a todos os setores, a todas as possibilidades de ação que resultam na conscientização política das massas. Para efeito de discussão nos limitamos aqui a examinar apenas o caso do plágio. Nada é mais condenado pela moralidade que rege as práticas culturais. No entanto, a apropriação dos direitos autorais alheios constitui até mesmo um imperativo para o desenvolvimento da cultura popular. Isso acontece porque em qualquer área da cultura, mesmo nas mais retrógradas e antipopulares, podem ser descobertos novos procedimentos, idéias, estilos, recursos, símbolos, etc., que, se devidamente utilizados em função das finalidades da cultura popular, podem representar o papel de meios eficazes para a comunicação com as massas. Por que razão um militante da cultura popular estaria obrigado a respeitar a propriedade privada desses instrumentos úteis à conscientização popular?

Só pode se recusar ao plágio quem vê na originalidade da produção cultural um valor superior ao trabalho de massa. Mas, do ponto de vista da massa que diferença faz se o que é útil para ela surgiu como criação original de um certo homem e não de um outro qualquer? Do ponto de vista de quem produz para a massa que diferença faz a criação não ser própria mas alheia, quando a alheia é melhor para a massa do que a própria?

É fundamental para o desenvolvimento da cultura popular que ela se constitua por meio de apropriações as mais variadas das mais variadas procedências. Ela tem que se apropriar de bens gerados na área da cultura alienada, tanto nacional quanto internacional, ela tem que incorporar como coisa sua produtos originais da cultura desalienada e desalienante da mesma forma que precisa também assimilar orgânicamente toda a riquíssima gama de valores culturais que têm sua fonte na vida concreta do próprio povo. Ao contrário do que insistentemente proclamam críticos renomados, mas ligados à vanguarda cultural, não é essencial que as manifestações da cultura popular sejam originais, sejam fundadoras de um estilo único. Em cada caso concreto isso ocorre ou não, sempre de um modo contingente, pois tal eventualidade está na dependência de um complicado conjunto de fatores cujo controle não representa um interesse essencial da cultura popular. Assim é porque, enquanto o plagiário comum rouba para si, para obter prestígio e outras vantagens pessoais, o militante da cultura popular é levado a lançar mão do plágio para melhor servir às massas.

EXTENSÃO E ELEVAÇÃO DA CULTURA

Outro problema que ocupa o centro das discussões entre os militantes da cultura popular é o que se refere às duas seguintes alternativas: cultura popular é extensão ou elevação da cultura?

Essa discussão surgiu no Brasil a partir de um texto onde Mao Tse Tung emite sua opinião a respeito. Os resultados do debate, têm sido até agora lamentavelmente prejudicados por uma deficiência básica: em sua maior parte, os debatedores desconhecem o texto de Mao Tse Tung, ou então, os poucos bem informados, fazem dele uma aplicação simplesmente mecânica à nossa realidade.

Para contribuir na eliminação dessa deficiência, antes de examinar o assunto vamos resumir as idéias fundamentais de Mao. Depois então apresentaremos nossa própria opinião.

Deve-se notar, em primeiro lugar, que a concepção de Mao refere-se especificamente à arte e à literatura e não à cultura de um modo geral. Suas idéias foram apresentadas na Conferência de Yen-an na qual se levantou a seguinte questão: nossa orientação deve ser a de elevar o nível da literatura e da arte? Ou, ao contrário, devemos nos orientar no sentido de torná-las acessíveis a todos?

A posição de Mao, sem excluir a primeira, é especialmente favorável à segunda tese: «Nas circunstâncias atuais, a tarefa essencial é a de criar obras amplamente acessíveis. Desprezar esta tarefa, subestimá-la, é um erro.» Estender a arte e a literatura significa para Mao torná-las acessíveis aos operários, aos camponeses e aos soldados. Como são, em sua maioria, analfabetos ou fracamente instruídos é natural que «exijam, com insistência, o desenvolvimento de um vasto movimento cultural» capaz de lhes fornecer «os conhecimentos, as obras literárias e artísticas que urgentemente necessitam e que possam facilmente assimilar, que elevem o seu entusiasmo para o combate, que reforcem sua fé na vitória, que consolidem sua coesão e os ajudem na luta unânime contra o inimigo.» Não se trata, pois, de produzir obras que são necessárias aos senhores feudais, aos burgueses, aos intelectuais e aos pequenos-burgueses. Trata-se de obras de um nível elementar, obras que são necessárias aos operários, aos camponeses e aos soldados, obras que não devem estar acima do nível da massa.

Mao não esquece, entretanto, o outro lado da questão: a elevação do nível da arte e da literatura acessível ao povo. Parte do princípio de que se deve elevar esse nível porque o próprio povo assim o exige: «O povo exige uma literatura e uma arte amplamente acessível, mas, em seguida, ele pede que seu nível seja elevado, de ano a ano, de mês a mês.» A elevação começa, diz Mao, não a partir de um ponto qualquer, mas do nível atual da massa. E a elevação deve ser feita, não para o nível dos senhores feudais, ou dos burgueses, ou dos intelectuais, ou dos pequenos burgueses: «é preciso elevar o nível da literatura e da arte se orientando na direção que seguem os operários, os camponeses, os soldados, na direção em que o proletariado progride».

Essas idéias, até o momento, ainda não foram corretamente assimiladas no Brasil e têm causado mais confusão do que proveito. Um dos equívocos a respeito tem sido o de colocar o conceito de extensão sob a categoria da quantidade e o de elevação sob a da qualidade. A partir daí criou-se uma falsa opção, um grupo preferindo aumentos quantitativos, outro votando aprimoramentos qualitativos.

O ponto de vista quantitativista surgiu de uma incompreensão do conceito de extensão. Certos militantes da cultura popular passaram a interpretá-lo não só no sentido de colocar a cultura ao alcance do povo, mas no sentido incorreto de multiplicar a quantidade dos centros produtores de cultura popular. Os dois conceitos de elevação e extensão foram assim defrontados numa falsa oposição entre qualidade e quantidade: elevar a cultura seria modificá-la qualitativamente e estender a cultura seria empreender aumentos quantitativos no número das fontes produtoras de cultura popular.

Os que assim pensam só fazem tumultuar a questão pois não vêem que elevar e estender são conceitos que se referem exclusivamente à qualidade da cultura. O outro aspecto, ou seja, a criação de um número maior ou menor de unidades produtoras de cultura popular não é uma questão de caráter cultural e sim político. Diz respeito à política de desenvolvimento assumida pelas agências de cultura po-

pular e pelas forças e partidos políticos que podem estar ou não interessados em que a cultura popular se desenvolva ou, centralizadamente, por meio de uma ou poucas agências que absorvam a totalidade da mão-de-obra disponível, ou, descentralizadamente, por meio da multiplicação das agências produtoras.

Como se vê, e ao contrário do que geralmente se pensa, a escolha de uma ou outra alternativa não se refere à extensão ou à elevação da cultura. A prova disso é que o fato de existir uma agência ou muitas agências nada diz a respeito do nível da cultura produzida, pois a única agência ou as muitas agências existentes tanto podem se dedicar à elevação quanto à extensão da cultura. Eliminar essa deturpação do conceito de extensão é essencial ao debate da questão em seus termos reais. Quanto a saber que política adotar em relação à redução ou à multiplicação de centros produtores de cultura popular, trata-se de uma questão que só pode ser decidida em função das características peculiares a cada comunidade e das condições materiais oferecidas ao desenvolvimento da cultura popular na comunidade em aprêço. Sendo assim, voltemos à questão da extensão e da elevação propriamente ditas.

A nosso ver, as decisões práticas deviam ser tomadas em função de uma única consideração: qual é o nível do público consumidor que pretendemos atingir a cada momento?

Discutir se em si mesma a cultura popular deve ser elevada ou estendida significa colocar uma questão sem sentido. A cultura popular não pode tomar, ela própria, decisões a respeito do nível cultural em que deve funcionar. Não tem, nem pode ter essa autonomia na medida em que seus produtores devem estar submetidos, não aos seus próprios ideais subjetivos, mas ao serviço das massas. A questão do nível da produção só pode ser decidida pela própria massa a que essa cultura pretende servir.

A divisão a que acima nos referimos entre quantitativistas e qualitativistas só veio complicar um problema por si mesmo simples. De nada adianta discutir em abstrato. O que se tem a fazer é constatar, em cada caso, o nível cultu-

ral do setor da massa a que se destina determinada atividade de cultura popular. Digamos, por exemplo, o setor dos analfabetos. Alfabetizar essa camada popular não significa nem rebaixar, nem elevar a cultura. Significa realizar uma política correta. A chave da questão está em que do ponto de vista do setor da massa a que a cultura popular se dirige nunca há rebaixamento de nível se se toma como ponto de partida o nível daquele setor. Alfabetizar pessoas alfabetizadas não significa um rebaixamento da cultura, mas simplesmente uma política incorreta e, portanto, inviável.

Há uma objeção que poderia ser feita. Temos que decidir previamente se nossa orientação é de estender ou elevar a cultura justamente para sabermos a que setores da massa vamos nos dirigir. Quem faz essa objeção inverte a ordem das coisas. É uma decisão política a de elevar ou estender a cultura. Sendo política ela não pode partir da cultura para a massa pois deve, ao contrário, partir da massa para a cultura. Politicamente o que se tem a fazer em primeiro lugar é responder à pergunta: a que setores da massa estamos em condições de atingir nesse momento e, entre esses setores, quais é preferível atingir? Respostas concretas a essa pergunta eliminam a disputa estéril em torno de níveis.

É necessário denunciar uma outra argumentação que se formula assim: o defeito da cultura popular está em que ela não leva em consideração o que Lenin observou a respeito das ambições culturais das massas. A cultura popular parece ignorar que o povo também gosta do que é bom, também sabe apreciar as coisas que têm valor e está sequioso por tudo o que há de qualidade superior.

Este argumento, que geralmente parte de pessoas inteiramente alheias ao trabalho de cultura popular, não passou despercebido a Mao Tse. A nosso ver, os que defendem com grande insistência a elevação de nível da cultura popular pensam, como disse Mao, que esse nível deve ser elevado ao nível **elevado** dos pequeno-burgueses, ou dos intelectuais, ou dos burgueses, ou dos senhores feudais. No Brasil, até hoje nunca vi ninguém defender uma elevação de nível ao nível mais elevado a que devem passar as massas em seu caminho ascensional rumo ao poder.

Nenhuma das afirmações que fizemos até aqui implica em dizer que nunca é elevado o nível dos produtos da cultura popular brasileira. Inclusive não tem sido assim, exatamente pela razão que apontamos acima, ou seja, o nível de cada produção é decidido pelo setor da massa a que ela se dirige. Como a prática da cultura popular no Brasil tem ido ao encontro dos mais variados setores da massa, desde os analfabetos até funcionários públicos, desde camponeses até operários qualificados, desde transeuntes heterogêneos até estudantes universitários, o nível das atividades de cultura popular tem variado também de um extremo a outro, em função dos diferentes níveis dos setores da massa. Não vamos abordar aqui a outra questão, de caráter político, de saber se devemos, ao contrário do que tem acontecido, optar exclusivamente pelos setores da massa de nível mais baixo, o que significaria, conseqüentemente, optar por uma produção cultural de nível uniformemente baixo; ou se devemos, em vez disso, orientar nossa ação para os setores mais culturalizados, o que implicaria em mantermos nossa produção num nível uniformemente elevado. Esse ponto fica adiado para mais adiante, quando examinaremos a questão das organizações de cultura popular.

Aqui, importa-nos assinalar os equívocos sobre extensão e elevação. Todos têm uma raiz comum: raramente se debate o problema partindo do ponto de vista do setor de massa que recebe um produto de cultura popular a êle dirigido. Se isso fôsse feito, ver-se-ia que, para a massa, sempre há elevação. Tomemos um exemplo em que, do ponto de vista da cultura, há rebaixamento extremo de nível cultural: a alfabetização. Ora, na perspectiva dos analfabetos, a alfabetização, ao contrário, representa uma elevação. Um curso de corte e costura, para quem não sabe cortar e costurar, representa uma elevação. O único caso em que não há elevação, vistas as coisas a partir da massa, seria o de pretender alfabetizar alfabetizados, ensinar corte e costura a costureiras e assim por diante. Ora, tal hipótese se destrói a si mesma. Nenhuma atividade de cultura popular poderia vingar oferecendo a um setor determinado da massa aquilo que êle já possui. Especialmente quando se leva em conta que cultura popular significa essencialmente transmissão de

conteúdos políticos. Por mais acessíveis, por mais extensos que sejam os seus produtos dificilmente pode ocorrer o caso da cultura popular transmitir conteúdos políticos abaixo do nível do setor a que se dirige. A reação imediata da massa, exigindo um nível mais elevado, corrigiria êsse defeito na prática. O mesmo acontece em relação ao nível formal das atividades de cultura popular. Qualquer produção de nível formal abaixo do da massa é forçosamente mal recebida. A massa pode não ter condições para julgar da qualidade de produtos elaborados segundo um nível superior ao seu, mas certamente é capaz de negar valor aos produtos realizados segundo critérios inferiores aos seus.

Seja como fôr, o fundamental é sempre dar ouvidos ao juízo da massa. Na esmagadora maioria dos casos, entretanto, os que reivindicam a elevação do nível são indivíduos que, de fora da massa e falando por si mesmos e não pela massa, reclamam qualidade mais elevada em nome da cultura, em nome de critérios culturais. Seu argumento é o de que produtos qualitativamente superiores são veículos mais poderosos de comunicação com a massa. Ora, essa afirmação só é válida até certo ponto, até o ponto limite em que um grau a mais na elevação significa perder a comunicação com a massa. Se nossa intenção não é nunca a de ultrapassar êsse limiar — pois nunca nos interessa perder o contato com a massa — então o argumento em questão não destrói a nossa afirmativa central de que a cada setor da massa devem ser dirigidos produtos conformes ao nível do setor. Ou seja, o nível de produção não deve ser nem maior nem menor que o nível de recepção. A massa deve ser levado o que há de melhor, dentro dos limites que, para ela, definem o que é ser melhor.

Só um tipo de pessoas não concorda com essa idéia. São aquelas que, diante da alternativa: educar culturalmente as massas ou educar politicamente as massas, consideram a primeira tarefa como a mais importante. Quem pensa assim é óbvio que dá prioridade aos critérios culturais sobre os critérios políticos, equivale dizer, analisa as coisas do ponto de vista da cultura desalienada e não do da cultura popular.

Como observou Mao, só se deve elevar o nível quando a massa o exige. Nunca se deve promover elevações por

moto próprio pois isso significa sempre perder contato com aqueles setores da massa que não estão à altura de um nível superior. Há um aspecto que, não obstante sua importância, raramente é abordado. Quase sempre é necessário mantermos um nível baixo mesmo quando um setor da mesma está exigindo a elevação. Tomemos, por exemplo, um curso de corte e costura levado a efeito em toda a extensão de um subúrbio. Terminado o curso, as mulheres daquele subúrbio podem reivindicar uma série de debates sobre custo de vida. Eis aí uma elevação de nível exigida pela própria massa. Dá-se entretanto que os militantes da cultura popular não são tantos quantos se quer e pode ocorrer assim que aqueles que ensinaram corte e costura sejam obrigados a escolher entre: realizar palestras sobre custo de vida naquele subúrbio ou continuar ensinando corte e costura em outro subúrbio da cidade. A opção entre permanecer na extensão ou passar a um nível mais elevado é assim colocada, de um lado, pela exigência de um setor da massa, de outro pela existência de outros setores da massa ainda a descoberto. A solução quase sempre deve ser dada em termos de extensão pois é mais produtivo não só politicamente como no que diz respeito à economia de esforços prosseguir na generalização de uma atividade do que interrompê-la para ascender a outra. Nada justifica suspender uma campanha de alfabetização assim que acabou de se formar a primeira turma. O ideal seria poder suprir com produtos de nível superior aqueles setores da massa que já passaram a exigir a elevação. Isso não sendo possível na prática, a extensão deve prevalecer sobre a elevação.

Em resumo, o que especialmente estamos querendo dizer, para dar combate a uma série de preconceitos pequeno-burgueses instalados nas discussões desse tema é que, elevar o nível a partir do momento em que as massas o exigem não significa, a rigor, elevar o nível, mas, ao contrário, permanecer no nível agora mais elevado da massa. Em outras palavras, a elevação em nome da cultura e pela cultura é sempre falsa. Os que militam em cultura popular subordinam a cultura à política. Por isso só lhes interessa tomar posição favorável à elevação nos casos em que, dada a reivindicação da massa por um nível mais elevado, tor-

nou-se politicamente errado manter um nível baixo em relação àqueles setores que já estão exigindo acima.

Nessa perspectiva a chave da questão consiste na deliberação política pela qual decidimos qual setor ou setores é preferível, em cada momento, atingir. Se, a certa altura, apresenta-se como politicamente mais válido um trabalho de conscientização junto a operários qualificados, funcionários públicos, bancários e comerciários, estudantes secundaristas e membros de profissões liberais, pode-se impor como uma iniciativa válida a criação de uma Universidade Popular que vise ministrar cursos de realidade brasileira utilizando instrumentos conceituais do âmbito das ciências sociais. Se compararmos uma Universidade Popular desse tipo com uma campanha de alfabetização somos levados a classificá-la como um caso de elevação de nível. Mas porque pensamos assim? Por que estamos analisando a questão do ponto de vista da cultura. Na perspectiva da massa a coisa é outra: não há diferença de nível entre o primeiro e o segundo exemplo. Isto porque a alfabetização diz respeito a um setor e a universidade a outros setores completamente distintos. Donde se conclui que o processo correto de abordar o problema dos níveis é aquele que Mao Tsé seguiu partindo em primeiro lugar de uma decisão a respeito de que setores deveriam ser prioritários e só depois decidindo-se preferencialmente pela extensão. No caso da cultura popular brasileira, a questão se complica uma vez que não podemos nos restringir, como Mao, aos operários, camponeses e soldados. Adiante veremos porque razão deve ser mais amplo o âmbito de ação da cultura popular no Brasil. Aqui nosso intuito foi apenas o de deixar estabelecida essa questão de princípio: os problemas relativos ao nível devem ser resolvidos, não a partir dos ideais da cultura, mas a partir do estágio de desenvolvimento cultural em que se encontram os setores da massa a que se dirige a cultura popular.

TRABALHO POPULAR E TRABALHO INTELECTUAL

Uma outra questão de importância é a que se refere aos processos de criação da cultura popular. A criação, tema precioso tanto à cultura alienada quanto à desalienada, assume aqui um modo de ser **sui generis** que tem merecido

violentas críticas por parte das mais variadas correntes da intelectualidade brasileira. A acusação fundamental é a de que, na cultura popular, o processo de criação é traído em sua própria essência: em vez de ser considerado em seu papel de momento fundamental da vida da cultura, é subestimado e relegado a um plano secundário de importância.

Não se pode refutar essa objeção sem antes compreender de onde ela vem. Ela surge de uma análise superficial das condições objetivas vigentes em nossa sociedade. É tão descabida quanto qualquer crítica que não se fundamenta nos fenômenos materiais básicos da vida social, que não quer ver o que objetivamente é possível e o que objetivamente é impossível, pois não admite restringir-se aos limites traçados pelos fatores materiais, preferindo sonhar em vão a ter que rebaixar o nível de suas aspirações. A justificativa do conceito de criação adotado pela cultura popular, assim como a justificativa de qualquer outra de suas características, só pode ser encontrada em última instância quando consultamos os fundamentos da sociedade em que vivemos. Fora daí, e nesse fora estão incluídas algumas das mais brilhantes personalidades de nosso meio cultural, ficamos apenas no âmbito da discussão acadêmica.

Que espécie de sociedade é essa, a um tal ponto inaceitável, que é justificável exigir, na luta contra ela, o sacrifício da própria cultura, transformada em mero instrumento de luta, como se fôsse um estilingue, um molotofe ou uma traiçoeira armadilha?

Trata-se de uma sociedade capitalista cujo caráter essencial não se modifica quer pela existência de um rastro de relações feudais em declínio, quer pela ação espoliativa e dominadora do imperialismo. Do ponto de vista da cultura popular o fato básico dessa sociedade são as relações capitalistas de produção, pois a cultura popular só deixará de existir, só perderá sua justificativa e razão de ser, quando essas relações forem efetivamente substituídas pelas relações socialistas de produção. O latifúndio e o imperialismo determinam modalidades específicas de cultura popular,

mas não constituem um determinante ontológico ao mesmo título que o capitalismo. É essencialmente em relação ao capitalismo que a cultura popular explicita o seu ser.

As obras de Marx que denunciam o carácter fundamental da sociedade capitalista tomam como ponto de partida a análise da mercadoria. E assim acontece, (por mais que não o queira aceitar nossa intelectualidade absorvida em esmiuçar os aspectos secundários da cultura), porque na mercadoria se encontra o ponto de convergência a que são remetidos tôdas as linhas de pesquisa que buscam a compreensão dos fenômenos surgidos numa sociedade capitalista. A mercadoria, como Marx mostrou, não é um problema específico da economia política, mas o problema central da sociedade capitalista em tôdas as suas manifestações vitais, vale dizer, o problema central da cultura do mundo capitalista. Tôdas as formas de objetividade e tôdas as formas de subjetividade possíveis na sociedade capitalista encontram seu modelo paradigmático na estrutura da relação mercantil.

A divisão do trabalho dando origem ao mercado cria a relação mercantil que destrói e substitui a relação do homem ao homem. Dividindo-se o trabalho, divide-se o homem: a relação entre os homens adquire o carácter de uma **coisa**, assume uma objetividade que, embora ilusória, não permite que se veja o que ela está escondendo: a relação entre os homens. No mercado não se vêem homens relacionando-se uns com os outros. Dominado pelas leis do mercado, o produtor não produz para o consumo, não produz para a satisfação das necessidades humanas, produz para o mercado, para a troca. O mercado assume para os homens o carácter de uma coisa que segue seu próprio caminho esmagando sem se deter as vontades e as necessidades dos homens produtores e dos homens consumidores. Faz desaparecer os vínculos conscientes entre a produção e as necessidades humanas. A escolha subjetiva pela qual o produtor se decide a dedicar-se a uma certa atividade é comandada de fora por uma força exterior tão impessoal como uma força natural. As proporções de troca evoluem como que por si mesmas, independentes da vontade dos produtores que se

engalfinham ao sabor dos seus interesses e de suas paixões individuais enquanto que o mercado segue o seu curso soberano, fechado em seu sistema de leis próprias, rigorosas, racionais, naturais, implacáveis.

O capital, sendo uma relação entre homens que se coisifica numa objetividade fantasmagórica, se apresenta assim como a própria negação da cultura: em vez de expressar o domínio do homem sobre a natureza em função de designios humanos, êle se mostra como uma relação entre homens transfigurada em **natureza** e dominando a vida dos homens.

Essa «segunda natureza» criada pela mercadoria só pode ser analisada e compreendida a partir da mercadoria, a partir do momento em que, tomando a cultura em seu sentido mais alto, nós a analisamos sob o ângulo de onde se vê que a mercadoria é a «categoria universal do ser social total».

O mundo cultural, edificado sobre a relação mercantil, instala o reino da coisificação em todos os aspectos da vida social, uma vez que a relação mercantil atinge o homem naquilo que lhe é mais essencial: o trabalho.

A cultura popular sendo uma forma cultural em que se expressa a consciência de classe dos trabalhadores não pode deixar de ser, por isso mesmo, uma forma cultural que expressa a tragédia do trabalho no mundo capitalista. Essencialmente, ela é a contra-partida cultural que corresponde à figura dilaceradamente contraditória do Trabalhador Livre produzido pela relação mercantil. Só entendemos a cultura popular quando a vemos assim: cultura popular e trabalho estão de um lado; o capital está do outro.

Como Marx exaustivamente mostrou, o dinheiro é a forma extrema, mais elaborada, mais concentrada dessa relação que se apresenta como objetiva e superior aos homens sem o ser. Aí ela aparece como «o objeto por excelência», capaz de se criar e se recriar a si mesmo, todo-poderoso, podendo, enquanto coisa, tudo que só os homens podem pôder, enquanto homens. A divisão do trabalho, mostrou Marx, transformando o produto do trabalho em mercadoria,

faz com que o trabalho, cristalizado na mercadoria, perca, no dinheiro, toda e qualquer lembrança de sua origem: a origem humana constituída pelas qualidades físicas e espirituais que realizam o ato de produzir. O trabalho se separa da pessoa e se torna abstrato. O trabalhador trabalha para ter dinheiro: não produz o que quer, mas o que é trocável por dinheiro. Subordinado às leis do capital, produz abstratamente **qualquer** coisa que lhe dite o capital, pois perdeu todo contato consigo mesmo e com os outros homens desde que não trabalha em função das necessidades concretas dos homens. Quando o movimento da sociedade e as relações entre as pessoas não são dirigidos pelos homens, mas pelo capital, o trabalhador se vê atado à roda da fortuna, desaparece como homem e se identifica com as peças da máquina que gira na incessante auto-reprodução do capital.

Diz Marx: «O que caracteriza a época capitalista é que a força de trabalho adquire para o próprio trabalhador a forma de uma **mercadoria que lhe pertence**».

Este é o Trabalhador Livre, aquele que vê, transformados em mercadoria, os seus nervos e os seus músculos, sua inteligência e sua sensibilidade, sua capacidade criadora e todas as demais qualidades humanas que o constituem. É livre porque tem a propriedade privada de sua força de trabalho, mas, ao mesmo tempo, sua força de trabalho lhe pertence como uma coisa que se possui. No mercado, sua liberdade é a de ser uma mercadoria como outra qualquer que o capital compra para utilizar.

O trabalhador põe sua vida nos objetos que produz, mas, desde então, sua vida lhe escapa das mãos. O capital se apropria do produto do trabalho e o trabalhador vê sua vida objetivada erguer-se diante dele como uma força exterior e hostil. Mas não é só o produto do trabalho que é confiscado ao trabalhador. O trabalhador perde também o próprio trabalho e, sendo o trabalho essencial ao homem, o homem perde-se de si mesmo. Com efeito, não só o produto do trabalho é um bem: o próprio trabalho é um bem para o homem e o trabalhador é despojado também desse valor que é o próprio ato de trabalhar.

Ao «trabalhar», na realidade êle não trabalha. Até essa possibilidade lhe é negada. Os movimentos que executa, o esforço que dispense não podem ser definidos como trabalho porque nêles o homem não se encontra expressando sua fôrça criadora. O agir no local de trabalho é constituído por uma série de operações destituídas do sentido essencial que define o trabalho: são operações em troca de dinheiro e daí tanto podem ser estas quanto quaisquer outras.

O trabalho só é trabalho quando é o ato próprio do homem, o ato que constitui a sua diferença dos animais. O homem só trabalha verdadeiramente quando, em lugar de se adaptar à natureza, a transforma e cria um meio humano onde quem domina é o homem. Trabalhar portanto, é criar circunstâncias humanas, é transformar o mundo natural num mundo amistoso e acolhedor para o homem, onde seja possível desenvolver ao mais alto grau as qualidades humanas.

Mas esta finalidade do trabalho não se cumpre no mundo dirigido pelo capital, onde a paz é um ideal e não um fato, onde os processos de alienação ainda predominam esmagadoramente sôbre os processos de humanização da vida. Num mundo em que os produtos do trabalho podem ser instrumentos de guerra e destruição do homem e de suas realizações, num mundo em que a alienação do trabalho faz da essência do homem um simples meio de sua existência enquanto animal — pois o homem trabalha fundamentalmente para conservar sua existência física e não para realizar sua essência — em tais condições não há que estranhar o surgimento de formas de cultura que, como a cultura popular, negam e desvirtuam o conceito ideal de cultura.

A cultura popular, desempenhando o papel de arma de luta do Trabalhador Livre da sociedade capitalista, pode se permitir o direito de desrespeitar e sacrificar as finalidades precípuas da cultura. Tal como o Trabalhador Livre, a cultura popular é uma realidade histórica dotada de uma essência espúria que só se justifica enquanto prevalecem as condições impostas pela sociedade submetida às leis do capital. A cultura popular é um trabalho intelectual que tem que se identificar com a natureza do trabalho popular e deixar-se modelar pelas contradições e insuficiências, pela de-

formação e pela corrupção humana que caracterizam o Trabalhador Livre da sociedade capitalista. Ela existe para êle e pode, por isso, trair a dignidade e as excelências da cultura para rebaixar-se, como êle se rebaixa, ao jôgo das circunstâncias mais degradantes. Ninguém tem o direito de reprovar a diferença de nível qualitativo porventura observado entre as produções da cultura popular e os ideais da grande cultura. O que se deve reprovar é a diferença de nível qualitativo entre os princípios do humanismo e o trágico aniquilamento do homem que encontramos na figura do Trabalhador Livre. Dificilmente os intelectuais brasileiros tendem a julgar sob êste prisma as produções da cultura popular.

Examinando a posição incorreta assumida pela intelectualidade face ao trabalho de cultura popular, escrevemos certa vez um artigo em que procurávamos mostrar que a análise da eficácia da cultura popular tem que ser feita indutivamente, ou seja, tendo em mente o abismo que separa a conformação espiritual do homem do povo daquela que caracteriza o intelectual ou o homem medianamente culturalizado. Eis alguns trechos dêsse artigo em que examinamos a questão no caso particular do teatro popular:

«Os críticos burgueses estão de tal forma presos aos padrões estéticos burgueses que o nôvo teatro popular que começa a surgir no Brasil não lhes pode pedir nenhuma contribuição teórica valiosa.

O teatro popular no Brasil terá que ser obra exclusiva dos autores, atôres e diretores empenhados no processo de criar êsse teatro, criticá-lo, corrigi-lo, e desenvolvê-lo.

E é fácil descobrir em que ponto se dão as incompatibilidades entre a crítica velha e o teatro nôvo. O problema todo está em que a primeira coloca na qualidade artística a característica mínima de uma obra de teatro popular ao passo que o segundo percebe com tôda clareza que nesse momento são muito mais importantes os elementos extra-artísticos.

O que nenhum crítico compreende, entretanto, é que aquilo que é extra-artístico em termos de estética burguê-

sa pode encarnar precisamente o mais alto valor artístico em termos de estética operária ou camponesa. Por exemplo: se você vai fazer um espetáculo para um camponês do Estado do Rio e esse camponês está armado com uma carabina e fazendo planos junto com outros camponeses para lutar por um pedaço de terra e, além disso, se você observa como este camponês é bronco, doente, subnutrido e temente a Deus você não duvida que Ibsen e Shaw, e todos os outros, escreveram suas peças para que elas fossem assistidas por outra espécie de ser humano.

Aquêle camponês que está ali na sua frente deseja ansiosamente que você lhe mostre uma obra-prima da arte teatral. De fato, ele quer que você lhe fale sobre a vida dele. Ele deseja ver representadas as situações, as lutas, os dramas em que ele joga a sua existência numa parada de vida e de morte por um pedaço de terra. Nenhum crítico de teatro burguês jamais se identificaria com a experiência desse camponês que necessita empreender esta ação simples, brutal e estúpida de arriscar a vida por um pedaço de terra a que tem direito pelo fato de trabalhar dia e noite sobre esta terra. Por isso nenhum crítico consegue compreender que o camponês atinge o paroxismo do gozo estético quando assiste uma cena em que camponeses iguais a ele lutam por objetivos iguais aos dele. A divergência está em que nem os críticos tem a experiência existencial dos camponeses nem os camponeses tem a experiência estética dos críticos. Vai daí que os camponeses têm a consciência mais sensível e desperta para as condições materiais de sua existência do que para os valores estéticos com que sonham os críticos de teatro. Por isso eles exigem do teatro popular aquilo que só o teatro popular pode lhes dar: a simplicidade, a violência, o primarismo que caracterizam as suas vidas de homens acorrentados à luta por um miserável pedaço de terra.

Para eles uma peça de Ibsen ou de Shaw, ou de qualquer outro, será no máximo entretenimento inconseqüente: não será uma obra de arte pois não diz respeito aos problemas fundamentais de sua existência de camponês brasileiro, sem terra».

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Nestas condições, o que se pode dizer do processo de criação na cultura popular? Desde logo vê-se que ele não pode seguir os mesmos princípios que têm vigência no domínio da cultura desalienada.

O criador na cultura desalienada está confrontando com a existência de um todo cultural de caráter unívoco. Sua produção vai se inserir nesse todo como uma peça a mais, que permitirá um progresso a mais dentro de um mesmo sentido de continuidade histórica. Os conteúdos mentais e os meios de expressão constitutivos do patrimônio cultural desalienado formam um todo único e harmônico, quer no que diz respeito aos produtos acabados dessa cultura, quer no que concerne a sua origem social e ao seu consumo social no seio das classes superiores. A tarefa do criador consiste exatamente em elevar o grau de unidade entre as formas e os conteúdos constitutivos desse universo de sentido único. Dado o fato da cultura desalienada ser um todo global governado por princípios intrínsecos, tudo que aí aparece de espúrio pode ser denunciado como tal e imediatamente rejeitado em nome de padrões estritamente culturais.

Situado dentro de limites cuja amplitude está previamente definida, o criador sabe perfeitamente a que se ater ao realizar o ato original da criação. Portador de uma experiência pessoal de mundo, seu trabalho consiste em modelar uma estrutura formal que expresse ao mais alto grau aquela experiência original. Por mais complexo que seja o esforço de produzir o **logos** capaz de encerrar e transmitir sua experiência de mundo, o criador em nenhuma hipótese vê sua liberdade contrariada por considerações estranhas à natureza do esforço que está empreendendo. Em todos os casos ele está se apoiando num patrimônio cultural homogêneo e o resultado de seu trabalho será o de enriquecer o mesmo acervo sem prejuízo da homogeneidade que caracteriza o contexto da cultura desalienada. Em nenhum momento a liberdade do ato criador fica truncada pela presença de imperativos provenientes de duas ordens heterogêneas entre si. Esta é a situação típica do criador na cultura popular. Ele está confrontado ao mesmo tempo com dois

mundos, dois sistemas de exigências que não nasceram um para o outro. Ele tem que se reportar, no que se refere ao conteúdo, aos valores vigentes na cultura desalienada e, no que se refere a forma, às estruturas em curso no seio das massas populares.

Esta dualidade básica é estranha à cultura desalienada. Nela prevalece a autonomia cultural do criador pois as formas com que trabalha não encerram outra problemática senão a que se traduz na escolha de meios capazes de produzir como resultado a perfeita continuidade entre as experiências vividas e seus correlatos formais. Supondo que se estabeleça a correspondência entre os conteúdos conscientizados e estes mesmo conteúdos formalizados, o criador cumpriu sua tarefa pois as regras do jogo na cultura desalienada não implicam em estabelecer restrições à sua liberdade criadora obrigando-o a levar em consideração a possibilidade ou a impossibilidade da obra se comunicar com o seu público.

O que caracteriza o criador na cultura popular é o fato de ter que levar em consideração o hiato existente entre duas realidades heterogêneas: a cultura desalienada de um lado e as massas populares de outro. As dificuldades e a natureza do esforço que necessita empreender para unificar estes dois pólos podem ser melhor apreciadas quando examinamos o que se passa no momento inicial do processo da criação. Na cultura desalienada esse momento se caracteriza por um esforço aplicado diretamente à realidade bruta e indiretamente à cultura existente em forma compendiada. Para este criador trata-se de induzir do real o material de observação que o torna compreensível para a consciência. Em uma palavra, trata-se de criar da realidade para os livros. Na cultura popular, este momento inicial do processo criador é predominantemente inverso ao que acabamos de descrever. Trata-se aí de criar a partir dos livros (ou seja, dos produtos acabados da cultura desalienada) para a realidade, no caso representada pelo estágio de consciência e pelo nível cultural vivido pelas massas.

A problemática daí decorrente tem como resultado principal a limitação drástica da liberdade do criador. No que se refere ao conteúdo, ele é limitado pela existência da cul-

tura desalienada da qual não pode prescindir para realizar sua obra de cultura popular. Como bem salientou Lenin, nenhum programa cultural revolucionário pode se colocar a tarefa de destruir a cultura existente para construir sobre um novo terreno, uma cultura inteiramente nova em todas as suas peças. Isso que Lenin observou em relação ao conjunto do patrimônio cultural da humanidade é tanto mais válido quando aplicado ao caso particular das relações entre a cultura popular e a cultura desalienada. A segunda representa para a primeira um acervo de bens culturais que não só não pode ser desprezado como, ao contrário, constitui a fonte de abastecimento sem a qual seria simplesmente impossível a existência da cultura popular. Assim, no que se refere ao conteúdo, é muito reduzido o alcance do vôo autônomo do criador de cultura popular, uma vez que, desde o início, sua obra já se encontra pre-determinada pelos produtos acabados cuja elaboração se verificou ao nível da cultura desalienada.

No que se refere à forma não são menores as limitações impostas à liberdade criadora na cultura popular. A atividade de criar tem aí que se submeter a um outro gênero de passividade: tem que se submeter às estruturas já elaboradas pelas massas populares ou que, não tendo origem popular, têm, pelo menos, livre curso na vida cotidiana das massas. (A existência de formas de origem não popular mas de uso popular varia conforme os tipos de alienação predominante na massa). Seja como fôr, o criador é obrigado a se servir de meios expressivos para os quais não tenderia se partisse apenas da consideração dos conteúdos que tem em mira transmitir. Mas como na cultura popular a realidade que domina todo o processo da criação é representada pelo público para o qual se destina a criação, nem os conteúdos, nem as formas podem ser predominantemente de autoria do criador individual. Tanto em um aspecto quanto em outro existe evidentemente uma participação relativa do criador, uma atividade relativa de criação propriamente dita, mas, de qualquer modo, visto por esse ângulo é praticamente irrelevante o papel da criação na cultura popular.

A coisa muda de figura, entretanto, quando consideramos não os momentos da produção e da expressão no processo criador, mas voltamos nossa atenção para o momento que é central na cultura popular: a **comunicação**. Aí é que encontramos a esfera autônoma da cultura popular, o terreno próprio ao desenvolvimento das qualidades criadoras dos produtores de cultura popular. A eficácia no contato com o público, a possibilidade de penetrar a consciência das massas e fazer germinar aí um novo método de compreensão da realidade é a tarefa que desafia o esforço criador típico da cultura popular.

Aqui não é o momento de examinarmos com maiores detalhes o problema da comunicação em cultura popular, pois o assunto será tratado de forma mais esclarecedora do ponto de vista teórico na Parte II deste estudo. Assim sendo, nos limitaremos apenas a indicar de passagem alguns exemplos colhidos na prática e que ilustram o que há de específico na criação da cultura popular.

Um bom exemplo no campo da educação é dado pelas atividades do MCP (Movimento de Cultura Popular, de Recife) no que diz respeito aos ciclos de conferências realizados junto a certos setores das massas populares. Estas conferências, como produtos autênticos de cultura popular, diferem em todos os seus aspectos do tipo clássico de conferência tão comum no âmbito das culturas alienada e desalienada. Eis as diferenças: em primeiro lugar o tema da conferência não é determinado pelo conferencista, mas pelo próprio público que é quem escolhe e determina o assunto sobre o qual deseja ouvir o conferencista. Em segundo lugar, o conferencista não se apresenta para discorrer sobre o tema como acontece nas conferências de tipo cultural não popular: ao conferencista cabe suscitar imediatamente o debate entre os que ali foram para receber e acabam por fazer a conferência em questão. O papel do conferencista é o de orientar a direção do debate, lançando, sempre que necessário, indagações, dúvidas, alternativas possíveis, mas nunca perdendo de vista que a exposição do tema compete ao público e não a ele. Por aí se vê, em primeiro lugar, que o conferencista controla apenas o conteúdo e não a linguagem em que esse conteúdo é expressado: esta é a

linguagem popular vigente naquela comunidade. Em segundo lugar, vê-se que o conteúdo em questão não é de criação própria do conferencista, mas pertence ao patrimônio já sistematizado da cultura desalienada: caso contrário; se o conteúdo fôsse de criação pessoal, a conferência não poderia se desenvolver nos termos objetivos do debate coletivo. Em terceiro lugar, vê-se que o que há de criador na atividade do conferencista reside nas perguntas, dúvidas, contra-argumentações, alternativas e tudo o mais que êle levanta ao longo da conferência. Em outras palavras, a sua atividade criadora é dirigida especificamente à comunicação à massa dos conteúdos da cultura desalienada através da linguagem popular.

Outro exemplo onde se pode constatar a distância essencial que separa a cultura popular da «cultura para trabalhadores» e das obras de simples divulgação que entendem a vulgarização como simplismo e primarismo, outro exemplo de força criadora em cultura popular pode ser encontrado no folheto de poesia de cordel do poeta Felix de Athayde intitulado: AS EXTRAORDINÁRIAS AVENTURAS DE ZÉ FOMINHA, O HOMEM QUE ENGOLIU UM NAVIO. Nesta obra se vê com clareza que, em cultura popular, o essencial do processo criador se encontra na produção de estruturas de comunicação. Para levar o leitor a compreender o estado atual de espoliação e a necessidade da revolta contra a opressão, Felix de Athayde não perde tempo com lenga-lengas demagógicas ou com o canto melífluo e falsamente adjetivado tão comum nos poetas políticos brasileiros: êle parte para as aventuras hilariantes e elucidativas de Zé Fominha, personagem que não é outra coisa senão a reprodução de tôdas as figuras essenciais à mitologia popular brasileira. As estruturas de comunicação constitutivas dêsse folheto não são canais que partem de um ponto fora do povo para conduzir até êle os conteúdos de uma posição ideológica conseqüente. Ao contrário, são estruturas de longa data já instaladas no seio do povo. O que Athayde faz é elaborá-las de tal forma que o conteúdo político passa a ser exposto por intermédio daquilo mesmo que o contraria frontalmente, ou seja, as táticas, as manobras, os «jeitos» tradicionalmente usados pelo povo para não travar a luta

de classes face a face. Trata-se do repertório de recursos que caracterizam a ação do homem do povo que tenta se equilibrar, que tenta se safar como pode numa sociedade que o esmaga por todos os lados, o homem que, para conquistar a sobrevivência no dia a dia, é obrigado a inventar uma variada gama de malandragens e sapiências, truques e ironias, que o habilitam a ludibriar o inimigo de classe sem conseguir derrotá-lo, mas também sem se deixar engulir. O conjunto de atos dêsse heroísmo cotidiano constitui a figura do herói popular, tipo que não incarna, como se sabe, as virtudes características do herói revolucionário. Pois bem, da mesma forma como o conferencista do exemplo acima tem seu esforço criador voltado para a transformação do homem do povo em conferencista revolucionário, o processo criador nesta obra de Felix de Athayde consistiu em transformar o herói popular em herói revolucionário, conferindo às formas de ser e agir do primeiro o caráter próprio ao segundo. Em outras palavras, êle criou sentido comunicativo para idéias que de outra forma permaneceriam inassimiláveis para a consciência das massas. Resumindo, poderíamos dizer que ao nível da cultura alienada e desalienada criar significa, em primeira instância, produzir uma coisa sua, ao passo que, no nível da cultura popular, criar significa principalmente produzir uma coisa dos outras, uma coisa das massas.

AS ORGANIZAÇÕES DE CULTURA POPULAR

Entretanto, por mais intensa que seja a atividade criadora nesse ou naquele caso particular, o que não se pode perder de vista é a idéia fundamental de que a cultura popular é, por essência, instrumentalizadora. Com efeito, trata-se de um trabalho intelectual executado por trabalhadores intelectuais em função dos interesses do conjunto dos trabalhadores da sociedade capitalista. Nessa perspectiva é que deve ser estudado um dos aspectos mais importantes das atividades de cultura popular qual seja a questão da organização.

Como se sabe, os trabalhadores cujos interesses a cultura popular pretende representar e defender no plano cultu-

ral são obrigados a tratar sua força de trabalho como uma mercadoria, como algo que na realidade não lhes pertence porque é controlado pelas leis do capital e utilizado como instrumento para a realização dos fins do capital. A força de trabalho que produz a cultura popular deve ter esse mesmo caráter de força posta a serviço. Deve renunciar às ilusões de uma autonomia e uma liberdade fictícias e engajar-se no plano de trabalho coletivo das organizações de cultura popular. Qual o papel dessas organizações? Por que razão a cultura popular só tem a perder se não se estrutura na forma de agências produtoras e transmissoras de cultura para as massas?

Esta questão diz respeito, em primeiro lugar, às relações entre a teoria e a prática da cultura popular e, em segundo lugar, à possibilidade de formação de uma frente única cultural com propósitos definidos dentro do movimento geral de politização das massas.

A incessante multiplicação das formas de trabalho e das áreas de atuação são fatos a que a cultura popular não pode fugir uma vez que decorrem de necessidades de consumo e de participação surgidas da própria vida das massas. Cada vez mais o povo demanda por valores culturais e exige de si mesmo um nível superior de consciência do real. O volume e a diversidade de solicitações que a massa já está em condições de formular tem determinado a formação de agências de cultura popular em todos aqueles setores onde já é possível uma diversificação entre o trabalho político propriamente dito e o trabalho cultural.

Tradicionalmente, a força de trabalho empenhada em ativar o processo de transformação de nossas estruturas sociais vinha sendo canalizada, em forma organizada, preferencialmente para o âmbito da ação política específica, para as tarefas imediatas impostas pela necessidade de participação no processo político em todos os seus níveis, desde o nacional até o municipal, até o nível do trabalho político nas organizações de massa. As tarefas de caráter cultural vinham sendo relegadas, por força das circunstâncias, a um segundo plano onde se verificavam apenas esforços individuais, dispersivos e momentâneos para aproveitar o extraordinário potencial revolucionário contido na atuação

cultural. Agora, entretanto, êste quadro mudou e tende a mudar cada vez mais com o aparecimento das agências de cultura popular que chamaram a si, em forma organizada, a responsabilidade de desenvolver a luta revolucionária no **front** cultural. Estas agências vieram dar concreção a metas que eram antes visualizadas de forma simplesmente abstrata.

Com efeito, as organizações de cultura popular desempenham o indispensável papel de relacionar o objetivo final de conscientização das massas com o movimento pelo qual aquêlo objetivo pode ser alcançado. Elas significam a garantia de que as tarefas apenas visíveis em sua possibilidade abstrata tornam-se visíveis nas forma concretas de sua realização.

A existência das organizações de cultura popular decorre da própria natureza dêsse tipo de atividade cultural. A rigor, um produtor isolado não pode fazer cultura popular pois lhe faltariam condições para mobilizar as potencialidades de ação político-cultural das massas e essa mobilização é inseparável do conceito de cultura popular. A cultura erudita dispõe de todo um complexo aparelho de instituições que lhe fornece os mecanismos de infra-estrutura indispensáveis ao seu funcionamento. O produtor individual de cultura popular não encontra montado nenhum aparato de estreitamento de suas relações com as massas. Êle necessita por isso criar a sua própria organização, ou participar das organizações de cultura popular já constituídas, para emprestar ao seu trabalho o sentido social que lhe é essencial.

Por outro lado, pode-se dizer que em nenhum momento será possível que se dê o caso do grosso da produção de cultura popular ser feito por profissionais dêsse ramo específico de atividade. O tempo de trabalho consumido no setor é constituído em sua quase totalidade pela participação de uma mão de obra profissionalmente ocupada em outros ramos da produção e que dedicam à cultura popular um esforço adicional acrescido às suas atividades ordinárias. O número de profissionais em cultura popular é assim, em princípio, restrito à quantidade suficiente à manutenção e ao desenvolvimento das agências de cultura popular.

Compreende-se perfeitamente a explicação econômica deste fato: educar politicamente as massas é, por definição, uma atividade anti-econômica no sentido de que é impossível conceber de que fontes poderiam ser extraídos os recursos para remunerar economicamente os fatores empregados nesse tipo de produção. (Não estamos querendo dizer que os profissionais de cultura popular devam ser forçosamente mal pagos: nossa afirmação é de que é impossível remunerar a todos que dão sua força de trabalho à cultura popular.) Sabe-se fartamente que não é por acaso que a cultura erudita só é acessível a uma ínfima minoria da população: tôdas as análises já feitas sobre a questão concluíram por apontar que as condições econômicas reinantes em nossa sociedade não permitem a distribuição dos benefícios da cultura a tôda a população. Mesmo o baixíssimo volume de nossa produção cultural só pode ser mantido mediante a sistemática concessão de subvenções governamentais. De tal forma que, se a cultura nacional estivesse limitada ao livre jôgo dos fatores exclusivamente econômicos, o volume de sua produção cairia verticalmente.

Daí a importância, poucas vêzes salientada, das organizações de cultura popular. Graças a elas é possível o aproveitamento de um imenso potencial de força de trabalho que, sem elas, estaria sendo irremediavelmente perdido. Elas atuam como centros de polarização atraindo para a vida produtiva e para a luta revolucionária uma infinidade de homens-hora que, de outra forma, permaneceriam como parcelas jamais suspeitadas dos incalculáveis recursos ociosos da revolução brasileira. As organizações de cultura popular representam assim uma garantia de pleno emprego para fatores que, na imensa maioria dos casos, não poderiam ser transferidos, por impossibilidades objetiva e subjetiva, para outros ramos de atividade.

Não cabe aqui examinar em detalhe as questões suscitadas pela correlação entre agências organizadas de cultura popular e massas populares inorganizadas. O assunto, se bem que do maior interesse para o equacionamento da política de organização das referidas agências, foge, por sua particularidade, ao âmbito deste estudo. Entretanto, não poderíamos deixar de assinalar dois outros aspectos

pelos quais seria inconcebível o desenvolvimento da cultura popular em termos razoavelmente eficazes sem o concurso das formas organizacionais.

A organização, como tem sido amplamente indicado, é a forma de mediação entre a teoria e a prática. Tanto uma quanto outra só adquirem realidade concreta por intermédio da função mediadora exercida pela organização. Estes enunciados, válidos de um modo geral, são especialmente relevantes para a sobrevivência e o desenvolvimento da cultura popular entre nós. Sua importância decorre acima de tudo do fato de ser a cultura popular uma experiência pioneira no Brasil. Tanto no terreno da prática, quanto no da teoria é quase que irrelevante o patrimônio existente. Nesse sentido o extraordinário valor das organizações de cultura popular reside em que elas possibilitam uma notável economia dos esforços práticos e teóricos que visam a descoberta dos caminhos concretos pelos quais deve desenvolver-se a cultura popular entre nós. Se não fôsse a existência dessas organizações não estaríamos hoje, bem ou mal, onde estamos: nosso avanço teria sido retardado por mil desvios, mil equívocos e erros práticos e teóricos e êsses males não só seriam inevitáveis como também estariam condenados a se repetir por falta de uma organização funcionando como repositório das experiências passadas. Por que razão pode a organização prestar excepcionais serviços à teoria e a prática? Deixemos Lukács responder à questão: «A organização manifesta, nas divergências entre as tendências, uma sensibilidade muito maior, mais fina e mais segura do que a de qualquer outro domínio do pensamento e da ação política. Enquanto que, na pura teoria, as concepções e as tendências mais diversas podem coexistir em paz... as mesmas questões se apresentam, quando se aplicam a questões de organização, como tendências rígidas se excluindo entre si». Por outro lado, acrescenta Lukács, o mesmo se dá do ponto de vista da prática: «Toda ação é um misto de ações particulares de homens e de grupos particulares. Esta mistura confusa só adquire sentido e realidade quando é captada em sua totalidade histórica, ou seja, em sua função no processo histórico, no seu papel mediador entre o passado e o futuro. Uma problemática que apreende o conhecimento de uma ação como conheci-

mento de suas lições para o futuro, já coloca o problema sobre o plano da organização».

Esse poder de dirimir divergências pela indicação das possibilidades objetivas que se encontram à disposição e a faculdade de clarificar a ação a ponto de extrair do passado o afazer do futuro fazem das organizações de cultura popular o momento decisivo da história da cultura popular no Brasil. Não se pode ainda calcular o quanto de avanço representou o aparecimento dessas organizações que, em tempo recorde, conseguiram estabelecer as determinações essenciais que unificam a teoria e a prática da cultura popular entre nós. Dado êsse passo, o que resta a fazer é trabalho de aprimoramento das funções uma vez que a etapa essencial já foi ultrapassada que era a de superar o nível dos esforços individuais, dispersos e desarticulados, para atingir a fase da produção organizada, coletiva e acumulativa.

Outro aspecto pelo qual se revela a inestimável valia das organizações de cultura popular reside na possibilidade que elas oferecem de atualizar a participação política da intelectualidade. Os membros da intelectualidade sensíveis aos movimentos históricos de seu tempo são, via de regra, impedidos, por força da posição que ocupam no processo da produção, de exercer uma atuação direta no curso dos acontecimentos. Sua função é mais a de uma câmara de eco onde repercutem as medidas levadas a efeito pelas forças políticas diretamente atuantes. A estrutura de seu comportamento é de tipo retardatário pois, ao contrário de lançar-se à frente na elaboração dos fatos, a atitude intelectual tende a ser contemplativa durante as marchas e contra-marchas que forjam a evolução histórica. Quase sempre só depois de consumados os fatos é que se verifica a intervenção da intelectualidade. As organizações de cultura popular, entretanto, abrem para os intelectuais que delas participam essa oportunidade nova de atuar na pre-figuração do curso a ser tomado pelos acontecimentos. Facultam aos intelectuais a possibilidade de influir junto as massas na formação da consciência daquelas forças sociais que tomam as decisões relevantes. Isso significa que as or-

ganizações de cultura popular incorporam ao processo histórico uma força política de grande peso que estaria sub-aproveitada se não fôsse a existência dessas organizações.

FRENTE ÚNICA NO «FRONT» CULTURAL

O novo quadro cultural brasileiro constituído pelo advento das agências de cultura popular elevou à ordem do dia um problema que antes não se colocava com a mesma intensidade e com a mesma necessidade de pronta solução: a questão da possibilidade de formação de uma frente única cultural constituída pelas forças culturais progressistas.

A necessidade de tal frente emana da própria situação histórica das classes que, no terreno da cultura, cumpre às organizações de cultura popular representar. A possibilidade de um acôrdo entre os representantes culturais do proletariado e os representantes de outras classes e estratos da população tem seu fundamento último no fato de que o proletariado não pode se libertar senão pela destruição da sociedade de classes e, nesse sentido, êle é forçado a empreender sua luta libertadora a favor de tôdas as camadas vítimas de exploração dentro dessa sociedade. Do ponto de vista, entretanto, das outras classes e estratos a situação não é a mesma: sua associação com as forças revolucionárias conseqüentes não é necessária mas ocasional, pois se faz ao sabor dos interesses momentâneos que estejam em jôgo quando de cada luta particular.

Assim, para que se verifique uma associação de forças divergentes entre si, mas até certo ponto unificáveis dada a existência de um inimigo comum mais poderoso, será preciso antes de mais nada que a classe revolucionária seja capaz de fazer a análise adequada da situação geral a fim de traçar a tática exequível no sentido de atrair os possíveis aliados e isolar os verdadeiros inimigos. Ora, isso não sendo fácil de ser feito no plano puramente político, é extraordinariamente difícil no plano propriamente cultural. «É ri-

dículo, observava Lenin, imaginar que em um determinado local um exército se erguerá formando uma frente de combate e dirá: Nós somos pelo imperialismo! e que, em seguida, acontecerá uma revolução social.» Sabe-se como, no campo da cultura, é pouco nítida e constantemente mutável a linha divisória entre os que, em cada momento, defendem os interesses da revolução e os da reação. Grupos e organizações tradicionalmente revolucionárias podem, repentinamente, assumir direção contrária diante dos problemas concretos que o curso da história faz aflorar, assim como forças anteriormente reacionárias podem, a partir de novas circunstâncias, enveredar por um caminho progressista. A pura e simples referência à situação de classe das forças em questão não pode indicar se é negativo ou positivo o papel que, em cada momento, virão a representar. A resposta a essa indagação só pode ser encontrada quando se investigam os grupos e as correntes, em suas relações concretas com a totalidade da situação histórica e o quadro constituído, a cada momento, pela correlação das forças sociais. Esse tipo de análise, entretanto, pode estar muitas vezes acima dos recursos à disposição do setor mais consequente dentro da frente única. E se isso ocorre no que diz respeito ao enquadramento do problema político, com muito mais forte razão a tarefa se apresenta como extraordinariamente difícil em relação ao fenômeno cultural.

Uma frente única só se constitui a partir do momento em que se identifica a contradição principal que caracteriza um determinado contexto histórico, tornando possível assim a unificação dos polos representativos das contradições reconhecidas como secundárias. Acontece entretanto que ainda não foi feito um levantamento desse tipo na vida cultural brasileira. Assim sendo, os problemas relativos à constituição da frente única cultural têm sido tratados de forma extremamente imperfeita. Na prática, a questão vem sendo resolvida mediante um artifício que revela o grau de empirismo em que ainda nos encontramos e serve apenas para sanar as dificuldades mais prementes criadas nos momentos em que se apresenta a necessidade de se tomar decisões políticas no terreno da vida cultural. Esse artifício consiste

em reproduzir como frente única cultural, a frente única política: agrupar-se mecânicamente na primeira as pessoas que, no terreno político, assumem comportamento anti-imperialista e anti-feudal. Ora, êsse é um modo falso de solucionar o problema pois corresponde ao menor esforço de não se examinar o tecido das contradições específicas do mundo da cultura, tomando por resolvida, nesse nível, uma questão que só foi elucidada no domínio econômico e político.

Outra forma, também, illusória, de se determinar a composição da frente única no front cultural consiste na tentativa de demarcar a linha divisória entre revolução e contra-revolução através da distinção dos públicos consumidores das diferentes correntes culturais representadas na sociedade. Essa alternativa, embora mais trabalhosa, é ainda mais suscetível de induzir a erros do que a primeira. Isto porque as manifestações culturais reacionárias e revolucionárias podem se dirigir aos públicos mais contraditórios. Seria um engano, por exemplo, supor que a cultura popular só deva se dirigir aos operários. As camadas não proletárias da população podem desempenhar um papel de tamanha importância na transformação revolucionária da sociedade que só por cego sectarismo a cultura popular se recusaria a captar essas forças para as lutas revolucionárias. O poder das camadas não proletárias decorre de que as classes dominantes, sendo minoria dentro da população, precisam contar com seu apóio não só para deter o contróle da sociedade como também para governá-la e administrá-la. No capitalismo a impossibilidade da classe dominante exercer o poder exclusivamente por si mesma fica especialmente acentuada. Ela necessita estender a outras camadas consideráveis parcelas de poder efetivo (nas forças armadas, nos serviços administrativos, na educação, no aparelho judiciário e policial, etc.) de tal forma que a classe dominante precisa contar com a adesão ou, pelo menos, com a neutralidade dessas camadas face ao sistema social vigente. Ocorre, entretanto, que essas camadas intermediárias não possuem consciência de classe, ou seja, não se orientam tendo em vista a totalidade, não se determinam a partir de uma visão global referida à transformação da sociedade em seu conjunto. As formas ideológicas de comportamento que

elas possam vir a assumir são invariavelmente de caráter contingente, o que significa dizer que os seus movimentos, os mais revolucionários ou os mais reacionários, são determinados a partir de causas exteriores. O comportamento das camadas intermediárias depende assim, essencialmente, da atitude que a seu respeito assumam a classe dirigente ou o proletariado, que são as classes capazes de se orientar por meio de uma visão global do processo histórico. Este fato determina que as produções culturais de tôdas as procedências procurem se dirigir ao público formado pelas camadas intermediárias de tal forma que a cultura popular não pode se abster também dessa participação em nome de uma produção cultural exclusiva para o proletariado.

É assim da maior importância observar que, para as agências de cultura popular, vale tanto o trabalho de organizar as forças sociais mais conseqüentes quanto êsse outro trabalho de **desorganizar** a articulação de forças que serve de sustentáculo à ação da classe dirigente: seria um grave êrro subestimar o esforço de politização dessas camadas intermediárias pois isso seria subestimar a importância política da neutralização ou da conversão ideológica dos suportes sociais que tornam possível o exercício do poder pela classe dominante.

A dificuldade de se definir a composição da frente única no «front» cultural tem sua origem profunda no fato de que as forças populares ainda não se lançaram à luta nêsse campo com o mesmo vigor que em outros setores. O proletariado pode mais facilmente sentir o caráter inumano e inadmissível de sua situação de classe no terreno econômico e só gradativamente, ao longo de um árduo processo, começa a apreender as implicações políticas da situação econômica básica e a travar a luta no terreno político como uma forma superior de atingir o que, inicialmente, é reivindicado apenas no terreno econômico. Muito mais difícil é a apreensão do verdadeiro sentido da conjuntura cultural: de um modo geral só em etapa muito avançada do desenvolvimento das lutas populares é que começa a surgir uma visão clara e definida sôbre as posições que devem ser assumidas face à problemática cultural concreta vivida pelo

país. Antes de ser atingida essa fase dominam as hesitações e os equívocos decorrentes da falta de uma visão lúcida. Por um longo tempo o proletariado representa apenas uma crítica muda às formas de vida cultural adotadas pela sociedade: éle rejeita essas formas sem no entanto ser capaz de analisá-las e combatê-las em seus pontos estrategicamente vulneráveis. A crítica que consegue fazer não ultrapassa a simples negação, não apreende o sentido profundo da totalidade cultural e, devido a essa limitação, não consegue indicar os modos concretos de superação daquilo que está sendo negado. A luta não vai além da fase incipiente de rejeição da produção alheia sem no entanto oferecer a alternativa concreta de um desenvolvimento autônomo. Na medida em que são fracos e insuficientes os esforços teóricos e práticos levados a efeito pelas forças culturais populares no sentido de abrir o seu próprio caminho de desenvolvimento, se torna também extremamente difícil divisar com clareza onde estão e quem são os aliados a serem incorporados numa ampla frente única contra o inimigo comum.

As agências de cultura popular não podem ainda, com toda a precisão que seria necessário, definir teoricamente a composição da frente única no front cultural. Para isso seria necessário que os teóricos da cultura popular estivessem em condições de tomar cada ramo especializado da cultura e elaborar a teoria popular correspondente. Assim, por exemplo, enquanto não estiveram definidas as bases teóricas da dramaturgia popular é de todo impossível falar-se no estabelecimento de uma frente única das correntes teatrais progressistas. Sem o prévio conhecimento dos princípios e diretrizes que devem orientar a produção do teatro popular, fica faltando o ponto de referência que permitiria selecionar e agrupar os setores componentes da frente única em teatro. Os critérios segundo os quais seria possível distinguir as correntes teatrais revolucionárias das contra-revolucionárias só poderão surgir depois que os que se dedicam ao estudo do teatro popular sejam capazes de produzir a teoria desse teatro. Antes que isso aconteça os problemas da frente única continuarão a ser tratados como até agora, ou seja, de um modo puramente empírico e casual.

O que dissemos sôbre o teatro aplica-se igualmente aos demais ramos da cultura popular: a cada um falta a teoria específica que habilitaria seus representantes a estabelecer o diálogo profícuo com os representantes das outras correntes culturais, sem confundir aliados políticos com aliados culturais, nem tomar por inimigos culturais os adversários políticos.

parte II

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 destinada às grandes massas. Sendo esse o primeiro estudo à respeito, justifica-se sua publicação sem que seja atenuada, por uma revisão dos originais, a desvantagem do tom de manifesto de que está impregnado.

ARTE POPULAR REVOLUCIONÁRIA

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 incommunicável 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 passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar.

O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atividade criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial. O aparecimento em cada época de uma pluralidade de escolas artísticas, de correntes, de direções estilísticas que mantém 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 entendida 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 esmagada e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas. Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determinam 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 dialéticamente 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 fôsse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser social e converter-se, dentro de certa medida, em uma força modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária, nem o 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 polos 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 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 dominadas 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 sobexistir a partir do momento em que as idéias dominantes deixassem de ser a pura e simples expressão espiritual das relações materiais dominantes. Como a classe que explora e a classe que é explorada não podem estar em paz senão provisória e precariamente, como o homem que explora não uma coisa e sim o outro homem, a dominação não seria completa nem duradoura se não fôsse 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 **juagam** pontificar para 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 exploração, 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 adentrar cada vez mais sua presença tanto no nível da infraestrutura 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 arroubo esporádicos, a revolta dispersiva, a insatisfação inconseqüente que caracteriza o comportamento dos inconformistas. Ela está unida e coesa em tórno 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 éle 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 sôbre 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 NÓVO 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. Sòmente enquanto satisfazem a esta condição é que os artistas e intelectuais que compõem o CPC se sentem au-

torizados 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 fôsem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fôsem 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 consetâneas 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 dêle é exigido pela luta objetiva e o que dêle brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites à 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 nêle 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 inumeráveis interpretações capciosas refere-se às concepções formais e conteudísticas que orientam a produção artística do CPC. Para a adequada compreensão dêste 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 tósca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação incosequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. Resultando do fenômeno geral de democratização da sociedade contemporânea a arte popular é a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-lo e aturdi-lo em vez de despertá-lo para a reflexão e a consciência de si mesmo. A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fôsse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-los fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugió-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 mecânicamente 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 de que não possui o 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 his-

tórica 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 a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama. Por êste movimento gera-se tôda 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 êle só pode estar presente como povo e, portanto, como universal, nas obras que versam sôbre as questões humanas analisadas à luz de uma perspectiva política. Expressando-se ações e situações de outra ordem, que não revertem em último térmo ao denominador político, não se trata mais do povo como protagonista de seu próprio drama e promotor do seu próprio destino. Se a política não fôr a fonte de onde brota a inspiração, se não fôr 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 cêrco 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 de-

vidamente 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 sôbre 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 êle 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 dêle 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 frequência 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 êste 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 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 metódicamente 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 irresponsável 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 que o incita a superar-se e nada impede que se expanda seu ímpeto de renovar e de romper com os padrões convencionais desgastados e empobrecidos, sua necessidade de introduzir articulações cada vez mais puras e globalizantes, seu empenho em buscar ritmos mais intensos e sínteses mais elevadas, seu permanente anseio por cometimentos técnicos arrojados e o sentimento de que se encontra, a cada momento, realizando um hercúleo esforço na fronteira entre o oculto e o desocultado, entre o apenas suspeitado e o já expresso. No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias do artista de massas e que marca a superioridade do primeiro sobre o segundo é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este serve-se do usado. Mais uma vez, entretanto, é a relação artista-público que explica a riqueza e a qualidade superior das experiências formais possíveis na arte ilustrada. A liberdade do artista de minorias decorre de que sua produção destina-se a um público que, por definição, goza de condições culturais idênticas à sua. Sua obra vai às mãos de uma elite que tem por obrigação ir à sensibilidade do artista. Os termos em que a questão se apresenta são extremamente simples: se a elite-público não está à altura 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.

EXPRESSION E COMUNICAÇÃO

Quando se pergunta «para que criar?» a consciência artística tem sempre diante de si a possibilidade de se inclinar por uma das 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 fôra expresso o artista da minoria sente ter realizado sua missão sobre a terra. Isso não quer dizer entretanto que não tenha assumido nenhuma posição frente ao problema da comunicação. De fato, ele encontra a sua disposição um raciocínio sofismático graças ao qual consegue resolver o problema sem enfrentá-lo. Ao lhe ser perguntado: «para quem foi produzida sua obra,» ele responde muito simplesmente que ela foi produzida para todos. Daí por diante passa a preocupar-se apenas com as questões relativas à expressão e 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 sentir-se 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 êle, 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 extraviar 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 configura-

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

O verdadeiro problema que desafia o artista revolucionário e em cuja meditação deve 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 fôr, 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 êle 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 êste 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-lo. No entanto, embora reconhecido que é neste caráter indireto da expressão que reside a força criadora da arte e seu poder sobre o espírito dos homens, o artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas 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, entendê-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 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, tôdas as formas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio cultural. Nessa espécie de trabalho de campo em que recolhe o material que a seguir utilizará, não poucas vezes o artista é surpreendido por achados formais que representariam revolucionárias inovações caso fôsse 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 êles 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 diretivas já comprovadas, resta ao artista popular um longo e trabalhoso caminho a percorrer no sentido de dinamizar os estereótipos que utiliza e obrigá-los a render a máxima 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 corretamente 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 efetiva-

ção. Não vêem que para nós não tem importância que os 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 perceber-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 neces-

sita 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 dêle vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecânicamente. 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 inconsequente 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 dispostos 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 subtrair-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 um 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 perdição de si mesmo. Se a arte não fôr um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço conseqüente por erradicá-lo, se a arte se reduziu 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 é certo que as obras de arte tiram 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 a que o artista apresenta 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 nada ao povo de seu país. O que existe são os demais homens e se o artista conhece os métodos pelos quais êsses 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 poderia ser resumida 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 tanto da necessidade quanto da 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 nêles 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 investí-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.

REPUBLICA DO BRASIL
CONSTITUICAO DE 1988

parte III

REALIZAÇÕES DO CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE

Eis a relação sumária das atividades desenvolvidas pelo CPC da UNE durante o seu primeiro ano de funcionamento (dezembro de 1961 a dezembro de 1962):

1. Montagem das peças «Eles não usam black-tie» e «A vez da Recusa» apresentadas para operários e estudantes em sindicatos, colégios e faculdades da GB e, também, em cidades do Estado do Rio.
2. Realização do filme em longa-metragem «CINCO VÊZES FAVELA», distribuído em todo o Brasil.
3. Cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia para formação profissional, técnica e artística.
4. Excursão, durante três meses, por tôdas as capitais do país. Esta excursão, que foi chamada UNE-VOLANTE, teve por objetivo realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil, o que significou uma revolução nos métodos de atuação política tradicionais no meio estudantil.

Durante a UNE-VOLANTE o CPC apresentou:

- a) «Miséria ao alcance de todos», peça montada em praças públicas, sindicatos operários e organizações camponesas.
- b) «Brasil, versão brasileira», peça apresentada nos principais teatros das cidades visitadas.

c) «Auto dos 99%», peça sôbre o problema do ensino no Brasil levada em tôdas as assembléias estudantis estaduais sôbre reforma universitária.

d) Exibições de cinco filmes documentários abordando problemas econômicos e sociais da realidade brasileira.

e) Exposições gráficas e fotográficas sôbre reforma agrária, remessa de lucros, política externa independente, voto do analfabeto e Petrobrás. Estas exposições foram apresentadas ao público do interior do país, nas praças públicas e pontos de concentração popular.

f) Apresentação de «shows» musicais durante comícios em praça pública.

g) Realização do documentário «Isto é Brasil» redado durante a excursão nacional do CPC.

5. Gravação de um disco «long-playing» intitulado «O Povo Canta» composto de músicas que abordam temas de interêsse político.

6. Fundação de 12 CPCs nas mais importantes cidades do país.

7. Montagem da peça «Auto do Tutu tá no Fim», apresentada em comícios em praça pública. A repressão policial despertada por êsses espetáculos, na Guanabara, inspirou a montagem de outra peça «Auto dos Cassetetes», também levada em praça pública, ainda sob a violência da polícia da Guanabara.

8. Fundação de uma rêde nacional de distribuição de livros, discos e revistas. A distribuidora do CPC, dispondo de representantes e agentes em mais de 50 cidades da Federação, distribui para todo o Brasil, não só as produções do CPC, como também as obras das Editôras: Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor.

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

10. Publicação do livro de literatura de cordel «João Boa-Morte, cabra marcado para morrer» que aborda lutas camponesas pela reforma agrária.
11. Publicação de livro de poesias «Violão de Rua» que reúne numa antologia os mais importantes poetas participantes brasileiros.
12. Realização do I Festival de Cultura Popular que apresentou ao público as obras de escritores e poetas progressistas brasileiros com o lançamento dos Cadernos do Povo Brasileiro e das publicações do CPC e da Editora Universitária.
13. Participação na campanha eleitoral, mantendo peças e shows musicais levados nas ruas e praças públicas.
14. Gravação do disco «Cantigas de eleição» que denuncia a corrupção do poder econômico no processo eleitoral.
15. Construção de um teatro e ampliação da sede do CPC. O teatro, cujas obras estarão concluídas em breve, será também utilizado em horários especiais, para apresentação de filmes que os cinemas comerciais não exibem ao público.
16. Construção e instalação elétrica e sonora de uma carreta rebocada por um jeep e transformável em palco para espetáculos de teatro de rua.
17. Publicação do segundo número de «Violão de Rua».
18. Publicação de três livros de literatura de cordel: «Zé Fominha», «A Mulher do Coronel» e «Quem matou Aparecida».
19. Apresentação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da I Noite de Música Popular Brasileira com a participação dos compositores e cantores que contribuíram para a formação da autêntica música popular brasileira.
20. Produção de peças, músicas e cartazes para os CPCs estaduais.