

A CANÇÃO DO HOMEM ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM: a agitação cultural e a opção pela revolução brasileira, 1964-69

Marcelo Siqueira RIDENTI*

RESUMO: *O texto analisa o florescimento cultural brasileiro dos anos 60, como ele brotou do movimento contraditório da sociedade, e como ajudou a forjar setores sociais críticos da ordem estabelecida pela ditadura militar após 1964, alguns dos quais chegaram ao extremo da luta armada.*

UNITERMOS: *Cultura brasileira; anos 60; intelectuais; revolução; esquerda; guerrilha; ditadura militar.*

*“tem dias que a gente se sente/ como quem partiu
ou morreu/ a gente estancou de repente/ ou foi o
mundo então que cresceu/ a gente quer ter voz
ativa/ no nosso destino mandar/ mas eis que chega
roda-viva/ e carrega o destino pra lá”*

CHICO BUARQUE

*“Passava os dias ouvindo música, bem baixinho, [clandestino, es-
condido] no quarto de Ana. [...] Num disco, Gil gritava Marighela.
No princípio foi interessante reconhecer aquele nome, mais ou
menos gritado às pressas, propositalmente, não articulado. Depois
era fácil acompanhar a música que, dentro de alguns segundos, ia
dizer Marighela. Finalmente, era insuportável ouvir aquele grito
Marighela, repetido mil vezes, ao longo daqueles dias. Sobretudo
porque num deles a televisão anunciava a morte de Marighela,
assassinado em São Paulo”*

GABEIRA (11 :121)

Ao pesquisar a inserção social dos grupos brasileiros de esquerda nos anos 60 e 70 (27), fui levado a estudar mais detidamente o florescimento cultural do período. Esse estudo resultou no texto que ora apresento, procurando mostrar como a produção

cultural brasileira entre 1964 e 68 assentou-se em condições materiais e em coordenadas históricas precisas, e ao mesmo tempo como ela influenciou o devir histórico. Isto é, como o florescimento cultural dos anos 60 nasceu do movimento contraditório da sociedade brasileira nas décadas de 50 e 60, e como ele ajudou a forjar setores sociais extremamente críticos, parte dos quais aderiu à luta contra a ditadura, promovida pelas organizações de esquerda armada. Estas eram compostas principalmente por jovens de até 30 anos, com instrução de nível superior. Mas, como se verá, aspectos das propostas culturais “revolucionárias” da década de 60 foram usados desfiguradamente numa conjuntura posterior, para consolidar a hegemonia burguesa.

1. OS ARTISTAS E AS ESQUERDAS: ALGUNS DADOS

Pelos dados retirados do *Projeto “Brasil Nunca Mais”* (BNM) (3), o número de artistas processados por vinculação com organizações de esquerda era ínfimo nos anos 60 e 70: 24 dentre 3.698 denunciados com ocupação conhecida. Cabe notar que as organizações armadas contaram com mais artistas que as outras: nelas participaram 18 artistas (0,9% do total de 1.897 supostos participantes nos grupos armados urbanos típicos), enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda). As organizações que contaram com maior número de artistas, como era de se esperar, estavam entre aquelas de maior penetração nas camadas sociais intelectualizadas, caso da ALN, da VAR-Palmares e do MR-8. Isso pode revelar o apelo relativamente maior dos grupos de guerrilha urbana junto aos artistas no período, pelas razões que logo veremos. De qualquer forma, os números em si são pouco significativos para indicar a efetiva participação direta de artistas nos grupos de esquerda durante mais de uma década de ditadura militar.

No entanto, os dados não mostram que muitos artistas ligados às esquerdas não chegaram a ser processados, pois eram militantes de base ou meros simpatizantes, que não foram detectados pela repressão. Era o caso notório do PCB antes de 1964, que contava com amplo apoio no meio artístico. Mas não é só isso que os dados não mostram. Os artistas tiveram participação política ativa principalmente nos movimentos sociais de 1968 em São Paulo e no Rio de Janeiro. A “classe teatral”, por exemplo, realizava inúmeras assembleias e reuniões para preparar a intervenção conjunta dos atores nas manifestações de massa nas ruas. Um sem número de artistas esteve presente nos atos públicos de 1968, em especial na “Passeata dos 166 mil” em junho de 1968 no Rio de Janeiro. Durante os anos de ditadura militar em que houve alguma manifestação de massa, os teatros sempre se abriram para enviados dos movimentos de oposição ao regime darem seus recados de convocação à platéia para participar de manifestações públicas contra a ordem vigente. A solidariedade do meio artístico aos perseguidos pelo regime evidenciou-se, por exemplo, na doação aos grevistas operários de Osasco de metade da arrecadação obtida em todos os teatros de São Paulo num domingo de julho de 1968, como conta Jacob Gorender (12: 145). Sabe-se também da ajuda financeira de artistas a organizações clandestinas ou a militantes individuais, além da proteção humanitária que alguns deles deram a perseguidos pela ditadura, como o fornecimento de esconderijo temporário.

O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, total, após essa data), que impedia a livre manifestação das idéias e das artes, quanto pela repressão física consubstanciada em prisões e torturas. Por um motivo ou outro, muitos artistas viram-se forçados ao exílio. Não tem fim a lista de pessoas do meio cultural presas temporariamente, ameaçadas informalmente pela polícia e organismos paramilitares, torturadas ou exiladas. Inexistem evidências de que a maioria delas tenha tido vinculação mais sólida com grupos de esquerda. Qualquer crítica ao regime era tomada após 1968 como subversiva e comunista, logo, passível de punição.

Ainda há mais desdobramentos não aferíveis por dados estatísticos, como a simpatia e a solidariedade aos grupos de esquerda armada que imperava em setores artísticos e culturais, nacionais e internacionais, mesmo que na maior parte das vezes isso não implicasse militância ou concordância ideológica plena com esses grupos, respeitados por resistirem à ditadura. Um caso conhecido e expressivo desse tipo de simpatia e respeito nos círculos intelectuais internacionais foi a abertura de Sartre de seu prestigioso periódico francês, *Les Temps Modernes*, para veicular textos de organizações armadas brasileiras. Por fim, e isso é o mais importante, os dados quantitativos não mostram a presença marcante das artes e da cultura na conjuntura dos anos 60. Especialmente entre 1964 e 1968, a efervescência cultural contribuiu para a adesão de setores sociais intelectualizados à opção pelas armas no combate ao regime militar.

O golpe de estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 50. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar” o “povo”), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam ou não souberam desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o Ato 5, de dezembro de 1968. As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo por exemplo a reação e o sentimento social frente ao golpe de 64. Seria possível escrever várias teses sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar. Nos limites deste ensaio, que não tem pretensões de avançar no debate estético, cabem algumas reflexões sociológicas, a fim de evidenciar o clima cultural em que emergiu a opção de certos grupos pela luta armada contra a ditadura, bem como mostrar uma das razões para esses grupos terem encontrado receptividade nos setores sociais intelectualizados.

Na verdade, a agitação artística e cultural nos anos 60 não se restringiu ao Brasil, mas se deu em escala internacional, da mesma forma que a opção pela guerrilha também não foi específica dos brasileiros, generalizando-se por toda a América Latina e, de forma mais diferenciada, por outros continentes. Contudo, fugiria dos propósitos estabelecidos ir além de indicar conexões dos movimentos políticos e culturais brasileiros com os internacionais, pois o que se pretende é abordar a particularidade da

“guerrilha” urbana brasileira e a conexão que teve com o movimento artístico e cultural específico que se desenvolveu no Brasil entre 1964 e 68, ambos reelaborando seletivamente as influências externas para darem conta das contradições da realidade social, política e cultural brasileira.

2. MODERNISMO TEMPORÃO

Perry Anderson, no artigo “Modernidade e Revolução” (1), ao criticar o livro de Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2), levanta uma hipótese interessante sobre o modernismo, que parece ter aplicação genericamente válida para a ebulição artística dos anos 60 no Brasil. Segundo Anderson, o “modernismo” não seria uma corrente artística unificada, mas o rótulo para uma infinidade de propostas estéticas que só teriam em comum elementos negativos, basicamente a crítica ao academicismo correspondente às sobrevivências sociais aristocráticas nas sociedades modernas. O florescimento artístico diferenciado, que se convencionou chamar de “modernismo” após a II Guerra Mundial, seria compreensível pela conjunção de três coordenadas básicas, que tomam a sociedade europeia como parâmetro: em primeiro lugar, a existência forte nas artes de um “academicismo altamente formalizado”, conectado à presença marcante de elementos pré-capitalistas na política e na cultura, em que as “classes aristocráticas ou terratenentes” dariam o tom. Em segundo lugar, “a emergência ainda incipiente, e portanto essencialmente *nova* no interior dessas sociedades, das tecnologias ou invenções-chave da segunda revolução industrial: telefone, rádio, automóvel, avião, etc.”. Finalmente, seria decisiva “a proximidade imaginativa da revolução social”, fosse ela “mais genuína e radicalmente capitalista” ou socialista. (1: 18-19)

Depois da II Guerra Mundial, nenhuma dessas três coordenadas estaria mais presente na Europa: desaparecera “o adversário comum do academicismo oficial” (que por um lado era execrado, mas por outro fornecia elementos da tradução cultural clássica para os modernistas resistirem às “devastações do mercado como princípio organizador da cultura e da sociedade”); já não havia ilusões com o potencial libertário do progresso técnico vertiginoso da indústria: se antes “não era óbvio aonde iriam levar os novos dispositivos e as novas invenções”, depois da II Guerra pareceu evidente que levaram, por um lado ao capitalismo avançado, por outro ao “socialismo” autoritário do leste europeu, adversários na era da Guerra Fria. Esta sepultava o terceiro elemento instigador do modernismo: a revolução social europeia parecia uma miragem cada vez mais distante. (1: 10-11)

Já não havia condições para o florescimento do modernismo na Europa após 1945, pois tinham desaparecido as coordenadas que o geraram, a saber, “um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”. Ao contrário, só existia um “fechamento de horizontes” ao artista europeu, que não podia identificar “um passado apropriável, nem um futuro imaginável, num presente interminavelmente recorrente”. Teriam ocorrido na Europa,

por exceção que confirma a regra, expressões artísticas correspondentes aos estertores dessas coordenadas no Velho Continente, como foi o caso das artes na França em 1968, quando houve “uma turbulência social e cultural que se enganou a si mesma ao se tomar por uma versão francesa da Revolução Cultural [Chinesa], quando de fato significava não mais que o advento atrasado de um consumismo permissivo” (1: 12).

Entretanto, as três coordenadas, isto é, a “intersecção de uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente”, ainda estariam presentes no Terceiro Mundo, onde “de modo geral, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo do que antes prevalecia no Primeiro Mundo”. Ao contrário da sugestão de Berman, para Anderson as obras modernistas no Terceiro Mundo não seriam “expressões atemporais de um processo de modernização em constante expansão, mas surgem em constelações bem delimitadas, em sociedades que ainda se encontram em cruzamentos históricos definidos”. Tais cruzamentos históricos permitiriam divisar horizontes para o futuro dessas sociedades, que poderia “assumir alternativamente as formas escorregadias tanto de um novo tipo de capitalismo quanto da erupção do socialismo”. Mas tais cruzamentos históricos teriam uma vigência temporal bem definida, de maneira que o “Terceiro Mundo não oferece ao modernismo nenhuma fonte da eterna Juventude”. (1: 7-12)

A hipótese de Anderson foi esmiuçada em suas “três coordenadas históricas”, pois parece plausível para interpretar de modo amplo o florescimento cultural na sociedade brasileira dos anos 60. Havia toda uma ilusão libertária com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, também uma luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, além de um impulso revolucionário respaldado em amplos movimentos de massas, portador de ambigüidades nas propostas de uma revolução brasileira, burguesa (de libertação nacional), ou socialista, com diversos matizes intermediários.

No que tange à sobrevivência de um Brasil supostamente arcaico, marcado pela presença política e cultural de uma oligarquia agrária, alguns artistas e intelectuais do movimento “nacional e popular”, como os CPCs, o Teatro de Arena, o Cinema Novo numa primeira fase, entre outros, empenharam-se por um lado em combater o que lhes parecia ser o “feudalismo” na zona rural, mas por outro identificaram-se ao camponês explorado, no qual estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo. Esta identidade seria ainda mais forte após 1964, pois então a ameaça da indústria cultural à liberdade artística e intelectual fez-se mais presente, e o apego às tradições populares pré-capitalistas pareceu a muitos uma forma de resistência cultural à modernização capitalista nas artes. Já outros, como os tropicalistas, pareciam ver a inexorabilidade da modernização, cantando os paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao País urbano-moderno-capitalista, com simpatia pelos espoliados na sua trajetória do campo para a cidade. Trajetória que foi, por exemplo, a da arte de Gilberto Gil na década de 60: até 1967, ele fazia a *louvação* do povo rural, cantava a *procissão* dos crentes que se arrastam miseráveis pelo chão do interior do País em louvor a Jesus no firmamento, procissão que – profetizava Gil – um

dia haveria de se transformar numa *roda* para acabar com a exploração, num *ensaio geral* para o carnaval da vitória da libertação popular. Em 1967, Gil já cantava a tragédia da briga de morte, num *domingo no parque*, entre dois trabalhadores urbanos, prováveis migrantes nordestinos, pelo amor de Juliana. Os brasileiros das ruas, que se matavam por quase nada nas cidades, mascando *chiclete com banana*, eram ao mesmo tempo *loucos por ti, América* (ardia em muita gente o fogo de conhecer a amante urbana e rural, “guerrilheira-camponesa-manequim, ai de mim”, por quem morrera Che Guevara).

A segunda coordenada histórica geradora do modernismo, na hipótese de Anderson, estava presente nos anos 60 no Brasil: a esperança libertária no processo de avanço industrial e tecnológico. Antes de 1964, essa esperança libertária tinha, *grosso modo*, duas ramificações no meio artístico: a dos concretistas e outras “vanguardas” que empunhavam a bandeira do moderno sem restrições, nas artes e em todos os campos, como se o avanço técnico e industrial fosse intrinsecamente bom, independentemente de seu caráter de classe, e a dos “nacionalistas populares”, que vinculavam o progresso técnico à “libertação popular”. Esta era entendida muitas vezes como superação do imperialismo norte-americano e do arcaísmo explorador das oligarquias nas relações de trabalho no campo, numa interpretação política demarcada pelo PCB. Depois do golpe, muitos artistas e intelectuais defensores da cultura “nacional e popular” encastelaram-se numa posição defensiva em relação à modernização industrial e tecnológica que o regime militar veio impor, mantendo as propostas estéticas anteriores ao golpe, ressaltando-se então o apego às tradições populares pré-capitalistas (seriam expoentes: Geraldo Vandré na música popular, o Antonio Callado de *Quarup* e Ferreira Gullar na literatura, etc.). Muitos outros que haviam compartilhado em maior ou menor escala do projeto “nacional e popular” foram, aos poucos, abandonando aquela postura frente à nova realidade, e aderindo às posições que preconizavam a incorporação à indústria cultural, para subvertê-la por dentro (como José Celso no Teatro Oficina, Glauber e outros cineastas do Cinema Novo após 1964, Gil na música popular, etc.).

Finalmente, o terceiro elemento apontado por Anderson estava presente de modo acentuado durante os anos 60 no Brasil: “a proximidade imaginativa da revolução social”. Antes de 1964 num círculo socialmente mais alargado, após essa data num mais restrito, mas sempre com presença forte no meio intelectual, a revolução era um tema candente nos anos 60, um dado da imaginação social do período. Tanto que o golpe militar autodesignou-se “revolução de 64”, a fim de legitimar-se. Antes do golpe, a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como “revolução burguesa”, pela via eleitoral, de libertação nacional, anti-imperialista e anti-latifundiária, para supostamente vir a ser socialista numa etapa seguinte, quando as forças produtivas capitalistas estivessem suficientemente desenvolvidas. Contudo, se essa idéia de revolução difundida pelo PCB era dominante, ela apresentava as mais diversas variantes no interior do próprio PCB e fora dele (em organizações como AP, POLOP, PORT, PC do B, nacionalistas, Ligas Camponesas, etc.), variantes que influam as concepções artísticas e culturais num circuito mais

abrangente. A derrota das esquerdas sem resistência em 64 colocou em questão as posições dominantes no PCB. Mas a idéia de revolução, nas suas várias vertentes, continuou a povoar a imaginação de alguns setores sociais, principalmente os intelectualizados, que em 1964 sofreram repressão e intervenção desintegradora comparativamente bem menor que os movimentos organizados de trabalhadores manuais urbanos e rurais.

A idéia de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcou profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 68. Enquanto alguns, inspirados por exemplo na revolução cubana, restringiam-se mais a propostas de mudança nas estruturas econômicas, outros faziam a “antropofagia” do Maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebelia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo nos anos 60, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos.

Depois do AI-5 em dezembro de 68, com a repressão crescente a qualquer oposição ao regime militar, o esgotamento do impulso político que vinha de antes de 64, o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas seguidas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, a censura e a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, com a adesão de várias pessoas a grupos de esquerda armada e o rápido desbaratamento desses grupos pela ditadura, marcou-se o fim de um florescimento cultural correspondente ao movimento popular que tivera seu ápice em 1963 e início de 64, e que se manifestaria ainda esporadicamente até o final da década, especialmente em 1968. O caminho ficou livre no campo artístico, a partir de 1969, para o avanço irrestrito da indústria cultural, tanto mais que o chamado “milagre econômico” do regime tirava o País da crise e precisava de propaganda e de circo para oferecer às camadas privilegiadas, ávidas de consumo, e principalmente às massas trabalhadoras, livres para gastar o parco salário na compra de discos, rádios de pilha ou televisores a prestação. Nesses anos, comprovou-se que o “Terceiro Mundo não oferece ao modernismo nenhuma fonte da eterna juventude”, na expressão de Anderson.

Parecem ter findado no Brasil, ao menos com a força que tinham antes, as coordenadas históricas que permitiram o surto modernista temporário da década de 60, que recolocava tardiamente elementos que vinham dos anos 20, quando se deu o primeiro grande impulso modernista nas artes do Brasil. A chamada “modernização conservadora” imposta à sociedade brasileira com o golpe militar, mas que veio a se fazer sentir só por volta de 1970, tornou pouco verossímeis as idéias da existência de um “feudalismo” no campo brasileiro, ela encampou e quase eliminou os resquícios pré-capitalistas que pudessem haver no campo, a antiga oligarquia convertia-se cada vez mais numa burguesia agrária, a sociedade urbanizou-se de forma vertiginosamente rápida, praticamente não restaram supostas tradições “nacionais e populares” camponesas em que se apegar para resistir à indústria cultural (antes, esta apoderou-se

dos aspectos conservadores das bandeiras nacionais e populares, para a própria legitimação). Tampouco sobraram ilusões coletivas acerca do caráter libertário que a modernização tecnológica e industrial traria em si mesma: o que se generalizou foi a espoliação dos trabalhadores e dos deserdados, submetidos à lógica “selvagem” do mercado e do capital. Em terceiro lugar, a derrota do projeto guerrilheiro em suas diversas expressões já era visível no final de 1970, consumando-se em definitivo com a eliminação da Guerrilha do Araguaia no princípio de 1974. Encerrou-se a “proximidade imaginativa da revolução”, que para a maioria já findara com o golpe de 64, para uma parte da população acabara com o AI-5, e para outros só se efetivou com a extinção definitiva dos grupos de esquerda armada. Havia desaparecido as condições históricas e sociais do florescimento cultural modernista dos anos 60, que remontavam à década anterior.

O fim do surto modernista temporário personificou-se na trajetória posterior de alguns daqueles que foram expoentes artísticos dos mais representativos do florescimento cultural dos 60: o cineasta Glauber Rocha acabou aderindo explicitamente, porém à sua maneira, ao nacionalismo de uma facção dos militares no poder; recentemente, Zé Celso apertou até a mão de Paulo Maluf, antigo prefeito tecnocrata de São Paulo e protegido do mesmo regime que perseguia os artistas, a fim de conseguir dinheiro para recuperar seu “paraíso perdido”, o Teatro Oficina; o músico Gilberto Gil fez uma “viagem” interior nos anos 70 para se autotransformar, já que não abdicara de algum tipo de transformação; consta que Geraldo Vandré enlouqueceu; Chico Buarque entrincheirou-se no seu canto isolado de protesto; Dias Gomes e outros teatrólogos fizeram carreira na televisão, enfim, todos sofreram, foram até presos, torturados ou exilados, mas com graus diferentes de protesto ou resistência, acabaram inexoravelmente envolvidos com a indústria cultural, que encampou quase por completo as artes no Brasil. Talvez alguns tenham chegado mesmo a aderir com prazer a essa indústria (parece ter sido o caso individual de artistas e estetas que, apesar de tudo, continuam encantados com a “modernidade” dos meios de comunicação de massa e do mercado, como se eles fossem em si mesmos libertadores das expressões artísticas humanas). Aqueles que não aderiram à indústria cultural, por não poder ou por não querer, ficaram marginalizados.

Ambigüidades da história: a canção de Vandré, *Caminhando*, símbolo das lutas de 1968, o chamado à guerrilha, foi regravada recentemente numa versão intimista de Simone, que mais parece um réquiem, e até políticos conservadores chegaram a cantá-la em programas televisivos de propaganda eleitoral na década de 80. Não obstante, há quem tenha entoado a canção de Vandré: nas passeatas estudantis de 1977, nos enterros de vítimas da ditadura, como o do jornalista Herzog em 1975 e do operário Santo Dias em 1979, e até mesmo na campanha das “Diretas já!” em 1984. A força das diversas manifestações dos anos 60, simbolizada pela canção, reapareceu em outras conjunturas e de outras formas, diferentes daquelas dos anos 60, mas que de algum modo buscavam reatar o elo perdido. O uso tão díspar da mesma canção-símbolo para diferentes fins políticos e culturais, quase como um Hino Nacional, por um lado, sugere que aquilo que a todos representa, ao mesmo tempo, não representa

especificamente ninguém. Mas, por outro lado, tal uso revela a legitimidade das lutas libertárias dos anos 60, encarnadas naquela canção, legitimidade reconhecida até em meios políticos conservadores que fazem uso dela para seus próprios fins. De modo que o espírito das lutas sociais da década de 60 incorporou-se em formas múltiplas à consciência coletiva nacional. Não é à toa que Millôr Fernandes disse que *Caminhando* “é o hino nacional perfeito; nasceu no meio da luta, foi crescendo de baixo para cima, cantado, cada vez mais espontânea e emocionalmente, por maior número de pessoas. É a nossa Marselhesa”. (30: 206-207)

3. REVOLTA E INTEGRAÇÃO

Pode-se dizer que duas correntes estéticas polarizaram o debate cultural nos anos 60, aquela que se poderia rotular como “formalista” ou “vanguardista” e outra defensora do “nacional e popular”. Mas não deixava de haver matizes intermediários entre os dois pólos, ou até mais extremados (uma autora fala, por exemplo, na existência de diversas correntes literárias e artísticas nos anos 60: concretistas por um lado e nacionalistas por outro, mas também os adeptos do poema-práxis, da vanguarda processo, etc.) (15). Num certo sentido, esse debate não deixa de ser herdeiro daquele no interior dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922, em que se contrapunham “verde-amarelos” e “antropofágicos”, com posições intermediárias entre eles. A polarização entre os adeptos do modelo “nacional-popular” e os “vanguardistas” remonta historicamente às divergências entre Romantismo e Ilustração, assim colocadas por Marilena Chauí:

“[...]a perspectiva Romântica supõe a autonomia da Cultura Popular, a idéia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, ‘autêntica’, sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma Nação nova. A perspectiva Ilustrada, por seu turno, vê a cultura como resíduo morto, como museu e arquivo, como o ‘tradicional’ que será desfeito pela ‘modernidade’, sem interferir no próprio processo de ‘modernização’. Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes.” (8: 23-24)

No campo do “nacional e popular” da década de 60, poderiam ser alinhados os CPCs da UNE, uma primeira fase do Cinema Novo, o Teatro de Arena, a música de Geraldo Vandré, de Sérgio Ricardo, de Chico Buarque, entre outros empenhados na busca das raízes da “cultura brasileira”, da “libertação nacional”, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais nas relações de trabalho no campo. A derrota imposta às esquerdas e aos movimentos populares pelo golpe de 64 veio colocar em questão a proposta de uma cultura genuinamente “nacional e popular”. Para alguns, a pretensa revolução no conteúdo das mensagens deveria implicar antes de mais nada uma revolução na forma das artes, como já lembravam os

concretistas em 1961, citando o poeta revolucionário russo Maiacóvski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (15: 151). O teatro Oficina em 1967-68, o tropicalismo na música e em outras manifestações culturais, as artes plásticas do Rio e de São Paulo na exposição “Nova Objetividade Brasileira” no MAM, na cidade do Rio de Janeiro, e o cinema de Glauber Rocha em *Terra em Transe* seriam exemplos diversificados da posição “formalista”, que herdou muito dos teóricos de uma estética concretista, vinda dos anos 50.

Certos críticos, já distanciados muitos anos da ebulção cultural brasileira da década de 60, entendem que o movimento estético do “nacional e popular”, que se autoproclamava revolucionário, na verdade não propunha a ruptura com o capitalismo, mas a independência do “imperialismo cultural”. Isto é, propunha-se o desenvolvimento autônomo da tradição cultural do “povo” brasileiro, o que implicaria, ao menos num primeiro momento, o funcionamento autóctone do capitalismo brasileiro, sustentado por um mercado interno onde a riqueza tivesse uma distribuição mais equitativa. Nesse sentido, a indústria cultural brasileira dos anos 80, corporificada no exemplo mais típico dos múltiplos tentáculos de comunicação de massa da Rede Globo, seria uma herança caricatural mas reveladora das propostas nacionais e populares de vinte anos atrás:

“O povo, nos anos 60, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser o objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história. Ora, o populismo da indústria cultural sintetiza esses dois conceitos divergentes de povo. Num dos seus vetores ela leva ao povo a consciência que lhe falta: ela o ensina a ser ‘moderno’, a inserir-se na sociedade de consumo, a integrar-se no mundo das mercadorias, nas significações simbólicas pelas quais o capitalismo se auto-representa. Em outra dimensão, a indústria cultural não é fala, mas escrita: ela substitui ao gesto autoritário de levar ao povo um saber de fora, a atitude de humildade democrática que consiste em apurar, pelos inquéritos de opinião, os pedidos do povo, e oferecer-lhe os programas que deseja.” (28)*

É verdade que o “nacional popular do passado era crítico e mobilizador, o da indústria cultural é conformista e apolítico”. Todavia, este seria um “espelho deformante” daquele, que diz muito sobre a imagem representada: “se o nacional-popular da mídia [dos anos 80] se parece com alguma coisa, é efetivamente com o modelo praticado no Brasil nos anos 60”. Do modelo cultural das esquerdas, como os CPCs,

* A letra do samba-enredo para a propaganda da cobertura da TV Globo no carnaval de 1989 parece ter sido feita de encomenda para comprovar os argumentos de Rouanet. Sintomaticamente, interpretada no vídeo por Jamelão da Mangueira, a canção exalta as qualidades “populares” e “nacionais” da Rede Globo, e termina com a frase: “a Globo é sabedoria popular”.

tirou-se “a idéia de autenticidade que a mídia interpreta como defesa do mercado brasileiro contra os enlatados americanos e a preocupação com a identidade cultural, que a televisão procura reservando um espaço para programações regionais, intercaladas entre programas de âmbito nacional. É dele, enfim, que vem seu traço mais típico, o antielitismo, concebido como repúdio à cultura ‘erudita’ [...]”. De modo que seriam inegáveis as “afinidades estruturais importantes entre a autolegitimação nacionalista e populista da indústria cultural brasileira [atual] e as antigas bandeiras nacionalistas e populares”. Assim, seria preciso para os críticos de hoje do capitalismo e da indústria cultural, “mudar o paradigma dentro do qual foi pensada em grande parte, a questão do nacional”. (28)

Os trechos citados são de uma resenha crítica de Sérgio Paulo Rouanet ao livro de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira* (24), trabalho que procura demonstrar a reabsorção despolitizante pelos meios de comunicação de massa dos conceitos que se pretendiam revolucionários em sua origem, de uma cultura “nacional” e “popular”. Nos termos propostos por Ortiz, a utopia do “nacional-popular” dos anos 40, 50 e 60 ter-se-ia transformado na ideologia da indústria cultural brasileira dos anos 70 e 80, para usar a distinção mannheimiana entre ideologia e utopia.

Indo além do texto de Ortiz, Rouanet vê no modelo “nacional-popular” da década de 60 um “historismo” de esquerda. “O ‘povo’ dos anos 60 tinha muitas vezes uma semelhança inconfortável com o ‘volk’ do romantismo alemão [...]: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irredutível”. Naturalmente, a concepção “historista” é conservadora, “caracterizada pela rejeição do universal, e pela exaltação [d]e um particular que se enfaça, direta ou indiretamente, numa individualidade coletiva: uma época, uma raça, um estamento, uma cultura”. O historismo “está defendendo um patrimônio: a propriedade, a tradição e a ordem social. Mas por uma aberração que não é peculiar ao Brasil, o historismo foi apropriado pelo pensamento crítico, como coisa sua. O historista de esquerda combate o universal, porque o vê como agente da dominação. Ele se considera um rebelde, e expulsa o universal como quem expulsa um batalhão de ‘marines’. É um equívoco. Esse equívoco deixou de ser propriedade dos intelectuais e difundiu-se por toda a sociedade, transformando-se [hoje] em senso comum [...]”, defendido e difundido em larga medida pela mídia (28). O “historismo” de esquerda nos anos 60, não por coincidência, apresenta traços de continuidade em relação ao historismo conservador da ala direita do movimento modernista de 1922, dita “verde-amarela”, que defendia uma identidade cultural autenticamente nacional, negando qualquer influência exterior.

Além da crítica ao caráter historista da proposta de esquerda de uma cultura “nacional e popular”, cabem outras críticas, inclusive a formal, àquela proposta dos anos 60. Assim, por exemplo, em 1967-68 muitos questionavam pela pobreza estética a corrente da canção “engajada”, herdeira da tradição do realismo socialista e da atuação dos CPCs, que pretendia mobilizar o “povo” ouvinte, como as músicas de Geraldo Vandré, para citar o caso mais notório. Segundo os tropicalistas, adversários daquela estética sem inovações formais, as canções “engajadas”, ao invés de mobilizar, “consolavam” os ouvintes pelo estado de coisas vigentes após o golpe: cantava Caetano Veloso em 1967: “ela pensa em casamento/ e uma canção me consola”.

A proposta de uma cultura nacional e popular buscava recuperar elementos de correntes estéticas diversas, como o existencialismo engajado sartreano e o modelo brechtiano, mas acabava gerando um tipo de arte muito próximo do “realismo socialista” do período stalinista na URSS, avesso a inovações formais, expressando simpatia pelos oprimidos, uma identidade com a miséria humana que não se transformaria num sentimento de solidariedade ativa com os trabalhadores no sentido da ruptura da alienação a que são submetidos, mas sim numa espécie de compaixão filantrópica e conformista por parte do público, composto no caso brasileiro por um restrito círculo, detentor do acesso à cultura, especialmente depois do golpe militar. O violeiro, o boiadeiro, o camponês, o favelado, evocados nas canções, nos filmes, nas peças teatrais, celebrados nas artes em geral eram vistos com empatia pelo público das camadas intelectualizadas urbanas. Haveria uma identidade desse público contra a opressão sobre os deserdados da terra, sem que se desse conta da parte que ele próprio tomaria, direta ou indiretamente, na manutenção da ordem vigente, inclusive como relativamente beneficiado pelo modelo econômico. Esse tipo de crítica à arte “engajada” levou, por exemplo, à alternativa do Teatro Oficina, que propunha a agressão ao seu público de “classe média”, para que ele se visse como realmente era, isto é, supostamente cúmplice do sistema.

Na linha Brecht, ao comentar elogiosamente o filme de Ruy Guerra, *Os Fuzis*, Roberto Schwarz propunha em 1966 o distanciamento crítico que permitiria ao público perceber a sua parte no processo social e refletir sobre ele, assim “os bons sentimentos não se esgotam em simpatia. Onde nos identificamos, desprezamos; de modo que a compaixão passa, necessariamente, pela destruição de nossos emissários, e, neles, de uma ordem de coisas”. (29: 30)

A “identificação emocional” do público consumidor das artes com os oprimidos vedaria uma reflexão sobre a sociedade em movimento, servindo mais como uma catarse coletiva, na qual as camadas sociais relativamente privilegiadas exorcizariam sua culpa pela exploração vigente. Na área teatral, o show musical *Opinião* no Rio, o *Teatro de Arena* em São Paulo, entre outros, aproximavam-se da platéia mais pela emoção do que pelo distanciamento crítico e pela reflexão, tão mais necessários depois da derrota das forças populares e de esquerda em 1964. Até um crítico de formação liberal perguntava após ver *Arena conta Zumbi* em 1965: “Afinal de contas, Brecht e Sartre, para tomar dois exemplos célebres, são autores revolucionários pelo conteúdo objetivo de seu pensamento ou pela comoção generalizada que criam no palco?” (26: 68). Mas o “tom exortativo e mobilizante” de toda uma escola teatral e artística, naqueles anos, nem sempre produziu meras peças de agitação, elas muitas vezes também tinham qualidades como obras de arte. Como dizia Décio de Almeida Prado, ao se referir numa crítica de jornal à encenação de *Arena conta Tiradentes* em 1967, “trata-se de uma peça realista, no melhor sentido da palavra, [...] remetendo os espectadores à única realidade que conta para nós: a realidade humana”. (26: 171)

O que foi exposto já é suficiente para mostrar que é cabível uma crítica implacável às posições culturais “nacionais e populares” da década de 60, que teriam fortes elementos conservadores, tanto na forma (tradicionalista, avessa a inovações, geradora

de emocionalismo passivo do público, não de reflexão e ação), quanto no conteúdo (um historismo de louvação ao “povo”, que acabou por integrar-se como justificação da indústria cultural capitalista brasileira). Apesar disso, convém não esquecer o que mais importa para nosso trabalho: os espetáculos artísticos na linha do “nacional e popular”, como será realçado mais adiante, contribuem para ir formando ao longo dos anos 60 uma massa política crítica, especialmente nas camadas sociais intelectualizadas, isto é, aquelas que tinham mais acesso à cultura e que se radicalizariam em 1967 e 68. (16)

De outra parte, a posição estética antagônica à do “nacional e popular” seria aquela que se poderia agrupar e denominar de modo abrangente como “vanguardista” ou “formalista”. Antes do golpe de 1964, essa posição era defendida sobretudo pelos concretistas, especialmente os irmãos Campos e Décio Pignatari. Em 1967 e 68, o movimento tropicalista também empunharia a bandeira da revolução estética formal, carregada de uma mensagem politicamente rebelde e anárquica (revolucionária na visão de alguns, reacionária na de outros), expressa nas canções de Veloso e Gil, nas artes plásticas por Hélio Oiticica, entre tantos artistas.

Nas obras dos “vanguardistas” em geral, “progresso técnico e conteúdo social reacionário” andariam juntos, na interpretação de Roberto Schwarz, num artigo de 1967 sobre a posição teórica de quatro compositores musicais “de vanguarda”, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes, entrevistados em 1967 por Júlio Medaglia (29: 43-48). Segundo Schwarz, os supostos “vanguardistas” fariam a apologia do mercado e da indústria cultural capitalista, identificando nela o “moderno”, supostamente revolucionário, que romperia com um Brasil culturalmente arcaico. Os “formalistas” apostariam tudo no potencial social e estético crescente e libertador da expressão dos meios de comunicação de massa, a cultura tendendo a ser produzida e consumida num “comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília, etc.)”, nas palavras dos próprios compositores de “vanguarda”. Porém, eles se esqueciam do “impasse entre a potência social crescente da comunicação – fruto de um esforço industrial e portanto coletivo – e o uso privado e idiossincrático, ‘artístico’, que faz dela a arte burguesa”(29: 44). Uma vez “cancelada a diferença entre a produção artística e a produção geral de mercadorias [...], o compositor de vanguarda estará, espera-se, ‘consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional’. A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança qual uma vitória, a integração capitalista” (29: 46). Haveria uma tendência “de conceber revolução e revolução cultural como processos eletrônicos”, a partir da “versão idílica [...] dos mass media como auto-expressão do coletivo” (29: 47). Segundo um compositor de vanguarda, citado por Schwarz: “Não há mais lugar para o artesão que ‘compõe’ uma ‘sinfonia’, uma ‘suíte’, [...] para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista ‘execute’ a sua ‘obra’: isto é amadorismo [...]. Parta do consumo, claro. Qualquer ponto onde música possa ser consumida, em mil níveis. E faça sinfonias, *jingles*, trilhas-sonoras, arranjos, sambas e ié-ié, concertos para piano. Qualquer tipo de mensagem, já porque, nas condições atuais, você nem ninguém sabe qual é a mais impor-

tante, nem é para saber. Não são todas úteis?” (29: 45, 47). De modo que para os “vanguardistas”, no dizer de Schwarz, “ao critério interno, da exigência musical, substitui-se outro externo, *que não é do ouvinte mas do anunciante*, e portanto de uma classe social [...]. O que vende bem é de primeira linha, e é também, pela mesma razão, produto espontâneo do povo. O capitalismo seria pois, literalmente, o melhor dos mundos: obtém a coincidência do mais avançado e do espontaneamente popular”. (29: 47-48)

Aos “tropicalistas”, a quem essa crítica era extensiva, Schwarz acrescentou outra, também mordaz, num célebre artigo de 1969-70 sobre “Cultura e Política, 1964-1969”. Ele identificava como tropicalistas, além de Gil e Veloso na música, “para o teatro José Celso Martinez Corrêa, com *O Rei da Vela* e *Roda Viva*; no cinema há elementos de tropicalismo em *Macunaima* de Joaquim Pedro, *Os Herdeiros* de Carlos Diegues, *Brasil ano 2000* de Walter Lima Jr., *Terra em Transe* e *Antonio das Mortes* de Glauber Rocha” (29: 78). O movimento seria expressão artística da conjunção das forças conservadoras modernizantes e arcaicas que se aliaram para dar o golpe de 1964. Miscelânea de arcaísmo, modernidade, crítica social, comercialismo e moda internacional, o tropicalismo teria ambigüidades e tensões, que por um lado Schwarz reconhecia exprimirem “contradições da produção cultural presente”, mas por outro – ao qual ele dava maior peso analítico – “o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou [...], registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país [...]. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”. (29: 77-78)

Essa mistura indefinida do novo e do arcaico, o método da “espinafração política, sexual e artística”, estava presente, por exemplo, no *Teatro Oficina*, ligado ao nome do diretor José Celso Martinez Corrêa. Lá, o realismo do *Arena* cedia lugar “ao ‘*happening*’, à estética da improvisação, do acaso feliz (ou mesmo infeliz), em que se procura sobretudo a efusão lírica e a libertação através da violência”, segundo Décio A. Prado (26: 223). A proposta do *Oficina* buscava agredir e brutalizar o público, para que ele se percebesse enquanto pequeno-burguês usufruidor dos privilégios garantidos pelo golpe militar, ao invés de fazer de conta que a platéia era composta de explorados que teriam identidade com os demais oprimidos, numa tendência oposta às “ilusões e catarses” promovidas pelo *Teatro de Arena*. Roberto Schwarz apontou o paradoxo do *Oficina*: em vez de gerar a reflexão pela agressão, o que houve foi a inesperada identificação do público com a violência do agressor no palco, e mais, a dessolidarização da platéia diante da vítima escolhida dentre os assistentes para ser massacrada pelos atores. Essa desidentificação de si enquanto platéia coletiva e a identificação com o agressor, inconscientemente, poderia significar a dessolidarização de cada um com uma causa coletiva e a identidade do público com o agressor no âmbito da sociedade mais abrangente, a saber, a ditadura militar (29: 85-88). Contudo, tampouco parece haver como negar que essa empatia da platéia com a violência do palco tinha um elemento forte para identificar parte do público com aqueles que

usavam a força das armas para o combate à violência da ditadura. Tanto que as peças do *Oficina* sofreram alguns ataques terroristas de direita, que viam a violência proposta pelos artistas como inimiga de morte.

Contraopondo-se ao tropicalismo, Schwarz tomava partido em 1969 pela “estética da fome”, que o próprio Glauber Rocha, seu principal criador, já abandonara na ocasião (a “estética da fome” de Glauber, que pregava a revolução, tinha inspiração na teoria da violência do colonizado contra o colonizador, de Frantz Fanon, teórico da revolução argelina que influenciou grupos de esquerda armada brasileiros, como a VPR a partir de 1969 (9, 16: 44). Na visão de Schwarz, a “estética da fome” teria um impulso genuinamente revolucionário: “O artista buscaria sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria tanta independência quanto fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo”. (29: 76-77)

Do exposto, podemos concluir que, se havia certa “ingenuidade revolucionária” (para usar um estigma pouco ofensivo), na adesão dos tropicalistas à indústria cultural para subvertê-la por dentro, também havia “ingenuidade revolucionária e romântica” dos estetas “da fome” e do “nacional-popular” em julgar que numa sociedade capitalista modernizada eles poderiam manter um bom grau de independência, face ao “aparelho tecnológico e econômico” da indústria cultural. Viu-se que nos debates estéticos do período existiam elementos, nas várias posições, a serem aproveitados pela indústria cultural em crescimento avassalador, mas também pelos adversários do capitalismo. No caso deste ensaio, interessa ressaltar esses elementos negadores da ordem capitalista, que estavam presentes nas várias posições estéticas e que tiveram peso na formação de muitos militantes, com maior acesso à cultura, que aderiram às esquerdas armadas. Naturalmente, não se trata de fazer uma abordagem reducionista do campo estético, como se a obra de arte fosse imediatamente identificável com uma mensagem política, que se refletiria nas artes. Nos limites sociológicos deste trabalho, trata-se de mostrar como, também nas artes e através delas, difundia-se nos meios intelectualizados uma rebeldia anti-capitalista, em diversos matizes.

Críticas como as de Schwarz aos “vanguardistas”; de Ortiz e de Rouanet aos adeptos do paradigma “nacional-popular”, entre outras, *parecem* não deixar pedra sobre pedra no edifício contraditório do ideário cultural “de esquerda” em suas variantes nos anos 60, desmistificando-o por completo. Rouanet propõe com pertinência, ao comentar o livro de Ortiz (24), a hipótese de que a indústria cultural na sociedade brasileira de hoje teria uma originalidade, a saber, a existência de “duas legitimações cruzadas, interdependentes mas autônomas”. A primeira, uma legitimação pelo mercado; a segunda, uma legitimação “por concepções políticas, que é corrente em países autoritários”. Não haveria nada de novo em cada uma dessas legitimações tomadas isoladamente, o inédito no caso seria “o entrelaçamento, na etapa atual da indústria cultural brasileira, das duas legitimações, num sistema em que o mercado e o nacional-popular funcionam como referências recíprocas, apoiando-se um no outro: o nacional-popular é verdadeiro, porque suas premissas são confirmadas pelo mercado, e o mercado é inocente, porque não está a serviço da mais-valia e sim de um projeto nacional-popular”. (28)

Pode-se acrescentar por nossa conta, a partir dos textos comentados, que a indústria cultural na sociedade brasileira de hoje reaproveitou, para legitimar-se, além da tradição do “nacional-popular” de esquerda dos anos 60, a postura “vanguardista” a ela oposta no mesmo período. Recuperou desta o discurso internacionalista quando trata de si mesma, como diria Rouanet, “apoiando-se no caráter planetário das comunicações de massa, na era da *aldeia global*”. Retomou também dos “vanguardistas” a louvação da ampliação sem limites do mercado cultural, possibilitada pela mídia, como se isso significasse democratização e acesso de todos à cultura. Tem em comum com eles também a proposta de indistinção entre produção artística e produção geral de mercadorias. De outra parte, indissolivelmente inter-relacionada a essa herança “vanguardista”, está a justificação da existência da mídia e da indústria cultural brasileira na defesa de uma cultura nacional e popular autônoma que, por exemplo, passa a exportar canções e telenovelas “genuinamente nacionais” a outros países. O “historismo de esquerda”, na expressão de Rouanet, virou “senso comum”, reproduzido pela mídia, que a um tempo evoca a “aldeia global” e defende “a mitologia da identidade cultural e da espontaneidade popular, com tudo o que ela contém de mitificador”. Um “coquetel” caricatural, mas revelador das posições político-estéticas “revolucionárias” dos anos 60, eis o que delas teria sido feito pela indústria cultural. Foi o que sobrou, a ser aproveitado pela mídia, daquele debate vivo e instigante, de toda a agitação cultural dos anos 60.

Essa formulação parece pertinente, olhada de hoje. Entretanto, não deixa entrever alternativas a esse desfecho, é como se a hegemonia burguesa tivesse sempre, necessariamente, que absorver a contestação a ela. Pelo contrário, tentaremos agora ver a questão de outro ângulo, das alternativas de futuro derrotadas no passado, propondo a confluência das duas posições político-estéticas paradigmáticas, adversárias na década de 60 (a “vanguardista” e a “nacional-popular”), na formação diversificada do ideário mobilizador, contra a ordem do regime militar, de frações da sociedade, principalmente as intelectualizadas, que estavam presentes nos movimentos sociais e nos grupos de esquerda do período.

Roberto Schwarz chegou a escrever, no final da década de 60, que o golpe militar não foi suficiente para eliminar a predominante “presença cultural da esquerda” na sociedade brasileira, presença que paradoxalmente crescera entre 1964 e 1969: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Isso seria verdadeira “anomalia”, pois “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (29: 62). Parece que ele usava o conceito de “hegemonia” num sentido pouco preciso, ao reconhecer que os “intelectuais são de esquerda, e as matérias que prepararam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e jornais do país, não são.” De modo que a “hegemonia” de esquerda estaria só no interior das camadas sociais intelectualizadas: “É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio” (29: 26). Ora, então não havia “hegemonia cultural de esquerda”, sequer “relativa”.

A hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da II Grande Guerra. Sempre foram dominantes as idéias, os ideais, os valores, a visão de mundo da burguesia

brasileira, comprometida com o desenvolvimento nacional “desigual e combinado”. Essa classe vem exercendo sua hegemonia em todos os campos da vida, penetrante em todos os poros sociais, hegemonia que necessariamente se transforma junto com a trajetória do próprio capitalismo no país. O golpe de 64 é o marco da reorganização da hegemonia burguesa, para cuja manutenção não bastava mais o ideário populista. Nesse processo, a “hegemonia cultural da esquerda”, ou melhor, a disseminação de idéias críticas em certos meios intelectualizados, com o correr dos anos, acabou sendo crescentemente utilizada de forma distorcida para a legitimação e consolidação da hegemonia burguesa reorganizada (não só a mídia usou imbricadas e desfiguradas as propostas “vanguardistas” e “nacionais-populares” para legitimar-se. O método de alfabetização “conscientizadora” de Paulo Freire, por exemplo, uma vez despolitizado, transformou-se desfiguradamente no MOBRAL, peça-chave para conformar os deserdados à nova ordem do regime militar, pois supostamente erradicaria o analfabetismo do Brasil, para que todos pudessem seguir a “corrente pra frente” e “subir na vida” através da educação. Quem não se lembra do refrão da música-propaganda do MOBRAL, cantada pela dupla nordestina Dom e Ravel, repetida à exaustão pelos meios de comunicação de massa: “você também é responsável”?). A hegemonia burguesa rearranjou-se após 1964, incorporando até elementos críticos a ela, pois “qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio.” (31: 116)

Noutras palavras, a ideologia tecnocrática militar veio a substituir a populista, mas mantinha-se a hegemonia burguesa no conjunto da sociedade. A ideologia da participação indiferenciada de um único povo no *desenvolvimento da nação* dava lugar à da eficiência tecnocrática com autoridade governamental forte no combate ao “inimigo interno”, que garantisse a *segurança* indispensável ao *desenvolvimento da nação*. A hegemonia burguesa reorganizava-se na segunda metade da década de 60, ia-se transformando, lançava mão de uma nova ideologia. O conjunto da sociedade brasileira continuou submetido à “subordinação interiorizada e imperceptível” de um “complexo de experiências, relações e atividades” que constituem a hegemonia burguesa, para usar uma formulação da Chauf (8: 21-22). Tal formulação está ancorada no conceito de hegemonia de Raymond Williams, derivado de Gramsci, conceito que engloba e ultrapassa o de ideologia, esta entendida como “os significados, valores e crenças formais e articulados, que uma classe dominante desenvolve e propaga” (31: 113). A noção de hegemonia vai mais além daquelas de ideologia e de cultura, segundo Williams:

“A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de ‘ideologia’, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como ‘manipulação’ ou ‘doutrinação’. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria

dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma 'cultura', mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes." (31: 113)

Pode-se dizer, então, que jamais houve uma "hegemonia cultural de esquerda" na sociedade brasileira, como poderia sugerir uma leitura menos aberta do artigo de Roberto Schwarz. No máximo, esboçou-se a gestação de uma "hegemonia alternativa" ou "contra-hegemonia", que acabou sendo quase totalmente abortada e incorporada desfiguradamente pela ordem vigente (digo, *quase* totalmente porque algum elo sempre se herda das lutas dos vencidos no passado, como por exemplo no já comentado uso político ambíguo e diferenciado da canção *Caminhando*, a partir de meados dos anos 70).

De qualquer forma, o ensaio de Schwarz traz uma contribuição iluminadora para a compreensão do ativismo das camadas intelectualizadas contra a ditadura entre 1964 e 68, inclusive as que aderiram às esquerdas armadas. Ele mostra que, em 1964:

"[...] *grosso modo* a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade. Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuía para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista. A importância social e a disposição de luta desta faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita 'preservar' a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento." (29: 62-63)

Essa "cultura viva do momento" era filha de uma conjuntura imediatamente anterior ao golpe de 64, em que "a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder [...] a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país". Se, por um lado, esse marxismo populista ligado ao poder "servia à resolução dos problemas do capitalismo", por outro, tendia a ser superado pela "convicção de que as

reformas necessárias ao país não seriam possíveis nos limites do capitalismo e portanto do populismo”. De modo que, consumado o golpe militar, muita gente politizada não contestou “o marxismo, mas a aplicação que o PC fizera dele”, ao submeter sua relação com as massas à mediação estatal, ao defender um “nacionalismo anti-imperialista, anticapitalista num segundo momento, sem que a isso corresponda um contato natural com os problemas da massa”. Da efervescência cultural e política do início dos anos 60 teria resultado um grande número de profissionais imprescindíveis e insatisfeitos, ligados profissionalmente ao capital ou ao governo, mas sensíveis politicamente ao horizonte da revolução, e isto por razões técnicas, de dificuldade no crescimento das forças produtivas, razões cuja tradução política não é imediata, ou por outra, é aleatória e depende de ser captada”. Isto é, estava pronto o terreno onde germinaria a contestação social mais forte ao regime, tanto no campo cultural quanto no político, a saber, a das camadas intelectualizadas, que inclusive viriam a ser majoritárias na composição social dos grupos armados de esquerda. “Em suma, formara-se uma nova liga nacionalista de tudo que é jovem, ativo e moderno – excluídos agora magnatas e generais – que seria o público dos primeiros anos da ditadura e o solo em que deitaria fruto a crítica aos compromissos da fase anterior”, vale dizer, a crítica ao marxismo-populista. (29: 66-67)

Para se ter idéia do florescimento cultural nos anos 60, é só, por exemplo, olhar a lista dos compositores revelados naquela década, que até hoje são a nata da MPB. Outro exemplo: quem passar pela leitura de *Exercício findo* (26), coletânea de críticas teatrais do jornal *O Estado de São Paulo*, escritas por Décio de Almeida Prado entre 1964 e 1968, verá que a maioria dos grandes atores de hoje na TV, no cinema e no teatro iniciaram a carreira naqueles anos. Contudo, cumpre deixar claro que nem toda produção cultural dos anos 60 era contestadora, provavelmente só uma parte representativa e qualitativamente destacada, porém *minoritária*, dessa produção tinha pretensões transformadoras de alguma espécie. Daqueles anos também foram as novas expressões da “arte” para consumo, produzida pela indústria cultural insurgente, como a chamada “Jovem Guarda” musical, capitaneada pelo cantor Roberto Carlos, assim como as telenovelas e outros programas de TV, sem contar a continuidade das tradições convencionais no teatro e em outros campos artísticos. Mas vale dizer que mesmo as manifestações culturais menos contestadoras e mais adaptadas à indústria cultural também apresentavam certos traços da rebeldia da década, como foi o caso da telenovela *Beto Rockfeller*, de setores da música “iê-iê-iê”, dita “alienada”, etc.

Logo após o golpe de 64, obscureceu-se o período em que o “país estava irrecônciavelmente inteligente”, ganharam as ruas e os meios de comunicação os “tesouros da bestice rural e urbana”, o moralismo mais retrógrado: “no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em leis, etc.”. A contra-revolução “ressuscitou o cortejo dos preteridos do capital [...]. Entretanto, apesar de vitoriosa, esta liga dos vencidos não pôde se impor, sendo posta de lado em seguida pelos tempos e pela política tecnocrática do novo governo”. Sim, pois “os expoentes da propriedade rural

e suburbana não estavam no poder” após 64, embora houvessem sido mobilizados para o golpe: o governo instalado era “pró-americano e anti-popular, mas moderno” (29: 70-71). Cumprida sua função ideológica e política contra-revolucionária, os moralistas voltaram para casa, diluindo-se na sua forma habitual de suposta “maioria silenciosa”, não havia base material para a geração de qualquer cultura a partir das posições do moralismo ressentido. A burguesia brasileira, ainda detentora de “padrões internacionais de bom gosto”, não cobriu imediatamente o vácuo cultural deixado, pois “neste momento a vanguarda cultural do Ocidente trata de um só assunto, o apodrecimento social do capitalismo”. Os militares também não trouxeram a público seu esforço ideológico, que só viria à tona após o AI-5, já em 1969. Assim, no “vácuo cultural” entre 64 e 68, prevaleceu naturalmente “o mercado e a liderança dos entendidos, que devolveram a iniciativa a quem a tivera no governo anterior”, isto é, aos movimentos culturais de esquerda que expressavam a solidez de anos de atuação. (29: 72)

O AI-5 viria liquidar de vez com a “cultura de esquerda”, que se tornara uma ameaça, dada a eventual popularização da “existência de uma guerra revolucionária no Brasil” (sic! Nisto Schwarz e as esquerdas armadas estavam de acordo). Contrafeita, previa Roberto Schwarz, a burguesia teria de aceitar “a programação cultural que lhe preparam os militares”, ainda que estes só precisassem forjar uma “ideologia nacional efetiva”, mobilizadora, com o objetivo de enfrentar a subversão. Uma ideologia nos moldes fascistas encontraria resistência no próprio governo, “pois é no essencial um governo associado ao imperialismo, de desmobilização popular e soluções técnicas, ao qual todo compromisso ideológico verificável parecerá sempre um entrave” (29: 73). De fato, a previsão de Schwarz confirmou-se quanto à não adoção de uma ideologia fascista, mas foi implantada uma ideologia de “segurança para o desenvolvimento”, caracterizada pelo nacionalismo ufanista e pela suposta competência das “soluções técnicas” para os grandes problemas nacionais, ideologia que encontrava sua base material no êxito do “milagre econômico”. Junto com o “milagre”, e para além de sua vigência, viu-se crescer e consolidar uma indústria cultural brasileira, autolegitimada pela ideologia do nacional-popular-de-mercado, herança depurada das propostas político-estéticas anteriores a 68.

O desenvolvimento proporcionado pela modernização conservadora da economia e da sociedade brasileira atingiu em cheio o mundo das artes e da comunicação de massa. A indústria do disco, dos livros, e especialmente da televisão, deu um grande salto. Em primeiro lugar, a produção e comercialização em série de bens culturais abriu espaço para que tudo se tornasse objeto a ser produzido e vendido em larga escala, inclusive obras com uma forma ou conteúdo supostamente revolucionário. Pode-se dizer que ao empresário importa mais o lucro com a venda do produto cultural (a realização de seu valor de troca), do que propriamente a matéria, o valor de uso que está sendo vendido. Cria-se um jogo ambíguo: as idéias e a cultura “de esquerda” circulam como objeto da indústria cultural capitalista. Já abordamos como as idéias culturais críticas dos anos 60 foram adaptadas e revertidas em defesa da ordem e da integração social na sociedade brasileira de hoje. Mas não é uma fatalidade que os valores de troca subjuguem, para os fins de manutenção do capitalismo, os valores

de uso dos objetos culturais que veiculam propostas críticas à ordem vigente. Essa faca tem dois gumes, tanto que logo depois do golpe de 64, e nos anos após o AI-5, quando o sistema se sentiu ameaçado e impôs um “fechamento” ainda maior do regime militar, sobrou pouco espaço, por exemplo, para a difusão das idéias de revolucionários como Lenin e Marx, que entretanto teriam suas obras vendidas às dezenas de milhares, inclusive em bancas de jornais, noutra conjuntura, a partir do final dos anos 70.

No período entre 1964 e 68, quando começava a se implantar uma produção e comercialização de bens artísticos e culturais que merecesse o nome de “indústria cultural” (só a partir desse período é que se pode falar numa indústria cultural brasileira, inclusive com amplo apoio do estado, conforme demonstrou por exemplo Renato Ortiz, 24: 38-149), parece ter havido um relativo “vácuo cultural”, para usar o termo de Schwarz. Esse vácuo teria sido gerado, a nosso ver, pela supressão da ideologia populista, já incompatível com o capitalismo brasileiro, sem que estivesse completamente consolidado um novo modelo ideológico burguês para substituir o anterior. Ainda não estava consolidada a reelaboração da hegemonia (cultural, política e econômica) da burguesia brasileira após o golpe, o que só viria a ocorrer na medida em que fosse fazendo visível a recuperação econômica do país, que era o eixo da nova ideologia de “segurança e desenvolvimento” e que possibilitava a utilização pela indústria cultural do modelo “nacional-popular-de-mercado”.

Roberto Schwarz chamou de “anomalia” o fato de que, entre 1964 e 68, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (29: 62). Parece-nos que, ao invés de tratar como “anomalia” a forte presença cultural de esquerda durante o período que aquele autor chamou de “vácuo cultural”, seria mais rico entender essa presença como fruto das fissuras que qualquer ideologia ou hegemonia burguesa necessariamente apresenta. Se a indústria cultural *tende* a fazer tábula rasa dos valores de uso dos produtos que veicula, na forma e conteúdo dos bens culturais, se a ideologia burguesa *tende* a reaproveitar seletivamente, para se fortalecer, elementos das críticas rebeldes ou revolucionárias que lhe são feitas, por outro lado, a indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos que coloca no mercado, nem a ideologia dominante pode absorver por completo as contestações a ela, pois é impossível dar conta da integração ideológica cultural de uma realidade social que é contraditória e não conciliável em seu fundamento. Mesmo a fusão e a incorporação desfiguradas do “nacional-popular” e do “vanguardismo” dos anos 60 pela ideologia burguesa – que hoje caracteriza a Rede Globo de Televisão, por exemplo – não são capazes de tirar o caráter contraditório dessa incorporação ideológica. Seriados televisivos baseados em clássicos literários escritos nos anos 50, como *Morte e Vida Severina* e *Grande Sertão: Veredas*, recriados na década de 80 para a TV, apresentam-se carregados de “nacional-popular” e com inovações técnicas “vanguardistas” que remontam às propostas estéticas dos anos 60. Os seriados são, por um lado, vendidos e consumidos como outro produto qualquer, feitos para mera “diversão”, são até exportados, dão prestígio cultural à rede de TV que os exhibe. Mas isso não lhes tira o valor de uso intrínseco como obra de arte que, com todas as suas contradições

internas, expressa o movimento contraditório da sociedade, e pode estimular a reflexão do espectador, em lugar de meramente distrai-lo. A venda de dezenas de milhares de exemplares de *O Capital* pela editora Abril, nas bancas de jornal em todo o país, foi perfeitamente assimilável pela ordem capitalista brasileira nos anos 80: trata-se para ela só de mais um produto a ser comercializado, como outros tantos à disposição nas bancas de jornal e livrarias, mas isso não tira a possibilidade do uso da obra de Marx pelos leitores em sentido contrário à ideologia dominante. Está sempre aberta a possibilidade de construção do que autores gramscianos como Williams chamariam provavelmente de “contra-hegemonia”.

Assim, o que importa aqui é ressaltar a ambigüidade da indústria cultural, é destacar a existência de veredas e pontos de erosão na floresta supostamente fechada da ideologia dominante, que não pode mascarar por completo os conflitos sociais em que se assenta. Essa ambigüidade contraditória estava presente também nas artes dos anos 60: no tropicalismo ela estaria “na conjunção de crítica social violenta e comercialismo atirado”; na dramaturgia engajada do Teatro de Arena ela estaria na operação simultânea do distanciamento crítico da platéia proposto por Brecht e na identificação do público com os atores colocada por Stanislavski, e assim por diante, como pode sugerir uma leitura do clássico artigo de Schwarz (29: 73-83). No caso específico, o que nos importa é salientar a fissura cultural aberta nos anos 60 no edifício ideológico burguês, o esboço de uma contra-hegemonia que deu impulso significativo para a adesão aos grupos de esquerda armada, principalmente, de estudantes e trabalhadores intelectuais.

4. A REVOLUÇÃO CANTADA EM VERSO E PROSA

Seria possível supor que os militantes e as próprias organizações de esquerda armada urbana, como a ALN e a VPR, tenderiam a privilegiar as propostas estéticas tropicalistas, espelho das contradições urbanas, ao passo que o modelo “nacional-popular”, identificado às tradições camponesas, seria defendido pelas esquerdas revolucionárias que se recusavam a agir de armas em punho nas cidades, guardando-se apenas para a guerrilha rural, como o PC do B. Ou supor que todos os militantes e organizações que propunham a guerrilha rural, com ou sem ações armadas urbanas paralelas, da ALN ao PC do B, passando pelo PCB e por todos os grupos armados, tenderiam a propugnar as teses político-estéticas do “nacional-popular”. Entretanto, as coisas não se configuraram assim. Não cabe a simplificação de pensar que as diversas organizações assumiram uma ou outra posição estética fechada. É verdade que a ideologia da guerrilha rural, comum a uma parte dos estudantes e dos trabalhadores intelectuais e também a quase todos os grupos de esquerda, com diferentes matizes, sem dúvida aproximava-os mais do modelo cultural “nacional e popular”. Muitos viam mesmo nas propostas dos tropicalistas a existência de uma rebeldia estéril, que desviava a luta do rumo “conseqüente” que deveria tomar: a revolução pela guerra de guerrilhas. Tanto que, por exemplo, Caetano Veloso foi vaiado com todas as forças num festival de música popular em 1968. No mesmo ano, até Chico Buarque e

Tom Jobim foram vaiados no Maracanãzinho pelo fato de sua canção *Sabia* (que falava no exílio!), ter sido preferida pelo júri do festival, que deixou em segundo lugar a favorita do público, *Para não dizer que não falei de flores* (Caminhando), de Geraldo Vandré, que engajadamente pedia que os “indecisos cordões” que caminhavam pelas ruas deixassem de acreditar que “flores poderiam vencer canhões”, e pegassem em armas para “fazer a História”.

Porém, nem todos os jovens que aderiam aos grupos armados cobravam explicitamente dos artistas o chamamento sem rodeios à revolução. A efetiva presença das esquerdas guerrilheiras junto a setores e movimentos urbanos, de onde tiravam seus quadros e simpatizantes – sem que jamais tivessem conseguido lograr a pretendida inserção junto aos trabalhadores rurais – até certo ponto implicava uma simpatia natural de parte dos militantes pelo tropicalismo, um movimento cultural nascido nas mesmas circunstâncias sociais urbanas que geraram os movimentos políticos de 1968. Especialmente os quadros mais jovens parecem ter sido sensíveis às propostas tropicalistas, rebeldes e anárquicas, de “intervenção guerrilheira” cultural, para usar um termo colocado por Heloísa Buarque de Holanda (15: 74). Atrai principalmente a “tática do *happening*”, que tanto sucesso levou ao Teatro Oficina, por exemplo, que propunha a “atuação e mobilização de público pela via do espetáculo agressivo”, absorvendo “as reformulações táticas das esquerdas em nível internacional, agora privilegiando a guerrilha revolucionária”. (15: 52)

As posições culturais e ideológicas de esquerda nos anos 60 eram “rebeldes” e/ou “revolucionárias”, para usar dois termos que caracterizariam a produção cultural crítica à ordem vigente após o golpe de 64, conforme proposta de Leandro Konder, num artigo de 1967 (no qual apontava a “inocuidade” da “rebeldia, por si só”, que “não basta para que a conduta humana se torne plenamente libertária: é preciso que o inconformismo se exerça na direção certa”. A rebeldia estéril estaria presente no romance de Cony, *Pessach: a travessia*, e no filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, segundo Konder, 20: 135-145). Tais posições estavam difusas socialmente, em especial nos meios com maior acesso à cultura, influenciando de diferentes maneiras e em graus diversos a formação ideológica dos participantes dos movimentos sociais do momento, os quais forneceriam os quadros para as várias organizações clandestinas. Essas nem sempre tinham formulações teóricas precisas e específicas a respeito das questões culturais e estéticas, a serem necessariamente acatadas por seus militantes. Assim, por exemplo, encontram-se pelo menos duas influências culturais distintas na formação intelectual de dois quadros da “militarista” VPR após 1969. De um lado, o teórico Jamil Rodrigues escrevia num documento da organização, com xenofobia verde-amarela das mais exaltadas, verdadeira caricatura reveladora do “historismo de esquerda”:

“(a) da mesma forma que não existe no Brasil classe burguesa nacional, não há também cultura burguesa nacional. b) não havendo cultura nacional burguesa, a ditadura de classe no nível da superestrutura se dará fundamentalmente com características de libertação da cultura e das tradições populares, através da expulsão das ‘tradições’ importadas do imperialismo.” (19: 36)

Essa era a visão de um membro da direção da VPR, provavelmente a da própria organização, mas não era necessariamente a de seus quadros, como o ex-secundarista Alex Polari, que mais tarde chegaria a integrar a direção. Polari tece comentários nas suas memórias sobre a identidade entre os tropicalistas e o impulso também politicamente revolucionário de boa parte de sua geração:

“Quando ouvi pela primeira vez o disco *Tropicália* do Caetano Veloso e logo em seguida *Panis et Circenses* [de Gil], senti que alguma coisa importante estava acontecendo e que essa coisa afinava de uma maneira incrível com a minha sensibilidade. O Tropicalismo e suas diversas ramificações já eram sem dúvida a expressão cultural perfeita para aquilo que incipientemente representávamos” em 1968. (25: 121)

* * *

Além da relação complexa entre a indústria cultural e as obras que veicula, pode-se dizer que essa indústria, desenvolvida a partir dos anos 60, veio a colocar muitos “artistas” em situação de emprego próxima à dos demais trabalhadores. É conhecida a passagem de Marx, no *Capítulo VI inédito*, sobre o trabalho tendencialmente produtivo de artistas com o avanço do capitalismo, ainda que o considerasse como “forma de transição” (há indícios de que no capitalismo de hoje esses tipos de trabalho não sejam mais meras “formas de transição”, pois eles se “subsumem formalmente ao capital”):

“Milton – sirva-nos de exemplo – que escreveu *Paradiso Perdido* (*who did the paradise lost*), era um trabalhador improdutivo. Pelo contrário, o escritor que proporciona trabalho como de fábrica a seu livreiro, é trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paradise Lost* tal como um bicho-da-seda produz a seda, como manifestação *de sua natureza*. A seguir, vendeu o produto por cinco libras, e desse modo converteu-se em negociante. O literato proletário de Leipzig que produz livros – por exemplo, compêndios de economia política – por encargo do livreiro, está próximo a ser trabalhador produtivo, porquanto sua produção está subsumida ao capital, e não se leva a termo senão para valorizá-lo. Uma cantora que entoa como um pássaro é um trabalhador improdutivo. Na medida em que vende seu canto, é assalariada ou comerciante. Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário (*entrepreneur*), que a faz cantar para ganhar dinheiro, é um trabalhador produtivo, já que *produz diretamente capital*.” (22: 76)

Ruy Fausto cita trecho das *Teorias da mais-valia*, de Marx, sobre o trabalho de um ator:

“Um ator, por exemplo, mesmo um *clown* é nesse sentido (*hiernach*) um trabalhador produtivo, quando ele trabalha a serviço de um capitalista [de um empresário (*entrepreneur*)] a quem ele dá de volta mais do que recebe em forma de salário, enquanto um alfaiate que faz consertos de roupa, que vem à casa do capitalista e conserta as suas calças, só lhe cria um mero valor de

uso, é um trabalhador improdutivo. O trabalho do primeiro se troca com o capital, o trabalho do segundo se troca por rendimento. O primeiro cria uma mais-valia; no segundo, se consome um rendimento.” (10: 251)

A indústria cultural contemporânea envolve o trabalho de uma multidão para produzir bens materiais como discos, livros, filmes, seriados de TV, fitas de videotape, e também bens imateriais, como espetáculos teatrais, musicais, etc. Nesse sentido, aquelas passagens isoladas de Marx ganham vulto: o trabalho de artistas e técnicos é contratado pelo empresário cultural para valorizar um capital por ele empregado; assim, trata-se de trabalho produtivo, gerador de lucro, criador de mais-valia, esteja ele materializado ou não em mercadorias palpáveis. No capitalismo de hoje, cabe perfeitamente incluir grande parte dos artistas e técnicos em artes como potencialmente constituintes da classe dos trabalhadores assalariados modernos, em sua diversidade, sendo mesmo legítimo supor a existência de um proletariado específico da indústria cultural (na definição de Marx, lembremos, proletário é o “trabalhador assalariado, que produz e valoriza capital e que é posto na rua logo que se torna supérfluo para a valorização do capital.” (10: 234)).

Até 1964, havia muito de “artesanato” e “amadorismo” nas artes, isto é, a produção cultural não estava completamente enquadrada na lógica do capital. Parece que um dos pontos nodais para explicar a agitação das camadas intelectualizadas em todo o mundo em 1968, como apontou por exemplo Mandel (21), estava no rápido avanço do capitalismo, que tendia a colocar os profissionais liberais crescentemente sob o jugo direto do capital. As revoltas de 1968 foram muito a rebeldia contra a proletarianização, por parte daqueles que ainda tinham ou pretendiam ter considerável grau de domínio pessoal sobre a própria produção intelectual. Isso foi especialmente relevante no caso dos artistas brasileiros naquele período. Entretanto, alguns viram na comercialização das artes uma modernização inevitável, e passaram até a louvar aspectos dessa modernização na superação de um Brasil arcaico, como foi o caso dos músicos eruditos “vanguardistas”, dos concretistas e dos tropicalistas, que por isso mesmo mereceram a crítica feroz de Roberto Schwarz em 1969, que no combate a essas correntes deixava em segundo plano a “crítica social violenta” que era obrigado a reconhecer nos trabalhos dos tropicalistas (29: 61-92).

Não parece correto identificar os “vanguardistas” como reacionários. Comentando “o problema, vivido por vários grupos da vanguarda de hoje, da relação entre a atividade estética e o empenho social”, o crítico literário humanista Alfredo Bosi, insuspeito de qualquer “vanguardismo”, observa que “não é difícil reconhecer nos poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares-comuns díspares que entravam a linguagem anemizando-lhe o tônus crítico e criador” (4: 535). Helösa Buarque de Holanda escreve sobre os “vanguardistas”, adversários do modelo “nacional-popular” desde a década de 50: “há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância

política de seus participantes, cuja história de vida, em muitos casos, se submetida a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial.” (15: 37-38)

Ao contrário dos “vanguardistas”, outros intelectuais e artistas não suportavam a idéia da indústria cultural, propondo uma ruptura com a ordem capitalista, o que geraria uma efetiva democratização cultural, não a massificação alienante daquela indústria (o comentado artigo de Roberto Schwarz, de 1969, é um dos exemplos mais brilhantes da crítica à indústria cultural, exercida por aqueles que ele mesmo chamou de “anti-capitalistas elitários”, embora não se reconhecesse um deles). Só que, no mais das vezes, a proposta de ruptura revolucionária da ordem não alcançou a modernidade, encastelando-se naquilo que Rouanet chamou de “historismo de esquerda”, na defesa verde-amarela do “nacional-popular”, na negação romântica do capitalismo feita por artesãos da cultura, por uma elite artística e cultural que elegeu o suposto camponês atrasado nordestino, no próprio campo ou imigrante para as periferias das grandes cidades, como o suporte de defesa da “cultura brasileira” contra a invasão imperialista, numa recusa simultânea, consciente ou não, voluntária ou não, tanto do capitalismo quanto da modernidade, como se ambos fossem necessariamente a mesma coisa.

Havia propostas, em vários matizes, de recusa à indústria cultural em nome do “nacional-popular”, bem como aquelas que embarcavam de peito aberto na canoa dessa indústria, na esperança de subvertê-la, pensando com maior ou menor ingenuidade que poderiam “entrar e sair de todas as estruturas”, para superar a ordem vigente (Caetano Veloso gritava contra as vaias recebidas num festival musical: “ [...] Nós, eu e ele [Gil] tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? [...]). As várias propostas, inclusive as adversárias, continham forte elemento anticapitalista que impregnou setores de toda uma geração, especialmente a parcela que tinha acesso maior à cultura. Sabe-se que o anticapitalismo “historista” e o anticapitalismo “vanguardista” acabaram, ambos, sendo incorporados e reelaborados pela indústria cultural, não tendo podido dar o salto qualitativo de ruptura com o capitalismo, mesmo porque essa tarefa estava fora do alcance das atividades estritamente culturais. A diluição das posições estéticas e políticas contestadoras da ordem social na indústria cultural era uma tendência forte, mas não uma fatalidade. Um desfecho diferente no mundo da cultura só poderia ser dado por uma efetiva revolução social. Alguns o perceberam, mas não viram a possibilidade dessa revolução no horizonte imediato, enquanto outros vislumbraram a oportunidade histórica na ação das organizações armadas de combate à ditadura, que se apresentava como a alternativa revolucionária daquele momento conjuntural. Depois do Ato 5, “uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital vai dedicar-se à revolução, e a parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores” (29: 91).

Schwarz constatava os dilemas do movimento cultural, “espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena

ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, [...]”. Notava que “se é próprio do movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. [...] Presionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema dos romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância”. Ele cita os filmes *Terra em Transe* e *O Desafio*, respectivamente de Glauber Rocha e de Sarraceni, os romances *Pessach*, *a travessia* de Cony e *Quarup* de Callado, como típicos da crise moral dos intelectuais. Se a atividade destes, “tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhes resta senão passar à luta diretamente política?” (29: 89)

Sobre a “crise aguda” da intelectualidade “progressista” – da qual o próprio Schwarz fazia parte, inclusive com proximidade de organizações armadas, segundo depoimentos e conforme a direção para a qual indicava seu clássico artigo de 1969 – comentava o crítico Décio de Almeida Prado, depois de ver em 1967 a peça *Arena Conta Tiradentes*: “O que Boal e Guarnieri parecem não desculpar nos árcades mineiros [...] é fazerem versos no momento de fazer a revolução. Não haverá por acaso nessas recriminações, por parte dos autores, um sentido inconsciente de autopunição, o resultado daquele sentimento de culpa típico do intelectual de nossa época, que não perdoa a própria atividade literária e artística em face da fome e da miséria de milhões de homens?” (26: 171)

Quarup, de Antônio Callado (5), escrito entre março de 1965 e setembro de 1966, teria sido “o romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda recente”, segundo Schwarz, em 1969 (29: 92). O livro apresentava uma visão esperançosa e otimista, típica de certos setores sociais intelectualizados nos anos em que foi escrito, sobre as possibilidades de uma revolução brasileira após o golpe de 1964. Oferece uma perspectiva idílica e redentora da futura guerrilha, a ser implantada no campo, tida como capaz de levar o conjunto do povo à sua emancipação econômica, política e social. Mostra bem a utopia, no sentido positivo do termo, que levou tantos militantes à luta armada. O longo romance retrata a vida do padre Nando (Símbolo da nação cristã brasileira? Ou do intelectual urbano progressista?), em Recife, no Rio de Janeiro e no Xingu, nos anos 50 e 60. O protagonista se liberta gradualmente de sua formação cristã e conservadora, bem como de todas as repressões, inclusive sexuais, que a Igreja Católica e a sociedade capitalista lhe impõem como indivíduo e como ser social. A libertação se completa no final da estória, quando Nando parte para a guerrilha rural, a fim de liderar um grupo de camponeses politizados que não se conformou com o golpe de 64, tendo-se escondido no sertão desde então. Nando abraçou a causa da revolução social, instigado por seus amigos camponeses que o chamavam para lutar com eles, adotando o nome de guerra de Levindo, em homenagem a um jovem amigo que fora assassinado pela repressão patronal ainda antes de 1964.

Segundo Schwarz, trata-se em *Quarup* da trajetória de um padre-intelectual que “despe-se de sua profissão e posição social, à procura do povo, em cuja luta irá se integrar – com sabedoria literária – num capítulo posterior ao último do livro” (29: 92). Ferreira Gullar, importante teórico do modelo “nacional-popular” (publicou

em 1969 sua visão estética em *Vanguarda e subdesenvolvimento*) (14), ficou empolgado com a leitura de *Quarup*, escrevendo uma longa resenha crítica sobre o romance, extremamente elogiosa, em setembro de 1967, na *Revista Civilização Brasileira*, com o título revelador de “Quarup ou Ensaio de deseducação para o brasileiro virar gente” (13). Para Gullar, em *Quarup* “fundamental é a afirmação, implícita no romance, de que é preciso ‘deseducar-se’, livrar-se das concepções idealistas, alheias à realidade nacional, para poder encontrar-se. Os personagens desse livro são pessoas, com seus sonhos, suas frustrações, sua necessidade de realização pessoal. Mas dentro do mundo que o romance define, a realização pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas de entender que o seu destino está ligado a ela [...]”. (13: 256)

Quarup passava a perspectiva da possibilidade de uma revolução genuinamente popular no Brasil após 1964, o que em parte refletia a vivência pessoal do Autor. Há notícia do envolvimento de Callado no esquema guerrilheiro ligado a Leonel Brizola logo após o golpe de 64. Segundo o então militante Flávio Tavares, no movimento de resistência armada de Brizola “havia várias pessoas ligadas. Eu ficava com uma articulação. Outros: o poeta Thiago de Mello, o Antonio Callado, o Otto Maria Carpeaux, figura fantástica. Era o núcleo dos intelectuais do Rio [...] estavam integrados, eram solidários à tarefa” (*Status* nº 132, julho/85). Mas a obra do romancista transcendeu o ponto de vista individual, correspondendo às idéias de muitos militantes ou simpatizantes da esquerda na época, sobretudo os das camadas intelectualizadas. Ficam transparentes no livro a indignação e a revolta dos que, a exemplo de Nando, tiveram de aceitar impotentes o golpe de 64, bem como o inconformismo com o fato de um movimento popular tão promissor quanto o do início dos anos 60 ter acatado passivamente o golpe militar.

O romance de Callado fazia a profecia da aliança entre o povo e os intelectuais, corporificada na guerrilha rural a ser deflagrada, na perspectiva típica daqueles que pegaram em armas contra a ditadura. Talvez hoje se possa dizer, olhando o passado, que essa visão era um tanto idealizada, otimista, utópica, idílica, romântica, enfim um *whishful thinking* das camadas intelectualizadas de esquerda ou dos guerrilheiros sobre o sentido social do enfrentamento armado proposto. Sabe-se agora que a luta dos grupos guerrilheiros não foi de base e composição social camponesa ou genuinamente “popular”, nem logrou reunir sob a mesma bandeira os intelectuais e o conjunto do “povo”, como se profetizava em *Quarup*. Entretanto, no passado, não havia como ter certeza do percurso da História, que se abria por diversas veredas possíveis: o caminho seria traçado pelos homens que viveram aquele tempo, dentro de certas circunstâncias objetivamente dadas. A utopia libertária em *Quarup* é fundamental para entender a adesão, na conjuntura da segunda metade dos anos 60, de centenas ou milhares de pessoas ao projeto de guerra revolucionária, em suas várias vertentes.

A mesma utopia libertária de *Quarup*, com a proposta de aliança entre os intelectuais e o “povo” num projeto revolucionário, aparece em uma série de manifestações culturais entre 1964 e 1968. Por exemplo, na música popular brasileira (MPB), pode ser destacada a proposta de revolução social pela união e identidade entre os artistas

e o “povo”, na canção *Viola Enluarada*, de 1968, de Marcos e Paulo Sérgio Valle: “A mão que toca um violão/se for preciso faz a guerra/mata o mundo, fere a terra/ ... / viola em noite enluarada/ no sertão é como espada/ esperança de vingança/ O mesmo pé que dança um samba/ se preciso vai à luta/ capoeira / ... / Mão, violão, canção, espada/ e viola enluarada/ pelo campo e cidade/ porta-bandeira, capoeira/ desfilando vão cantando/ Liberdade!”. Era “esperança de vingança”, no “campo e cidade”, daqueles que pelas ruas iam “desfilando” e “cantando” contra os donos do poder, pedindo “liberdade”. Inúmeras músicas de Vandré no período apresentavam o mesmo espírito, como as reunidas no disco de 1968 *Canto Geral*, verdadeira apologia à revolução camponesa.

Apesar das diferenças estéticas e políticas, as manifestações artísticas brasileiras nos anos 60 tinham em comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa. As diferentes correntes culturais estavam no centro da mesma dinâmica social, o que faz as diferenças entre elas se esmaecerem relativamente, quando olhadas em retrospectiva. Na década de 60, a intelectualidade brasileira de esquerda, incluindo os “artistas”, estava cortada de cima a baixo por aquilo que Berman chamou de “cisão faústica”, a exemplo do que ocorrera na Europa do século XIX. A “cisão faústica” caracterizaria os “intelectuais do Terceiro Mundo, portadores de cultura da vanguarda em sociedades atrasadas”. Ela seria marcada pela constante tensão entre uma vanguarda cultural moderna e a sociedade subdesenvolvida que a cerca, “faústica” por alusão aos dilemas morais e intelectuais do *Fausto* de Goethe, portador de uma espécie de “identidade subdesenvolvida”, típica do romantismo (2: 44). Muitas vezes um romantismo de sinal trocado, pois não mais politicamente conservador, nos países subdesenvolvidos da segunda metade do século XX. Trata-se daquilo que Rouanet chamou de “historismo de esquerda” dos defensores do modelo “nacional-popular” na década de 60 no Brasil. Mas a “cisão faústica” vale também para os “vanguardistas”, adversários declarados dos “nacionalistas”, aqueles muito mais desesperados para alcançar a qualquer preço a modernidade do que esses últimos. A ânsia pelo moderno estava presente nos tropicalistas, por exemplo, que tinham a intenção de entrar nas estruturas da modernidade conservadora, implantadas após o golpe militar, para poder superá-las e sair delas, ao invés de negá-las, entrincheirando-se no passado. Parecem escritas para os tropicalistas e, paradoxalmente, não distantes dos “nacionais-populares”, as seguintes linhas sobre a “incandescência desesperada” dos artistas do Terceiro Mundo:

“O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. Ele se chicoteia em frenesim de auto-aversão e se preserva apenas através de vastas reservas de auto-ironia.” (2: 220)

Numa frase do ensaio “faústico” do começo ao fim de Roberto Schwarz em 1969, revela-se a “cisão” do intelectual aludida por Berman: “Falamos longamente da cul-

tura brasileira. Entretanto, com regularidade e amplitude, ela não atingirá 50.000 pessoas, num país de 90 milhões” (29: 91). Talvez os números de Schwarz sejam um pouco subestimados, já que apenas a *Revista Civilização Brasileira*, periódico mensal de intelectuais de esquerda, teria em 1967 uma tiragem de 40.000 exemplares, como afirma Carlos Guilherme Mota (23: 260). De certa forma, ele também coloca em segundo plano a influência da difusão de idéias tendo como veículo a própria indústria cultural então insurgente, que levava para milhões de pessoas, por exemplo, as canções engajadas nos festivais musicais transmitidos pela televisão. Mas isso não invalida o cerne de sua asserção, pois só uma escassa minoria de brasileiros tinha (como tem até hoje) acesso à cultura com “regularidade e amplitude”.

Também em setores docentes da Universidade buscava-se a aproximação entre os intelectuais e o povo. Nos anos 50 e 60, vários acadêmicos estudavam “a mentalidade do homem simples”, para ajudá-lo a compreender e a transformar a realidade, como apontou Octavio Ianni, num artigo em que destacava o esforço da intelectualidade brasileira engajada, publicada na *Revista Civilização Brasileira* (18). Exemplo de cientista social engajado era o próprio Ianni, que escreveu em 1967 o clássico *O colapso do populismo no Brasil* (17), desmistificando o tipo de representação popular em vigor até 1964.

A filmografia de Glauber Rocha também expressava as inquietações dos anos 60. Pelo menos até 1965-66, havia no cinema de Glauber uma identificação com as lutas dos trabalhadores, especialmente dos camponeses, expressa em filmes como *Barravento e Deus e o Diabo no Terra do Sol*, que teria sido elogiado pelo próprio Che Guevara, atribuindo ao filme uma importância tão grande para a cultura latino-americana quanto a de *Dom Quixote* para a cultura espanhola. Em *Terra em Transe*, de 1967, Glauber começava a mudar de postura, ao colocar na tela uma visão caústica do populismo, do qual fora aliado antes de 1964. Mostrava-o como um regime que engana as massas trabalhadoras, apresentando o personagem do intelectual Paulo Martins, de metralhadora nas mãos no final do filme, propondo a luta armada como saída para a libertação popular. Paulo Martins acaba sendo baleado, mas antes de morrer, erguendo a cabeça para o céu, responde quando lhe perguntam o que, afinal, sua morte provava: “A beleza! O triunfo da beleza e da justiça”. Outros depois dele, na vida real, também dariam a vida para provar o mesmo. *Terra em Transe* revela o romantismo revolucionário, filho da desilusão após o golpe de 64 e o panorama cultural nacional e mundial no período. Jacob Gorender (12: 74-75), Fernando Gabeira (11: 31-32) e outros intelectuais interpretaram o filme como uma adesão de Glauber ao vanguardismo militarista das organizações de esquerda armada, hipótese rejeitada pelo cineasta numa entrevista de 1967: “É aliás uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins representa, no fundo, um comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A revolução não estoura quando ele o deseja e por isso ele assume uma posição quixotesca. No fim da tragédia ele morre.” (16: 48-49)

Em que pesem as divergências relativas nas propostas estéticas e políticas, por exemplo, tanto Chico Buarque de Hollanda quanto Gilberto Gil usaram a metáfora do “samba” e do “carnaval” para anunciar um novo porvir, na segunda metade dos anos 60. Cantava Chico em *Olé, Olá*: “não chore ainda não/ que eu tenho a impressão/ que o samba vem aí/ o samba tão imenso/ que eu às vezes penso/ que o próprio tempo/ vai parar pra ouvir”. Estamos diante do uso ambivalente da palavra samba, numa canção que literalmente consolava os derrotados de 1964 (“não chore ainda não”), pela perda tanto da revolução, quanto das origens tradicionais e populares da MPB, crescentemente ameaçadas pelo imperialismo cultural, mas deixa estar, que “o samba vem aí”. No *Ensaio Geral*, Gil cantava: “tá na hora vamos lá/ carnaval é pra valer/ Nossa turma é da verdade/ e a verdade vai vencer/ vai vencer, vai vencer”. O convite ao engajamento no “carnaval” popular, guardadas as devidas diferenças artísticas, lembra aquele de Geraldo Vandré, para quem “esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. Recitava Gil em *Roda*: “seu moço, tenha cuidado/ com a sua exploração/ se não lhe dou de presente/ a sua cova no chão”. Em sentido próximo, Vandré em *Terra Plana*: “apenas atiro certo/ na vida que é dirigida/ para minha vida tirar”.

Com o tropicalismo, Gil foi-se afastando da tradição estética e política que o aproximava de Vandré e de Chico Buarque, por exemplo, mas mesmo assim Gil, Capinam e Torquato Neto, logo depois da morte de Guevara em outubro de 1967, já em plena fase tropicalista, cantaram “o nome do homem morto”, que era “louco por ti, América”. Esse nome a censura não permitiria pronunciar com todas as letras, ele só poderia ser dito quando o dia da libertação houvesse arreventado, o nome de Che Guevara, vale dizer, do próprio “povo”: “El nombre del hombre muerto/ ya no se puede decirlo/ quem sabe?/ antes que o dia arrevente/ El nombre del hombre muerto/ antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica/ El nombre del hombre es pueblo”. Apesar de tudo, era preciso cantar o nome do homem morto, cuja bandeira de luta ficara para o povo, a quem caberia evitar que a noite definitiva se espalhasse pela América Latina. Mesmo com a morte do Che, sobreviveria seu espírito, pois Guevara seria a encarnação das lutas populares, imortal pois seu nome identificava-se ao do próprio povo: “el nombre del hombre es pueblo”. Por isso, “um poema ainda existe/ com bandeiras, com trincheiras/ canções de guerra/ quem sabe canções do mar”, numa alusão às lutas dos que levantavam bandeiras e trincheiras, fazendo canções de guerra e de mar, sabendo que um dia iriam morrer “nos braços da camponesa/ guerrilheira, manequim/ ai de mim/ nos braços de quem me queira”.

Na sua *Misere Nobis*, de parceria com Capinam, Gil advertia que “já não somos como na chegada/ calados e magros/ esperando o jantar na porta”. Evocava o “dia que seja/ para todos e sempre a mesma cerveja/ Tomara que um dia, dia (um dia não, para todos e sempre), metade do pão”. Notava a “mesa molhada de vinho e mancha de sangue ” (o mesmo sangue que, tempos depois, pediria que dele fosse afastado, numa parceria com Chico Buarque, unido a ele pelo peso da censura e da repressão da ditadura militar nos anos de chumbo do início da década de 70, quando já

havia passado o furor das tendências político-estéticas adversárias que cada um deles defendera em 1968 e de certa maneira continuam representando até hoje, de modo mais tênue: “pai, afasta de mim esse cálice/ (cale-se)/ de vinho tinto de sangue”). *Misere Nobis*, música marcante de 1968, termina com um jogo de letras, sílabas e palavras, comumente usado nas brincadeiras infantis, para fugir à censura e expressar o cerne da manutenção da nossa miséria brasileira, *misere nobis*: “be, re, a = bra; ze, i, le = zill/ fe, u = fu; ze, i, le - zill/ ce, a, gá = cag; a, o, til = ão/ ora pro nobis/ ora pro nobis”. Isto é, “Bra-sil/ Fu-zil/ Ca-gão/ orai por nós”. Para bom entendedor...

A crítica irônica e corrosiva à indústria cultural e à modernização conservadora da sociedade brasileira também estava presente nas canções tropicalistas, por exemplo, nas vozes de Gil, Veloso, Gal Costa e dos Mutantes, cantando a música de Tom Zé, *Parque Industrial*: “Retocai o céu de anil/ bandeirolas no portão/ grande festa em toda a nação/ espetáculo, orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção/ Tem garotas propaganda/ aeromoças e ternura no cartaz/ basta olhar na parede/ minha alegria num instante/ se refaz/ Nós temos o sorriso engarrafado/ já vem pronto e tabelado/ é somente requestrar/ e usar/ que é made de de/ made in Brazil”, e por aí seguia a canção.

As vaias do público a uma música de Caetano Veloso, num festival de MPB em 1968, geraram inflamado discurso do compositor contra a platéia, onde dizia as famosas frases proféticas: “[...] Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada. [...] Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos”. Contudo, vista de hoje, fica esmaecida aquela rixa entre o público jovem que vaiava a canção *É Proibido Proibir*, e o seu compositor no palco, Caetano Veloso. Já não está na ordem do dia a recusa de Caetano e dos tropicalistas a colocar as artes imediatamente a serviço da revolução social, as transgressões estéticas propostas pelo tropicalismo foram incorporadas pela MPB de nossos dias, nos quais os artistas têm de se submeter à indústria cultural para a divulgação de suas obras, de modo que, fora do clima de 1968, é difícil entender as diferenças entre Caetano e os que o vaiavam. Quando se aborda retrospectivamente o ambiente político e cultural de 68, de uma perspectiva mais sociológica que estética, vê-se que havia muito em comum entre Veloso e o público indignado que o apupava (supostamente os jovens de esquerda que pretendiam defender a “autêntica” MPB e também queriam “tomar o poder” pela via guerrilheira). Isso se expressa de forma transparente na letra da própria música vaiada, que se inspirava nas manifestações estudantis e operárias de maio de 68 na França: “[...] os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ louças, livros/ sim/ Eu digo sim/ Eu digo não ao não/ e eu digo é proibido proibir/ É proibido proibir”. Ora, a mesma aversão aos “livros”, às “estátuas” e às “estantes”, que deveriam ser derrubados, permeava com diferentes modulações todo o movimento social de 68, da contracultura aos artistas engajados, dos *hippies* aos guerrilheiros. O anti-teoricismo, a negação da reflexão em nome da ação, foi também marca forte nos grupos de guerrilha urbana, para os quais a teoria política revolucionária já estava pronta, não caberia mais perder-se em discussões teóricas intermináveis estereis e burocratizantes, elas só impediriam a ação revolucionária, a ser imediatamente levada a cabo.

Noutra música de 1968, Veloso constatava e repetia que “os automóveis ardem em chamas”, pedia “atenção para o sangue sobre o chão”. As coisas estavam acontecendo, era preciso “estar atento e forte”, sem “tempo de temer a morte”, a fim de estremecer a ordem constituída. A rebeldia anticapitalista aparecia em várias canções de Caetano Veloso e dos tropicalistas, como a expressiva *Enquanto seu lobo não vem*, do LP *Tropicália*, gravado em 1968. A letra fala da resistência clandestina ao regime militar. Enquanto Caetano canta a música, ouve-se ao fundo um coro entoando paralelamente um verso de outra canção, de Caymmi, que diz mais do que sugestivamente: “os clarins da banda militar”. Eis a letra:

“Vamos passear na floresta escondida/ meu amor/ vamos passear na avenida/ vamos passear nas veredas no alto/ meu amor/ há uma cordilheira sob o asfalto/ A estação primeira de mangueira/ passa em ruas largas/ passa por debaixo da avenida Presidente Vargas/ Vamos passear nos estados unidos/ do Brasil [nesse ponto, toca-se ao fundo um trecho do hino da Internacional Comunista]/ vamos passear escondidos/ vamos desfilar pela rua onde a mangueira passou/ vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das pombas [ou bombas?] das bandeiras/ debaixo das botas/ debaixo das rosas dos jardins/ debaixo da lama/ debaixo da cama/ debaixo da cama”.

A canção dizia dos que tinham de conviver clandestinos com o regime militar, ela poderia ser assinada por qualquer guerrilheiro urbano, exceto pelas palavras finais, que talvez expliquem em parte o ódio de muitos militantes contra o tropicalismo em 1968, e as vaias recebidas por Veloso no festival: enquanto uma parte da esquerda preparava-se para pegar em armas contra os militares, Caetano vivia a mesma situação propondo irem todos para “debaixo da cama”, isto é, refugiar-se da sanha do “lobo”, vale dizer, dos militares.

Sabe-se que “o homem é o lobo do próprio homem”. A canção libertária do homem, entoada por vozes diversas entre 1964 e 68, seria calada pela força do “lobo” após o AI-5, e só viria a ser ouvida novamente alguns anos depois, quando o milagre econômico e as ilusões que gerara entravam em franco declínio e reorganizava-se a resistência ao regime militar. Então, Chico Buarque encontrava eco quando propunha que se cantasse novamente a “esperança” e a “alegria”, “revirando a noite/ revelando o dia, [...] canta a canção do homem/ canta a canção da vida”.

* * *

Na conjuntura de 1967-68, herdeira dos efeitos do golpe de 64 (os quais não foram capazes de murchar imediatamente o florescimento cultural que acompanhara o movimento da sociedade no início da década), as idéias e as ações de rebeldia e de revolução empolgaram muitos que tinham acesso à cultura, principalmente os jovens intelectualizados. A eles abrasava com diferentes intensidades e matizes o ardor revolucionário, o fogo de conhecer a revolução: “como se chama a amante?/ desse país sem nome/ esse tango, esse rancho/ esse povo, dizei-me/ arde o fogo de conhecê-la”.

Inúmeras músicas, filmes, encenações teatrais, livros e outras manifestações artísticas apontavam até 1968 para um caminho, menos ou mais explicitamente: a resis-

tência ao regime militar pela aliança entre os intelectuais e os trabalhadores, ou o “povo”. Logo, seria de prever a adesão maciça dos próprios artistas às organizações de esquerda, especialmente as armadas. Alguns deles realmente passaram “para a ação direta e para a clandestinidade”. Foi o caso de Heleny Guariba, sobre quem escreveu o crítico de teatro Décio Prado, politicamente um liberal autêntico: “Parecia alguém que marcaria fortemente a sua presença no teatro brasileiro. Heleny [...] não suportava mais viver em meio à injustiça e preferia arriscar a vida na clandestinidade do que permanecer inerte e inerte. A sua morte foi uma das muitas cercadas pela obscuridade e abafadas pelo silêncio” (26: 18). Como ela, outros passaram à clandestinidade, mas os números já expostos sobre os processados pelo regime militar mostram que não ocorreu a adesão direta em em larga escala de artistas “do palco” às ações armadas. Entretanto, parte da “platéia” dos espetáculos envolveu-se mais diretamente com a luta, sobretudo estudantes e jovens profissionais com escolaridade superior, para cuja formação da mentalidade rebelde e inconformista as artes e os artistas dos anos 60 contribuíram.

A rápida reversão do quadro político e cultural após o AI-5, com forte censura, tortura, diversas prisões e exílios a que foram submetidos muitos artistas, o refluxo do movimento de massas paralelo ao recrudescimento fmpar da repressão, especialmente contra os opositores armados do regime, tudo isso talvez tenha contribuído para que muitos artistas se solidarizassem com os opositores armados por outra via que não a própria passagem imediata para a clandestinidade e execução de ações armadas, como a ajuda financeira a organizações de esquerda, por exemplo. Afinal, não era tão simples a cantada passagem dos “versos” à “revolução”, ainda mais que desapareciam rapidamente as bases sociais de toda aquela agitação artística justificadora de uma resistência armada à ditadura, isto é, as manifestações culturais vinham na crista da onda de um movimento popular derrotado em 1964 e dizimado em 1968. Sem contar que a indústria cultural ia dando uma resposta à sua maneira aos anseios modernizantes dos artistas e intelectuais rebeldes, inclusive oferecendo-lhes vantajosos contratos. Comenta Helofsa Buarque de Hollanda a respeito:

“A modernização, levada em ritmo de ‘Brasil grande’, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres em ‘fascículos semanais’ das editoras Bloch, Abril, etc. A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um ‘país que vai pra frente’. As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde em muito sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar os setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de ‘vazio cultural’ que alguns dizem

marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamento às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado” (1981: 91). As próprias obras expressamente engajadas contra a ditadura iam-se “transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação [...] transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões.” (15: 93)

* * *

A partir de 1969, elevou-se acentuadamente o número de ações armadas realizadas por vários grupos de esquerda caracterizando aquilo que Gorender chamou de “imersão geral na luta armada” (em 1968, as raras ações armadas urbanas estavam restritas à ALN, à VPR e aos COLINA, mais a ALA Vermelha no final do ano). A ascensão da atividade dos grupos armados esteve na mesma razão do decréscimo das lutas de massas e do correspondente murchar dos movimentos culturais, que não sobreviveram enquanto tais, senão através da resistência individual de um outro artista a partir de 1969. Daí o ex-guerrilheiro Polari ter escrito que a “guerrilha nasceu”, portanto, sem uma cultura que a acompanhasse. Nasceu sem artistas, poetas, críticos, romancistas, teatrólogos, dançarinos, terapeutas, escritores. Como tal, nasceu sem raízes em sua própria classe. Quem nasce sem uma cultura, ou quem, com o tempo, não consegue expressar uma representação cultural do dia-a-dia de sua práxis é porque já nasceu morto, é porque está condenado ao fracasso” (25: 123). Talvez haja algo de exagerado nessas asserções, pois, como estamos vendo, os grupos armados nasceram no seio de um movimento social com rica manifestação cultural, que inclusive empurrava para a resistência ativa à ditadura militar. Contudo, parece verdadeiro que os grupos guerrilheiros não conseguiram expressar “uma representação cultural do dia-a-dia de sua práxis”, justamente na medida em que esta se desvinculava progressivamente de uma atuação inserida nas lutas de massa.

Trabalhos artísticos também expressaram a marginalização social crescente dos grupos armados a partir de fins de 69 (do AI-5 até o fim de 1969, as esquerdas armadas beneficiaram-se numericamente com a passagem à clandestinidade de vários quadros e simpatizantes que atuavam nos movimentos de massas anteriores ao AI-5. Também foi a partir do final de 69 que se fizeram sentir com mais nitidez os efeitos de recuperação da economia nacional, tornando ainda mais difícil recrutar militantes contra uma ditadura que gerava o “desenvolvimento” do país e reprimia barbaramente seus opositores). Por exemplo, Antônio Callado que em 1966 decantara a adesão do intelectual à guerrilha em *Quarup*, romance cuja proposta política e literária era elogiada por Roberto Schwarz ainda em 1969-70, o mesmo Callado em maio de 1970 terminou de escrever *Bar Don Juan*, romance que expressa um ponto de vista totalmente oposto ao de *Quarup* sobre a guerrilha.

Bar Don Juan (6) foi uma expressão literária do clima político e cultural de 1970, talvez o auge da repressão exercida pelo regime militar. Revelava uma perspectiva cética, desencantada e pessimista com a luta desenvolvida pelos grupos armados, apresentada no livro como reação voluntarista, sem participação popular, trágica e inútil, embora até certo ponto heróica, de grupinhos de esquerda compostos por militantes intelectualizados de classe média-alta, frequentadores dos bares da noite, idealistas e ingênuos. Os guerrilheiros seriam um bando de “esquerda festiva” (entendida como o conjunto de boêmios desocupados ou semi-empregados, com algum dinheiro, relativamente instruídos e com idéias progressistas), que resolve empunhar a tocha da revolução e trocar pelas armas as noitadas no bar Don Juan e a vida boêmia do bairro carioca do Leblon, para ajudar o Che no seu projeto de revolução continental iniciado na Bolívia. No final de estória, passada em 1967, a aventura acaba tragicamente para os guerrilheiros, mortos na maioria. Aos sobreviventes restara a solidão, a frustração e o isolamento numa imensa noite. O romance abordava pejorativamente as ações armadas, apresentando-as como uma luta, para usar palavras da contra-capta do livro, “de intelectuais engajados e boêmios em disponibilidade, de cínicos e diletantes movidos à álcool, da ‘esquerda festiva’ em suma”, clientes diários dos bares sofisticados das grandes metrópoles.

Bar Don Juan é fruto da desilusão do Autor com a resistência guerrilheira, o que em parte talvez tenha caráter pessoal. Nos depoimentos colhidos para nosso trabalho (27), mais de um ex-guerrilheiro apontou o caráter falsificador dado à esquerda armada em *Bar Don Juan*, até por razões pessoais e sentimentais do Autor, como o fracasso do projeto guerrilheiro nacionalista com as prisões na serra de Caparaó, no qual o próprio Callado estaria envolvido. Um dos entrevistados afirmou que Callado teria tido uma desilusão amorosa com uma guerrilheira, projetando-a no romance. Outro disse: “eu acho que livros como *Bar Don Juan* são profundamente desonestos. Um cara que conversou com algumas pessoas que os latino-americanos chamam de ‘whiskierda’ e se convenceu que a luta fora isso. Eu acho uma desonestidade, um desrespeito ao que houve. Uma incompreensão profunda”.

De qualquer forma, o livro mostra o ideário de desilusão, em 1970, de determinados setores das camadas sociais intelectualizadas, ditos de esquerda (marxista ou não), que num primeiro momento haviam participado direta ou indiretamente dos acontecimentos políticos posteriores a 1964, ou acompanhavam de perto o que sucedia. A visão exposta no romance não corresponde ao que foi composição social dos grupos de esquerda armada, que não eram integrados só nem principalmente por uma elite de intelectuais “festivos” (desde o século XIX já havia na composição social dos grupos insurrecionais a participação do que Marx chamou *la bohème*). Talvez o livro represente um voo de imaginação de setores céticos da esquerda sobre o que seria deles se deixassem os bares e partissem para a “utopia” da guerrilha, no sentido negativo do termo. Mas algo em comum parece ter havido realmente entre as esquerdas dos bares e as que empunharam armas na resistência à ditadura: os componentes de ambas eram predominantemente originários das camadas intelectualizadas urbanas e fruto do mesmo processo histórico e cultural. O número enorme de pessoas dessas

camadas, politizadas, mobilizadas ou engajadas nos processos de mudança social, dentro da ordem ou contra ela, no final da década de 50 e no início dos anos 60, seguiu vários rumos depois de 1964 ou de 1968: alguns para o exílio, outros para as lutas de oposição institucional cada vez menos toleradas, como a parlamentar e a estudantil, outros ainda optaram pela resistência armada, muitos desistiram de qualquer tipo de luta naquele momento, vários aderiram ao “sistema” implantado, e uns tantos encontraram, com a “interrupção do processo histórico”, a hora “boa para abrir um bar”, ou freqüentá-lo, nas palavras de W.H. Auden, citados por Callado na abertura do romance (6: 1). Foram os bares que serviram de refúgio a muitos que se sentiram impotentes num tempo de horror político, como o vivido pela sociedade brasileira em 1970. Mas era também nos bares que os setores contentes das camadas médias comemoravam as conquistas pessoais de consumo com o “milagre econômico”.

Bar Don Juan reflete um tempo de amargura e impotência política para as esquerdas, tempo em que “a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão”, quando Chico Buarque cantava contra o ditador general de plantão que “apesar de você/amanhã há de ser/outra dia”, e só lhe restava resistir entrincheirado em seu canto de protesto: “[...] ninguém vai me acorrentar/enquanto eu puder cantar/enquanto eu puder sorrir/enquanto eu puder cantar/algum vai ter que me ouvir [...]”.

Sinteticamente, em sintonia com os períodos em que foram escritos, correspondendo a diferentes conjunturas e a idéias sobretudo de setores ditos “progressistas” das camadas sociais intelectualizadas, pode-se estabelecer uma relação entre os dois romances de Callado e as seguintes frases, difundidas naqueles anos: “Pátria ou morte. Venceremos!”, para *Quarup*, de 1966, publicado em 67; e “o sonho acabou”, para *Bar Don Juan*, de 1970. Tempos depois, em 1976, Callado escreveria outro romance, também revelador da atmosfera social do ano em que foi escrito, para a qual poderia servir a palavra de ordem “a luta continua”. Trata-se de *Reflexos do baile* (7).

Reflexos do baile apresentava uma ótica menos idealizada e menos envolvida sentimentalmente do que os outros dois romances de Callado sobre a guerrilha brasileira. O livro é um mosaico de cartas que escrevem, uns para os outros, embaixadores de diversos países, seus parentes, guerrilheiros-sequestradores, policiais, etc. O fio condutor do mosaico é o planejamento e depois o seqüestro de um embaixador num baile, com as conseqüências que gera. O tom crítico, contido e distanciado, assumido pelo Autor no texto revela, na sua forma epistolar e não linear, um retrato da realidade política brasileira de 1969 a 73: fragmentada, ditatorial, num clima de medo, segredo e tragédia que caracterizou os chamados “anos de chumbo” para aqueles que ousaram se opor à ordem vigente. Enquanto, para o restante da sociedade, o regime procurava mostrar o Brasil como uma ilha de tranqüilidade e prosperidade. No final do romance, apesar de mortos ou presos os seqüestradores, a polícia soltou, por não identificá-lo nem através de torturas, Dirceu, um guerrilheiro a quem era endereçada a maior parte das cartas escritas pelos seqüestradores. Com *Reflexos do baile*, Callado fez-se porta-voz artístico de uma luta social de seu tempo: constatava-se que a batalha da guerrilha estava perdida, mas restavam elos e forças, simbolizados pela so-

brevivência de Dirceu, que permitiriam dar seguimento à luta contra a ditadura e pela emancipação humana, por setores mais amplos do que a aguerrida elite de esquerda que pegou em armas.

Talvez *Reflexos do baile* encontre uma aproximação no campo da MPB na canção *Pipoca Moderna*, música da Banda de Pffaros de Caruaru, recolhida por Gilberto Gil em 1967, na qual Caetano Veloso colocou uma letra anos depois, gravando-a no disco *Jóia*, de 1975. Na “noite de negro não” do regime militar, muitos acreditaram que o pipocar de manifestações culturais e polfticas, o estouro de centelhas insurreccionais, levaria à revolução. Dizia a canção: “E era nada de nem/ noite de negro não/ e era ‘n’ de nunca mais/ e era noite de ‘n’ nunca/ de nada mais/ e era nem de negro não/ porém parece/ que há golpes de ‘p’/ de pé, de pão/ de parecer poder/ e era não de nada nem/ Pipoca ali, aqui/ pipoca além desanoitece/ a manhã/ tudo mudou”.

Provavelmente, Caetano Veloso pensasse mais, ao fazer a letra de *Pipoca Moderna*, na atuação rebelde da “guerrilha cultural” dos tropicalistas no passado, mas a letra cai como uma luva para a atuação dos grupos polfticos de guerrilha urbana. O golpe das pipocas estouradas, isto é, das manifestações culturais por toda parte, e das próprias ações armadas, isoladas, abruptas e surpreendentes, geravam uma aparência de poder aos agentes sociais contra a ordem, um “parecer poder” dado pelos festivais de MPB, manifestações de rua, *happenings* culturais, e no caso dos guerrilheiros, pela posse das armas e pela dinâmica das ações. Eram pipocas de luz na noite da ditadura militar, nada além. Foram sinais de vida que não puderam iluminar as trevas. Entretanto, cantava Caetano em meados dos anos 70, finalmente desanoitecia a manhã e tudo mudara.

Da decantada geração de 1968 que, em parte, aderiu aos grupos armados, “nem tudo se perdeu: ficou o esforço, ficaram gestos de grandeza, preocupações fecundas” e obras de arte “que ainda hoje circulam entre nós e nos emocionam”, como se lê num depoimento de Leandro Konder, coletado por Hollanda e Gonçalves (16: 91-92). Ao olhar retrospectivamente para os anos 60, Konder constata, em sentido próximo ao que foi proposto no incio deste trabalho, ao se acatar uma hipótese de Perry Anderson, que restaram “ruínas arqueológicas de uma cultura dizimada pelo AI-5, pela repressão, pelas torturas, pelo ‘milagre brasileiro’, pelo ‘vazio cultural’, pela disciplina tecnocrática e pela lógica implacável do mercado capitalista”. Sabe-se que esse mercado viria, com o tempo, a incorporar desfiguradamente elementos tanto das propostas “vanguardistas” quanto das “nacionais-populares” dos anos 60, desenvolvendo-se uma indústria cultural sem precedentes no país, que oferecia empregos e bons pagamentos aos artistas, inclusive os “revolucionários”. Mais por razões objetivas do que por subjetivas, o número de artistas realmente insubordinados tenderia a ficar cada vez mais restrito, conforme avançava também no campo das artes e da cultura a modernização implementada pelo novo regime, sem dúvida uma resposta conservadora a anseios e propostas de modernização que vinham de pressões populares anteriores a 1964 ou de 1968. Logo ficariam distantes no passado as perspectivas de revolução que haviam embalado tantos sonhos e tantas vidas.

RIDENTI, M. S. "A canção do homem enquanto seu lobo não vêm": cultural agitation and the option on Brazilian revolution, 1964-69. *Perspectivas*, São Paulo, v. 14, p. 1-40, 1991.

ABSTRACT: *This paper analyses the cultural movement in Brazil in the sixties. It shows how the contradictions of the society have created this movement and, on the other hand, how the cultural agitation has contributed to produce left wing criticism, inspiring many people to fight against the Brazilian military dictatorship, including those who joined groups of guerrilla war.*

KEYWORDS: *Brazilian culture; sixties; intellectuals; revolution; left wing; guerrilla war; military dictatorship.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDERSON, P. Modernidade e revolução. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 14, p. 2-15, fev. 1986.
2. BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. de Letras, 1986
3. BNM. *Projeto "Brasil nunca mais"*. São Paulo: Arquideocese de São Paulo, 1985. Projeto A. 6 tomos. 12v.
4. BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
5. CALLADO, A. *Quarup*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
6. CALLADO, A. *Bar Don Juan*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
7. CALLADO, A. *Reflexos do baile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
8. CHAUI, M. *Conformismo e resistência*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
9. FANON, F. *Os Condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
10. FAUSTO, R. *Marx: lógica & política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.
11. GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* 34. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
12. GORENDER, J. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.
13. GULLAR, F. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 251-258, set. 1967.
14. GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
15. HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: (cpc, vanguarda e desbunde)* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
16. HOLLANDA, H. B. de, Gonçalves, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
17. IANNI, O. *O colapso do populismo no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
18. IANNI, O. A mentalidade do homem simples. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 113-117, mar./abr., 1968.
19. JAMIL. *O caminho da vanguarda*. s. L, s.c.p., 1970.
20. KONDER, L. A rebeldia, os intelectuais e a juventude. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 135-145, set. 1967.
21. MANDEL, E. *Os estudantes, os intelectuais e a luta de classes*. Lisboa: Antídoto, 1979.

22. MARX, K. *O capital*: livro I, capítulo VI (inédito). São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
23. MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1985.
24. ORTZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
25. POLARI, A. *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
26. PRADO, D. de A. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
27. RIDENTI, M. S. *O fantasma da revolução brasileira: raízes sociais das esquerdas armadas, 1964-1974*. São Paulo: USP, 1989. 2v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 1989.
28. ROUANET, S. P. Nacionalismo, populismo e historicismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1988. D-3.
29. SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
30. VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
31. WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ABREVIATURAS USADAS NO TEXTO

- ALA – Ala Vermelha do PC do B
 ALN – Ação Libertadora Nacional
 AP – Ação Popular
 COLINA – Comandos de Libertação Nacional
 MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro
 PCB – Partido Comunista Brasileiro
 PC do B – Partido Comunista do Brasil
 PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
 POLOP – Organização Revolucionária Marxista-Política Operária
 PORT – Partido Operário Revolucionário (Trotskista)
 VAR – Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares
 VPR – Vanguarda Popular Revolucionária