

OS CONDENADOS DA REVOLUÇÃO

Eduardo Fernando Montagnari

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá,
Av. Colombo, 5790, Campus Universitário, 87020-900, Maringá-Paraná, Brasil.

e-mail: mon@wnet.com.br

resumo

O Centro Popular de Cultura da União Estadual dos Estudantes figura como um movimento cultural emblemático na história das culturas universitária e brasileira. Criados no início dos anos 60, os CPCs espalham-se pelo território brasileiro numa movimentação que elege a arte e a cultura como principais armas na luta pela transformação da realidade nacional. Este artigo discute as implicações do CPC da UNE dentro do contexto histórico que o produziu.

Palavras-chave: arte, cultura, movimento cultural, revolução, universidade.

“VELHO 1 - ...Esta casa é a tradição dela mesma. Tudo nesta casa tem um significado especial. Esta sineta, por exemplo, serviu para que Anchieta chamasse os índios para a primeira aula e hoje chama vocês para ensinar os mesmos valores que naquela época eram defendidos pelos jesuítas. Sinta a pressão minha criança!...” (O Auto dos 99%).

Desde que foram criadas, as universidades “naturalizam” valores correspondentes a projetos culturais-educacionais *hegemônicos*: padrões das classes dominantes que visam a reprodução da estrutura vigente. O que não significa dizer que as universidades sejam, em suas múltiplas dimensões, impermeáveis às contra-ideologias ou pensamentos antagônicos aos valores estabelecidos. De qualquer maneira, a existência dessas instituições só pode ser interpretada e compreendida em relação aos valores e demais instituições constitutivas do amálgama social onde emergem e representam, em graus variados e sob diferentes formas, o teatro das consciências engendradas e que engendram o pensamento e a vida de uma nação.

Religiosa na idade média, cortesã no Renascimento, erudita no mundo moderno, cientificista no mundo contemporâneo, elitista no Brasil Republicano, tecnocrata presentemente, qualificam feições impossíveis de serem contesta-

das. Por outro lado, essas feições reproduzem apenas a hegemonia de um universo multifacetário que, em diferentes tempos e lugares, torna-se, ele mesmo, território exemplar dos confrontos político-ideológicos e contradições sociais que moldam a *fisionomia civilizada*.

O pressuposto de que a educação e o ensino, calcados em valores hegemônicos, traçam o perfil do modelo ideal do ser que deve prevalecer socialmente, permite inferir que, também no Brasil, as universidades, a partir de 1930, sob os auspícios de um projeto modernizante mas depositárias históricas do elitismo pragmático e conservador dos setores dominantes, primam por acentuar as características que representam o *homo brasiliensis* capaz de ocupar cargos ou desempenhar papéis destacados em nossas instituições públicas e particulares.

Parafrazeando Ernesto Leyendecker (Fávero, 1980), é mister lembrar que não sendo toda a história, a universidade não está fora da história de um país. Por ela *passam* sua história e sua gente e ela participa dos acontecimentos, da vida: é aspiração humana, tentativa, ensaio, verificação, drama e desenlace, tarefa comunitária. É uma realidade que fala. Uma realidade de tensões contraditórias, entre diferentes funções e finalidades, cujas relações, com o meio que

* Este artigo reproduz parte do terceiro capítulo da tese de doutorado *TERCEIRA MARGEM (extensão cultural universitária: um contexto da prática)* defendida na UNESP/Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara, 1995.

engendra e pelo qual é engendrada, preocupam indivíduos, grupos e classes, tanto dentro quanto fora de seus “muros”. Assim, *escutando e avaliando* parte daquilo que a *universidade brasileira* tem a nos dizer, escolhemos a maneira pela qual essa instituição fertilizou o terreno onde, ainda hoje, são proclamados certos *ideais de compromisso com setores menos favorecidos de uma sociedade tradicionalmente discriminatória e com o universo multicultural do povo de uma nação em formação*.

Estabelecida ao lado do *ensino* e da *pesquisa* como *terceira função acadêmica*; fruto do desejo de romper com a imagem elitizante de uma instituição voltada sobre si mesma e aberta aos estratos sociais mais privilegiados; sem tradição acadêmica e menos impermeável estruturalmente que as duas outras funções, a chamada *extensão cultural universitária* configura, por essas mesmas razões, nos anos 60, *uma margem* disposta a servir diferentes aspirações e interesses: conservadores e inovadores, acadêmicos e extra-acadêmicos, oficiais e não-institucionais. Sem esquecer as reais condições das quais destacamos essa *problemática*, escolhemos, aqui, ouvir e avaliar *um momento emblemático* em que a universidade, ou alguns de seus segmentos protagonizam, no passado, a criação de canais que tentam vincular suas finalidades com a realidade brasileira: o início dos anos 60, *quando o movimento estudantil, em nome de uma cultura revolucionária, faz a instituição acadêmica conviver com a experiência dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e com sua vanguarda popular revolucionária*. Procuramos, aqui, discutir o significado político e cultural de um projeto cultural que participa da tradicional busca ou afirmação da nossa tão pretendida *alma nacional*: o *projeto revolucionário* que emerge do discurso e das práticas vinculadas à esquerda estudantil nos anos 60.

EMBLEMA COMUM

“A mitologia estava diante da gente. Em termos de arte, tudo era muito rico e humanizante. A questão da tortura, da delação, da palavra de ordem, da arte engajada, da militância política, do pensamento livre, todas essas questões eram muito fortes e provocam uma resposta em todos nós, universitários. O existencialismo e o marxismo eram duas filosofias muito difundidas na época.” (Capinam, 1994: 63).¹

Após intensa politização herdada dos anos 30, o movimento estudantil dá margem, no início da década de sessenta, a práticas que projetam *estender a cultura às ca-*

madras menos privilegiadas da população brasileira, trazendo a *questão nacional* e a *cultura popular* para o centro de suas discussões e preocupações políticas. No interior destas, o *tema de base* passa a ser a *revolução* e seu protagonista ideal, o *revolucionário*. O que se pretendia? Pergunta Osmar Fávero (1983:9) - responsável pela organização de uma antologia de textos produzidos no período. Ele responde: “transformar a cultura brasileira e, através dela, pela mão do povo, transformar a ordem das relações de poder e a própria vida do país. Os instrumentos? Círculos de cultura, centros de cultura, praças de cultura, teatro popular, rádio, cinema, música, literatura, televisão... sindicatos, ligas... com/para/sobre o povo. Instrumentos que se convertiam em movimentos”.

Dentro desse cenário, como um de seus mais importantes protagonistas, o movimento estudantil atua devendo suas principais feições a marcas que coroam uma politização herdada das reações partidárias organizadas e experimentadas contra o Estado Novo e à própria criação, em 1938, da *União Nacional dos Estudantes*, quando se forma, “progressivamente, entre os jovens estudantes, de então, uma compreensão mais nítida e política dos problemas nacionais” (Foracchi, 1977:227).

Traços de um mesmo e único processo, os contornos sociais, políticos e culturais de uma nação, não constituem dados prontos, acabados. Vale ressaltar, no entanto, que a “cena brasileira”, alimentada por um sistema de dominação que germina, conforme Safiotti (1987:6), do clássico matrimônio entre *patriarcalismo, racismo e capitalismo*, prima, desde sua origem, por acentuar a perversa imagem de um país que se nutre alimentando múltiplos contrastes e discrepâncias sociais, econômicas e culturais. Como, porém, a característica de toda e qualquer nação implica necessariamente mudança - por mais esforço que seus grupos dominantes dispensem para perpetuar o “estado de coisas” do qual se beneficiam, é fundamental, como indica Ianni (1986:71), que ao analisarmos seus componentes culturais - sociais, étnico-raciais, sexuais, religiosos, míticos, artísticos etc - levemos, na devida conta, a diferenciada participação e luta de suas classes, raças, gêneros, grupos e indivíduos.

Assim, no interior do conjunto dessas relações, compondo a conjuntura liberal-democrática dos anos 60, os estudantes aproveitam a euforia do *populismo-desenvolvimentista* dos anos 50 e, tendo em vista a *questão nacional*, absorvem o *tema universal das revoluções*, transformando-o em “questão de ordem” e motivo central de uma luta *anti-imperialista* que coloca em discussão o próprio *sentido* do que entendiam por *nação brasileira*. Cresce entre eles um *ideal revolucionário*, materializado em comportamentos comungados com artistas, jornalistas e intelectuais. *Valores culturais* consagram e propagandeiam a *revolução* por intermédio de intensas movimentações e doutrinações esquerdizantes. Preocupados com o *povo*, essas movimentações fazem eclodir, entre tantas outras, a experiência levada a cabo pelos *Centros Populares de Cultura* disseminados, em várias regiões do país, pelo que então se convencionou designar *UNE-volante*.

¹ Esta e as demais epígrafes do texto são excertos de depoimentos colhidos entre ex-militantes desse movimento. Cf. Jalusa Barcellos. *O CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

O CPC DA UNE

“O CPC foi um projeto do Partido Comunista Brasileiro(...) Acho que foram os próprios artistas comunistas que, insatisfeitos com o trabalho profissional que realizam na época partiram para esse projeto. Porque havia uma insatisfação muito grande” (Fernando Peixoto, 1994:198).

É recorrente, nos textos sobre extensão universitária, conjugar as práticas dos *Centros Populares de Cultura* como modalidades de uma histórica experiência cultural “extensionista”. Noção que costuma não frequentar os textos produzidos pelos militantes desses *Centros*. Trata-se de um reconhecimento bastante estranho quando se verifica que, em sua própria origem, o primeiro *Centro Popular de Cultura*, surgido em 1962, é alienígena inclusive à própria *União Nacional dos Estudantes*. O *CPC da UNE*, como fica conhecido, origina-se, na verdade, de fora para dentro da UNE e seu regimento interno reza total independência frente à comunidade universitária. De acordo com esse regimento, o CPC regia-se com autonomia administrativa e financeira. Sua direção era eleita (podendo ser dissolvida pela Assembleia Geral de seus membros) e a filiação ao Centro feita em bases individuais. Assim, segundo Berlinck (1984:23), pode-se dizer que o “CPC da UNE” nunca pertenceu à *União Nacional dos Estudantes*; era uma organização administrativa e financeiramente autônoma”. Um dado que, no entanto, *a priori*, não desmerece nem desautoriza o discurso extensionista. Ao contrário, se existe reconhecimento por parte desse discurso de que as *atividades cepecistas* configuram *modalidades extensionistas*, resta verificar em que medida e como esse sentido vai sendo atualizado pela extensão universitária e quais as implicações desse legado.

Para tanto, vale lembrar que parte do vínculo estabelecido entre as *atividades extensionistas* e as *práticas cepecistas* deve-se ao fato do CPC nascer posteriormente a outra experiência similar, a do *Movimento de Cultura Popular* (MCP), que surge como organismo da Prefeitura do Recife ao qual o *Serviço de Extensão Cultural* (SEC) da *Universidade Federal de Pernambuco*, na ocasião, se alia. Como escreve Garcia (1990:101), iniciado antes do *Centro Popular de Cultura*, “o MCP certamente inspira a experiência carioca, divulgado através de conferências de Paulo Freire no ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros”. Com efeito, enquanto o *Movimento de Cultura Popular* buscava “encontrar uma fórmula brasileira para a prática educativa ligada à cultura do povo e suas atividades estavam voltadas, basicamente, para a *conscientização das massas*, através da alfabetização de base (Paiva *apud* Gurgel, 1986:57), o CPC surgia, em 1962, com o *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*.

Esse *Anteprojeto*, sistematizando as posições do *Centro* diante do quadro político e cultural do país, considera

as “perspectivas revolucionárias” apresentadas ao *homem brasileiro* postulando o engajamento de seus militantes e afirmando que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política, não há arte popular” (Hollanda, 1981:17). Ressalta-se, porém, que ao contrário do *MPC*, os *CPCs* nunca estiveram, de fato, comprometidos oficialmente com o poder público. De qualquer maneira, enquanto órgão cultural “vinculado” à UNE, o *CPC*, num sentido abrangente, aparece como algo exterior à estrutura acadêmica denunciando uma das características mais flagrantes quando se tenta estabelecer a relação da *universidade brasileira* com as *artes* ou as chamadas *práticas culturais*: uma condição de *marginalidade* e quase *clandestinidade*.

Passando aos *Anais da História* como o *CPC da UNE*, o primeiro *Centro Popular de Cultura* abriga-se no próprio prédio da *União Nacional dos Estudantes* do Rio de Janeiro, onde seus organizadores buscam, desde o início, desenvolver atividades culturais que os aproximem das classes populares. Para entender como essa cultura - *que deve ser levada ao povo* - é concebida, parece esclarecedor o próprio *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, redigido por Carlos Estevam, em março de 1962. O *Anteprojeto* que começa postulando uma *Arte Popular Revolucionária* termina sua primeira parte concluindo: “se não fosse possível à consciência o adiantar-se em relação ao ser social e converter-se, dentro de certa medida, em uma peça modificadora do ser social, também não seriam exequíveis nem a arte revolucionária, nem o CPC” (Estevam *apud* Hollanda, 1981:123). Autoproclamando-se vanguardista, é a partir desse posicionamento, politicamente “engajado”, que, sob a rubrica de *O Povo e suas 3 Artes*, o *Anteprojeto* distingue e separa a *arte do povo* da *arte popular* e ambas da *arte popular revolucionária*: “três tipos de manifestação artística que têm em comum o fato de não terem como público as minorias culturais, mas que, fora esta semelhança, conservam entre si diferenças marcantes” (Estevam *apud* Hollanda, 1981:129).

De acordo com autores que já se ocuparam da questão, não fica difícil constatar como as observações tecidas em torno das consideradas duas primeiras artes denunciam a mentalidade profundamente etnocêntrica implícita nas formulações cepecistas. Seus mentores chegam, inclusive, a denegar-lhes a condição de produtos artísticos quando exprimem, por exemplo, que “a arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte”; e que, por outro lado, quando “consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum pode merecer a denominação de popular ou do povo”. Sem um aprofundamento necessário para que a visão estética e crítica dos militantes cepecistas implicasse um olhar e atitudes menos logocêntricas e preconceituosas, o documento prossegue afirmando: “com efeito, a *arte do povo* é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais, que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária, e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessi-

dades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inseqüente para o lazer, não se colocando para ela, jamais, o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência” (Estevam *apud* Hollanda, 1981:129-130).

Essas colocações, discutidas com sensibilidade por Uchoa Leite (*apud* Fávero, 1983:245), ainda nos anos 60, e que fariam corar Mario de Andrade, são avaliadas pela maneira obsessiva com que é tratado o conceito de alienação. É a partir dessa obsessão que o *Anteprojeto* estabelece seus principais pressupostos e a sua arte: a *arte popular revolucionária*. Praticada por sua designada *vanguarda cultural*, a *arte popular revolucionária* recusa as duas outras e, de posse daquilo que entende por *essência do povo*, considera “que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato de não ter o poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo”. Assim, auto-definindo-se como *radical*, a *arte revolucionária* “pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo”. Nesse sentido, “na ação revolucionária o povo nega sua negação, se restitui a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito de seu próprio drama”. Desse ponto de vista, a conclusão não poderia ser outra: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (Estevam *apud* Hollanda, 1981:131).

Portanto, do alto do *tribunal de sua consciência verdadeira*, a *dimensão revolucionária* que a arte popular do CPC atribui a si mesma, como instrumento político e ideológico de agenciamento cultural, com vistas à tomada do poder, está no imperativo de ser povo *tal como ele não é*, mas pode *vir a ser* superando “a si mesmo e forjando seu destino coletivo”. Desse *promontório*, o artista que foge à escolha ditada por essa tarefa é, certamente, do ponto de vista cepecista, *alienado*. “Um culpado de seu não empenho, de sua omissão, de seu não heroísmo, de sua inconsciência. De seu não voluntarismo pela causa justa, a do conscientizador” (Arrabal & de Lima, 1983:128).

Na senda desse raciocínio, o *teatro dessa consciência*, representado por valores dicotômicos que separam e distinguem *atraso e modernidade, conteúdo e forma*, acentua a problemática da liberdade e da escolha - cara ao *existencialismo* em voga na época - condicionando os militantes cepecistas a uma tarefa missionária, cujo suporte ideológico, antecedendo qualquer ação, cimenta o projeto cepecista calcado na própria *noção de cultura* concebida por Estevam: “o mundo da cultura, entendido como supe-

reestrutura espiritual da sociedade, se apresenta como produto derivado, como reflexo do modo pelo qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico. Entretanto, não obstante, o inevitável condicionamento que liga, em última instância, sua base econômica, o mundo da cultura, ao se desenvolver desdobrando diversificações internas, vai ganhando uma considerável autonomia aos seus suportes materiais” (Berlinck, 1984:45).

É a partir dessa leitura, em que o mundo da cultura aparece como determinado “em última instância”, que serão consideradas as implicações de duas forças que, numa sociedade de classes, provocam um duplo movimento aos quais as diferentes modalidades de *consciências* serão remetidas: *o da cultura alienada e o da cultura desalienada*. Assim, o conceito de *falsa consciência* acaba desaguardando mecanicamente no de *falsa cultura*, própria da classe dominante. Postulando que a *falsa cultura* só pode desaparecer com a destruição das condições objetivas que a sustentam, é surpreendente o valor que o CPC atribui à sua “verdade”, ao monopólio que julga ter sobre a sensibilidade popular e, portanto, ao papel reservado à sua *vanguarda cultural*, ao seu *poder revolucionário*, bem como a importância e conseqüências de uma luta que, em princípio, deve ser travada em território estritamente cultural. Como escreve Uchoa Leite (*apud* Fávero, 1983:258), o germe da contradição cepecista apresenta-se nos folhetos e nas letras dos sambas que imitam o modo de expressão popular, mas que são produzidos por intelectuais de elite. Sem pretender negar o aspecto positivo das intenções desses artistas, Leite apenas assinala o que há de contraditório nas mesmas, lembrando que, de uma outra perspectiva, o caminho para a solução da questão seria o de proporcionar ao povo condições culturais para que o conteúdo de suas produções artísticas se enriquecesse.

Essa contradição, embutida no olhar cepecista, revela-se claramente em outro documento de Carlos Estevam. Um documento que manifesta, com todas as letras, qual a atitude *verdadeiramente revolucionária* a ser tomada pelos militantes: “introduzir conteúdo político em produtos culturais revolucionariamente neutros”. Obedecendo o mesmo modelo do *Anteprojeto* - que separa e distingue as *três formas de arte* - esse documento, *A Questão da Cultura Popular* (Estevam *apud* Fávero, 1983:33-47), distingue *três atitudes possíveis* diante das iniciativas culturais: *a atitude da classe dominante, a atitude do próprio povo e a atitude revolucionária*. Considerando que a *atitude do povo* é a de se entregar às suas manifestações culturais “com a irracionalidade de quem se sente movido por uma cega necessidade”, o documento encara a *atitude da classe dominante* como a de *ajudar o desenvolvimento dessas manifestações* (o exemplo, entre outros, é o de uma escola de samba), no sentido de estimular direções culturais das quais o grupo envolvido não retira nenhum proveito de caráter revolucionário, uma vez que sua energia é consumida em atividades revolucionariamente improdutivas relacionadas com suas necessidades de produção, transmissão, manutenção, cooperação, regulamentação, renovação e organização. Avalia-se, desta forma, que esse desperdício de força de trabalho revolucionário interessa sobremaneira à classe dominan-

te, já que “não há nada melhor para frear as lutas populares do que fazer com que os grupos populares aceitem, como suas, necessidades que a rigor são estranhas aos seus interesses reais e profundos”.

Interesses *reais* e *profundos* que, certamente, apenas o CPC parece saber quais são, uma vez que fica implícito que é essa vanguarda que detém o monopólio da sensibilidade popular e os dogmas explicativos do processo social. Recorrendo a excertos de Lenin e Mao Tsé-Tung, Estevam procura esclarecer, um tanto quanto mecanicamente, como devem ocorrer as relações entre a massa e essa vanguarda que precisa “infundir no povo uma cultura que ele não tem e que lhes faz falta, mas à qual ele não consegue chegar sozinho, pois ela é produzida e cultivada fora do povo”. O contraponto da argumentação fica por conta de uma certa “dialecticidade” que termina por considerar, toscamente, que essa mesma vanguarda não pode entregar ao povo a nova cultura sem se apossar primeiro da velha cultura do povo, “numa escala permitida pelas limitações objetivas existentes em cada caso” e respeitando “as leis intrínsecas que regem cada domínio da cultura”, uma vez que sua simples negação implicaria uma atitude estreita e brutal, como a de querer convocar a massa para uma tarefa revolucionária armada.

Importa, contudo, buscar uma compreensão que possa esclarecer como surge e floresce essa autodenominada “consciência autêntica cepecista”. Recém “democratizada”, a *cena brasileira*, de então, contempla o surgimento da Bossa-Nova, do Movimento Concretista, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Cinema Novo e da Televisão, ingressando, ainda que de forma incipiente, na chamada indústria cultural. É o Brasil da nova capital federal - “oitava maravilha do mundo” - instalada no Planalto Central! Um Brasil com pretensões à modernidade, contemporâneo do *Existencialismo* e das *Revoluções Socialistas em marcha*, herdeiro do *populismo* e da *euforia desenvolvimentista* do período J.K: “dos cinquenta em cinco anos”. Um Brasil em que medram *nacionalismos políticos* e *culturais* que buscam, por todas as formas, definir os contornos do que se entende como sendo a verdadeira *alma brasileira*: na música, no cinema, no teatro, no governo, nas escolas, nos partidos políticos.

Factualmente, o ano da criação do primeiro CPC, corresponde ao período crítico da renúncia de um presidente eleito pelo voto direto e substituído por um vice-presidente identificado, muitas vezes, com ideais esquerdizantes. É o Brasil da movimentação operária e estudantil e das chamadas ligas camponesas. Um Brasil que, paradoxalmente à sua propulsão nacionalista, vê crescer sua dívida e dependência externas. Um Brasil curvado ao capital estrangeiro e anti-imperialista que se quer *moderno* e *nacional*, onde distintos e contraditórios *valores* sobre soberania vinculam-se às disputas conflitantes de suas forças sociais em confronto: grupos, partidos, classes sociais. Um Brasil, herdeiro de 1922 e do Estado Novo, cuja dimensão, reiteradas vezes, é definida por uma explosão cultural e política, das mais intensas.

Assim, dentro da História e em seu nome, o CPC, integrando nomes do teatro, do cinema, da literatura, do jornalismo, das universidades -, invariavelmente vinculados ao *Partido Comunista* - compõe ativamente as chamadas de um

cenário explosivo que o *Golpe Militar de 1964* quase apaga, mas que continua a arder até os estertores de 1968. Na vaga *das revoluções em marcha* - revolução cultural chinesa, revolução cubana - e cultivando seus ícones máximos - Che-Guevara, Fidel Castro, Lenin, Mao Tsé-Tung e o brasileiro Carlos Prestes etc - o CPC e outros movimentos políticos e culturais esquerdizantes participam, nesse momento, de um *dever cultural* interessado em configurar - através da arte - visões de um Brasil socialista. Nesse sentido, a grandeza de uma luta ideológico-revolucionária-comunista leva o *cepecismo* - assim qualificado por Arrabal & de Lima (1983:138) - a atrelar a *questão cultural à luta política*: a forma - dizia-se - não interessava ao CPC. Há toda uma homogeneidade no modo de agir e de se praticar o cepecismo. De representar e cumprir o papel de revolucionário, cuja fala é a certeza, a fala do justo onde não cabe contradição.

O POPULAR REVOLUCIONÁRIO

“E o que tínhamos na cabeça? Nós tínhamos na cabeça a idéia do ‘Cavaleiro da Esperança’. Prestes era nosso grande líder, nós conversávamos com ele, ele vinha fazer conferência na Universidade e o PC era, incontestavelmente, uma força muito grande na época. O exército tinha medo do PC, o burguês tinha medo do partido. O PC era a possibilidade de mudança no país. E nós éramos as pessoas que vivíamos a idéia de mudança para um novo mundo, que estava ali, em transição” (Maurice Capovilla, 1994:346).

Conforme texto do *Relatório do Centro Popular de Cultura* (Apud Barcellos, 1994:441-2), partindo-se da “tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no país (...), o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a *levar arte e cultura ao povo*, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a *expressão da realidade brasileira*”.

Marilena Chauí (1986:108) esclarece que “a preocupação dos artistas e intelectuais era a de definir o popular, de tal modo que se tornasse *de facto* e *de jure*, o verdadeiro nacional, definido pela tônica anti-imperialista. Na verdade, o fenômeno que se observa não é tanto o de uma procura do popular, mas o de sua *construção* pela autodenominada ‘vanguarda aguerrida do povo’. Através de uma linguagem essencialista, peças teatrais, filmes, romances, músicas, panfletos e manifestos dizem o que o povo *é* e como *deve ser*, o que *deve fazer* e o que *deve pensar* para que se cumpram as ‘leis objetivas da história’, trazidas para a consciência popular através da ‘vanguarda revolucionária’. O ‘popular’ se torna não objeto de construção e de exibição, mas se con-

verte em palavra de ordem da ação política, na medida em que se trata de tomar o poder do Estado para criar 'um verdadeiro Estado nacional' porque 'Estado popular'".

"Iluminada e romântica", a "vanguarda" que vai ao povo para educar sua sensibilidade rústica, seu atraso, oferece às elites o *teatro da sua falsa consciência*, da sua falsa cultura, e o sentimento de poder humanizá-las. Desta maneira, a cantilena cepecista faz seus militantes bisarem um populismo que arremeda, de forma autoritária, atitudes que homogeneizam uma multiplicidade de contradições e interesses, acentuando um discurso obscurecido pelo uso inadequado do conceito de alienação que, no entanto, segue servindo, ainda hoje - parafraseando Santos (1982:9) - aos que têm a certeza de que sabem quem são e como se inserem no mundo, enquanto o outro não se conhece e não percebe qual é sua situação real.

O caráter didático, o *agitprop* de uma militância cultural voltada para a instrução das massas, transparece na maneira pela qual devia atuar e atuava a vanguarda cepecista. Absorvendo complementarmente, nos termos propostos por Guattari (1986), a cultura como valor - o popular revolucionário detinha a verdadeira cultura, o povo não -, como alma coletiva - o popular revolucionário era a verdadeira alma do povo, não como este se representava mas como devia se representar -, o Centro Popular de Cultura não deixou, no entanto, de metamorfosear-se em mercadorias, em "bens simbólicos", direcionados ao consumo popular: teatro, música e toda uma linha editorial de publicações e distribuição em âmbito nacional.

Para tanto, o processo de *fabricação cultural* instaurado pelos CPCs, via UNE-volante - que se desloca pelo território nacional unindo artistas e estudantes e disseminando ideais revolucionários através do teatro, conferências, shows musicais - projeta-se através de organismos perfeitamente estruturados: no Rio de Janeiro, em São Paulo, na Bahia, no Rio Grande do Sul e em diversas capitais brasileiras. Paradigmático, o CPC do Rio de Janeiro organiza sua estrutura em *Departamentos*. Não estando subordinado diretamente à UNE (ainda que dela fizesse parte, como seu órgão cultural) nem a "qualquer organização partidária" (muito embora a maioria de seus membros pertencessem ao Partido Comunista e à Ação Popular), nem como o Movimento Popular de Cultura do Recife, articulado diretamente com o governo do Estado de Pernambuco, com a Universidade Federal e com a Prefeitura do Recife, o CPC opera como uma empresa "prestadora de serviços", em nome da *Revolução*.

Os primeiros Departamentos criados pelo CPC da UNE são o de Teatro e Cinema, aos quais se seguem o de Música, de Arquitetura e Artes Plásticas e o de Administração. Os últimos são o de Alfabetização de Adultos e o de Literatura. Uma estrutura com vistas à criação de uma *Universidade Popular*. Nessa direção, parece fazer sentido a extensão universitária sentir-se tributária do "cepecismo". Um olhar pela configuração das atividades embutidas nas atuais Diretorias de Cultura, ou similares, das Pró-Reitorias ou Coordenadorias de Extensão Universitária, das universidades públicas brasileiras, revela a existência de uma estrutura semelhante à divisão interna dos CPCs. Uma estrutura que

segue separando atividades de orientação na forma de cursos livres e que, no geral, não pode contar, contudo, com intelectuais, professores, estudantes e voluntários igualmente comprometidos com ideais de transformação da realidade acadêmica ou da realidade cultural estabelecida, ainda que, teoricamente, continue movendo-se em torno do discurso de uma pretendida "praxis transformadora".

É necessário, portanto, não esquecer que assumindo ou colaborando com os Departamentos dos *Centros Populares*, artistas, intelectuais, amadores, estudantes, deixam como espólio, à cultura brasileira, uma produção - mesmo considerada formalmente limitada em seus contornos estéticos, quase sempre preteridos em nome do conteúdo que deviam veicular - difícil de se ignorar: referência obrigatória a qualquer interesse que tenha em mira a problemática da cultura nacional ou das relações entre cultura e universidade.

EPÍLOGO

"Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos"
(Ítalo Calvino)

A questão não é discutir a verdade ou a ilusão da utopia cepecista, mas o fato de o CPC postular seu desejo - a sua verdade - em nome "do outro", sobre tudo e todos. Sabemos que, enquanto sujeitos sociais, qualquer pessoa ou grupo - trabalhadores, artistas ou estudantes - possui valores próprios (individuais, de grupo, de classe), que lhes possibilitam a construção de suas próprias estratégias de adesão ou recusa de práticas propostas por um certo modo de organização. O que o CPC não podia admitir, entretanto, é que tais estratégias não combinassem com as suas: com a sua forma de conceber a realidade e com o papel destinado à sua vanguarda e cultura revolucionária. Ao escolherem a cultura como "trincheira ideal" de luta - em nome do popular-revolucionário e do nacional -, o CPC arma "flancos" e "barricadas" com peças de teatro, publicações literárias, conferências, cursos, músicas, filmes, num momento, vale não esquecer, em que a padronização e a massificação - introduzidas principalmente através do cinema e da cultura pop norte-americanas - começam a moldar os sonhos e aspirações de milhares de jovens brasileiros em direção oposta aos ideais revolucionários propagandeados por essas manifestações. Nesse momento, o CPC surge como importante contraponto dividindo espaços com ufanismos e fermentando ideais que não enxergam o futuro apenas pela óptica do sonho americano. Seu olhar, pautado no realismo socialista, vê na arte um excelente instrumento de ação política a serviço de uma revolução nacional, cujo parâmetro - certamente - participa de uma vaga transnacional.

No mais, a verdade é que os militantes que fizeram a história do CPC se queriam revolucionários, representavam-se revolucionários e desejavam fazer "a revolução". Equivocados em suas visões e configurações de um Brasil socialista, também é certo que o poder estabelecido assim os entendeu - como revolucionários - e, temeroso, reprimiu-

os violentamente, colaborando para cristalizar a aura dessa “cultura heróica” que acompanha, desde então, a construção da imagem desses “revolucionários”. Assim sendo, qualquer crítica a esse passado precisa levar na devida conta que o autoritarismo que qualifica ambos os lados não apaga, nem desmerece, o fato desses militantes cepecistas terem projetado, ou sonhado, um Brasil contrário ao estabelecido pelas elites dirigentes.

A brecha criada pelos militantes cepecistas faz-se presente sempre que se busca avaliar o papel reservado às práticas culturais universitárias. Razão pela qual suas ações surgem como referências obrigatórias quando o que está em pauta é o papel da arte, da cultura e da educação nas relações *universidade-sociedade*. Não lhes sendo estranha a idéia de *missão*, parece adequar-se à memória cepecista a máxima de Frantz Fanon em *Os condenados da terra*: “cada geração tem que num curto espaço de tempo que descobrir sua missão, cumpri-la ou trai-la” (1963:188). Desta forma, *condenados à revolução pelo teatro de uma consciência* que o tempo e outras circunstâncias possibilitaram, não faz sentido duplicar essa vitimização condenando seus protagonistas mediante *outra consciência* que só a História produziu e revelou. Considerando as circunstâncias, das quais faz parte a ideologia ou a contra-ideologia dessa autodenominada *vanguarda revolucionária* - que pode ser interpretada como “visão de mundo”, vinculada a uma norma de conduta, como modo de vida, pertencente muito mais à ordem da crença, da convicção profundamente vivida, da vontade (Bruni, 1980) - , não se pode e nem se deve negar que, em certa medida, ela não deixou de o ser. Mesmo que seus ataques tenham se aproximado, na verdade, dos contornos - muitas vezes rígidos e resistentes - de uma *retaguarda cultural* voltada sobre tradicionais ideais de uma almejada e difusa *alma brasileira*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, José; LIMA, M. Alves de. *Teatro: o seu demônio é beato*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.
- BERLINCK, Manoel. *Centro Popular de Cultura-UNE*. Campinas : Papyrus, 1984.
- BRUNI, José Carlos. *Ideologia e cultura*. São Paulo : USP, 1980 (mimeografado)
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo ; Brasiliense, 1986.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México : Fondo de Cultura Económica, 1963.

- FÁVERO, Maria de Lourdes. *A universidade brasileira em busca de sua identidade*. Petrópolis : Vozes, 1977.
- FÁVERO, Osmar (org.) *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro : Graal, 1983.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GURGEL, Roberto Mauro. *Extensão universitária: comunicação ou domesticação?* São Paulo : Cortez, 1986.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- IANNI, Octávio. *Classe e nação*. Petrópolis : Vozes, 1986.
- SAFFIOTI, Heleith Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo : Moderna, 1987.
- SANTOS, Laymert dos. *Alienação e capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.