

Entre a Estética e o Político: caráter popular, “qualidade estética” e teatro brasileiro¹

Between the Aesthetics and the Political: popular
character, “aesthetics quality” and Brazilian theater

Berilo Luigi Deiró Nosella²

Letícia Gouvea Issene³

Resumo

O presente artigo, a partir de questões e conceitos referentes a noção de “cultura nacional-popular” em Gramsci e da tentativa de apontar inícios de transposições e reflexões desta noção para o Brasil e sua produção cultural pré 1964, busca entender qual e como a noção de Popular (Cultura e Arte Popular) articulou formulações e reformulações no campo estético e da produção cultural na passagem da experiência do Teatro de Arena ao CPC da UNE. Neste sentido, na tentativa de concretizar amarras à tal noção num dado momento histórico de nossa produção cultural e teórica, também nos debruçamos sobre o ensaio *Cultura Posta em Questão* (1964), de Ferreira Gullar.

Palavras-chave: Nacional-Popular, Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura da UNE, Oduvaldo Vianna Filho

Abstract

This article, based on questions and concepts regarding the notion of “national-popular culture” in Gramsci and on the attempt of pointing the beginning of transpositions and reflections of this notion for Brazil and its pre-cultural production before 1964, seeks to understand what and how popular (Popular Culture and Art) articulated formulations and reformulations in the aesthetic field and cultural production in the flow of experience from the Arena Theatre to CPC and UNE. In this sense, in an attempt to tie that notion to a given historical moment of our cultural and theoretical production, we also look at the essay “*Cultura Posta em Questão*” (1964) of Ferreira Gullar.

Keywords: National-Popular, Arena Theatre, Popular Culture Centre of the UNE, Oduvaldo Vianna Filho

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 O presente artigo é resultado da pesquisa docente “Entre a vanguarda e o popular: análises teatrais entre texto e cena no Brasil de 1958 a 1968 - FASE 1 - Teatro e Política no Brasil antes e depois de 1964” desenvolvida no PPGAC/IFAC/UFOP, a presente pesquisa encontra-se em andamento em sua FASE 2 – “Dias Gomes e Jorge Andrade em Cena: análises dos processos históricos de modernização da cena brasileira”, no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena da UFSJ, com financiamento da FAPEMIG e CNPq.

2 Professor Doutor Adjunto de Iluminação Cênica, Direção Teatral e Análise e História do Texto e da Cena Teatral do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Mestrado Acadêmico da Universidade Federal de Ouro Preto. Líder do Grupo de Pesquisa em História Política e Cena. Pesquisa em andamento. Financiamento FAPEMIG e CNPq. berilonosella@ufsj.edu.br

3 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. leticiaissene@hotmail.com

Não se consegue compreender concretamente que a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que lutando-se para reformar a cultura, consegue-se modificar o “conteúdo” da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não a partir de fora (pretendendo-se uma arte didática, de tese, moralista), mas de dentro, já que o homem inteiro é modificado na medida em que são modificados seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária.
Antônio Gramsci

Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.
Ferreira Gullar

O presente artigo pretende retomar o debate sobre as possibilidades de compreender um sentido estético, assumido pela produção teatral no final da década de 1950 e início da década de 1960, intimamente ligado ao político, como uma configuração formal que possui em si mesmo um valor artístico, mesmo que se coloque em questão a própria determinação da noção de valor artístico. Sendo assim, seria possível perceber propostas estéticas que, geradas de forma intrínseca a suas ideologias e movimentos políticos, foram suplantadas juntamente com as referidas ideologias e movimentos, antes mesmo que estas ganhassem corpo e lastro histórico consequente. Logo, seria possível e necessário o resgate, a fim de compreensão, do que são estas manifestações estéticas, não apenas como documento do passado, mas como alimento para compreensão e produção da arte teatral do presente. Principalmente de nosso presente, quando novamente nos ronda o fantasma de um novo corte histórico, promovido por um “golpe” na nossa continuidade democrática, em construção⁴.

Neste contexto, retoma-se aqui, numa tentativa de continuidade e aprofundamento, o desenvolvimento teórico e conceitual do texto “Entre a Estética e o Político: tentativas de destrinchamentos e encaminhamentos”, publicado anteriormente nos Anais do XXI Encontro Estadual de História - ANPUH - Seção São Paulo de 2012 (Nosella, 2012). Na ocasião, procurou-se destrinchar questões e conceitos referentes à noção de “cultura nacional-popular” em Gramsci e apontar inícios de transposições e reflexões desta para o Brasil e sua produção cultural pré-1964, fundamentalmente a produção teatral do Centro Popular de Cultura – CPC. Ambos os textos se encontram ligados aos resultados e reflexões do projeto de pesquisa docente “Entre a vanguarda e o popular: análises teatrais entre texto e cena no Brasil de 1958 a 1968”, que propõe empreender análises de peças e encenações teatrais realizadas no Brasil de 1958 a 1968, que conta em sua fase atual com apoio do CNPq e FAPEMIG; e da pesquisa de mestrado “Black-Tie e Chapetuba: o político e o popular na cena textual brasileira pré-1964”.

O período em questão de nosso teatro já foi fartamente estudado pelos campos da história e da sociologia, por tratar-se de um período em que o engajamen-

⁴ Referimo-nos aqui aos fatos ocorridos no ano de 2016, em que se deu a publicação deste artigo, referentes ao processo de *impeachment* contra a presidenta eleita Dilma Rousseff. O processo de publicação deste se deu durante o desenrolar do referido processo, finalizando-se antes de sua conclusão, porém, temos a convicção intelectual e política de que o processo em si, mesmo que este venha a ser derrubado em algum momento, é já um golpe político no processo democrático nacional. Partindo desta premissa, sem a simplificação de uma asserção que indique uma possível repetição histórica, não podíamos publicar um artigo que trata de assunto cultural premente aos momentos históricos que antecederam ao golpe militar de 1964, que na ocasião infringiram uma interrupção de 21 anos em nossas práticas democráticas, sem mencionar nossa posição contrária a qualquer experiência minimamente próxima daquela e, conseqüentemente, apresentá-lo desde o início como uma reflexão sobre o ontem que poderá, talvez, nos ajudar a pensar o hoje, mesmo que a leitura dele se dê em outros momentos futuros.

to sociopolítico de nossos artistas cênicos era premente. Tal urgência histórica de engajamento somado ao referido interesse que este gerou nas áreas das Ciências Sociais, criou um senso comum sobre a referida produção teatral que valoriza suas componentes político/temáticas em detrimento de seus valores artísticos. O que se propõe com a pesquisa, que aqui tem seus pressupostos explicitados, é analisar um conjunto de obras, tendo como objeto suas dimensões textuais e cênicas (proposta de encenação, interpretação, espaço, cenário, iluminação, etc.), a partir da hipótese de que tal cisão de valoração entre conteúdo político e formalização estética tem raízes mais profundas e estas se encontram no corte histórico que o Golpe Militar de 1964 infringiu à nossa produção artística. Tal hipótese geral nos leva a outra mais específica: a de que o referido corte histórico de 1964 direcionou obrigatoriamente o conteúdo político para a forma estética, complexificando-o em outra dimensão, refazendo os termos da cisão valorativa numa oposição insustentável, se visto deste ângulo, pois a cisão deixaria de ser valorativa para ser histórica e ideológica, entre arte popular e arte de vanguarda.

Avançando, o que se pretende aqui é, retomando alguns apontamentos sobre a questão da Cultura Popular por Gramsci, buscar entender qual e como a noção de Popular (Cultura e Arte Popular) articulou formulações e reformulações no campo estético e da produção cultural na passagem da experiência do Teatro de Arena ao CPC da UNE. Neste sentido, na tentativa de concretizar amarras a tal noção num dado momento histórico de nossa produção cultural e teórica, também debruçamo-nos sobre o ensaio *Cultura Posta em Questão* (1964), de Ferreira Gullar. O que apresentamos aqui é mais uma proposição de caminhos para uma reflexão que consideramos pertinente para a noção e concretização de um Teatro Popular, do que um estudo minucioso do texto de Gullar. Assim, não se trata aqui uma análise verticalizada e pormenorizada de seu texto e suas reflexões – para tal já há trabalhos valorosos⁵ – mas sim destacar, nos mesmos pontos, que suscitam questões ainda consideradas por nós como fundamentais para o debate e a prática cultural e artística visada, ou seja, uma prática que se apresente como uma espécie de “consciência revolucionária”.

Gramsci: cultura popular e formação moderna

Iniciemos com um breve apanhado de questões teóricas e históricas levantadas por Gramsci, sobre a noção de nacional-popular, considerada fundamental para produção cultural brasileira do período em questão, e depois retomaremos a questão específica da cena brasileira.

De forma geral, Gramsci empreende um mergulho sobre a história italiana, em dois de seus momentos chaves – o *Rinascimento* e o *Risorgimento* – para compreensão da Itália moderna, ou seja, para compreender os aspectos fundamentais da formação da sociedade italiana. É a partir dessa base que o pensamento de Gramsci irá se formar. A análise de Gramsci sobre o *Risorgimento* se dá numa tentativa clara de compreender a sociedade italiana no início do século XX para transformá-la.

⁵ Ver Motta, s/s; Freitas Filho, 2006 e Villares, 2010.

Gramsci empreende uma análise historiográfica sobre o *Risorgimento* retirando da experiência histórica o instrumental conceitual para compreender as particularidades do processo da formação da Itália Moderna, em suas “falhas”; da constituição de um Estado Democrático Moderno; e do desejo de constituição de uma sociedade igualitária por meio da revolução socialista. A chave para a compreensão do raciocínio gramsciano encontra-se em dois conceitos, o de Reforma e o de Renascimento.

Indo aos primórdios do Renascimento italiano no século XI, passando pela Reforma Protestante, pela Revolução Francesa e, por fim, pelo *Risorgimento* italiano, Gramsci percebe que os referidos processos sociais seguem dois caminhos básicos de transformação: um pela Reforma e outro pelo Renascimento. Sem nos alongarmos, a diferença fundamental se dá no fato que o processo de transformação social por meio da Reforma é um processo de amplo alcance popular, onde a transformação atinge e é movida pela massa popular; já no caso do Renascimento, tal processo parte de uma elite e não amplia suas mudanças principais para uma melhoria da massa popular. Tanto o Renascimento Italiano quanto o *Risorgimento* são do segundo tipo (Roio, 2004, p. 53).

O que está por trás dessa construção conceitual é uma análise da realidade Italiana e do processo de consolidação de um Estado Autoritário Fascista no início do século XX, percebendo que há um elemento fundamental da formação da Itália que é a separação entre seus intelectuais e o povo. Ao analisar o processo histórico do *Risorgimento*, Gramsci percebe uma dicotomia entre Norte e Sul da Itália, em termos de interesses e projetos no decorrer da Unificação do País. Tal dicotomia apresenta clara desvantagem para o Sul, porém tal desvantagem não é geral, mas de classe. Tal percepção nasce na observação de que, apesar de tal desvantagem ser sentida principalmente pelo trabalhador do Sul (de tradição e caráter rural, portanto “atrasado” de um ponto de vista da modernização industrial e urbana), é exatamente de lá que vem um apoio fundamental e decisivo para as elites no poder nos momentos chaves da história Italiana. Inclusive na consolidação do poder Fascista no século XX. Há aqui, percebe Gramsci, uma fissura entre a situação real do homem popular italiano e a consciência que este homem popular tem de si mesmo, ou seja, há uma fissura entre ideia e realidade, dada pela fissura entre a hegemonia intelectual e o povo.

Antônio Gramsci, no Caderno 21 (1934-1935), publicado no volume seis dos Cadernos do Cárcere da Civilização Brasileira, sob o título “Problemas da Cultura Nacional Italiana” (2002: 31-59), levanta um elenco de questões para análise de tal problema. A reflexão de Gramsci, para dar conta das questões elencadas por ele, se calca na percepção de um equívoco geral do pensamento italiano, que culmine considerar que a nação italiana, a ideia de uma nação italiana, sempre existiu. A esse equívoco, Gramsci dá o nome de preconceito retórico, ou seja, trata-se de um equívoco de origem literária, que se dá no nível das ideias ou ideológico.

Esse tipo de equívoco retórico gera consequências concretas na sociedade italiana do século XX, dando origem a dois problemas, basicamente:

a. Uma passividade histórica do povo italiano a partir do não reconhecimento das lutas históricas empreendidas para realização dessa nação italiana. Tratar-se-ia de um equívoco de avaliação histórica a respeito das lutas infringidas pelas gerações

que formaram a Itália Moderna; e geraria, obviamente, a falta da própria noção de que esta só se formou na luta.

b. Esse equívoco de avaliação histórica se traduz na crença de que esses processos ocorrem alheios à vontade do povo e se desdobra em duas consequências: a passividade do povo diante da história de sua nação e o afastamento das classes “pensantes”, ou seja, intelectuais, desse povo “sem importância” histórica.

Outro fator importante é percebermos que essas consequências, se próprias do âmbito ideológico, geram-se no processo histórico concreto, interferem no âmbito material e novamente retornam para o plano ideológico. Tem sua origem, portanto, num processo histórico concreto da modernidade italiana; desenvolve-se no campo do debate e da produção estética; e gera, novamente, cisões reais no interior da sociedade italiana entre artista e público, entre arte e cultura, cultura erudita e cultura popular. Fica claro, já de saída, que não se pode confundir a posição de Gramsci com a posição de um crítico idealista (ou liberal). Gramsci vê nesse equívoco retórico a configuração de uma fissura da realidade histórica italiana, ou seja, entre seus intelectuais e o seu povo.

Outra cisão ideológica possível de se compreender a partir dessa lógica, e que surge com destaque nesse cenário de modernização, se dá entre as obras de cultura de elite e as obras de cultura popular. Essa cisão, Gramsci perceberá claramente na Itália. Para ele, não há, de fato, a produção de uma literatura popular italiana, mesmo havendo público para ela. Mas qual é essa literatura, ou cultura popular à que Gramsci se refere? A Cultura Popular, ou Nacional-Popular, reflete um Sentimento, ou Concepção, de Mundo; esse sentimento de mundo está diretamente ligado às tradições do povo que gera esta referida manifestação popular. Essa reintegração possibilitaria uma forma consistente de Contra Hegemonia. Porém, não é tão simples. Gramsci não pode afirmar a unicidade desse caráter, principalmente porque, para ele, este mesmo não sendo hegemônico pode refletir aspectos reacionários da hegemonia capitalista. Não é apenas porque é popular que necessariamente é subversivo em relação a um *status quo* social e artístico; o elemento tradicional, presente em toda manifestação desta natureza, em muitos momentos pode ser profundamente reacionário. Sendo reacionário, contribuiria para manutenção da Hegemonia dominante.

Da visão da obra artística como uma obra cultural, em oposição à Croce, Gramsci encontra-se em consonância com a ideia de uma obra que espelhe a realidade histórica e social que a origina. São interessantes nesse sentido, as análises de Gramsci sobre os movimentos modernistas italianos, principalmente o Futurismo, e seu claro interesse por um autor como Pirandello, principalmente como um autor capaz de irromper um movimento de renovação cultural (moral até) numa certa mentalidade arcaica italiana. De maneira sempre dialética, Gramsci não deixa de criticar o caráter exclusivista, até mesmo individualista, burguês da arte modernista, em muitos casos (como o Futurismo), descambando historicamente para o Fascismo, porém, percebendo sempre as possibilidades renovadoras, até mesmo revolucionárias, em sua ação. Essas se encontrariam muito mais em suas características culturais do que puramente estéticas, ou seja, na relação dessas obras com a realidade social. Grams-

ci observa nas inovações formais, característica exacerbada do modernismo artístico em toda a Europa, a prova viva do esvaziamento e distanciamento da ação do “homem da pena” da sua realidade. Até aqui nenhuma novidade na crítica marxista, entretanto, a grande lição está no que se vê de positivo nesses indicativos formais. Se Gramsci afirma o valor estético de Pirandello com ressalvas, não deixa de ver e demonstrar que ele tem o valor de expor, de retirar a máscara dessa sociedade e do indivíduo em sua “forma” social, isto é, em seu papel social. O “intelectual” vê, no “Artista” e na arte moderna, o retrato do caos que essa fragmentação da sociedade capitalista tenta perpetuar como ordem geral. Essa mesma percepção está presente na legitimação de Pirandello como “... um ‘valente’ do teatro. Suas comédias são várias granadas de mão que explodem no cérebro dos espectadores e produzem quedas de banalidades, derrubadas de sentimentos, de pensamento” (Gramsci, 1986, p. 232).

Tal percepção quanto ao papel cultural de Pirandello torna-se vital para não incorrerem em erro no julgamento do dramaturgo e do Modernismo de modo geral, nem mesmo glorificando cegamente suas conquistas, nem mesmo condenando-as injustamente. Em linhas gerais, o interesse de Gramsci por Pirandello, acompanhando (mesmo que na contramão) a tendência geral da esquerda no julgamento dos artistas no início do século XX – como já vimos com Marinetti e o Futurismo – divide-se em dois momentos. O primeiro, que engloba a fase das críticas do jornal *Avanti* (de 1916 a 1920), encerra um interesse nos aspectos “culturais” da obra de Pirandello (o teatro dialetal coloca-se como a grande contribuição do dramaturgo e a peça *Liolá*, escrita em dialeto siciliano em 1916, como sua grande obra). Tal fase encontra-se em certo desacordo com a posição geral do Partido Comunista Soviético e sua exaltação dos aspectos formais como aspectos revolucionários de Marinetti e do movimento Futurista (Coutinho, 1972, p. 87-88)⁶. Porém, num segundo momento, em final da década de 1920 e início da de 1930, Gramsci continua demonstrando um forte interesse pela obra de Pirandello; e isso, mesmo após 1924, ano da filiação de Pirandello ao Fascismo e da virada na política cultural do Partido Comunista de Moscou com o programa do realismo socialista, após a morte de Lênin e da fuga de Trotsky da União Soviética. Numa carta de 1927, escrita do cárcere recente (é preso pelo Fascismo em 1926), Gramsci diz à sua cunhada Tatiana (Tania):

Em resumo, pretenderia, segundo um plano preestabelecido, ocupar-me intensa e sistematicamente de algum tema que me absorvesse e centralizasse a minha vida interior. Pensei em quatro temas até agora, e este já é um indício de que não consigo me recolher, isto é: [...] (Gramsci, 1978, p. 50-51).

Fica claro que se trata do projeto, incompleto, empreendido por Gramsci nos próximos anos de cárcere, conhecido como os *Cadernos do cárcere*. Os quatro pontos a que ele se refere como pilares do projeto desta grande obra são:

⁶ Um pouco mais à frente Bonino percebe uma mudança de perspectiva em Gramsci no que concerne ao movimento Futurista:

“Ancora dal cárcere Gramsci insisterà sull’assenza di carattere e di fermezza” degli “inscenatori” del futurismo: i futuristi gli appariranno come “un grupo di scolaretti, che sono scappati da un collegio di gesuiti, hanno fatto un po’ di baccano nel bosco vicino e sono stati ricondotti sotto la férula dalla guardia campestre.” (Bonino, 1972, p. 91)

(“Ainda da prisão Gramsci insistirá sobre “a falta de caráter e de firmeza” dos “encenadores” do futurismo: os futuristas lhe parecerão como “um grupo de estudantes que, fugidos de um colégio jesuíta, fizeram um pouco de barulho no bosque vizinho e foram trazidos de volta sob a batuta da polícia campestre.”) (Tradução nossa).

1. Uma pesquisa sobre a formação do espírito público na Itália no século fin- do, por outras palavras, uma pesquisa sobre os intelectuais italianos, suas origens, seus agrupamentos segundo as correntes da cultura, os seus diferentes modos de pensar etc., etc. [...].
2. Um estudo de linguística comparada! Nada menos. [...]
3. Um estudo sobre o teatro de Pirandello e sobre a transformação do gosto teatral italiano, que Pirandello representou e contribuiu para determinar. Sabe que eu, muito antes de Adriano Tilgher, descobri e contribui para a popularização do teatro de Pirandello? [...]
4. Um ensaio sobre os *romanzi di appendice* (romances de folhetim) e o gos- to popular na literatura. [...] (Gramsci, 1978, p. 50-52)

A principal contribuição que o “alerta” desse interesse de Gramsci – intelectual marxista altamente engajado na luta partidária (Secretário Geral do Partido Comu- nista Italiano) – por Pirandello, mesmo após sua filiação ao Partido Fascista, deve dar aos críticos – tanto liberais como marxistas – está na possibilidade de dali partir para uma leitura mais atenta da vanguarda a partir dos seguintes pontos de vista: 1) histo- ricamente consequente; e 2) de forma intimamente ligada à sua realidade específica, italiana e europeia. Resumindo, a principal lição é a necessidade de historicizar: o artista, sua obra, suas ideias.

Mantendo-nos na mesma lógica, ou seja, buscando compreender a realidade social do capitalismo, no desenvolver do século XX, a partir das cisões ideológicas impostas ao âmbito da Superestrutura, procuremos analisar outro exemplo (ou pelo menos um desdobramento da cisão cultura popular X cultura erudita): a cisão entre cultura de massa X cultura de elite.

Fredric Jameson num ensaio intitulado “Reificação e utopia na cultura de mas- sa”, publicado no Brasil na Revista Crítica Marxista Vol. 1 (1994), Jameson inicia sua análise procurando compreender a cisão que o surgimento da cultura de massa in- fringe a possíveis categorias como cultura popular e cultura de elite. Segundo ele, tal cisão ocorre exatamente no momento auge do capitalismo de mercado, com o que podemos chamar de mercantilização da atividade humana, ou seja, mercantilização da própria vida.

É apenas com a mercantilização universal da força de trabalho, que *O Capital* de Marx designa como a pré-condição fundamental do capitalismo, que todas as formas de trabalho humano podem ser separadas de sua diferenciação qualitativa única, enquanto tipos de atividades distintos (a mineração em oposição à agricul- tura, a composição de óperas como distinta da manufatura têxtil), e todas univer- salmente niveladas sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor de troca universal da moeda. Neste ponto, então, a qualidade das várias formas de atividade humana, seus “fins” e valores únicos e distintos, foi efetivamente isolada ou suspensa pelo sistema de mercado, deixando todas essas atividades livres para serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiência, como meros meios ou instrumentalidade. (Jameson, 1994, p. 2)

É interessante perceber que, de alguma forma, historicamente Jameson está fazendo o mesmo trajeto de Gramsci em relação a Marx. O que o autor demonstra é que numa determinada altura do desenvolvimento capitalista a esfera do consumo passa a exercer uma influência determinante no funcionamento das sociedades ditas modernas no final do século XIX e século XX. Importante compreender novamente

que não se trata de subverter, ou inverter, o velho Marx. A esfera da produção é o eixo central a partir do qual se organiza a sociedade capitalista, porém, as relações de produção englobam também a circulação dessa mercadoria, ou seja, a esfera do consumo. O que o século XX viu logo de cara é exatamente como essa esfera do consumo pode ser fundamental na engrenagem capitalista. As conhecidas crises de superprodução têm seu eixo no descompasso entre produção e consumo. Brecht, por exemplo, percebe e trabalha isso em sua peça *Santa Joana dos matadouros* (1997), ao apresentar o funcionamento do capitalismo a partir da observação do mesmo na esfera da circulação de mercadorias. Seria o mote da famosa crítica de Adorno a uma possível “ingenuidade” brechtiana⁷. Porém, não se trata de achar que há um novo Capitalismo, onde a esfera da produção não tem mais importância, essa seria a Hegemonia ideológica dominante. Porém, pensar nessa própria Hegemonia é pensar no âmbito do consumo, é isto que Jameson percebe: que a experiência estética na sociedade atual só tem espaço no âmbito do consumo, isto é, como mercadoria (Jameson, 1994, p. 3).

Jameson aponta que com a mercantilização do capitalismo e a consequente ascendência da cultura de massa essa passa a fazer às vezes da cultura popular em nossa sociedade. Olhando desse ponto de vista é claro, e inevitável, a cisão entre cultura de elite e cultura popular (agora cultura de massa). Jameson também apresenta a distinção entre cultura de massa e cultura *folk*, ou popular num sentido tradicional, o que só vem reforçar essa cisão. Porém, como fez Gramsci, Jameson vê claramente (e começa daí seu texto) a cisão operando no nível intelectual, ou seja, das ideias, no nível ideológico. A expressão desse fenômeno ideológico se apresenta no debate entre o que ele chama de “radicais de esquerda” e a Escola de Frankfurt, os primeiros exaltando a cultura de massa e os segundos agarrando-se a um possível caráter revolucionário da cultura de elite, expresso no chamado modernismo artístico. Não há aqui o equilíbrio dialético de Gramsci ao analisar o Nacional-Popular, o Modernismo e Pirandello.

A teoria da cultura de massa – ou cultura da audiência de massa, cultura comercial, cultura “popular”, indústria cultural, como é variadamente conhecida – sempre tendia a definir seu objeto em contraposição à assim chamada alta cultura, sem refletir sobre o estatuto objetivo dessa oposição. Com bastante frequência, as posições neste campo reduzem-se a duas imagens especulares, que são essencialmente apresentadas em termos de valor. Assim, o tema familiar do *elitismo* defende a prioridade da cultura de massa, com base na pura quantidade de pessoas a ela expostas; a busca da alta cultura, ou cultura hermética, é então estigmatizada como um pasatempo típico do *status* de um reduzido grupo de intelectuais. Como sugere um impulso anti-intelectual, esta posição essencialmente negativa tem pouco conteúdo teórico, mas remete claramente a uma convicção com raízes profundas no populismo americano e articula uma ideia amplamente estabelecida de que a alta cultura é um fenômeno do sistema, irremediavelmente marcado por sua associação com as instituições, em particular com a Universidade. (Jameson, 1994, p. 1)

⁷ “Quanto mais intimamente Brecht então se envolve com esta, quanto menos ele tem em mira uma “*imagerie*”, tanto mais ele falha quanto à essência do capitalismo, a que a parábola se refere. Eventos da esfera da circulação econômica, em que os concorrentes apertam-se mutuamente os pescocoços, surgem em lugar da apropriação da mais-valia na esfera da produção, frente à qual as rixas dos grandes negociantes-de-gado pela participação na espoliação são epifenômenos que por si nunca poderiam causar a grande crise; e os eventos econômicos que aparecem como maquinações de negociantes rapaces são, não apenas como Brecht queria, infantis, mas segundo qualquer lógica por mais primitiva, incompreensíveis. A isso corresponde no plano oposto uma ingenuidade política que apenas ocasionaria aos combatidos por Brecht um sorriso irônico de que nada teriam a temer de inimigos tão tolos; poderiam estar tão satisfeitos com Brecht, como estão em sua peça com Johanna moribunda, na cena final.” (Adorno, 1973, p. 58-59).

Jameson opõe a esse fenômeno da teoria uma proposta de análise histórica do problema. Como resposta a esse problema chega à máxima: se a cultura de massa é uma versão atual para a cultura popular, quero dizer, uma versão cindida da cultura popular antiga – a outra parte dessa cisão é a cultura de Elite. E a essa versão atualizada da cultura de elite no capitalismo de mercado, também cindida, Jameson chamará de Modernismo. Historicamente, não haveria cisão entre cultura popular e cultura de elite, mas sim entre cultura de massa e o modernismo como fenômeno artístico. Interessante pensar que isso significa já uma cisão entre arte e cultura.

E o que toda essa problemática tem a ver com o Brasil? Renato Ortiz, falando do século XX, do capitalismo de mercado e da cultura de massa, vai examinar as configurações desse fenômeno no Brasil; e ao pensarmos em nosso país, talvez o dado mais interessante esteja no fato, explicitado por Ortiz, de que aqui a modernização é agenciada predominantemente pelo Estado.

O que os estudiosos estrangeiros veem como decorrente da expansão da própria racionalidade da sociedade (seja para valorizá-los, seja para contestá-los), os críticos brasileiros atribuem à superestrutura política do quadro nacional. O estágio de racionalização da sociedade, e por conseguinte do comportamento individual, é percebido como consequência da existência do Estado autoritário. [...]. Entre nós o Estado é o agente da modernização, o que significa que por um lado ele é propulsor de um “desencantamento duplo do mundo”, na medida em que sua racionalidade incorpora uma dimensão coercitiva. (Ortiz, 1989, p. 159)

Ortiz está se referindo ao período da ditadura militar de 1964, mas ao partir daí para repensar categorias de cultura popular e folclore, vai impreterivelmente passar por outro período de Estado Autoritário no Brasil – o período Vargas – período da institucionalização do folclore e do nacionalismo da República Nova em 30. Compete, aqui, compreender o papel que o governo Vargas teve, durante a República Nova, de reformulação do Estado Brasileiro, a partir do fortalecimento da ideia de um Estado Nação Moderno, onde, mesmo apoiado politicamente por parte das tradicionais Oligarquias Rurais é a uma elite industrial (paulista principalmente), que está surgindo no Brasil, que Vargas serve. Ou seja, como percebe Ortiz, a modernização é imposta pelo Estado, sem que a burguesia industrial (diretamente interessada e responsável por esse processo em âmbito mundial) tenha que tomar a frente política. Consequência disso é o processo de avanço econômico da indústria brasileira: o crescimento das cidades, de uma elite urbana e o destrocamento do mundo rural pelo qual o Brasil (São Paulo, principalmente) passa a partir da década de 30, processos todos ocorridos sem que em nenhum momento, qualquer nome dessa elite industrial ascendente se destaque à frente do governo deste país.

Como nos mostrava Gramsci e Jameson, novamente esse fenômeno pode ser sentido no âmbito ideológico ou, já podemos dizer sem medo, cultural. Neste momento percebe-se o fortalecimento cultural e ideológico de uma grande nação e de uma grande cultura tanto nos Modernistas (paulistas principalmente) quanto no esforço em valorizar o chamado “folclore”, ou cultura popular, como forma de fortalecer uma Identidade Nacional. O que de fato ocorre é que o Estado Brasileiro, funcionando como o Estado Ampliado percebido por Gramsci, serve de “testa de ferro”

a uma elite que não se mostra, intervindo na infraestrutura nacional e garantindo na superestrutura a hegemonia dessa elite economicamente dominante. Por essa razão histórica nossa é que se pode ver tão claramente essa mesma cisão, apontada por Jameson e analisada por ele (cisão entre cultura de elite e cultura popular), operando, no caso brasileiro, numa cisão (nunca é demais lembrar que sempre no nível ideológico) entre cultura rural e cultura urbana.

Podemos observar tal cisão de duas formas: a cultura rural como uma cultura idílica, salvadora, em sua tradição, de um mundo em desestruturação; contra uma cultura urbana maléfica que promove essa desestruturação. Ou, a cultura rural como o símbolo de um atraso histórico, contra uma cultura urbana positivamente modernizadora, emblema do avanço necessário e fundamental para o país. Ou, ainda, podemos realmente mostrar que aprendemos algo com a dialética de Gramsci e admitir que essa cisão é ideológica e que a questão é um pouco mais complexa. A cisão entre cultura rural e cultura urbana, novamente, faria parte da hegemonia ideológica dominante.

É interessante, pensando no texto de Ortiz novamente, como essa contradição se apresenta na própria lógica interna de nossos artistas (ou produtores de cultura) em relação com os meios de produção cultural do período (teatro ou TV, por exemplo):

1. Teatro: produção efetiva (no nível estético, compreendido na dialética forma conteúdo) de uma arte popular; porém, para um público de Elite.
2. TV: Público popular (tanto num sentido quantitativo quanto qualitativo); porém, sem um resultado estético popular.

Claro que tal raciocínio aqui possui sua carga de simplismo. Talvez pudéssemos complexificar pensando como Gramsci, ou seja, no caráter dual – reacionário e progressista – da própria arte popular. Onde, durante a década de 60, pelo menos, aqui no Brasil, a TV apresentaria um caráter reacionário e o teatro um caráter progressista de uma mesma cultura popular brasileira⁸. Ou no próprio debate interno ao teatro, aonde Arena e CPC, dentro das mesmas boas intenções, vão se opor no eterno papel qualitativo e quantitativo de uma arte popular (popular, mesmo que se reserve a uma única classe social, não necessariamente a mais popular). Mas falar disso é articular um problema de recepção profundamente interligado aos de produção. E se assim for, porque o Brasil apresentaria esse quadro? Quais as consequências e em que mudaria a análise histórica do teatro brasileiro se passarmos a tal modo de pensar?

Concluindo por hora, o que se percebe a partir de Gramsci, é que um movimento cultural como o Modernismo e a Vanguarda é, na sociedade moderna, um elemento da sociedade civil fundamental na construção da hegemonia. Avançando com Jameson percebemos um dos aspectos do modernismo como reacionário, talvez não consciente, por ser um movimento que em dados momentos se liga às elites e que se consolida a partir da cisão muito clara com as classes populares (mesmo que estas até sirvam de inspiração e tema aos artistas modernistas). Ao mesmo tem-

⁸ Isso, ainda, sem levarmos em conta todo o debate empreendido ao longo da segunda metade do século XX sobre a Indústria Cultural, que colocou, no nosso entender de forma muitas vezes equivocada, Teatro, Cinema e TV em polos radicalmente opostos, seja nas formulações do chamado “teatro pobre” de Grotowski ou do mais atual “teatro pós-dramático” de Lehmann.

po, os elementos e obras do popular na cultura moderna, obviamente, podem apresentar-se como contra hegemonia. Até aí tudo bem, mas o que devemos aprender com Gramsci, me parece, é que a dialética histórica é um pouco mais complexa, e que se há um elemento predominante hegemônico na arte de Vanguarda e contra hegemônico na arte popular, predominante não é total e absoluto, e talvez, apenas vencendo os limites do primeiro horizonte é que poderemos de fato compreender os reais percursos históricos, que são os mesmos para o todo da produção cultural (seja de vanguarda ou popular), nos demonstrando que ambos não são simples oposição, mas continuidades de processos tanto hegemônicos quanto contra hegemônicos, cabe a nós, artistas/criadores e pesquisadores/analistas, separar o “joio do trigo”.

O popular como político no teatro brasileiro: do Arena ao CPC

Após este preâmbulo teórico e histórico, nos voltemos agora ao Brasil e sua produção teatral dos fins de 1950 e início de 1960, procurando entender uma passagem fundamental para o debate, o desligamento de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, do Teatro de Arena e a realização da montagem de *A Mais Valia vai Acabar, seu Edgar!* de sua autoria e direção de Chico de Assis em 1961, que representou o preâmbulo de fundação e idealização teórica do CPC da UNE do Rio de Janeiro.

A experiência do Teatro de Arena inspirou inúmeras atividades artístico-culturais na época, incorporando conceitos marxistas e teses do Partido Comunista Brasileiro (PCB) para empreender a politização das artes no Brasil. De acordo com Miliandre Garcia de Souza (2007) isso se confirma com a peça *Eles não usam black-tie* (1958) e o artigo “O Teatro como expressão da realidade nacional” (1959), ambos de Gianfrancesco Guarnieri.

[...] a obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas de nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas. (Guarnieri *apud* Souza, 2007, p. 23)

Este contexto leva Décio de Almeida Prado, e outros críticos e teóricos, a afirmar que o Arena não privilegiava o estético (mesmo que não o ignorasse) em favor deste engajamento, destacando que os traços dominantes do grupo foram o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo. O Arena procurava buscar uma identidade própria de nosso “povo”, que pudesse refletir-se na dramaturgia e na cena, o que levou seus integrantes à militância teatral e à posição nacionalista. A companhia visava comunicar-se com o público, atraindo um número significativo de espectadores, com o intuito de atingir todas as classes sociais. Tendo em foco a noção de lutas de classes, se pretendia a valorização do “povo”, numa intenção de busca pelo “povo”, como este era tratado, qual era o seu modo de viver? Tal desejo se expressa na peça *Eles não usam Black-tie*, trazendo à cena a classe operária e a luta social, na busca por uma aproximação com esse tipo (específico) de público. Um dos caminhos deu-se no âmbito da representação, onde se percebia a fala e os gestos populares num esforço de rompimento com as convenções de palco daquele momento. Segundo Ferreira

Gullar o Arena era para ser o teatro do proletariado, mas (e aí começa nossa questão) não foi. Sim, era feito como e almejando um teatro proletariado, mas o público era constituído pela classe média. Nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha: “o Arena era porta-voz das massas populares num teatro de 150 lugares” (*apud* Peixoto, 1983, p. 93).

[...] o Arena se distanciava das concepções europeias de “teatro popular” [...] partia-se do princípio de que o povo também tinha direito ao teatro [...] a perspectiva do Arena não era bem essa. Com relação ao público, não obstante as eventuais e generosas tentativas que fez para chegar às fábricas, aos sindicatos, ou mesmo aos camponeses do nordeste, jamais se libertou ele do teatrinho, daquelas escassas 167 cadeiras que impediam qualquer campanha efetiva de barateamento de ingresso. (Prado, 2009, p. 66-67)

Vianninha não concordava com as medidas propostas por José Renato para reerguer o Teatro de Arena e tentar levantar o grupo financeiramente. O Arena fez uma turnê para o Rio de Janeiro levando a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; também foi realizado dentro desta turnê um Seminário de Dramaturgia e estudos sobre Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Vianninha, neste momento, decide sair do grupo e ampliar sua proposta ideológica, sempre expondo sua preocupação intensa com o público (qual e que quantidade) que se queria atingir, isso desde o acordo entre o Teatro de Arena e o Teatro Paulista de Estudantes, onde se estabelecia que o teatro precisaria ser levado a fábricas, escolas, faculdades, e deveria contribuir com a difusão da arte cênica para o povo em qualquer âmbito social. No momento de sua saída, Vianninha alega que o Arena não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação.

Durante a existência do CPC, de 1961 e 1964, três nomes passaram pela sua direção: Carlos Estevam Martins, Carlos Diegues e Ferreira Gullar. A entrada deste último significou um acordo político para amenizar impasses entre Vianninha e Carlos Estevam. Segundo Ferreira Gullar, sua entrada no CPC se deu pelo fato de que seu nome, já conhecido como poeta, proporcionava certo suporte ao CPC no sentido de penetrar em áreas culturais ainda fechadas para eles. Vianninha convida Ferreira Gullar a escrever uma espécie de cordel que servisse de elemento narrativo para uma peça sobre a reforma agrária, na continuidade do projeto, inaugurado em *A Mais-Valia*, de apresentar conceitos marxistas por meio de peças populares. Popular, aqui entendido, como “linguagem acessível”. Porém, em muitos casos o resultado mostrou-se inverso: nas apresentações o espectador se identificava, pois é como se visse no espetáculo pessoas que pudesse encontrar nas ruas, no seu cotidiano, e isso acabava por criar um desinteresse. Segundo Fernando Peixoto (1983), o texto de *Mais-Valia* tem uma percepção que se estende ao linguajar da rua, constituindo-se sobre uma base popular, fazendo com que o “Teatro se perca” nos textos de Vianninha. Ferreira Gullar afirma que o CPC queria passar sua mensagem, deixando o estético num nível secundário, valorizando-se a eficácia política nas peças, o que acabava por não dar certo, pois o público não ficava para assistir. O público que tinha interesse nos espetáculos eram estudantes, que tinham acesso às informações, que tinham uma visão

diferente sobre os conceitos da realidade brasileira, e não o “povo”, que tinha que trabalhar o dia inteiro para garantir seu sustento.

[...] é possível reconhecer posições que Vianninha, depois de um período de certo sectarismo político, assumiria nos últimos anos de sua vida: não deixa de reconhecer problemas e erros, mas também não limita ao Arena a importância das conquistas do trabalho político cultural. (Peixoto, 1983, p. 32)

Da referida passagem histórica, que podemos chamar de “do Arena ao CPC”, em empreendida por Vianninha, mesmo que neste breve e inicial relato, já é possível perceber que as inquietações que a motivam dizem respeito de maneira geral a questões ligadas a certa noção de popularização da cultura. Tais questões referem-se obviamente ao âmbito estético formal, âmbito o qual já vinha sendo desenvolvido na prática do Arena, fundamentalmente na experiência do Seminário de Dramaturgia (Ribeiro, 2012) e que tem na peça *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal seu mais precioso fruto. Porém, a razão de um possível embate, nos parece, dá-se muito mais no âmbito da produção. Se já foi apontada a fundamental discordância entre José Renato e Vianninha quanto a cobrança de ingresso, é importante também ressaltar a proposta deste último de uma concreta vinculação produtiva do Arena aos movimentos sociais, à experiência das Ligas Camponesas, ao P.C.B. e, como veio a acontecer com o CPC, à UNE.

A questão da produção como ponto fulcral do debate sobre teatro político ou teatro popular, não é novidade desde a experiência e reflexões de uma arte política de resistência revolucionária do início do século XX, nos movimentos culturais anti-nazi-fascistas, não apenas no pensamento de Gramsci, como de muitos anti-nazi-fascistas, em sua maioria de esquerda, em vários pontos da Europa, como Benjamin e Brecht. Mesmo que o “diálogo” entre eles (Gramsci e Benjamin e Brecht) não seja evidente, é importante destacar como os mesmos se encontram no contexto brasileiro de efervescência do pensamento de esquerda no período que nos interessa. O texto *O Autor como Produtor*, de Walter Benjamin, de 1934, ainda é, acreditamos, régua e compasso para o debate. Nele o autor afirma:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária.” (Benjamin, 1994, p. 121).

É preciso entender o pensamento expresso por Benjamin na sua complexidade dialética, se é óbvio que ele está afirmando que em última instância a tendência literária é o fator determinante de sua qualidade literária, importa-nos destacar que é fundamental em seu pensamento a relação entre esta mesma tendência literária e tendência política. O que aparece aqui como fundamental é a relação entre os meios de produção e o lugar que artista e obra ocupam dentro do conjunto das relações de produção – no conjunto da circulação definida pelos meios. Estabelece-se então

uma relação entre forma – expressa como qualidade e entendida como melhor acabamento da forma – e o lugar que ela ocupa no conjunto das relações de produção. A definição histórica dos gêneros artísticos (literários, teatrais, etc.) dá-se aí, uma vez que o meio que a produz (e para qual é produzida) define seus caminhos de circulação e, portanto, suas características formais, o que por sua vez é o que demarca o “lugar” da obra dentro de um determinado gênero, com padrões preestabelecidos e, portanto, claros de julgamento. E aí é que se dá a questão problemática, ao se ler o pensamento de Benjamin por uma única via, sem um olhar dialético, entendendo apenas a relação óbvia entre tendência literária e qualidade literária.

Sem entrar demais na questão, complexa para darmos conta aqui, são os referidos padrões claros de julgamento que, no campo ideológico, constroem os limites formais do gênero em expressões de caráter generalistas como “qualidade artística” ou “qualidade estética”, tão comumente proferidas pela crítica especializada. Tais expressões são as armas utilizadas pela ideologia dominante, como discurso oficial, para se relacionar ao longo da história com a produção artística no sentido do enquadramento, ou seja, de definir o quanto ela se enquadra ou não nos limites desejados. A lógica da relação se dá então no espírito de inclusão ou exclusão, para o qual o instrumento retórico ideológico tem força premente e apoia-se nas noções de qualidade e, mais radicalmente, de negação de qualidade a uma dada categoria ou gênero artístico. Nesse sentido, a primeira ação política seria tomar consciência do lugar que se ocupa no interior das relações de produção e tomar uma posição quanto a ela. No caso, concordamos que a tendência política correta é a que se posiciona contra as estruturas de produção estabelecidas, uma vez que desejamos pensar a cultura como instrumento revolucionário, ou no mínimo, de crítica da sociedade atual. E se entendemos o raciocínio até aqui estas são as que, para falar português claro, “não se enquadram”.

“Tendência política correta”

Sendo assim, poderíamos partir para a afirmação, que se tornará chave para compreender a experiência do CPC, e que será formulada no texto do Ferreira Gullar, de que a tendência política correta só se realiza quando a forma correta se realiza, no caso, então, uma forma que questione o próprio lugar ocupado no conjunto das relações específicas (geográficas e historicamente) de produção. Tal não pode ser a reprodução, entendida como melhor acabamento, das formas já estabelecidas pelas atuais relações de produção. E chegando aqui, passemos a elencar alguns pontos do texto do Ferreira Gullar que, como dissemos, são fundamentais ainda hoje se quisermos pensar uma arte popular que signifique como já apontamos ser nosso foco, uma espécie de “consciência revolucionária”.

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar, já explicitado por Gullar na Introdução de seu texto, e que vem de encontro ao raciocínio aqui esboçado a partir de Benjamin, é a noção da historicidade da produção cultural como seu fator político mais premente. É exatamente o estabelecimento de uma relação profunda e pertinente do artista e de sua obra com sua história e seu momento histórico que configuram seu caráter popular, político e revolucionário.

O que deve ficar bem claro aqui é que a participação política do artista, embora exigida com especial veemência pelo momento brasileiro, não se define apenas como opção ideológica, porque é também determinada pela própria evolução histórica do problema artístico numa sociedade de massa. (Gullar, 2002, p. 18)

Tal percepção é forte em Gramsci, quando o mesmo procura definir o conceito de cultura nacional-popular. Mas não se esgota e resolve o problema, pois a historicidade de uma obra e de uma cultura também apresenta seus vínculos com sua realidade nas suas estruturas estabelecidas e, portanto, em formulações culturais reacionárias⁹.

Humanidade “autêntica, fundamental” só pode significar concretamente, no campo artístico, uma única coisa: “historicidade”, isto é, caráter “nacional-popular” do escritor, ainda que no amplo sentido de “socialidade”, mesmo em sentido aristocrático, contanto que o grupo social que se expressa seja historicamente vivo e que o “vínculo” social não seja de caráter “prático-político” imediato, ou seja, declamatório-moralista, mas sim histórico ou ético-político.” (Gramsci, 2002, p. 122)

É neste ponto inicial de consciência que a possibilidade de uma cultura popular surge como potencialmente revolucionária, como nos afirma Gullar:

O que define a cultura popular, no sentido que apreciamos aqui, é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir, em primeira etapa, sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através deles, contribuir na transformação geral da sociedade. É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é consequência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima dos problemas concretos, lidando com valores absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. (Gullar, 2002, p. 22)

O segundo passo (tal enumeração é por nossa conta), se daria, então, no sentido de uma tomada de consciência do nosso lugar (geográfico e histórico), enquanto produtores culturais (e não apenas artistas) para, enquanto tal, produzirmos uma cultura que critique e transforme as estruturas estabelecidas de produção e circulação cultural. Fazê-lo, já vimos, é estabelecer novos parâmetros formais que questionem em primeiro lugar as noções predefinidas de “qualidade artística” e “qualidade estética”.

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compre-

⁹ No texto anterior, já citado, vemos a questão com mais vagar.

der, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura socioeconômica e conseqüentemente no sistema de poder. (Gullar, 2002, p. 23)

Esse passo nos leva a pensar a questão do popular, como propõe Gramsci, de forma integrada à noção de nacional. Gramsci, ao formular a ideia de uma cultura nacional-popular, estabelecia uma relação de total integração, num movimento dialético, entre popular e nacional. Segundo o autor, inclusive, em muitas línguas, popular e nacional tem o mesmo ou quase o mesmo sentido.

Deve-se observar o fato de que, em muitas línguas, “nacional” e “popular” são sinônimos ou quase (é o caso em russo; é o caso em alemão, onde *volkisch* tem um significado ainda mais íntimo, de raça; é o caso nas línguas eslavas em geral; em francês, “nacional” tem um significado no qual o termo “popular” já é mais elaborado politicamente, porque ligado ao conceito de “soberania”: soberania nacional e soberania popular têm ou tiveram igual valor). (Gramsci, 2002, p. 41)

Mas como é preciso observar as realidades em suas particularidades históricas, Gramsci percebe que na Itália tal integração não se dá desta forma, evidenciando-se um afastamento entre as noções de nacional e de popular. As razões históricas disto na Itália foram vistas na comunicação anterior, mas podemos recordá-las minimamente na seguinte citação de Gramsci:

Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e, de qualquer modo, não coincide com “popular”, já que na Itália os intelectuais estão afastados do povo, ou seja, da “nação”; estão ligados, ao contrário, a uma tradição de casta, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo de baixo: a tradição é “livresca” e abstrata [...]

[...]
Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (à parte a retórica), não o conhecem e não sentem suas necessidades, suas aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo. (Gramsci, 2002, p. 41-43)

Tal percepção também é possível no Brasil: o referido afastamento do intelectual com o povo e o caráter livresco e ideológico de um projeto nacional. Podemos citar o exemplo do projeto civilizatório nacional, diretamente ligado ao projeto de constituição de nosso Estado Moderno, expresso por nosso Teatro Realista, no século XIX, e seus críticos em sua “brigada” contra os teatros de caráter popular como o melodrama, a comédia de Martins Pena, o teatro musicado, ou seja, os por eles assim denominados, teatros ligeiros¹⁰. Sendo assim, tal percepção coloca o artista brasileiro num lugar de necessário posicionamento quanto à sua realidade, isto é, ao “tomar partido” de uma nacionalidade popular, não a nacionalidade de um projeto “livresco e ideológico”, mas a efetivamente preocupada em olhar, refletir e dialogar com nossos problemas, tomaria partido de uma cultura popular revolucionária.

10 Sobre a questão ver o texto “O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: a comédia nacional no pensamento de Décio de Almeida Prado” (Nosella, 2010).

A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo já que a visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno-emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade da participação do intelectual na solução desses problemas. (Gullar, 2002, p. 29)

Concluindo, o texto, mas não a questão, Gullar percebe também tal afastamento entre popular e nacional em nossa produção cultural e ideológica e daí arrisca, de forma que consideramos acertada, a proposta de “reencontro” da nossa produção cultural e com nossa realidade popular como um caminho pertinente politicamente, um caminho para uma cultura popular brasileira. Não apenas nacional em sua temática nem em sua forma, mas numa tentativa de sê-lo no seu conjunto produtivo, questionando os conjuntos estabelecidos. Fazê-lo só é possível de “outro lugar” na estrutura produtiva, não o já estabelecido. E neste ponto Gullar e Vianninha encontram-se no projeto político cultural do CPC:

Daí por que a cultura popular, hoje, no Brasil, tem que se apoiar fundamentalmente na classe estudantil e na classe operária, como também nas organizações camponesas, utilizando-lhes os meios de comunicação e de ação, para atingir áreas cada vez maiores de público. (Gullar, 2002, p. 24-25)

Referências

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e técnica. Arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BONINO, Guido Davico. *Gramsci e il teatro*. Torino, Einaudi, 1972.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques. *Com o século nos olhos*. Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado. Instituto de Letras – UnB. Brasília, 2006.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere, vol. 6*. Tradução, organização e edição de Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Cartas do cárcere*. Trad. e Sel. Noemio Spinola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GULLAR, Ferreira. “Cultura Posta em questão”. In: *Cultura posta em questão, Vanguarda*

da e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

JAMESON, Fredric. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: *Revista crítica marxista*. Vol. 1 N. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, s/d.

NOSELLA, Berilo L. D. “Entre a estética e o político: tentativas de destrinchamentos e encaminhamentos”. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História: Trabalho, Cultura e Memória – ANPUH-SP*. São Paulo, 2012.

_____. “O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: a comédia nacional no pensamento de Décio de Almeida Prado”. In: RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti) (Org.). *Teatro e comicitàdes 3: facécias, faceirices e divertimento*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianninha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2012.

ROIO, Marcos Tadeu Del Roio; NERIS, Geraldo Magella. “Renascimento e reforma nos *Quaderni del cárcere*: a leitura política de Antônio Gramsci”. *Ideação*. Revista do Centro de Educação e Letras – UNIOESTE, Foz do Iguaçu. Vol. 6, 2004. p. 51-62.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Teatro Militante à Música Engajada. “A Experiência do CPC da UNE (1958-1964)”*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianninha: Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VILLARES, Rafael de Sousa. “O nacional-popular no teatro do CPC da UNE: a visão de Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar”. In: *Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE*, 2010.

Recebido em: 30/04/2016

Aprovado em: 10/08/2016