Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós Graduação em Memória Social (mestrado)

Manuela Brêtas

Violão de Rua:
Memória, discurso
e Identidade da poesia
revolucionária dos anos 60
(1962-63)

Rio de Janeiro
2007

Manuela Brêtas

Violão de Rua: memória, discurso e identidade da poesia revolucionária dos anos 60

Dissertação apresentada ao programa
de pós-graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) Centro de Ciências Humanas e Sociais
Para obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Orientador: Prof^{o}. Dr. Nilson A. Moraes.

Rio de Janeiro
2007

Manuela Brêtas

Violão de Rua: memória, discurso e identidade da poesia revolucionária dos anos 60. (1962-63).

Dissertação apresentada ao programa
de pós-graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) Centro de Ciências Humanas e Sociais
para obtenção do grau de mestre em Memória Social

Aprovada em 16 de maio de 2007.

Banca examinadora

Prof. Dr. Nilson. A. Moraes - Orientador
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof[a] Dr[a] Diana Pinto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Jorge Ferreira
Universidade Federal Fluminense (UFF)

“Se alguém me pedisse para dizer a principal
crença da juventude de minha geração eu
diria sem titubear: a atribuição à arte
de uma função transformadora
da sociedade”
Luiz Carlos Maciel

Resumo

O objetivo deste trabalho é reconstruir a memória social de um dos mais importantes movimentos político-culturais dos anos 1960 analisando a coleção de poesias *Violão de Rua.* O *Violão de Rua* foi um movimento estético e social que reuniu intelectuais e artistas da classe média urbana identificada com o desejo de mudança estrutura baseado no discurso poético. Esses poetas foram influenciados pela sua época e pela maneira de pensar e sociedade e a poesia de seu tempo. Eles trouxeram para o falante novos temas, nexos e estilos. Este trabalho pretende inferir a importância desses poemas dentro do projeto do *Centro Popular da Cultura (CPC)* da *União Nacional dos Estudantes (UNE)*, que tinha como objetivo transformar a arte em uma forma de conscientização política. O fio condutor deste trabalho será o conceito Romantismo Revolucionário, por ser esse o que melhor caracteriza o desejo de integração e identificação dos intelectuais com o homem simples do campo, na tentativa de encontrar nele a identidade nacional e através dela estabelecer uma nova sociedade livre das mazelas do capitalismo e uma arte genuinamente nacional e popular.

Palavras- chave: memória; identidade; poesia; Romantismo Revolucionário.

Abstract

The aim of this work is to (re)construct the social memory of one of the most important social and political movements of the 60s by analyzing the poetry of "*Violão de Rua"*. The "*Violão de Rua"* was an esthetic and social movement that gathered together artist and intellectuals of the urban middle class identified with the desire of structural change based on a poetic discourse. These poets were influenced by their time and also by their way of producing and thinking poetry and the society of their time. They brought to the speaker new themes, nexus and styles. This work intents to infer the importance of these poems in the project of the *Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*, which had as objective to transform art into a form of political awareness. The main thread of this work will be the concept of Revolutionary Romanticism, as it is the concept that best characterizes the desire of integration and identification of the intellectuals with the ordinary country people in an attempt to find the national identity to settle in the basis of a new society free from the evils of capitalism and to foster a genuinely national and popular art.

Key words- memory; identity; poetry; Revolutionary Romanticism.

Sumário

Resumo 05

Abstract 06

Agradecimentos 09

Introdução 10

Capítulo 1: Construindo o campo teórico: Memória, identidade e Romantismo. 19

1.1. Entre a História e a Memória 20

1.2. A Memória e a História segundo Halbwachs 21

1.3. História Cultural: uma perspectiva 30

1.4. A História e a Análise do Discurso: um diálogo promissor 32

1.5. Memória e Identidade uma construção social 35

1.6. A busca pela identidade brasileira. 37

1.7. Romantismos e Cultura política 40

1.8 Os movimentos culturais e o renascimento político da década de 60 no Brasil 46

Capítulo 2: **Brasil anos 60, artistas buscam o povo brasileiro: Memórias de uma geração romântica e revolucionária** 52

2.1. Anos 60 no cenário mundial: Juventude e revolução 54

2.2. O cenário político do Brasil nos anos 60: A democracia é posta em xeque 59

2.3. O CPC da UNE: A realização de um sonho 63

2.4. Os intelectuais e o CPC 68

2.5. Os artistas-intelectuais e o seu engajamento nacional-popular 72

2.6. A ideologia *Cepecista* e o seu público alvo 73

2.7. A construção da identidade nacional na cultura engajada do CPC da UNE 78

Capítulo 3: **A poesia engajada dos anos 60.** 82

3.1. Dissecando os conceitos: Bakhtin e a sua visão social da linguagem. 86
3.1.2. A análise do discurso e seus objetos 88
3.2. Cadernos do Povo Brasileiro: Os intelectuais na arte engajada. 91
3.3. Violão de Rua: Poemas do povo brasileiro 95
3.4. A análise dos poemas selecionados 98

Considerações Finais 129

Referência Bibliográfica 136

Anexos 141

Anexo 1: Violão de Rua volumes I, II e III: poemas selecionados.
Anexo 2: Relação completa dos poetas do Violão de Rua

Agradecimentos

Após um longo caminho percorrido esta jornada acadêmica chega ao seu fim. Eu não poderia chegar ao fim dela sem agradecer as pessoas que acreditaram em mim e me deram força para finalizar esta árdua tarefa.

Eu gostaria de agradecer em primeiro lugar ao meu orientador Nilson Moraes por ter me incentivado a ousar academicamente mudando o meu objeto de estudo e dar continuidade a uma pesquisa iniciada na minha graduação em história na UFF. Sou grata pelo seu estimulo intelectual e pelas suas leituras e críticas que contribuíram significativamente para o desenvolvimento acadêmico deste trabalho.

Gostaria também de agradecer ao professor Jorge Ferreira por ter acreditado em mim e ter me introduzido no universo da pesquisa acadêmica ao ter me dado essa oportunidade como bolsista de iniciação científica do programa Pibic - CNPq na época da graduação. Gostaria de agradecer também a professora Diana Pinto pelas contribuições feitas ao meu trabalho na área da linguagem e da Análise do Discurso e que enriqueceram de maneira significativa este trabalho.

Á Capes pelo apoio financeiro que contribuiu e muito para que esta pesquisa fosse concluída.

Agradeço aos demais professores do programa que direta ou indiretamente acreditaram neste trabalho.

Aos meus colegas de Mestrado, sobretudo, os colegas da linha que dividiram comigo as angustias e as incertezas sobre os conceitos de Memória e Linguagem. Especialmente Robson Santos Costa e Simone Muniz os quais eu mais me aproximei dividindo as dúvidas e as preocupações referentes ao desenvolvimento da dissertação.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a minha amiga Edurne Estebanez, mais conhecida com Duda, por ter me ajudado a não "enlouquecer" com o mestrado contribuindo para que eu continuasse a ter uma vida cultural me incentivando a ir todo domingo aos cinemas do grupo Estação para relaxar e recarregar as minhas energias para recomeçar o trabalho na segunda-feira. Também gostaria de agradecer a minha sogra Heloísa pelo apoio e pelo carinho ao longo desses dois anos de trabalho árduo e cansativo.

A minha família e aos meus pais, especialmente a minha mãe Nyna Brêtas que sempre acreditou em mim e por ter me incentivado a apoiado nos momentos mais difíceis desta empreitada intelectual.

E por último um agradecimento mais do que especial ao meu noivo João por estar comigo desde o início desta jornada acadêmica crescendo emocionalmente e academicamente junto comigo. O qual sem o seu amor, seu carinho, e especialmente sem o seu apoio, eu não teria chegado até aqui.

INTRODUÇÃO

A idéia de produzir uma dissertação de mestrado cujo principal objetivo era a analise da coleção *Violão de Rua: Poemas para a liberdade,* surge do desejo de estudar o papel político que essas poesias desempenharam no movimento estudantil da década de 60. Por papel político estamos compreendendo o modo e as intenções dos setores que se empenharam em viabilizar uma mudança histórica no Brasil utilizando-se da poesia como estratégia social.

Uma dissertação sobre a memória do *Violão de Rua* tem como significado o meu empenho acadêmico em resgatar quem foram seus autores e como desenvolveram suas ações. O fato de terem importantes nomes do cenário político e cultural do país tais como Vinícius de Moraes e Oscar Niemeyer, publicados no *Violão de Rua* me fez crer que o Centro Popular de Cultura foi mais do que um simples movimento cultural sustentado por estudantes. Ele foi um movimento cultural que procurou conscientizar o povo brasileiro – uma vez que a aliança política hegemônica denominava a sociedade civil brasileira - através da arte e iniciar o processo de construção de uma sociedade mais justa. Isto é, promover uma mudança histórica na sociedade e nas instituições brasileiras.

Foi necessário investigar o cenário político da década de 60 a fim de se achar uma resposta para uma pergunta central desta dissertação, como um movimento genuinamente estudantil conseguiu chamar a atenção desses intelectuais e ultrapassar a barreira das simples reivindicações estudantis e se tornar um dos principais projetos de transformação social do país nos anos 60?

O estudo da conjuntura apresenta as condições em que estes atores desenvolveram seus projetos sociais. A resposta encontrava-se na própria atmosfera da época que transpirava o ideário nacionalista e nas reivindicações políticas que tinham um caráter mais popular como a necessidade de se fazer grandes reformas no país, como por exemplo, a agrária. A análise da conjuntura revela, entretanto, que os atores sociais não se colocavam homogênea e coletivamente no debate e que muitas vezes possuíam expectativas distintas, por vezes antagônicas.

O trabalho situa-se, sobretudo nos anos 60 destacando a importância do *Centro Popular de Cultura da UNE* pela defesa de uma arte engajada e da coleção *Violão de Rua* com as suas poesias de cunho social. Arte engajada era a expressão utilizada por grupos sociais identificados com a ordem social e que nominava o grupo de intelectuais e artistas que pretendia ações e discursos que mudassem a ordem vigente. Isto é, que enfatizavam a defesa e a construção de outros projetos societários.

O objetivo desta dissertação foi (re) construir a memória social da coleção de poesias *Violão de Rua,* produzida pelo *Centro Popular de Cultura (CPC) da União dos Estudantes (UNE)* no início dos anos 1960, que tinha como projeto político-cultural promover uma transformação social através da arte. Identificar o discurso político produzido por estes poetas destacando a influência do discurso revolucionário nestas poesias também fez parte desta pesquisa acadêmica. A produção *cepecista* foi interrompida no ano de 1964 pela ditadura civil militar deflagrada no Brasil.

Nesta dissertação darei continuidade à pesquisa iniciada em minha monografia[1] de final de curso apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2004.

É importante ressaltar que esta dissertação trabalhará com o conceito de Memória Social desenvolvido por Michael Pollack [1992] em que a memória marca a identidade dos grupos sociais.

A análise desta dissertação centrou-se na coleção de poesia Violão de Rua procurando identificar os poetas que publicaram nesses cadernos e as poesias que ali foram publicadas. Ela também pretendeu reconhecer o público que eles procuraram atingir, no entanto, sem investigar a recepção dessas poesias pelo mesmo devido aos limites dessa dissertação e a dificuldade de se chegar às pessoas que compraram esses cadernos de poesia nos anos 60. No entanto ela não se limitou a uma abordagem temática dessas poesias.

A década de 60, no país, foi marcada por um florescimento político-cultural. Por florescimento político-cultural estamos denominando a ação que incentiva e mobiliza criativamente e com a efetiva participação de amplos segmentos da população no esforço em repensar diretrizes para o país. A mobilização da população, a sua crescente

---

[1] BRÊTAS, Manuela Violão de Rua: poesia e revolução Monografia de bacharelado,UFF,IFCH, Departamento de história, fevereiro de 2004. A pesquisa teve como orientador o prof.Dr. Jorge Ferreira, sendo ela fruto do meu período como bolsista Pibic - CNPq.

organização, a intensidade e a radicalização do debate político e cultural preocupavam as elites brasileiras.

O acirramento entre militantes, projetos sociais e atores sócios - políticos de esquerda e de direita foram sentidos e vivenciados por toda a década tanto no campo da política, quanto no da arte. Nos anos 60, a arte assumia o sentido de uma linguagem de intervenção na esfera do social. A linguagem poética produziu impacto e encontrou apoio da população que, quatro décadas passadas, ainda possui representações e um discurso sobre o movimento estético. O *Violão de Rua* influenciou a linguagem poética de uma geração e atribuiu novos sentidos às relações sociais, oferecendo um projeto alternativo estético, social e político para o país. As revoluções socialistas na URSS e na China e, em particular, a cubana desencadeada em 1959, despertaram na esquerda brasileira a esperança de que também era possível fazer uma revolução no Brasil nos moldes das mesmas.

O início da década de 60 foi marcado pela tentativa de um golpe que objetivava impedir a posse do então vice-presidente da República João Goulart após a renúncia do presidente Jânio Quadros. A mobilização da sociedade civil iniciada no Rio Grande do Sul pelo governador do Estado, e cunhado de João Goulart, Leonel Brizola e depois deflagrada em todo território nacional impediu o golpe militar. Esse episódio, conhecido como campanha pela legalidade, acirrou a disputa entre os setores conservadores e progressistas da sociedade.

A posse de João Goulart criava uma esperança para os movimentos sociais colocando na ordem do dia as discussões referentes as reformas de base tais como a reforma agrária e a extensão do direito de voto aos analfabetos dentre outras reformas apontadas como necessárias[2]. Nesse conturbado cenário a *União Nacional dos Estudantes* (*UNE*) buscava colocar na ordem do dia a questão da Reforma universitária defendendo a tese de que essa reforma passava pela reformulação das instituições nacionais como um todo. Em meio ao fortalecimento dos movimentos de base como os sindicatos, por exemplo, surgia o *Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).*

---

[2] Esta discussão referente ao cenário político dos anos 1960 será mais bem elaborada no segundo capitulo desta dissertação de mestrado.

O *CPC* foi um movimento político e cultural que objetivava conscientizar a população brasileira através da arte. A arte *cepecista,* através da sua linguagem fácil e acessível, era divulgada na porta das fábricas e nas ruas. Um dos principais instrumentos desse projeto conscientizador do *CPC da UNE* eram os *Cadernos do Povo Brasileiro.* Os principais autores desses cadernos eram intelectuais de esquerda. Temas referentes ao atraso econômico do país e à pobreza da população eram alguns dos assuntos tratados e que procuravam divulgar a importância da Revolução no Brasil. Os *Cadernos do Povo Brasileiro* lançaram uma coleção extra com publicações de poesias. Essa coleção foi intitulada *Violão de Rua - poemas para a liberdade.*

O *CPC da UNE,* embora tenha tido uma existência efêmera, foi fundamental na produção do cenário social e político da época e sua produção artística influenciou o modo de pensar e de criar de uma geração. [RIDENTI, 2000] A idéia de romper com a arte tradicional, de difundir, implementar e popularizar uma arte engajada que servisse como instrumento de conscientização e mobilização popular, era um dos principais projetos políticos de parcelas da esquerda para o país. Uma revisão bibliográfica permite a compreensão que esta idéia não é recente; a novidade estava no modo de promover e os atores que se empenhavam em produzir esta situação. Essa concepção de arte procurava trabalhar e influenciar a idéia da construção de um movimento artístico genuinamente nacional e que buscasse, através da edificação do *novo homem*, resgatar a verdadeira cultura brasileira. Para isso seria necessário descobrir o verdadeiro homem brasileiro que, segundo os intelectuais de esquerda, se encontrava no campo. A partir dos anos 50 a imagem do homem do campo sofre uma grande transformação; ele deixa de ser visto como indolente e apático e passa a ser visto como um homem de luta. O surgimento das ligas camponesas ajuda a consolidar essa nova identidade do homem rural,[3] colocando essa nova classe organizada na cena política do país e estabelecendo assim um elo entre esses homens rurais e os intelectuais de classe média dos centros urbanos.

O *CPC* e os intelectuais brasileiros não inovavam na idéia e no uso do romantismo revolucionário esta idéia estava presente no pensamento ocidental desde o século XVII. Ela introduzia novas questões e sinalizava a existência de uma sociedade complexa que reclama outros modelos relacionais, apontava para a existência de

---

[3] GRYNSPAN, Mário Tempo de plantar, tempo de colher IN Revista Nossa História, Ano 1, nº 9, Rio de Janeiro: Edição Biblioteca Nacional, Julho 2004. p 28-32

condições urbanas inadequadas e preocupações com o homem e sua cultura rural ameaçados.

O homem do campo, justamente por viver isolado dos grandes centros urbanos, passava a ser visto como o guardião da "verdadeira cultura brasileira". A "verdadeira cultura brasileira" não era aquela valorizada pelo homem urbano articulado ao ideário e ao comportamento urbano ou aquele ligado ao poder simbólico norte-americano. Mas a definição de "verdadeira cultura brasileira" é vaga e, possivelmente, um problema secundário no escopo desta dissertação. O fato dele, teoricamente, não manter contato com as modernidades do capitalismo o fazia conservar uma pureza que já não se encontrava mais no homem urbano e numa sociedade capitalista. Esse *Romantismo Revolucionário* [LÖWY & SAYRE, 1995] permeava o ideário das esquerdas dos anos 60. O desejo de romper com o capitalismo e criar uma nova sociedade baseada na vida do campo perpassava o imaginário desse período, idéia defendida pelos intelectuais do *Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. O projeto *cepecista* que mais se aproximou desse sonho romântico, de acordo com Ridenti [2000], foi lançado em 1962: os cadernos de poesia intitulados *Violão de Rua: Poemas para a liberdade*, sob a supervisão do poeta Moacyr Felix.

As poesias do *Violão de Rua* procuravam discutir os problemas vividos pelo povo brasileiro, sendo o principal objeto de estudo dessa poesia engajada o homem do campo. Os problemas que atingiam a população que o *Violão de Rua* identificava como objeto principal de seu interesse era compreendido com as angústias e incertezas que acompanhavam /cercavam os participantes do movimento Violão de Rua. Os problemas da má distribuição de renda e a reforma agrária estavam sempre na ordem do dia. Contudo, é importante destacar que a preocupação dos poetas *cepecistas* era articular a temática a ser discutida com a sua estética literária, como argumentou Moacyr Félix na nota introdutória do III volume do Violão de Rua. Felix acreditava que "o uso apaixonado de uma verdade é o instrumento por excelência da humanização da vida." [1963, p.10]

A preocupação dos idealizadores e lideranças do Violão de Rua de produzir uma poesia social sem o sacrifício da estética literária não impediu que eles fossem amplamente criticados por outros literatos, que os acusavam de fazerem uma poesia meramente panfletária. Chama atenção aos estudiosos da memória que os intelectuais e artistas envolvidos com os Violeiros de Rua não possuíam uma mesma origem social e

base político-partidária. Observamos também que nem todos os artistas e intelectuais identificados com as teses do socialismo e da democracia estavam envolvidos com o Violão de Rua.

Apesar do *Violão de Rua* ter nascido no seio do *Centro Popular de Cultura da UNE*, essa dissertação não aprofundou a sua investigação para as outras manifestações artísticas presentes no projeto cepecista de transformação social. O aparecimento dessas outras manifestações artísticas no corpo da presente dissertação de mestrado foi apenas a título de exemplificação da importância do *CPC da UNE* frente a outros movimentos sociais da época. A presente dissertação de mestrado não cobriu integralmente toda a dimensão do impacto social que o CPC da UNE propiciou nos meios políticos e sociais dos anos 60 no Brasil. Assim como também não deu conta de toda a disputa política da época que estava dada entre os setores conservadores e progressistas da sociedade.

Estes poetas acreditavam no poder da sua linguagem poética para transformar a ordem social estabelecida. Através de um discurso crítico (Bourdieu, 1998) eles pretendiam introduzir uma nova ordem a partir da sua perspectiva político-social do mundo. O contra-discurso poético seria um dos principais instrumentais políticos do CPC da UNE. O poder simbólico [Bourdieu, 1998] dessas poesias encontra-se na produção discursiva de transformação da arte em um instrumento de conscientização política. O poeta Moacyr Félix afirmava que eles, através do *Violão de Rua*, estavam produzindo *poesia social*. A *poesia social* teve como marcas temáticas denúncias referentes à má condição social da população brasileira, onde se buscava criar uma marca identitária entre o interlocutor, o poeta, e o receptor, o povo brasileiro. Essa poesia, que também pode ser classificada de engajada, utilizava a sua linguagem como um instrumento de conscientização política.

A singularidade do *Violão de Rua* frente a outros movimentos literários da época se fez na capacidade dos seus organizadores terem conseguido reunir poetas originários de diferentes gêneros literários. O Violão de *Rua* rompeu a barreira da identidade Estudantil do *CPC da UNE*, promovendo um encontro de gerações e estabelecendo um diálogo entre esses poetas. Nesses cadernos de poesias foram publicadas poesias de pessoas renomadas como Vinicius de Moraes e jovens poetas como o Afonso Romano de Sant Anna. Promove o surgimento de uma identidade entre esses poetas que se reuniram para declamar a *poesia social*. Não seria leviano afirmar que o Violão de Rua

quase constituiu um novo gênero literário, no entanto a sua interrupção promovida pelo golpe militar interrompeu essa pretensão literária de seus organizadores [Ridenti, 2000].

Os poetas que se engajaram no Violão de Rua, pela natureza de sua proposta e modelo de análise social e histórica que imprimiam, se despiram da sua identidade "burguesa" de artista que faz arte pela arte para vestirem a identidade do artista engajado e que será nesse projeto de pesquisa identificado como o *artista-intelectual*. O *artista-intelectual* procurou simplificar a linguagem da sua arte a fim de transformá-la em um instrumento de transformação e conscientização social. Apesar das poesias do *Violão de Rua*, por exigência de Moacyr Felix, terem conservado a sua estética artística elas também se engajaram no propósito de transformação social. Identificando-se assim que não era qualquer poesia que poderia ser publicada nesses cadernos. Elas deveriam integrar o conteúdo político-social em sua estética poética. Os poetas do Violão de Rua se colocavam como porta-vozes dos menos favorecidos, sobretudo do campo, sem deixar de lado a atribuição que eles mesmos faziam desse homem do campo como o elemento de transformação social no país. Pois como nos afirma o próprio Alfredo Bosi em sua obra *História Concisa da Literatura Brasileira* eles reservam "toda atenção ao potencial revolucionário da cultura popular" [BOSI, s-d, p. 436]

Moacyr Félix objetivava lançar ao todo 15 volumes do *Violão De Rua* o que não foi concretizado por motivo do golpe militar de 1964. Sendo assim, apenas três volumes dessa coleção foram lançados. Os dois primeiros foram lançados em 62 e o terceiro em 1963. Apesar de terem sido lançados apenas três volumes, o *Violão De Rua-Poemas Para A Liberdade*, com o seu formato de bolso, fez um enorme sucesso tendo sido vendido uma média de 20 mil exemplares. Todavia, o principal objetivo desses poetas era descobrir quem era o povo brasileiro e contribuir para a deflagração da Revolução Brasileira através da criação de uma cultura genuinamente nacional e popular.

O projeto de estudar a coleção *Violão de Rua- poemas para a liberdade* é parte também de um desejo de analisar qual foi o papel político que essas poesias desempenharam no movimento estudantil da década de 60. Identificar quem foram os seus autores e compreender qual era o projeto de nação que eles defendiam também fez parte dessa minha curiosidade acadêmica. O fato de terem tido importantes nomes do cenário político e cultural do país tais como Vinícius de Moraes e Oscar Niemayer publicando no *Violão de Rua* me faz crer que o Centro Popular de Cultura foi mais do que um simples movimento Cultural sustentado por estudantes. Ele foi um movimento

cultural que procurou conscientizar o povo brasileiro através da arte e assim iniciar o processo de construção de uma sociedade mais justa.

Entendo que o estudo dessas poesias e desse movimento, com a preocupação de produzir conhecimento e reflexões no campo da Memória Social, passa pela compreensão dos processos de identificação desses poetas com as classes populares. O tema do *Violão de Rua* ao ser abordado pela Memória Social solicita informações de campos disciplinares como a ciência histórica, a lingüística e as demais ciências sociais, buscando-se compreender de que forma eles construíram essa identidade e a sua própria. No momento em que a própria *UNE* está reconstruindo a sua memória, essa Dissertação de mestrado pretende contribuir com o processo de rememoração do movimento estudantil na história do país.

A justificativa e a relevância dessa dissertação estão presentes justamente na importância de se estudar porque importantes nomes da política e da cultura nacional apoiaram esse movimento construído por estudantes. Contudo sem recair para a história positivista de grandes nomes da história, e sim para demonstrar que esse projeto foi tão importante na sua época que conseguiu reunir artistas e intelectuais da época com os estudantes e os trabalhadores rurais e urbanos em torno de uma utopia que era construir uma sociedade mais justa livre das diferenças sociais. Mais importante, conseguir manter e orientar estratégias simbólicas e discursivas que influenciam o tema da cultura quatro décadas depois de violentamente perseguido, demonstrando-se assim que o *CPC da UNE* não se limitou às corriqueiras reivindicações estudantis e sim que este estava inserido em um projeto maior que permeava o imaginário social da época que foi marcado pela mobilização dos trabalhadores urbanos e rurais empenhados em realizar "a revolução brasileira" fosse ela socialista ou nacional-democrática.

A presente dissertação de mestrado pretendeu estudar esse projeto político-cultural através das valorosas cadernetas da Coleção *Violão de Rua- Poema para a liberdade, por terem sido elas*, como já foi dito, a maior expressão do romantismo revolucionário dos anos 60 no Brasil [Ridenti, 2000].

Esta dissertação dividiu-se em três capítulos. O primeiro capítulo discutiu o campo teórico desta dissertação destacando os principais conceitos necessários para o desenvolvimento da parte empírica desta pesquisa. Contemplou-se neste estudo o conceito de Memória Social, Identidade e principalmente o Romantismo Revolucionário. Além disso, foi traçado um panorama da época destacando os

principais acontecimentos políticos e o florescimento cultural no campo do teatro e do cinema em torno do ideário nacionalista.

Esta dissertação segue destacando, no segundo capítulo, o *Centro Popular de Cultura da UNE* e as suas principais atuações em defesa de uma arte conscientizadora e genuinamente nacional e popular. Através de depoimentos dos atores que fizeram parte deste movimento será apresentada a memória social de um projeto político- cultural de transformação social, destacando ainda a importância dos intelectuais na orientação política do movimento.

O terceiro e último capítulo destaca os *cadernos do povo brasileiro* e o *Violão de Rua* fazendo uma análise de poesias selecionadas destacando alguns poetas, em especial, a importância do poeta Moacyr Félix, na construção da coleção. Através do recurso metodológico da Análise do Discurso Francesa (AD) foi identificado o discurso revolucionário presente nas poesias do Violão de Rua.

Em conclusão, o trabalho analisa a repercussão desse movimento cultural no período pré-64 e os seus desdobramentos no período militar e no processo de abertura política do país no final dos anos 70. Culminando, no início dos anos 80, no surgimento de novos partidos políticos e movimentos sociais também preocupados com a criação de uma sociedade mais justa e desprovida das mazelas do mundo capitalista.

Capítulo 1
Construindo o campo teórico: memória, identidade e romantismos.

O tema da Identidade Nacional tem sido objeto de investigação de historiadores a antropólogos e sociólogos desde fins do século XIX e durante todo o século XX. Hoje no século XXI esse tema continua sendo objeto de investigações. Perguntas como o que nos faz brasileiros? O que nos diferencia dos outros povos? E qual é o elemento que nos une enquanto brasileiros ainda fazem parte do imaginário social do brasileiro. Partindo dessas perguntas é que esse primeiro capítulo fará um breve histórico das principais pesquisas desenvolvidas ao longo dos séculos XIX e XX a fim de se chegar a uma das principais questões dessa dissertação qual seria a verdadeira identidade brasileira para os artistas-intelectuais do *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*, o *CPC* da *UNE*?

Esta pergunta, que pode parecer inoportuna ou despropositada a alguns estudiosos, nos dias atuais, considerando os problemas colocados pela conjuntura, foi o eixo de mobilização e questões formuladas por intelectuais, artistas e militantes ao longo do século XX. Estas são questões pertinentes e colocadas em face de um determinado cenário. Esse questionamento é extremamente importante para a construção do arcabouço teórico dessa pesquisa que terá como principais referenciais teóricos os conceitos de memória e de Romantismo Revolucionário aliado ao conceito de identidade uma vez que esse campo teórico tem como objetivo a articulação dos seus principais conceitos com o objeto estudado.

1.1.- Entre a Memória e a História

Ao longo da primeira metade do século XX a memória foi vista como um suporte metodológico da História. Ricardo Benzaquen (1988) nos demonstra em seu artigo *Ronda noturna-Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu* como se dava essa relação entre a memória e a história e o momento da separação entre esses dois campos do conhecimento. Através da análise de dois textos de Capistrano de Abreu, ele faz uma reconstrução histórica da concepção clássica e moderna de História.

Segundo Benzaquen, a História clássica, que foi dominante na Europa entre o Renascimento e o Iluminismo, baseava-se na tradição e na memória coletiva onde se desconhecia a diferença entre o passado e o futuro. A História, ou seja, o estudo do passado era uma forma de legitimar e manter as tradições. Nesse período a memória era um dos principais pressupostos metodológicos da História. As narrativas orais é que mantinham vivas as velhas tradições familiares e sociais, com o desenvolvimento-constituição da História moderna, a partir da chamada época da Revolução Francesa, produz-se uma nova concepção de verdade. Há neste período uma revisão total dos valores sociais através do rompimento com as tradições do passado e uma volta do olhar sobre o tempo para o futuro e o progresso. Futuro e progresso são duas dimensões simbólicas e relacionais do mundo que se constituía no ocidente, é nesse processo de revisão e reavaliação da concepção de História e de questionamentos frente ao papel do historiador nessa nova sociedade que está sendo construída que ocorre a separação entre a história e a memória. A memória deixa de ser vista como uma fonte confiável por não poder garantir a veracidade dos fatos como buscava esse novo historiador. Toda a ênfase se deslocou da palavra e das representações sociais para o documento e para a fonte.

Todo esse debate frente à concepção clássica e moderna de história tem como objetivo colocar no centro de discussão desse trabalho as diferenças e as semelhanças entre a memória e a história e mais importante, estabelecer suas fronteiras e especificidade. Buscando analisar os pressupostos teóricos e metodológicos dessas duas correntes de pensamento. Para isso será analisado o conceito de memória e história em Maurice Halbwachs e o de Memória e identidade em Michael Pollack.

1.2. A Memória e a História Segundo Halbwachs:

Maurice Halbwachs foi um sociólogo contemporâneo de Emile Durkheim (com quem travou um diálogo acadêmico) que buscou estudar a memória empenhando-se em demonstrar que ela não se limitava a ser um dos suportes subjetivos da consciência. Em seu célebre livro póstumo *A Memória Coletiva,* lançado em 1950, que nas palavras de Jean Duvignaud [In HALBWACHS, 2004, p. 17] "(...) ultrapassa a sociologia clássica, porque nele encontramos os elementos de uma sociologia da vida cotidiana ou, mais precisamente as pressuposições que permitiram a análise sociológica examinar as situações concretas nas quais se acha implicado o homem de cada dia na trama da vida coletiva.". Halbwachs procurou estudar nessa obra o fenômeno social da memória.

Para Halbwachs a memória não se limita a ser uma manifestação individual. Para ele as lembranças, que ajudam no processo de rememoração do passado, estão inseridas dentro dos quadros sociais que as compõem. Ao se lembrar de algum acontecimento passado o indivíduo irá se apoiar nos depoimentos para legitimar, reafirmar e fortalecer a sua lembrança frente ao fato, ao lugar ou à relação relembrada. Para Halbwachs isso se dá justamente pelo fato do indivíduo não confiar única e exclusivamente em sua memória para lembrar determinados fatos do passado que ficaram marcados em sua memória individual.

O fato do indivíduo invocar testemunhas para ajudá-lo a rememorar suas lembranças demonstra que essa não é uma ação unicamente individual. Mesmo que o indivíduo esteja totalmente só em determinado momento da vida a ação dele não será totalmente individualizada, pois ele como um ser social estará cercado de elementos e de pessoas, mesmo que apenas na lembrança, que definem o papel dele dentro da sociedade e que o acompanham em todos os momentos da vida. Para Halbwachs esses elementos podem ser um livro, uma fotografia, ou mesmo uma conversa com o amigo, os quais o ser social utilizará como recursos para ajudarem no processo de rememoração. Para utilizar esses recursos da memória o ser social caminha por diversos grupos sociais diferenciados, que vai da família (o elo social pessoal) ao grupo do colégio (o elo comunitário), pois são esses diversificados grupos sociais que ajudarão na composição dos quadros sociais que definem e consolidam a memória do indivíduo. No entanto para essas lembranças permanecerem vivas no presente e na memória do indivíduo é preciso que ele mantenha contato com o grupo social que testemunhou determinados acontecimentos, pois caso contrário essas lembranças se perdem e por

isso não podem ser definidas, pelo menos para o indivíduo que se afastou do grupo, como uma memória coletiva.

Para essa memória se manter viva é preciso que esse indivíduo mantenha uma determinada identificação com esse grupo, pois senão ela será uma lembrança apenas daquele grupo que manteve uma identidade ativa e com isso as memórias que os marcaram enquanto grupo social. A duração da memória pode tornar-se, em determinados momentos, limitada, pois o que a mantém viva é a coesão do grupo, ao haver a dissolução do mesmo ela pode se perder para sempre. Muitas vezes o indivíduo não se lembra mais de determinados fatos do passado, pois o seu engajamento naquele grupo social foi apenas momentâneo marcado por interesses daquele presente momento e que não terá um pertencimento duradouro por parte desse indivíduo nesse grupo. De outro modo, há uma consciência de que toda memória é seletiva, portanto, operada segundo estratégias e interesses que se constituem nas relações e nos contextos.

Segundo Halbwachs o esquecimento de algum momento da vida significa a perda de contato com as pessoas que em algum momento fizeram parte da sua vida. A permanência de uma memória na nossa lembrança passa pela memória afetiva, o que vai marcar determinados acontecimentos na nossa memória será a lembrança cognitiva do mesmo. Se houver um total afastamento do grupo social que testemunhou determinados acontecimentos não marcantes para você essa lembrança, com o passar do tempo, irá se diluir na sua memória, tornando difícil a sua rememoração no presente, caso haja um encontro com alguma pessoa que pertenceu a esse grupo social e que as lembranças do mesmo permaneceram vivas até hoje em sua memória. No entanto o contrário também pode ocorrer. Lembranças que ficaram no esquecimento podem ser trazidas à tona através do testemunho de outras pessoas que as partilharam com você, ou de outro lado, sendo memória coletiva, por pessoas que vivem a experiência sem ter vivenciado os fatos, mas conhecendo-o como parte do processo social. E com elas um turbilhão de sentimentos que não mais permeavam a sua memória afetiva e coletiva.

Através dessas afirmativas Halbwachs já começa a demonstrar que o indivíduo só terá capacidade de retomar todo o quadro do seu passado se as suas lembranças forem partilhadas com outros indivíduos que em algum momento fizeram parte da sua vida. No entanto Halbwachs admite que em algum momento, mesmo que raro, pode haver uma lembrança estritamente individual. Ele afirma que “Haveria então, na base de toda lembrança o chamado estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos

que se chame *intuição sensível.*" [HALBWACHS, 2004, p.41]. Contudo esse conceito não será muito recorrente nessa obra de Halbwachs, sobretudo pelo fato do seu estudo ser voltado para a conformação e consolidação de memória coletiva, que se baseia mais na teoria social do que para a memória individual que se baseia na teoria psicológica.

As lembranças que os indivíduos supõem serem somente suas nada mais são, na opinião de Halbwachs, ecos do meio social que os cercam. E que as influências sociais que os permeiam e muitas vezes passam despercebidas pertencem a teias sociais complexas, mas que por se afrontarem esses indivíduos não se vêem fazendo parte desses diferenciados grupos que os cercam. Nesse jogo entre as memórias que julgamos coletivas e as memórias que consideramos estritamente pessoais transparece uma ambigüidade humana. As lembranças que são mais vivas em nossa memória e que não careceria muito do testemunho de outras pessoas para ser rememorada, é por nós considerada a coletiva devido a sua facilidade em relembrá-la e ligá-la ao grupo social ao qual pertencemos. As que temos mais dificuldades de rememorar e que precisariam se apoiar nos testemunhos de outros indivíduos nós as consideramos as mais intimas "Por mais estranho e paradoxal que isto possa aparecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós mesmos." [Op.cit. p. 53-4].

Para Halbwachs as memórias individuais representarão um ponto de vista sobre a memória coletiva, visto que a memória coletiva pertence a um grupo de indivíduos e que para cada membro desse grupo as lembranças os marcarão diferentemente, ou seja, de cada lembrança sobreposta uma marcará mais intensamente um do que o outro e serão essas lembranças mais intensas de cada um que juntas formarão o quadro social o qual eles procuram rememorar. As sucessões de lembranças se explicam pelas sucessivas mudanças dos meios sociais os quais nós pertencemos na qual a lembrança do último grupo social o qual transitamos será necessariamente a mais forte de nossas memórias atuais. As nossas lembranças em estado de consciência individual estão envoltas pelos diferentes elementos dos variados grupos sociais nos quais nós transitamos e que exercem influências diretas em nosso pensamento individual.

Halbwachs continua a sua discussão afirmando que a memória coletiva é formada pelo conjunto de indivíduos que reúnem as suas lembranças, pois quem recorda, quem rememora os acontecimentos, é o indivíduo. O ato de rememoração é

estritamente individual. Para Halbwachs o indivíduo convive com essas duas lembranças nas quais ele classificará de interna (pessoal) e a externa (coletiva).

Ele segue afirmando que a memória individual, por estar ligada estritamente ao indivíduo se limita num tempo e num espaço muito específico. A memória coletiva, entretanto por estar ligada a um número maior de pessoas a sua fixação no tempo e no espaço pode ser bem mais restrita e bem mais remota do que a individual. Ao se falar de acontecimentos nacionais pode-se falar de uma memória emprestada, ou seja, aquela em que o indivíduo mesmo que não tenha presenciado pessoalmente aquele fato o guarda em sua memória pelo simples fato de ter lido sobre ele no jornal ou pelo depoimento de outras pessoas que o testemunharam. A esse tipo de memória costuma-se falar em memória coletiva, em memória nacional ou no que Halbwachs classificará de memória histórica. A memória individual será classificada por ele de memória autobiográfica. Para ele a memória autobiográfica terá como suporte a memória histórica, pois toda história de vida está de alguma maneira inserida na história nacional. Apesar de ele considerar a memória histórica bem mais ampla do que a autobiográfica ele a vê como uma representação resumida e esquemática do passado, enquanto que a individual representaria um quadro mais contínuo do passado.

Halbwachs detinha uma forma muito particular de se referir à História. Para ele essa classificação do passado em datas, nomes, eventos mais marcantes se assemelhava muito a organização de um cemitério "onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante achar lugar para novas sepulturas." [Op.Cit. p.59.]. Ele prossegue afirmando que "Se o meio social passado não sobrevivesse para nós a não ser em anotações históricas, se a memória coletiva, mais geralmente não contivesse senão datas e definições ou lembranças arbitrárias de acontecimentos ela nos ficaria bem exterior." [Op. Cit. p.59-60.].

O autor segue com o argumento afirmando que ao longo do crescimento do homem do desenvolvimento da sua memória é que a memória histórica vai se incorporando à memória autobiográfica do indivíduo. No início os acontecimentos históricos são exteriores a sua trajetória de vida, sobretudo na infância onde a memória é marcada pelas lembranças familiares, ou seja, são aquelas lembranças interiores. No entanto aos poucos aquelas lembranças que não o marcaram durante a infância começam a fazer parte da sua memória coletiva e quando menos se espera a pessoa passa a ter a impressão de que aqueles fatos históricos que marcaram a memória nacional sempre fizeram parte da sua memória individual e, sobretudo da coletiva, onde

“como auxiliares de nossa memória, os acontecimentos históricos não desempenham outro papel senão as divisões do tempo assinaladas em um relógio, ou determinadas pelo calendário.” [Op.cit.p.60]

E é justamente pelo fato desses acontecimentos históricos marcarem as nossas memórias em momentos bem posteriores ao período em que eles ocorreram é que Halbwachs [Op.cit.p.64] afirmará que “não é na história aprendida, é na memória vivida que se apóia a nossa memória.” Para ele a história deveria ser a compreensão de como um período sucede o outro e porque, e não um emaranhado de datas e fatos que apenas nos apresenta “(...) senão um quadro bem esquemático e incompleto.” [Op.Cit.].

Ele afirma que para um fato histórico marcar a nossa memória esse deveria de alguma forma afetá-la cognitivamente, ou seja, o indivíduo deve de alguma forma estar ligado aquele fato afetivamente. Pois do contrário ele será apenas um fato que ficará perdido no tempo e cairá no esquecimento, sendo relembrado apenas pelo testemunho de outras pessoas, mas que mesmo através dessa rememoração externa não virá à tona em nossa memória individual.

Ao falar da memória da infância ele afirma que ela se apoiará nas impressões pessoais da criança e no testemunho da família e que ao rememorar sempre determinados acontecimentos acabará afetando a memória da criança, que nessa fase da vida é extremamente sensitiva. O mundo da criança se limita ao seu círculo familiar, de amigos e de amigos dos pais, nesse espaço social limitado a criança por muitas vezes acaba tendo um contato muito forte com os avôs. Devido ao fato deles normalmente serem os representantes das tradições familiares muitos dos valores familiares e sociais são transmitido pelos avôs. Muitos dos acontecimentos históricos podem marcar a memória da criança pelo fato deles serem rememorados pelos avôs, surgindo o elo afetivo necessário para esses acontecimentos serem incorporados à memória autobiográfica da criança. Para Halbwachs, para além de uma história escrita e marcada por fatos e datas, há uma história viva que se perpetua e se renova através do tempo e que é essa história que estará presente nos quadros familiares da criança e que marcará a memória da infância dessa criança, e não a história contada e datada pelos livros. Essa história, como já foi dito, marcará a memória individual mais tarde e não na infância.

Ao longo do seu crescimento o indivíduo estará formando um conjunto de lembranças que sempre estarão se sucedendo. As lembranças da infância estarão muito mais presentes na memória no início da adolescência do que na vida adulta, e isso porque na vida adulta a lembrança mais presente será justamente a da adolescência e

assim será sucessivamente. Elas estarão, com a ajuda dos testemunhos, sendo sempre reconstruídas e isso se dá ao fato dos quadros do nosso passado não poderem se reproduzir sozinho.

Halbwachs prossegue afirmando que na memória não existe um vazio total. O nosso cérebro detém a capacidade de armazenar todas as nossas lembranças, no entanto ao tentarmos rememorar determinado acontecimento de nossas vidas ele não será lembrado em sua totalidade. A nossa memória trará a luz de nossa consciência apenas os fatos referentes a determinados acontecimentos que mais nos marcaram. No entanto ao ouvir o testemunho de outra pessoa que compartilhou esse momento com você ele lembrará detalhes que até então você não lembrava, ou simplesmente não tomou conhecimento na época por não ter te marcado em nenhum aspecto. É por isso que se afirma que duas pessoas não narram da mesma maneira um mesmo acontecimento partilhado pelas suas memórias. Para Halbwachs essas lacunas encontradas na memória residem no fato dela não obter muitos vestígios desse acontecimento para ele ser rememorado de imediato. No entanto ao partilhar essas lembranças com outras pessoas aos poucos essas lacunas da memória vão sendo preenchidas com as lembranças que estavam guardadas no inconsciente. E é dessa forma que o quadro da memória vai sendo preenchido e se emaranhando com as memórias alheias onde não haverá mais distinção entre as suas lembranças e a das outras testemunhas que as partilham com você.

No entanto para que a lembrança das outras testemunhas esteja conformada com a sua Halbwachs afirma que o passado dessas pessoas deve estar de alguma forma relacionado com o seu. Em que em algum momento do passado houvesse a sua participação dentro de diversos grupos sociais em comum fossem eles menor como grupo escolar ou fossem eles maiores como o caso de uma nação. No caso da memória partilhada por uma nação, pelo fato dela ser muita ampla e distante das lembranças individuais de seus membros, acaba havendo apenas alguns pontos de interseção entre a memória histórica (nacional) e a autobiográfica (individual). Essas duas memórias só seriam totalmente partilhadas se por acaso esse indivíduo fosse uma personalidade histórica, pois caso contrário à história de uma família poderia ser narrada em qualquer tempo, pois os fatos históricos não teriam ligação direta com essa memória familiar uma vez que a memória dita histórica não seria considerada essencial para a composição do que se denomina memória coletiva. Sobretudo pelo fato do indivíduo participar de vários grupos sociais e assim partilhar diferentes memórias coletivas, havendo assim no

interior da sociedade, a conservação de várias lembranças que para a memória nacional não detém nenhuma importância histórica, mas que se tornaram importantes para um determinado grupo de pessoas que procuraram mantê-las viva nas suas memórias.

Para Halbwachs a diferença ente a História e a memória está presente no fato da primeira surgir no momento em que as tradições se perdem e sem elas a memória coletiva também se perde, surgindo assim à necessidade de preservá-la através de datas, comemorações e, sobretudo através da escrita. Para ele a história surge quando a memória coletiva não obtém mais o suporte do grupo social que a mantinha viva no presente, surgindo assim à necessidade de fixá-la através da narrativa escrita. Ele argumenta que a memória não pode ser História, pois essa surge justamente quando o indivíduo que procura manter a memória viva não exerce mais essa função. Ele até admite que uma das funções da história seja criar um elo entre o passado e o presente, mas ele não considera viável recriar uma corrente de pensamento passada no presente. Sobretudo pelo fato de, para ele, ela não ter sido mantida viva até hoje por não mais interessar a sociedade atual. Para ele a reconstrução desses pensamentos só nos leva a observar como esse pensamento se conformava no seu tempo tornando-se um trabalhado meramente erudito e que por isso acaba mantendo uma distância muito grande do grande público em geral.

Segundo o autor existem duas grandes diferenças entre a memória e a História. A primeira diz respeito ao fato da memória ser uma forma de pensamento contínuo, em que só se mantém vivo na memória alguns aspectos do passado que de alguma forma ainda detém uma importância para o grupo que o rememora. Para ele "Quando um período deixa de interessar o período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte do seu passado: há na realidade dois grupos que se sucedem." [Op.cit.p.86.].

Na História a sucessão dos períodos se dá através da mudança de todos os atores históricos, os momentos políticos e a conjuntura social, ou seja, na história não há, como na memória, uma continuidade do pensamento. Na História todas as mudanças são totais dos grupos sociais ao regime político. Para a história cada período é único assim como todos os acontecimentos e grupos sociais que dela fazem parte. A esquematização da história é montada em cima da finalização das situações nacionais, políticas e religiosa. Para Halbwachs os historiadores deveriam se preocupar menos com as rupturas dos períodos históricos. Essas rupturas sociais provocadas por guerras ou revolução não deveriam representar uma ruptura na memória coletiva. Sendo assim a sociedade deveria dar continuidade a sua memória coletiva a partir do ponto em que ela

foi interrompida, para assim se dar continuidade às tradições que regem a vida em sociedade. Para ele na memória não existe uma oposição, como para a história, entre o passado e o presente. Uma vez que o passado não mais existe e acaba por formar com o presente um período histórico vizinho. Enquanto na história "os dois períodos tem realidade, tanto um quanto outro." [Op. cit.p. 88.]

Para Halbwachs a memória se mantém viva até o limite do grupo que a mantém, o fato de parte dela não guardar todos os acontecimentos e personagens que dela fizeram parte diz respeito ao fato do grupo social que a preservava ter desaparecido, seja pela sua dissolução ou simplesmente de não estarem mais entre nós. No entanto se esse grupo teve o cuidado de passar essas memórias para a geração seguinte ele permanecerá no seio da sociedade por muito tempo, pois o que a faz se perpetuar no tempo é a sua preservação através dos grupos sociais.

A segunda distinção entre a memória e a História é que existem na sociedade diversas memórias coletivas. A História se apresenta como única. O seu objeto de estudo se limita a sobreposição dos fatos históricos que mais marcaram determinada nação e não o ponto de vista de cada grupo social que compõe essa nação. Sendo assim ela se limita a narrar grandes fatos como se no interior deles não existissem diferentes conformações sociais. Para Halbwachs uma das principais diferenças entre a memória e a história reside no fato da história se dizer universal e a memória ser necessariamente delimitada dentro de um tempo e um espaço específico. A memória, ao contrário da História, se apóia em grupos sociais diferenciados que têm lembranças e recordações específicas, ou seja, cada um tem a sua história, e é o conjunto dessas lembranças específicas que formarão a memória coletiva.

A História, segundo Halbwachs, é construída em cima de transformações sociais, no entanto essa transformação na sociedade se dá de uma forma lenta. Para o historiador é preciso que ocorra uma série de mudanças sociais cujas somas possam ser consideradas história. Para ele a História "(...) examina os grupos de fora, e (...) abrange uma duração bastante longa. A memória coletiva, ao contrário, é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que lhe é freqüentemente, bem inferior." [Op. cit. P.93.]

Para a memória as suas lembranças são as mesmas, o que muda é a relação do grupo que a mantém viva com os outros grupos sociais, pois para se manter a identidade de um grupo é preciso que algumas características específicas dele permaneçam as mesmas. Para Halbwachs "o essencial é que os traços pelos os quais ele se diferencia

dos demais subsistam e que estejam assinalados por todo o seu conteúdo" [Op.Cit.]. A separação com os demais grupos sociais que conformam a memória social só ocorre quando um desses grupos se dissolveu, ou quando alguns dos seus membros desaparecem:

> "devido a uma mudança, de lugar de carreira, de amizade ou de convicções que nos obriga a dizer adeus, quando nos lembramos então todo o tempo que ali passamos, é como de um único relance que todas essas lembranças se oferecem a nós, a ponto que parece às vezes, que as mais antigas são as mais próximas, ou ainda que todas as iluminam por uma luz uniforme, como objetos a caminho de fundir-se entre si no crepúsculo..." [Op.Cit.p.94].

No entanto é preciso contextualizar o pensamento de Halbwachs no tempo e espaço históricos em que a sua obra foi desenvolvida, percebendo os limites dos seus pensamentos observando que atualmente os estudos da memória já não são produzidos a partir dessa perspectiva tão determinista e positivista é importante ressaltar a importância de sua obra por ter sido a primeira a tratar da questão da memória a partir de uma perspectiva mais sociológica e não apenas a partir da perspectiva individualista da psicologia, uma vez que:

> "Importa para a compreensão do campo da memória social que ela - ao contrário do que foi proposto pelo pensamento dos fundadores do campo como Halbwachs e Bergson- não é um espaço ou produtor de relações sectárias, solidárias, estáveis e imutáveis. A memória Social é um vigoroso, complexo e tenso campo de disputa de sentidos em que a mobilização e a circulação de discursos e representações são utilizadas com intensidade e possibilidades diferentes" [MORAES, In DODEBEI e GODAR (ORG.) 2005, p.92]

É nesse sentido que o presente trabalho será desenvolvido, como já foi dito, a partir da perspectiva de Memória Social trabalhada por Michael Pollack, uma vez que "(...) com Pollack demonstra-se a convivência e disputa de modelos antagônicos de constituição da memória e seus usos." [Op. Cit., p. 94].

Esse trabalho, no entanto não se limitará a trabalhar apenas a partir da perspectiva da Memória Social ele também será desenvolvido a partir de uma perspectiva histórica ressaltando a importância da História Cultural no cerne desse trabalho que será desenvolvido conjugando a memória e a História.

A História deixou de ser a busca pela verdade e o trono da erudição para se tornar à constituição e preservação das identidades sociais, surgindo assim um diálogo da História com as outras ciências sociais e com os estudos relacionados à memória. O

desenvolvimento da Nova História surge da necessidade das sociedades de buscarem no passado as suas identidades sociais como é o caso da História Cultural.

1.3. História cultural: uma perspectiva.

A História Cultural há muito tempo tem sido palco de inúmeras discussões entre os historiadores. Alguns afirmam que ela é apenas mais uma entre as diversas disciplinas dentro da História, outros que ela é uma área específica da História como a História Econômica e a História Social. Discussões à parte a ambivalência da História Cultural a torna um ponto de interlocução da História com as outras disciplinas como a Antropologia e a Lingüística e a relação delas com o social, ou seja, a cultura está inserida num campo multi e interdisciplinar. Segundo Falcon[4] a História Cultural inicialmente se dividia em duas definições: a primeira mais restrita tratava a História Cultural como uma história intelectual basicamente restrita a História das Idéias e das Mentalidades. A segunda mais ampla trataria da cultura como um todo articulando história intelectual a material assim como a "(...) "alta cultura" (ciências, filosofia, artes, literatura) e a cultura cotidiana do senso comum." [FALCON, 2002, p.78]. Contudo, os historiadores da cultura (Chartier, Ginsburg dentre outros) já vêm contestando o uso dessa dicotomia ao se tratar da História Cultural. Apesar de algumas linhas marxistas não aceitarem muito bem o estudo de uma história cultural mais ampla, a tendência dos historiadores é falarem cada vez mais em culturas no plural do que apenas em uma cultura no singular. Em suma:

> "Segundo Chartier (a história cultural), "trata-se de identificar o modo como em diferentes lugares e momentos determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler"; daí a necessidade de "considerar os esquemas geradores das classificações e das percepções próprias de cada grupo ou meio como verdadeiras instituições sociais, incorporando sob a forma de categorias mentais e de representações coletivas as demarcações da própria organização social"; enfim '(pode) pensar-se em história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos, isto é, das representações do mundo social que, à revelia dos atores sociais, traduzem suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descreve a sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que fosse. '" [Op. Cit., p. 74]

Superando a noção de cultura no seu sentido restrito o historiador da cultura, utilizando-se da definição dos antropólogos, passou a vê-la como um sistema de

[4] Para saber mais sobre história cultural ver Francisco Falcon Historia Cultural: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura. Rio de Janeiro, Campos, 2002 e Peter Burke O que é história Cultural? Rio de Janeiro Jorge Zahar editor, 2005.

hábitos, crenças e valores dos grupos sociais. A partir daí o historiador cultural passou a estudar as idéias, hábitos e valores da sociedade partindo da premissa de que todo grupamento social é portador de cultura. Dentro dessa perspectiva o historiador cultural pode trabalhar a importância da Memória Social no estudo das representações sociais de um determinado grupo social que a expressa através da linguagem e que tem suas memórias pautadas nas suas experiências religiosas, políticas e ideológicas dentre outras como nos demonstra Peter Burke em sua obra *O Que é História Cultural?* Burke denomina de *memória* da história os estudos voltados para a memória como os que passaram a fazer parte do objeto de estudo dos historiadores entre os anos 1980 e 90. Ele destaca que um historiador que contribuiu muito para o interesse dos historiadores pela memória foram os sete volumes publicados pelo historiador Pierre Nora, entre 1984 e 1993, intitulado *Les Lieux de mémoire* "[...] dedicado à "memória nacional" da França, tal como mantida ou reformulada por livros como a enciclopédia Larousse, por edificações como o Phanthéon, por práticas como a comemoração anual da Bastilha no dia 14 de julho e assim por diante." [Burke, 2005, p.88]. Esses estudos denominados de memória da História também são conhecidos como Memória Social e/ ou Memória Cultural.

Outros fatores que contribuíram para o interesse do historiador pela memória foi o próprio surgimento da micro-história desenvolvida por historiadores italianos, como Giovani Levi e Carlo Ginzburg. A micro-história surge como "[...] uma reação contra um certo tipo de história social que seguia o modelo da história econômica empregando métodos quantitativos e descrevendo tendências gerais, sem atribuir muita importância à variedade ou à especificidade das culturas locais." [Op.cit.p.61], onde apenas as grandes narrativas históricas como os processos de ascensão e queda dos grandes impérios ocidentais eram privilegiados. A micro-história irá voltar o seu olhar para a história das experiências locais e regionais [...] enfatizando os valores das culturais regionais e dos conhecimentos locais. Ao voltar o seu olhar para o local a micro-história passa a privilegiar o que Maurice Pollack irá denominar de "memórias subterrâneas"[5] que serão contrastadas com as ditas "memórias oficiais". Pollack afirma que "[...] essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa." [POLLACK,1989,p.04]. Essas "memórias subterrâneas"

[5] Para entender melhor o conceito de "memórias subterrâneas ver POLLACK,Michael Memória, esquecimento silêncio in Estudos Históricos, Rio de Janeiro,v.2, n.3, 1989,p. 3-15.

passarão a ser privilegiadas nos estudos da micro-história. Toda essa discussão acerca da micro-história é para demonstrar que a memória e a História são dois campos de estudos que andam lado a lado. A memória passou a ser uma importante aliada da História Cultural na abertura do seu horizonte histórico metodológico como a História Oral que irá trabalhar com a história / memória de vidas que tem como objetivo privilegiar outros olhares históricos em que:

> "[...] o uso sistemático do testemunho oral possibilita a história oral esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que às vezes não tem como ser entendidos ou elucidados de outra forma: são depoimentos de analfabetos, rebeldes, mulheres, crianças, miseráveis, prisioneiros loucos...
> São histórias de movimentos socais populares de lutas cotidianas encobertas ou esquecidas de versões menosprezadas, essa característica permitiu inclusive que uma vertente da história oral se tenha constituído ligada à história dos excluídos. "[AMADO e FERREIRA, 2000, p. 14].

1.4. A História e a Análise do Discurso: um diálogo promissor

Os paradigmas da História Cultural estão calcados nos conceitos de práticas e representações como nos afirma Burke[6]. Através da história das práticas e das representações do passado, a História cultural tem dialogado com outras áreas do saber como a Antropologia e a Sociolingüística:

> "A história da linguagem mais especificamente a história da fala, é outro campo que a história cultural das práticas está começando a colonizar, ou, mais exatamente, a partilhar com os sociolingüistas que têm sentido a necessidade de dar uma dimensão histórica aos estudos da linguagem. A polidez é um domínio da fala que atraiu os historiadores culturais, enquanto o insulto os atraiu ainda mais." [BURKE, 2005, p. 79.]

A aproximação da História com a Lingüística se inicia em meados dos anos 1970, quando os historiadores voltam os seus olhares para os problemas da linguagem. Nesse período os historiadores começam a sentir necessidade de "[...] superar a tradicional ingenuidade quanto a transparência de sentido dos textos por eles utilizados e também empreender análises do discurso." [FALCON, 2002, p.93].

O historiador aprende com a análise do discurso[7], sobretudo a francesa conhecida como AD, que o conceito de discurso[8] está além da premissa da Lingüística

---

6 Para entender a importância desses conceitos para a história cultural ver CHARTIER, Roger A História Cultural entre práticas e representações Lisboa,Difel,1990.

7 Esta discussão referente à Análise do discurso de linha francesa (AD) será mais bem desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação.

de Sausurre que vê a linguagem é um sistema de signos fechado que funciona por si mesmo. A análise do discurso vai além e observa a linguagem, ou melhor, o discurso como um agente intermediador entre o homem e o seu meio social. É através dela que o homem irá estabelecer a sua relação com o mundo.

> "Para Pêcheux a linguagem não é apenas um instrumento de comunicação, cujas informações que veicula são independentes de um contexto. Essa concepção, em seu entender, somente mascara a relação que o discurso guarda com as relações ideológicas que o estruturam e o constituem. Só há ideologia *por* e *para* os sujeitos: ela é um construto e sua difusão/ impregnação se dá pelo discurso." [OLIVEIRA e ORRICO, In DODEBEI e GONDAR (ORG.) 2005, p.79.]

Segundo Eni Orlandi o discurso é o objeto da intermediação do homem com o mundo. O discurso nada mais é do que a inserção da língua no mundo onde a linguagem é definida como produtora de sentidos, orientada pelas formações ideológicas, ou seja, a visão de mundo dos sujeitos sociais é resultado dos fatores socais que o cercam. A análise do discurso trabalha "(...) refletindo sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua." [ORLANDI, 1999, p. 16]. Enfim a análise do discurso "(...) trabalha a relação língua- discurso-ideologia" [Op.Cit. p. 17.].

É importante ressaltar - para uma melhor compreensão da importância de Michail Bakthin para esse trabalho-que ele foi um dos primeiros autores a trabalhar com a linguagem a partir de uma perspectiva ideológica no início do século XX. A sua obra se situa no período em que o sistema socialista estava, após a revolução Russa, sendo construído no país. A sua obra procurava tecer críticas aos estudos lingüísticos vigentes da época que, sobre uma perspectiva estruturalista, tratava a língua como um sistema imutável e desprovido de teor social. Bakthin influenciado pelos estudos marxistas irá defender a tese de que a língua se constitui como uma atividade social prática, dependente de uma relação social. Ele trabalhou com a idéia de que a linguagem era consciência prática e, como tal, estava saturada por toda atividade social e inclusive pela atividade produtiva. Ele trabalhou também com a idéia de que a consciência era social, mas que deveria ser entendida em um processo dialético, uma vez que ela, em termos práticos, operava na transformação dos seres humanos. Bakthin vai ser um dos autores da linguagem com o qual os historiadores culturais irão estabelecer um diálogo.

---

[8] O conceito de discurso definido nesta dissertação refere-se ao trabalhado pela AD em que "(...) o discurso é efeito de sentidos entre locutores." [ORLANDI, 2005].

Para além de toda essa discussão teórico-metodológica que unem a História, a Análise do Discurso e a Memória Social, que será desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação, o fator que irá realmente estabelecer uma convergência entre esses campos de estudo são as identidades sociais. As identidades sociais estarão quase sempre ou sempre no cerne de discussão desses dois campos. A busca por uma identidade perdida, o estabelecimento de uma nova identidade e até mesmo a defesa de uma identidade social/ nacional frente a identidades ditas diferentes, como é o caso dos artistas e intelectuais dos anos 1960 que fizeram parte do *Centro Popular da Cultura da União Nacional dos Estudantes*, o CPC da UNE, que partiram em busca da verdadeira identidade brasileira no intuito de combater a identidade norte-americana que, segundo eles, estava "dominando" o Brasil.

O tema desta dissertação de mestrado e que será mais bem trabalhado no segundo e no terceiro capítulo está inserido nos estudos que trabalham a vertente da História com a memória. Todas as identidades têm como contraponto o diferente. Você é sempre identificado pelo que você não é e pelo o que você representa. Você é brasileiro por que não é americano, é branco por que não é negro e assim por diante. A identidade é o fator aglutinador dos grupos sociais uma vez que:

> "A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros." [POLLACK, 1992, p.204].

> " Essas identidades são formadas através de símbolos, marcada pelos gêneros pelas produções de sentidos pelas representações sociais, ou seja, elas são historicamente especificas onde elas "(...) adquirem sentido por meio da Linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas." [WOODWARD in DA SILVA (org.), 2003, p.16].

Ao se referir a Memória Social ou a história da memória, como os historiadores gostam de falar, falamos diretamente em histórias de vida, de memórias (re) construídas em identidades reafirmadas, ressignificadas. A História e a memória afirmam a importância dos aspectos culturais e simbólicos para a construção do sentido da vida humana e social. Elas se constituem em estratégias que fundam relações e organizam a vida em sociedade.

A importância desses campos do conhecimento e do pensamento para as ciências humanas e sociais apresenta-se no fato de ambas constituírem e tornarem possíveis a

compreensão e preservação das identidades sociais não as deixando cair no esquecimento social.

1.5. - Memória e Identidade: uma construção social

A sociedade contemporânea, mais precisamente os países estratégicos do mundo ocidental ao longo do século XX, vem sendo tomado, nos últimos tempos, pelo sentimento de preservação e armazenação da sua memória, num fenômeno denominado passados presentes por HYUSSEN (2001) numa tentativa de não deixar cair no esquecimento as grandes tragédias do passado. Ao se mobilizar para impedir que as grandes tragédias caíssem no esquecimento, outro processo se consolida, a escolha do que deve ser ressaltado e valorizado. Os fatos decorridos e o que é rememorado deles marcam o processo de construção da identidade social. Essas identidades são construídas através de critérios de aceitabilidade e sociabilidade por parte do grupo de acordo com Michael Pollack. Através delas é que a Memória Social de um grupo vai sendo construída e solidificada. Ela se constitui num sistema de trocas relacionais em que a linguagem ocupa um lugar central, em que a linguagem é parte do processo de constituição da memória social. A necessidade de se preservar a memória passa pela necessidade de se reafirmar e legitimar as identidades sociais. Pollack [1992, p.204] afirma que para se construir uma identidade social são necessários três critérios:

> "Nessa construção da identidade – e aí recorro à literatura da psicologia social, e em parte da psicanálise- há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente tem o sentido de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados."

Em que ele afirma que:

> "Podemos (...) dizer que a memória é um elemento constitutivo do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si."

As identidades sociais também são construídas através dos critérios de representação. Para Woodward [1999, p.8 e 17]:

> "A representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior. (...) Essa representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos."

O antropólogo Gilberto Velho [1994] compreende a memória como fragmentada e descontinua. Ele afirma que é através da organização desses fragmentos do passado que as identidades sociais serão constituídas. A memória e suas resignificações pela linguagem, modos de ser e de viver, ou seja, as expressões da mesma serão compartilhadas por grupos sociais que criam as suas identidades a partir das recordações, reconstruções e resignificações simbólicas e discursivas do passado, podendo esse grupo ser identificado pela sua filiação política como é o caso dos partidos políticos, pode ser o grupo de teatro da escola ou até mesmo a turma do futebol das sextas-feiras à noite, e é a memória partilhada por esses grupos é que irá marcar e consolidar as identidades sociais. Essa memória é recordada, partilhada, reconstruída através da linguagem, ou seja, da comunicação, seja ela escrita ou oral. Ao se negar essas práticas e atitudes das lembranças, as identidades sociais se dissolverão, pois não haverá mais o grupo para manter viva a sua memória, pois é ela que veicula, constitui, constrói e ressignifica a memória social do grupo.

Muitas dessas memórias e identidades sofrem um processo de esquecimento como é o caso de movimentos políticos - sociais de esquerda que buscaram construir uma sociedade brasileira baseada na ideologia nacional- popular e que estão sendo apagados da memória nacional, sobretudo os referentes ao período anterior à ditadura civil-militar de 1964, que por não terem conseguido evitar que o autoritarismo dominasse a política nacional, são considerados passíveis de esquecimento como é o caso do *Centro Popular de Cultura (CPC)* da *União Nacional dos Estudantes (UNE).* Por isso a importância de se ressignificar e recuperar os sentidos produzidos por esse grupo de jovens que ousaram modificar a ordem social através da sua arte, pois este esquecimento faz parte de uma estratégia política e ideológica. Será considerado, para efeito dessa análise, que segundo a memória dos setores dominantes, "vencedores do golpe militar", esse movimento tem um caráter subversivo, ou seja, de "agitação social", enquanto os setores de oposição preferem reforçar a estratégia de resistência ao regime militar. A estratégia de veiculação de tomada de poder, derrotada no jogo político, é desconsiderada. Os *violeiros de rua*, atores sociais privilegiados neste estudo,

tentaram afirmar uma linguagem e uma estratégia estética e política, um sentido e uma direção para a mudança desejada.

1.6. A Busca Pela identidade Brasileira.

Há tempos as ciências sociais brasileira vêm desenvolvendo estudos que tenham como centro da sua pesquisa a busca pela verdadeira identidade brasileira. Em fins do século XIX e início do XX essa questão passa a ser uma preocupação para os precursores das Ciências Sociais brasileira, tais como Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha. Sob a égide das teorias sociais européias como o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer e o positivismo de Comte é que se desenvolvem os primeiros estudos referentes à identidade brasileira. O desenvolvimento dessas teorias na Europa terá como propósito explicar a evolução da humanidade a fim de justificar socialmente e biologicamente a superioridade européia frente aos demais continentes. No caso do Brasil elas servirão como uma motivação para se pensar na possibilidade de, em um futuro próximo, esse se constituir como nação, além de se achar justificativa para o atraso do Brasil e se pensar em soluções para a superação desse atraso. No entanto o argumento evolucionista sozinho não daria conta das especificidades do país, seria preciso encontrar outros que o complementasse e foi na noção de *meio* e de *raça* que a teoria evolucionista brasileira encontrou os argumentos para a especificidade social brasileira.

Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* Renato Ortiz afirma que "(...) meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira." [ORTIZ, 2001]. Através desses dois argumentos os intelectuais desse período chegam a mais dois argumentos importantes para a construção de uma identidade brasileira; as noções de *nacional* e *popular*. Ortiz segue a sua argumentação afirmando que esses intelectuais encontraram nas explicações climatológicas (o *meio*) articuladas com a problemática racial os razões para o atraso brasileiro. Entretanto mais complexa que a climatológica a problemática racial é que permeava o pensamento social do período. O fim da escravidão colocou para o país um novo problema social uma vez que os negros haviam deixado de ser escravos e se tornaram mãos-de-obra livres. Surge com isso o problema da miscigenação racial onde o Brasil seria a fusão das três raças; o negro, o índio e o branco, em que o branco

representaria a raça superior como nos demonstra Ortiz através da análise de Nina Rodrigues:

> "(1) as raças superiores se diferenciam das inferiores; 2) no contato inter-racial e na concorrência social vence a raça superior; 3) a história se caracteriza por um aperfeiçoamento lento e gradual da atividade psíquica, moral e intelectual." (RODRIGUES apud ORTIZ 2001).

Esses intelectuais encontravam na miscigenação racial os entraves para o desenvolvimento da nação brasileira. Eles viram na imigração européia uma forma de se embranquecer a população brasileira e com isso o Brasil chegaria ao status de nação. Entretanto foi na idéia de miscigenação que surgiram os primeiros estudos brasileiros que viram na junção dessas três "raças" os elementos para a formação da identidade brasileira.

O advento da primeira guerra mundial revoluciona o pensamento mundial e coloca na ordem do dia a emergência do nacionalismo colocando em segundo plano as teorias raciológicas. No entanto o processo de urbanização do país, o advento de uma classe média e o surgimento do proletariado urbano no início do século XX tornam obsoletas as teorias raciológicas do século passado. Sobretudo a partir dos anos 30, onde essas mudanças passam e ser reorientadas pelo Estado. Nesse período surgia um espaço de produção do conhecimento muito importante para o país: a universidade, mas precisamente a USP, onde surgiram grandes nomes das ciências sociais brasileiras como Caio Prado Jr e Sérgio Buarque de Holanda, que buscaram através do universo acadêmico compreender a realidade brasileira. Fora desse ambiente acadêmico se junta a esses dois historiadores outro grande nome da historiografia da época Gilberto Freyre. A sua grande obra *Casa Grande e Senzala* foi lançada nos anos 30 período em que estava ocorrendo uma reorientação nas ciências sociais brasileiras. Nesse livro ele desenvolverá um estudo referente ao surgimento do que poderia ser denominado de verdadeiro povo brasileiro. Em sua tese ele retoma a tese das três raças em que o povo brasileiro seria uma mistura das principais "raças" que colonizaram o país, os brancos representados pelos colonizadores portugueses, os negros provenientes da áfrica e os índios originários do território brasileiro. No entanto em sua obra a miscigenação passa a ser vista como um aspecto positivo para a constituição da identidade brasileira, em que o conceito de raça passa a ser substituído pelo de cultura. Essa mudança "(...) permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita

uma análise mais rica da sociedade." [ORTIZ, 2001p. 41]. No entanto o mito das três raças encobria os conflitos raciais existentes no interior do país. Uma vez que "O que era mestiço torna-se nacional." [Op.Cit.].

Nos anos 50 os intelectuais do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (*ISEB*) redefinem o conceito de cultura concebendo-o como instrumento de transformação social. O pensamento *isebiano* se estruturou em dois conceitos básicos; o de alienação e o de situação colonial onde eles nortearam os estudos sobre a sociedade brasileira desenvolvidos pelos intelectuais *isebianos.* Era no pensamento do jovem Marx, de Hegel, de Sartre e Balandier que eles encontravam as suas fontes de inspiração intelectual. O conceito de Alienação teve como base os pensamentos de Hegel e de Marx que reelaborou o conceito hegeliano aplicando-o à compreensão da luta de classes. O conceito de situação colonial foi desenvolvido por Balandier que o concebe como fenômeno social total. O pensamento desenvolvido pelo *ISEB* penetrou o imaginário social dos setores progressistas e da esquerda marxista do país onde conceitos como "cultura alienada" e "colonialismo" passaram a fazer parte do vocabulário desses setores sociais. No entanto foi na esfera cultural que os *isebianos* exerceram a sua maior influência. Os conceitos desenvolvidos por eles se constituíram em categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira, e foi através de dois movimentos político-culturais do inicio dos anos 60 os ideais políticos do *ISEB* se realizaram. O primeiro foi o *Movimento Popular de Cultura* do Recife, que teve como base de sustentação o *Movimento Alfabetização Solidária* desenvolvido pelo educador Paulo Freire. O segundo foi o *Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE),* que teve como propósito político transformar a arte em um instrumento de transformação social.

1.7. Romantismos e Cultura Política

A década de 60 foi marcada por uma efervescência política e cultural no país. O acirramento entre a esquerda e a direita foram sentidos por toda a década, tanto no campo da política, quanto no da arte. O ideal revolucionário perpassava o imagético das esquerdas latino-americanas nesse período. No Brasil os intelectuais procuravam organizar a população brasileira para a Revolução brasileira através da sua arte engajada. Os movimentos culturais de esquerda também foram influenciados por essa

efervescência política. Esses passaram a defender uma forma de arte onde a conscientização da classe trabalhadora deveria estar na ordem do dia. Os *CPCs (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes)* tornavam-se a principal referência de cultura engajada da época, o que será mais bem explicitado no próximo Capítulo.

O conceito Romantismo Revolucionário será o fio condutor desse trabalho por ser o conceito, junto com os conceitos de memória, identidade e cultura política, que melhor explicita o sentimento de comunhão e compaixão dos artistas-intelectuais engajados dos anos 60 com o povo brasileiro.

O conceito de cultura política aos poucos tem voltado a ter lugar de destaque nas ciências sociais, sobretudo no campo da História que durante muito tempo rejeitou a História Política, como já foi dito, devido ao fato dessa ser voltada quase que exclusivamente para a história diplomática e para a história militar. A partir da ascensão da História social, sobretudo da história cultural, a História política teve que se reinventar, mudando os seus paradigmas teóricos e metodológicos com isso houve um processo de recuperação e de aproximação da História política com a História cultural, em que esta última passou a produzir trabalhos relacionando a cultura com a política. Isso se deu, sobretudo, pelo fato do político nunca ter saído completamente da esfera da História dando espaço para o surgimento da *nova História política* em que:

> "A marca fundamental desse grupo de estudiosos é a identificação de um campo específico do político, com estruturas e uma cultura que lhe são próprias. Tais historiadores preocupam-se com "a história das formações políticas e das ideologias, em que o estudo da cultura política ocupa um lugar importante para a reflexão e explicação dos fenômenos políticos permitindo detectar as continuidades no tempo de longa duração. Cabe destacar a importância desses autores que insistem em enfatizar o lugar e o papel da história política na produção da historiografia atual." [BICALHO, GOUVÊA, SOIHET (orgs.), 2005, p.12]

Destaca-se aí o conceito de cultura política que "(...) pode ser vista 'como uma leitura comum do passado', bem como uma "projeção no futuro vivida em conjunto." Em que:

> "A noção de cultura política se encontra profundamente relacionada à cultura global de uma sociedade, sem que por isso se confunda com ela, uma vez que o seu campo de aplicação incide exclusivamente sobre o político. Trata-se, pois, de compreender as motivações que levam um indivíduo, um grupo ou uma sociedade a adotar um determinado comportamento político. As culturas políticas constituem fator de agregação social, contribuindo de modo decisivo na constituição de uma visão comum do mundo de uma leitura compartilhada do passado do futuro. Formam desse modo "um

> patrimônio indiviso", composto por vocabulários, símbolos e gestos, por todo um arsenal de ferramentas que possam exprimir valores idéias e desejos políticos de um dado conjunto social." [Op.Cit. p.13]

Partindo-se dessa premissa do que significa cultura política essa dissertação procurará compreender qual era a cultura política dos artistas e intelectuais que participaram do *CPC da UNE.* Ao analisar o discurso produzido por esses artistas-intelectuais percebe-se que eles tinham uma cultura política de esquerda baseada no nacionalismo. A defesa da cultura nacional era a base de argumentação desse movimento político-cultural. A idealização do homem do campo como o único redentor de uma sociedade corrompida pela modernidade era um dos principais simbolismos do CPC, que romantizava, idealizava deflagrar a revolução socialista através da cultura, o que acabava por caracterizar o romantismo revolucionário desse grupo.

Marcelo Ridenti afirma em seu estudo sobre os movimentos culturais brasileiros entre as décadas de 1960 e 1980, que o conceito romantismo será uma constante nas entrevistas que ele fez com os participantes desses movimentos culturais. No entanto Ridenti observa que o conceito romantismo é utilizado como um recurso lingüístico para diminuir a importância desses movimentos no processo histórico que eles estavam inseridos. Ele observou que o conceito romantismo muitas vezes era utilizado de uma forma pejorativa "Em geral o termo [romantismo] não é empregado com um sentido unívoco, preciso; por vezes é usado como uma conotação pejorativa identificada a certa ingenuidade e falta de realismo político." [Ridenti, 2000, p.23]

O Romantismo, ao contrário do que se imagina, não se limita a ser apenas um gênero literário do século XVIII. Ele também pode se manifestar em outras dimensões da vida social tais como a política, a filosofia e a economia. Esse conceito é trabalhado por Michael Löwy e Robert Sayre no livro *Revolta e Melancolia O romantismo na contramão da modernidade.* Eles definirão o *romantismo* como uma forma específica de crítica a modernidade, em que a civilização moderna é engendrada pela revolução industrial e a generalização da economia de mercado.

O *Romantismo,* tal como será trabalhado aqui, manifesta-se como uma visão social de mundo, visão essa que '(...) é por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista." [LÖWY e SAYRE, 1995. P.34]

O *Romantismo* surgiu como um movimento que buscava resgatar os valores da sociedade pré-capitalista, onde não existia a mecanização do homem, o desenvolvimento da miséria humana e a monetarização da sociedade. Contudo, ele não

se limitava a ser um movimento de domínio das esquerdas. Naquela época já existiam movimentos conservadores contrários ao modo de vida da sociedade capitalista e que também poderiam ser definidos como *Românticos*.

Michel Löwy e Robert Sayre fazem em sua obra uma tipologia do *romantismo*. Segundo os autores o *Romantismo* é dividido em seis categorias: o *restitucionista*, o *conservador*, o *fascista*, o *resignado,* o *reformador* e o *revolucionário /utópico*.

O *restitucionista* que tem como inspiração a restituição, restauração de um romantismo que tem como inspiração a idade média. Em que o termo "(...) romântico tal como era compreendido nos começos do movimento que exibia esse nome- o primeiro romantismo alemão-[onde] existe a referência a um passado bem determinado: a idade média." [Op.cit. p.41] Entre seus principais pensadores podem citar Schelling na filosofia e Adam Muller na teoria política.

O segundo tipo de romantismo o *conservador* não tem pretensões de restabelecer um passado longínquo como o *restitucionista* e sim restaurar o *status quo* anterior a revolução industrial. Apesar da fronteira entre esses dois tipos de romantismo ser imprecisa nos escritos de alguns autores, o que caracteriza a diferença entre o *restitucionista* e o *conservador* é a aceitação ou não dos elementos de ordem capitalista. O romantismo *restitucionista* recusa completamente os elementos da indústria moderna e da sociedade burguês. O *conservado*r já assume uma postura mais intermediária em que aceita os elementos provenientes do capitalismo nascente que partilhava elementos importantes do feudalismo. Essa visão conservadora do romantismo está muito presente na obra de Edmund Burke em que fica clara sua hostilidade frente à filosofia das luzes.

O terceiro tipo de romantismo, o *fascista*, tem como pressuposto o anticapitalismo em que ele:

> "(...) se mescla a uma condenação violenta da democracia parlamentar assim como do comunismo. Além disso o anticapitalismo recebe quase sempre uma coloração anti-semítica: os capitalistas, os ricos e aqueles que representam o espírito das cidades e da vida moderna aparecem sob os traços do judeu." [Op.Cit. p.105].

Contudo Löwy e Sayre deixam claro que não existem coincidências entre o espírito romântico e a ideologia fascista "(...) nem todo fascismo é romântico - pois muitas vezes o destaque não estaria na volta ao passado, mas na aposta na modernidade da indústria e da tecnologia-e nem todo romantismo é fascista." [RIDENTI, 2000, p. 28]. Os autores destacam o artista alemão Gottfried Benn como um dos mais

importantes representantes do romantismo fascista.

O quarto tipo de romantismo o *resignado* tem como seu principal pensador o sociólogo Max Weber. Nesse tipo de romantismo lamenta-se o fato do capitalismo já estar consolidado não havendo mais maneiras de combatê-lo a não ser reconhecê-lo como uma situação de fato. "Na literatura seria possível considerar que muitos escritores cujas obras pertencem ao que Lukács chamava 'realismo crítico' tinham a ver com essa forma de romantismo: Dickens, Flaubert, Thomas Mann-Balzac situar-se-iam, talvez, na charneira entre os românticos restitucionista e resignado". [Op.Cit. p. 28-29].

O romantismo *reformador* representará o quinto tipo de romantismo. Nesse tipo acredita-se que a restauração dos valores do passado ocorrerá através das reformas, que serão postas em prática a partir da evolução da consciência das classes dominantes. Os principais defensores desse romantismo encontram-se na França onde é possível identificá-lo nos escritos de Lamartine Michelet entre outros.

O sexto tipo de romantismo e o mais importante para essa dissertação é o *Romantismo Revolucionário*, pois será o suporte teórico desse trabalho, subdivide-se por sua vez em cinco categorias: o *jacobino-democrático*, o *populista*, o *socialista utópico-humanista,* o *libertário* e o *marxista.*

O *Romantismo Revolucionário jacobino-democrático* caracteriza-se pela sua crítica ao mesmo tempo contra a opressão das forças do passado como a igreja, a aristocracia e a monarquia e contra as novas opressões burguesas. Esse romantismo teria identificação com o iluminismo de Rousseau e nos valores jacobinos e democráticos.

O *romantismo populista* "[...] se opõe tanto ao capitalismo industrial, quanto à monarquia e à servidão, e aspira a salvar, restabelecer ou desenvolver com alteridade social as formas de produção e de vida comunitária camponesas e artesanais do "povo" pré-moderno." [LÖWY e SAYRE, 1995;118]. Esse romantismo está presente na obra de Tolstoi e de Sismondi do movimento russo Narodnay Volya (a vontade do povo).

O *romantismo socialista utópico-humanista* caracteriza-se por defender a construção de alternativa socialista frente à sociedade industrial-burguesa. Contudo "[...] sua crítica não se exerce em nome de uma classe (o proletariado), mas em nome de toda a humanidade, ou mais particularmente, da humanidade sofredora; e dirige-se a todos os homens de boa vontade." [Op.Cit. p. 120]. Esse romantismo é representado pelo socialista judeu alemão Moses Hess.

O *romantismo libertário* que também é conhecido como anarquista ou anarco-sindicalista defende a criação de uma Federação descentralizada de comunidades locais. Ele se inspira em algumas tradições coletivas pré-capitalistas provenientes dos artesãos dos camponeses e "[...] operários qualificados para travar um combate que visa tanto o Estado moderno quanto o capitalismo." [Op.Cit. p. 123]. O escritor, crítico literário, filósofo social, dirigente da comuna de Munique em 1919, Gustav Laundauer é um dos maiores representantes do romantismo libertário.

O último romantismo a ser apresentado é o *romantismo marxista*. Esse tipo de romantismo esta presente nos escritos do pensador Walter Benjamim, da comunista Rosa Luxemburgo, dos pensadores da Escola de Frankfurt, do historiador inglês E.P.Thompson, dentre outros pensadores, além do próprio Karl Marx e do Engels. Para Löwy e Siri o que diferencia esse romantismo dos demais é o fato deste preocupar-se com questões que são centrais para o marxismo como a luta de classes, o papel revolucionário do proletariado e o uso das forças produtivas modernas numa sociedade socialista.

Nos anos 60 o *Romantismo* aparece como um adjetivo para caracterizar as lutas e as idéias do período nos campos da política e da cultura. Löwy e Sayre irão afirmar que o *romantismo* de esquerda procura buscar no passado elementos para a construção de uma nova sociedade livre das mazelas do mundo moderno.

O *romantismo revolucionário* também é definido como uma visão de mundo que influenciou os movimentos de esquerda da década de 60, onde o passado era visto como inspiração para a construção do *novo homem*. Esse *novo homem* teria como modelo o homem rural devido ao fato dele, supostamente, ainda não ter sido influenciado pelo mundo capitalista. Uma das principais influências do *Romantismo Revolucionário* nos movimentos de esquerda brasileiros será a negação dos pressupostos teóricos em nome de um movimento mais enérgico e ativo como nos mostra Marcelo Ridenti em seu Livro *Em Busca do Povo Brasileiro* [2000 p.31]:

> "[...] indissociável de uma utopia anticapitalista parcialmente moldada no passado, em especial o romantismo revolucionário enfatiza a prática, a ação, a coragem, a vontade de transformação por vezes em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas objetivas."

O *Romantismo revolucionário* seria assim a essência dos movimentos de esquerda da década de 60 no Brasil e no mundo. O Maio de 1968 na França é

considerado um dos maiores marcos do romantismo revolucionário dos anos 60. Ao questionar a modernização capitalista, a sociedade de consumo o romantismo antiburguês, que tinha um misto de radicalismo social, político e cultural, aflorou na juventude francesa. O desejo de colocar "a imaginação no poder" ficou imortalizado pela frase "sejamos realistas, peçamos o impossível." A data que marca o início das manifestações estudantis é o dia 22 de março de 1968, dia em que seis estudantes participantes do comitê Vietnã Nacional foram presos, como forma de protesto contra as prisões os estudantes ocuparam a Universidade de Nanterre nos arredores de Paris[9], surgindo o movimento 22 de março, que procurava criticar os métodos organizacionais do marxismo-leninista. Essas manifestações atingem a tradicional Sorbonne em maio de 68. A partir daí o movimento ganha dimensão nacional atingindo outras cidades francesas. Em solidariedade aos estudantes os trabalhadores franceses fazem uma greve de 24 h. O movimento dos estudantes que visava muito mais contestar a ordem estabelecida e seus valores do que propor qualquer alternativa concreta acaba atingindo outros setores da sociedade como os artistas e intelectuais que se solidarizaram com essa convulsão social, quase que instantânea, que tinha como discurso o despertar da massa para fazê-la tomar consciência da sua situação, críticas à ordem vigente, a falta de liberdade de expressão e contra a mercantilização da cultura.

O maio de 68 tendo sofrido influências de escritos surrealistas não se limitou a ser um movimento da "negatividade", ele também se caracterizou por ser um movimento que também se manifestou no sentido de um reencontro com a comunidade humana, "[...] na experiência da revolução como festa nas palavras de ordem irônicas e poéticas pichadas nos muros, no apelo à imaginação e à criatividade coletiva como imperativo político, enfim, na utopia de uma sociedade liberada de toda alienação e reificação." [LÖWY e SAYRE, 1995, p. 241] Assim como o maio de 68 na França os movimentos políticos culturais do Brasil dos anos 1960 também tinham características românticas revolucionárias.

1.8. Os Movimentos Culturais e o Renascimento Político da Década de 60 no Brasil.

A década de 60 foi marcada por uma efervescência político-cultural no país. O acirramento entre esquerda e direita foram sentidos por toda a década tanto no campo da

[9] Para Maiores informações ver o Texto do sociólogo Marcelo Ridenti *Intelectuais , Estudantes e Artistas: Paris, 1968.* In FILHO, Daniel Aarão Reis (org.) Intelectuais, História e Política (século XIX e XX) Rio de Janeiro, 7 LETRAS, 2000.

política, quanto no da arte. A revolução cubana desencadeada em 1959 despertou na esquerda brasileira a esperança de que também era possível fazer uma revolução no Brasil nos moldes das revoluções cubana e soviética [Ridenti, 2000].

A idéia de romper com a "arte tradicional" e instalar uma arte engajada, que servisse como instrumento de conscientização do povo, era um dos principais projetos político da esquerda para o país. Essa nova concepção de arte procurava trabalhar com a idéia de construção de um movimento artístico genuinamente nacional e que buscasse através da edificação do *novo homem* resgatar a verdadeira cultura brasileira. Para isso seria necessário descobrir o verdadeiro homem brasileiro que, segundo os intelectuais de esquerda, se encontrava no campo.

O homem do campo passou a ser visto como o guardião da verdadeira cultura brasileira justamente por viver isolado dos grandes centros urbanos. O fato dele, teoricamente, não manter contato com as modernidades do capitalismo o fazia conservar uma pureza que já não se encontrava mais numa sociedade capitalista. Esse *Romantismo Revolucionário* permeava o ideário das esquerdas nos anos 60. O desejo de romper com o capitalismo e criar uma sociedade baseada na vida no campo perpassava o imaginário desse período. essa idéia era defendida pelos artistas-intelectuais *CPC da UNE,* que desejavam criar uma arte genuinamente nacional-popular.

A ideologia nacionalista que caracterizou os movimentos políticos e culturais dos anos 60 teve seu apogeu na década de 50, com o projeto nacional desenvolvimentista da Era Vargas[10]. A política de industrialização de Vargas visava substituir as importações de artigos estrangeiros por artigos de fabricação nacional. O período compreendido entre o fim do Estado Novo 1945 e o golpe civil-militar será caracterizado pela disputa entre dois projetos, os nacionalistas que eram inspirados na CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) e os entreguistas que se apoiavam na ideologia defendida pela Escola Superior de Guerra (ESG), no liberalismo econômico e na agenda de segurança defendida pelos Estados Unidos.

O governo Juscelino Kubitschek[11], que dá continuidade ao nacional desenvolvimentismo de Vargas, foi marcado por diversas realizações administrativas.

---

[10] Sobre a Era Vargas ver DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA,JORGE (orgs) O Brasil Republicano v.2. O tempo do nacional estatismo - do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira,2003.

[11] Para saber mais ver o texto de MOREIRA,Vânia Maria Losada *Os anos JQ:industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural.* In DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e

Juscelino criou o *plano de metas* um minucioso programa de governo que priorizava cinco setores *energia*, *transporte, alimentação, indústria de base e educação*. Contudo, o grande número de obras realizadas pelo governo Juscelino fez-se à custa de empréstimos e investimentos estrangeiros. Através dessa política o governo internacionalizou a economia e aumentou a dívida externa brasileira permitindo que grandes empresas multinacionais instalassem suas filiais no país e controlassem importantes setores industriais como eletrodomésticos e automóveis. Os nacionalistas diziam que a política econômica de Juscelino tinha a vantagem de ser *modernizadora*, mas o defeito de ser *desnacionalizadora*. O projeto de nação de Juscelino passou a ser difundido pelo *ISEB* (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*), que passou a funcionar como uma espécie de instituição legitimadora do pensamento desenvolvimentista do governo. Os intelectuais do *ISEB* procuraram *"(...) 'fabricar' um ideário nacionalista para se diagnosticar os problemas nacionais*" [ORTIZ, 2001, p. 47].

O *ISEB* influenciou os movimentos culturais da década de 60. Dois importantes movimentos desse período se organizaram tendo como referência teórica os conceitos isebianos. O primeiro foi o *Movimento Cultura Popular* do Recife que tinha como base *o analfabetismo solidário* (que trabalhava com a alfabetização de adulto) de Paulo Freire. O segundo foi o *Centro Popular de Cultura* da *UNE*, que será objeto de estudo do próximo capítulo.

A cultura brasileira sofreu na década de 40 uma grande influência da cultura americana. A política da boa vizinhança desenvolvida pelos Estados Unidos no final da segunda guerra mundial trouxe para o país os filmes americanos que passaram a vender moda e comportamento e que influenciaram, sobretudo, os estratos médios da sociedade brasileira. A imagem dos Estados Unidos como modo civilizatório influenciou a sociedade brasileira convencendo-a de que eles eram um modelo a ser seguido e foi em nome da modernidade brasileira que o "American Way of life" dominou tanto culturalmente- modo de andar, de comer de falar e de se vestir- quanto politicamente- pan-americanismo, know how militar. No entanto as áreas que foram vitais para a penetração da ideologia americana no país foram os meios de comunicação, a área da saúde e a alimentação. Na parte da comunicação-imprensa, cinema, rádio, análises de opinião pública e ciência / educação – é que ocorreria a maior difusão e divulgação da ideologia e da cultura americana. Na área da saúde estavam grandes projetos de

---

FERREIRA,JORGE (orgs) O Brasil Republicano v.3.O tempo de experiência democrática - da democratização de 1945ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira,2003.

combate à malária, melhorias no saneamento básico e na troca de tecnologia- recursos materiais e humanos- onde haveria parcerias com o ministério da saúde e da educação. Eles implementavam os projetos que teriam continuidade pelo ministério brasileiro. Na área alimentar também ocorreria algo semelhante com a área da saúde, segundo Gerson Moura em seu livro *Tio Sam chega ao Brasil* [1984, p. 55] a supercomissão da área alimentar em ação conjunta com representantes do Brasil e dos Estados unidos pretendia:

> "(a) prestar assistência ao Brasil nos problemas de suprimento de alimentos decorrente da guerra; (b) dar ao Brasil os benefícios das técnicas norte-americanas na abordagem, a longo prazo, dos problemas agrícolas e nutricionais do país; (c) fortalecer o espírito da boa vontade entre Brasil e Estados Unidos por meio do programa agrícola operativo."

Essa influência impulsionou o surgimento de uma ideologia nacionalista no país na década de 50 que teve com símbolo a defesa do petróleo nacional. Essa campanha que foi iniciada pelo literato Monteiro Lobato ficou conhecida como o "petróleo é nosso". O governo Vargas encampou essa campanha e criou a Petrobrás. Contudo, no fator econômico e cultural os Estados Unidos continuaram exercendo a sua influência tanto no governo de Vargas quanto no de JQ.

A efervescência da política nacional desenvolvimentista da década de 50 começou a colher seus frutos na década de 60. A ideologia nacionalista passou a influenciar todos os movimentos políticos e culturais. O nacionalismo impulsionou o amadurecimento político dos sindicatos, o que foi sentido quando os seus lideres resolveram criar a CGT (Central Geral dos Trabalhadores) objetivando fortalecer o seu poder de reivindicação. A semilegalidade do PCB (Partido Comunista Brasileiro) agitou a esquerda que também se organizou em torno da ideologia nacionalista. O governo Goulart aos poucos ia se tornando um instrumento de representação dos setores progressistas que defendiam uma política nacionalista. Os setores conservadores, por defenderem uma política internacionalista eram chamados, como já foi dito, de entreguistas pela esquerda brasileira. Esse embate ideológico fez parte do cenário político do país na década de 60. O nacionalismo foi a ideologia da esquerda brasileira no final da década de 50 e início da de 60. Os movimentos de esquerda do país propunham o surgimento de uma nova sociedade, que teve como princípio a expansão dos direitos civis para toda a população brasileira.

Os movimentos de esquerda dos anos 60 estiveram presentes em diversas manifestações culturais. A ideologia nacionalista passou a ser vista, por exemplo, nas

peças de teatro, nos filmes, nas músicas e na literatura da época. No entanto a idéia de democratização da arte não foi defendida apenas pelos artistas dos anos 60. Essa ideologia construtivista começou a ser delineada nas décadas de 30,40 e 50. Na década de 30 ela foi percebida na criação da moderna arquitetura brasileira, na década de 40 foram as artes plásticas e nos anos 50 na poesia. Foram nessas décadas que os artistas se comprometeram com o projeto democrático em termos políticos e sociais[12]. Os artistas Brasileiros dos anos 20 e 30 "(...) em nome de um projeto de unificação nacional abriram mão de suas propostas de renovação formal em troca de uma estética conteudística que apontasse os traços da identidade brasileira." [NAVES in DELGADO E FERREIRA, 2003 p278]. Nos anos 1940 e 1950, segundo Naves, a preocupação com a identidade brasileira e com a integração nacional foi substituída por projetos de cunho socialista.

No final dos anos 50 surgiu em São Paulo o grupo de teatro coordenado por Oduvaldo Viana Filho, O Vianinha, chamado *Teatro de Arena*, que encenou a peça do Gianfrancesco Guarnieri intitulada *Eles não usam Black tie.* Essa peça procurava retratar a relação entre pai e filho no seio do movimento sindical. Ela teve como pano de fundo uma greve na fábrica onde os dois trabalhavam, e que os separou quando esses se viram em lados opostos da greve. Esse grupo teatral surgiu como uma alternativa ao importante *Teatro de Comédia* que procurava encenar textos estrangeiros através de superproduções e com grandes elencos. O *Teatro de Arena* inaugurava assim uma nova concepção cultural que procurava, através da arte, tratar dos grandes problemas sociais que atingiam o país. Os cenários eram mais simples e o público alvo passou a ser o povo. Muitas vezes as peças eram encenadas em locais afastados do grande centro, sob a alegação de que o seu público alvo não tinha dinheiro nem para a passagem.[13]

No cinema surgia o *Cinema Novo* que, com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, procurava retratar as mazelas da miséria brasileira. Os seus integrantes também estavam na busca do verdadeiro homem brasileiro. Através de uma ideologia de esquerda nacionalista, eles objetivavam desalienar as consciências na massa popular. Os primeiros filmes do Cinema Novo foram produzidos dentro do *CPC* como o famoso *Cinco vezes favela* que através de cinco episódios reproduziu o cotidiano da favela.

---

[12] Para ver melhor essa discussão do comprometimento dos artistas nesses períodos ver NAVES, Santuza Cambraia *Os novos experimentos culturais nos anos 1940 /1950:propostas de democratização da arte no Brasil.* In Op.Cit.

[13] Para saber mais sobre os movimentos político-culturais dos anos 1950,60,70 e 80 ver RIDENTI, Marcelo Em Busca do Povo Brasileiro:artistas da revolução, do CPC à era da tv. São Paulo,Record,2000.

Contudo, a instrumentalização política da arte patrocinada pelo *CPC* da *UNE* desagradou os seus cineastas que preferiram sair e organizar o seu próprio movimento em que o teor artístico não seria sacrificado. Cineastas como Nelson Pereira dos Santos optaram pelo afastamento da militância política para se dedicar exclusivamente ao cinema. A literatura de Jorge Amado e Graciliano Ramos serviu de fonte de inspiração para esses cineastas que pretendiam desenvolver uma arte de cunho nacional popular.

A efervescência política dos anos 60 exerceu influência sobre os jovens de classe média que sensibilizados com os problemas sociais do país ingressaram nos movimentos culturais da época. Essa efervescência política e cultural também esteve relacionada à expansão das matrículas universitárias aos setores médios da sociedade nos anos 50. A entrada desses jovens de classe média na universidade iniciou um processo de transformação do movimento estudantil, que até esse período não era dominado pela ideologia da esquerda. A esquerda universitária era, nos anos 50, composta pelos movimentos progressistas da Igreja Católica. No entanto foi nos anos 60 que a ideologia comunista foi predominante no movimento estudantil.

Na década de 60 surgiram duas novas correntes de esquerda que se colocaram como alternativas à política dominante do PCB. A *AP* (Ação Popular) e a *POLOP*, também conhecida como *ORM-POLOP* (Organização Revolucionária Marxista-Política Operária). A *POLOP* surgiu reunindo pequenas tendências dissidentes do PCB em 1961. Ela tinha uma boa inserção nos meios universitários. A sua orientação política era baseada na luta armada como forma de se alcançar o socialismo, e a sua ideologia era contrária a do PCB que era mais reformista.

A *AP* surgiu no seio do movimento estudantil em 1962 como um movimento autônomo, onde dominou a diretoria da *UNE* (União Nacional dos Estudantes). A *AP* é originária da *JUC* (Juventude Universitária Católica) movimento surgido em meados dos anos 50.

Além desses dois movimentos é importante mencionar as *Ligas Camponesas*, que surgiram no final dos anos 50. As Ligas eram compostas por lavradores, intelectuais e estudantes que defendiam a implementação da reforma agrária no país. As Ligas atuavam mais na região do Nordeste. O principal nome do movimento era o de Francisco Julião renomado advogado que depois foi eleito Deputado Federal, e ficou conhecido pela sua atuação em prol da reforma agrária. As *Ligas Camponesas* foram uma das principais fontes de influência dos movimentos políticos e culturais da década

de 60, sobretudo pelo fato do homem do campo ter sido eleito o verdadeiro detentor da cultura nacional.

A classificação desses movimentos político-culturais dos anos 60 de românticos revolucionários pode ser considerada polêmica pela perspectiva de alguns estudiosos e até mesmo por parte dos participantes desses movimentos, uma vez que eles pretendiam ser modernos e, sobretudo, realistas. Contudo o deles serem nacionalistas e terem uma utopia autenticamente brasileira que colocou a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente, demonstra que eles criaram um movimento que transita entre o realismo e o romantismo revolucionário. Embora tentando superar essas perspectivas é possível provar que ao buscar no passado os elementos para a construção de uma nova nação baseada na verdadeira cultura popular brasileira eles acabaram mergulhando na utopia do romantismo revolucionário.

Capítulo 2

Brasil anos 60, artistas buscam o povo brasileiro: Memórias de uma geração romântica e revolucionária.

Buscar o povo é um processo que exige mais que vontade individual, exige um projeto de poder e uma estratégia de mobilização e articulação com a sociedade. Buscar o povo brasileiro é enfrentar desafios teóricos e políticos entre a cultura e a nacionalidade que se pretende afirmar. Buscar é uma ação dotada de uma racionalidade. Buscar o povo significa produzir um encontro. Essa busca pelo povo é uma produção de sentidos. A própria idéia de povo, em especial de povo brasileiro, é um debate necessário. Que povo interessa aos artistas? Que encontro se pretende realizar? O que se pretende com este encontro? Este capítulo centra-se na história do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e nas memórias dos seus atores políticos. Os anos 1950 e 1960 - como foi explicitado no capitulo anterior- foi marcado por uma efervescência política e cultural.

O uso recorrente da palavra efervescência não é acidental, ela possui um sentido específico. A palavra efervescência significa a existência e a convivência de diferentes modos de compreender e de intervir no mundo social. Ela aponta para a existência de grupos e projetos sociais em disputas. Disputas que se expressam de modos e que, neste caso, ganham as ruas e mobilizam a sociedade. A palavra efervescência aponta para as preocupações que grupos empenhados na ordem social e no equilíbrio político se vêem obrigados a reconhecer e a buscar controlar. A efervescência pode provocar a perda de controle sobre a conjuntura e favorecer interesses contrariados a buscar modificar as relações sociais predominantes. Neste sentido, a palavra efervescência obriga o poder a produzir visibilidade dos seus sentidos e interesses. Efervescência era mais que uma palavra, era um sinal ou mesmo uma ameaça e uma ação estratégica de desorganização das instituições e da conjuntura.

A efervescência política da época ia além do espaço institucional. Ela estava nas ruas, nos movimentos sociais como os sindicatos e as ligas camponesas, na juventude com a União Nacional dos Estudantes, a UNE, com o *Centro Popular de Cultura da UNE* comandada por Oduvaldo Viana Filho o *Vianinha*. Ela estava onde estavam as disputas e as lutas sociais, onde estavam os grupos sociais organizados e empenhados em produzir uma nova hegemonia social ou uma nova aliança social de governo.

Para compreender a importância do CPC da UNE para a sua época e para as pessoas que fizeram parte desse projeto político cultural de transformação social através da arte é preciso compreender o momento político que o país estava vivendo, uma vez que o surgimento desse movimento cultural se deve muito ao período político baseado no nacional desenvolvimentismo e no cenário internacional com as revoluções socialista tanto a cubana quanto a chinesa, a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos dentre outros. Compreender e atribuir importância a este tema e conjuntura impõe uma necessidade de negociar diferentes usos e modos de compreender. O tema é marcado por ações e posições em que as ideologias[14], sistemas de valores e crenças, são explícitas e interferem na escolha do tema e no modo de abordá-lo.

Este segundo capítulo inicia-se com a contextualização política da época tanto no cenário mundial quanto o nacional nos anos 1960. Após a análise política desse período será narrada à história do CPC da UNE através do testemunho de algumas das pessoas que deram vida a esse movimento e que foram reunidas no livro de entrevistas coletadas e organizadas por Jalusa Barcellos intitulado *CPC uma história de paixão e consciência.* A memória social será explicitada neste capítulo através dos depoimentos, como já foi dito, dos principais atores sociais desse movimento político cultural que tinha como objetivo transformar a realidade social brasileira através da arte.

A memória social como nos afirma Jô Gondar [2005] não pertence a um único campo do saber, para ela os conceitos referentes à memória estão o tempo todo sendo construídos e reconstruídos "(...) a partir dos novos problemas que resultam do atravessamento de disciplinas diversas." [Op.Cit. p.15]. A memória social por ter uma essência transdisciplinar caracteriza-se como um conceito extremamente ético e político [Op.Cit.] Todo e qualquer processo de rememoração terá em seu processo um posicionamento ético e político e totalmente parcial. Ao contrário de alguns campos do

[14] O conceito de ideologia trabalhado nesta pesquisa será a abordada pela Análise do Discurso francesa que define a ideologia como um dos fatores constituidores do sujeito e da produção dos seus sentidos, em que esta passa a ser um fator fundamental para a interação da linguagem com o mundo.

saber que defendem uma posição neutra a Memória Social por ser um campo do saber que lida diretamente com as lembranças e as emoções das pessoas ela necessariamente será permeada pela parcialidade dos seus depoentes. A posição dos principais atores sociais do CPC da UNE não será diferente. Apesar de muito desses atores terem assumido nos anos 1970-80 uma postura negativa em relação a esse projeto devido a sua derrota para os militares e para os setores conservadores da sociedade em 1964 estas memórias se modificam a partir dos anos 1990. Neste período a maioria desses atores sociais já havia modificado as suas memórias em relação ao CPC da UNE. Será possível perceber pelos depoimentos coletados pela pesquisadora Jalusa Barcellos que o discurso deles é permeado por uma memória positiva de toda essa experiência vivida por eles nos anos 1960. É possível perceber também que o ideário revolucionário fazia parte desse projeto político-cultural. Além disso, podemos observar em algumas falas o quanto essas memórias foram marcadas por lembranças de que esse movimento estava dando certo e o quanto eles estavam sendo aceitos tanto pelos estudantes quanto pelos trabalhadores.

Segundo Halbwacks as memórias coletivas e as memórias individuais passam por um processo de 'negociação' estabelecendo um elo entre essas duas memórias. Para Pollack [1989 p. 4]:

> "Esse reconhecimento do caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva já anuncia a inversão de perspectiva que marca os trabalhos atuais sobre esse fenômeno. Numa perspectiva construtivista não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto pelos processos e atores que intervém no trabalho de constituição e de formalização das memórias."

Por isso é importante ressaltar que o objetivo deste capítulo é explicitar a história do CPC da UNE através das memórias dos seus atores sociais, e apreender o quanto a identidade social de militantes políticos desses depoentes foi marcada pela experiência deles no CPC da UNE.

2.1. Anos 60 no cenário mundial: Juventude e Revolução

Todo recorte analítico é arbitrário. O recorte que realizamos remete a marcos conjunturais e simbólicos articulados a critérios teóricos e metodológicos considerados ao longo deste trabalho. Do ponto de vista do nosso estudo, os anos 60 são construídos e

articulados segundo uma lógica. Olhamos e analisamos os anos 60 considerando uma bibliografia, uma documentação e uma perspectiva de conjuntura internacional e nacional. Nas representações sociais e culturais, os anos 60 foram marcados por idéias e palavras que remetem às mudanças anunciadas ou desejadas. A própria representação social dos anos 60 reforça a idéia de um processo linear e contínuo de ações que remetem a situações históricas irreversíveis. O desejo de universalidade expressa nestes discursos apaga as especificidades das disputas e dos acontecimentos.

A partir de uma análise sócio-histórica dos anos 60 foi possível perceber que o ideário revolucionário não foi um privilégio da juventude latino-americana. Nos grandes centros urbanos mundiais como nos Estados Unidos e na França os jovens também colocaram em xeque a ordem vigente desejando uma nova sociedade baseada nos preceitos do socialismo. Nos Estados Unidos destaca-se a luta pelos direitos civis dos negros e na França destaca-se o movimento estudantil.

A luta pelo direito civil dos negros nos Estados Unidos inicia-se entre os anos de 1955-1956 liderado pelo reverendo Martin Luther King Jr, que passou a combater o racismo e as injustiças da sociedade norte-americana em prol dos direitos civis dos negros[15]. Esse movimento ganhou mais força nos anos 60 a partir da desobediência civil, ação combativa direta e sem o uso da violência. Esse movimento ganhou uma enorme força política no território norte-americano, organizando dezenas de negros em favor dos seus direitos civis.

> "[...] acreditavam que o Estado nunca enfrentaria deliberadamente do ponto de vista moral e intelectual. Ao contrário, o Estado e os seus aparelhos repressores (polícia, exército etc.) atacariam o corpo do indivíduo usando sua grande capacidade de praticar a violência física, pois não possuíam sequer inteligência considerável ou honesta. Portanto o único meio de lutar contra essa poderosa máquina de violência e repressão seria inventar e aplicar táticas inteiramente diferentes das cultuadas pelo Estado, ou seja, a 'não violência."
>
> [BRANDÃO e DUARTE, 1996 p.37]

O movimento iniciado por Martin Luther King Jr não conseguiu barrar a violência contra os negros, mas contribuiu para o processo de conscientização de parte da sociedade. Como por exemplo, uma significativa parcela dos universitários norte-americanos que contribuíram para o surgimento da nova esquerda americana – *new left* -

---

15 Para saber mais sobre o assunto ver BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes Movimentos Culturais de Juventude São Paulo, Moderna, 1990. Para uma visão mais completa sobre o cenário mundial nos anos 1960 ver HOBSBAWM, Eric A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991 São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

de onde mais tarde surgiriam algumas das lideranças negras e brancas que "fugindo" da política convencional partidária organizou movimentos de contestação contra o que eles consideravam ser uma sociedade materialista e racista.

Nos anos 1960 John Fitzgerald Kennedy, um democrata, é eleito presidente dos Estados Unidos tornando-se uma grande esperança para parte da juventude norte-americana, mas que logo a perdeu devido à tentativa fracassada de invadir território cubano – aliado da URSS - episódio que ficou conhecido como Baía dos Porcos. Essa tentativa foi ordenada por Kennedy três meses após a sua posse.

A Guerra Fria, considerando a bibliografia consultada[16], começa a deixar ou produzir a sua marca no mundo. Na Alemanha em 1961 os alemães orientais ergueram o muro de Berlim separando o mundo capitalista do comunista. Nesse mesmo ano os soviéticos iniciam seus testes nucleares, com a explosão de uma bomba -de 50 megatons- 2.500 vezes mais poderosa do que a lançada em Hiroshima. A corrida espacial foi outro reflexo da guerra fria. Há também, no âmbito do discurso, uma série de embates entre os países polarizados entre os Estados Unidos e a União Soviética, ou seja, entre o mundo capitalista e o comunista. No entanto o maior reflexo dessa guerra foi a tentativa do presidente Kennedy barrar o avanço do comunismo iniciado no Vietnã do Sul. Em 1961 trezentos militares americanos desembarcam no Vietnã para dar acessoria militar ao governo sul-vietnamita de Ngo Dinh Diem; em 1968 já se somavam mais de quinhentos mil militares americanos. Considerada imoral por parte dos norte-americanos a guerra do Vietnã provocou o surgimento de inúmeras manifestações de contestação da juventude norte-americana que se utilizou da linguagem musical dentre, outras linguagens artísticas, para protestar contra a guerra, sendo a de maior repercussão internacional o festival de Woodstock em 1969, que reuniu dezenas de músicos, dentre eles Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who e Joan Boaz, e milhares de jovens para protestar contra a guerra.

A radicalização da juventude ocidental se dá em 1968 na França, como já foi dito no primeiro capítulo, com o maio de 68, onde o ideário revolucionário tomou conta do imaginário desses estudantes e que teve reflexos nos Estados Unidos, na Inglaterra, Brasil, Polônia Tchecoslováquia dentre outros. O maio de 68 na França colocou em xeque as entidades organizativas, partidos, sindicatos, etc. provando que eles não

16 Estas bibliografias serão citadas ao longo deste segundo capítulo.

detinham o monopólio das formas de discurso político, social e cultural bem como da própria iniciativa política. Segundo Brandão e Duarte [Op.cit.p. 54]:

> "O maio de 68 francês foi uma brecha histórica que colocou em xeque uma sociedade em que se pensava a partir de modelos ideológicos preestabelecidos, de maneira orgânica e sem fissuras; ensinou que uma revolução não nasce apenas sob o efeito de um conflito interno entre opressores e oprimidos (luta de classes). Afinal, em quais desses dois grupos encontravam-se os estudantes franceses? Na luta, nas barricadas de rua e fábricas ocupadas, ficou claro que não bastava a existência de grandes (e lentos) partidos; era preciso que a imaginação tomasse o poder. Foi talvez nesse sentido que os estudantes franceses, quando indagados pelo chefe de governo a respeito do que queriam responderam : 'tudo!'- o que revela a total negação das regras do jogo político imposto pela sociedade."

No entanto esses movimentos de contestação não atingiram apenas os países capitalistas; os países comunistas também foram surpreendidos por esses movimentos contestatórios, sobretudo, a partir dos anos 1950 com as denúncias do relatório Kruschov referentes à política interna de censura a repressão do governo stalinista. O mais marcante, ou estudado no ocidente, foi o da Tchecoslováquia e que ficou conhecido como a "Primavera de Praga". Nesse episódio os estudantes tentaram resistir à intervenção armada dos soviéticos que se opuseram a tentativa de se implantar um novo regime socialista, a partir de abril de 1968, em que o primeiro ministro Alexander Dubcek "[...] procurava adotar medidas de abertura em relação ao regime político do país: liberdade de imprensa e consciência crítica reforma econômica que limitasse o planejamento centralizado na burocracia do Estado, abolição da censura e democratização da vida política." [Op.Cit. p.55].

Temerosa com o impacto social e ideológico que a rebelião tcheco-eslovaca poderia provocar em outros países dominados pelo socialismo burocrático russo a União Soviética utilizou as tropas do pacto de Varsóvia, assim como já o tinha feito em 1956 com a Hungria, para reprimir a Primavera de Praga. Contudo, essa invasão acarretou na organização e resistência da população tcheca, que utilizando as mesmas táticas de pichação usadas pelos estudantes franceses escreveram nos muros da Tchecoslováquia frases como: "circo russo na cidade: não alimentem os animais" e "Grande exposição de armas soviéticas na Praça Venceslau: entrada franca, saída difícil." [Op.cit. p. 56], utilizando-se de uma formação discursiva[17] contestatória diferente da ordem vigente almejando outra estrutura social.

---

[17] A definição de formação discursiva será apresentada no terceiro capítulo desta dissertação.

Através de uma resistência pacífica os estudantes e a população tchecoslovaca de um modo geral passaram a desprezar e a ignorar a presença russa em seu território, vivendo o seu dia a dia como se eles não estivessem ali. A força desse desprezo não conseguiu evitar que os russos saíssem vitoriosos em sua missão. Contudo, essa política de resistência mostrou para o mundo a política totalitária da União Soviética de intervenção dos soviéticos havendo desaprovação inclusive por parte de outros países comunistas como a China, a Romênia e a Iugoslávia.

Outro movimento que ganhou muita força nos anos 60 foi o feminismo, que se espelhando nas sufragistas do início do século XX foram além das reivindicações de direitos políticos para direitos sociais. A partir da invenção da pílula anticoncepcional houve uma revolução sexual no mundo o sexo deixou de ser apenas para a procriação e passou a estar ligado ao prazer. Através de seus símbolos - minissaia, queima de sutiãs, o amor livre, a pílula anticoncepcional - o movimento feminista a partir de um discurso inicialmente agressivo passou a contestar a subordinação de um sexo a outro, em que elas colocaram o machismo em xeque. A partir da discussão de temas como o aborto, o trabalho fora de casa, o divórcio e a desmistificação da virgindade a mulher parte para uma luta realista e concreta pautada na realidade do seu dia a dia.

Através dessa pequena exposição sobre o cenário mundial nos anos 60 foi possível observar que esse foi um período muito conturbado em todo o território mundial. O sentimento de esperança e de transformação do mundo inovou as formas de contestação política colocando os jovens no centro dessas manifestações como a principal força transformadora da sociedade moderna, explicitando o quanto o sentimento romântico e revolucionário fazia parte do ideário dessa juventude dos anos 60 Como nos afirma Ridenti [2000, p. 33-34]:

> "Várias circunstâncias históricas permitiram o florescimento de diversas versões do romantismo revolucionário a partir do fim da década de 1950. No plano internacional, foram vitoriosas ou estavam em curso inúmeras revoluções de libertação nacional, algumas marcadas pelo ideário socialista e pelo papel destacado dos trabalhadores do campo como a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 1962 e outras, além da guerra antiimperialista em curso no Vietnã, lutas anticoloniais na África etc. O êxito militar dessas revoluções é essencial para entender as lutas políticas e o imaginário contestador nos anos 60: havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, construindo pela ação as circunstâncias históricas das quais deveria brotar *o homem novo*. Especialmente a vitória da Revolução Cubana, no quintal dos Estados Unidos, era uma esperança para os revolucionários na América Latina, inclusive no Brasil.".

2.2. O Cenário Político do Brasil nos anos 60: A democracia é posta em xeque.

O uso da palavra democracia ou do processo histórico e social denominado de democracia revela interesses e concepções em disputas. A palavra democracia permite diferentes e contraditórios usos e sentidos. A palavra democracia revela os atores e os limites que estão em cena. Para os historiadores e lingüistas a palavra e o processo que constroem e viabilizam a democracia revela dispositivos que não são valorizados ou utilizados na memória. A democracia é uma palavra que na memória social é utilizada no singular, esta possui um sentido reconhecido e compartilhado por todos de um determinado grupo social. É uma palavra unívoca, ao menos para aqueles identificados com o grupo e dotados da capacidade de pertencimento. Para a Memória, a democracia é uma representação social e uma palavra mobilizadora em que o sentido é percebido pelo analista.

Nesta época compreendida entre 1945 e 1964 e que pode ser denominada como o período democrático brasileiro, o pais estava vivendo um momento em que dois grandes projetos políticos estavam em disputa. De um lado um projeto comprometido com o nacional- estatismo e que defendia reformas no âmbito social, sendo herdeiro político da Era Vargas o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e que tinha como principal força política o ex-ministro do Trabalho de Getúlio Vargas João Goulart. De outro se destacava um projeto liberal conservador comprometido com os grandes capitais estrangeiros e que tinha como principal partido político a União Democrática Nacional, mais conhecida como UDN, tendo a sua frente o então governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, principal adversário político de João Goulart. O embate entre esses dois projetos agitou a sociedade brasileira colocando na ordem do dia a discussão política e o comprometimento com a democracia vigente até a deposição de Goulart pelos militares em 1964. Como afirma o historiador Jorge Ferreira [2004, p.337-338]:

> "[...] projetos políticos – acima das personalidades que os expressavam – existiam e a população os reconhecia. De um lado do espectro político o nacional-estatismo de trabalhistas e comunistas; de outro, o liberalismo conservador da UND. Quem votava no PTB sabia o que estava fazendo. Votava pelo nacionalismo, pela reforma agrária, pela manutenção e ampliação dos direitos sociais. Quem votava na UDN também sabia o que estava fazendo. Votava contra o trabalhismo, com o sentimento anticomunista, pela abertura do país ao capital estrangeiro e por uma democracia restritiva, particularmente em relação ao movimento sindical. A identificação do eleitorado com os partidos políticos, algo difícil de construir, mas fácil de desmantelar, era marcante no período."

Essa discussão, acerca da democracia brasileira e dos projetos políticos em disputa neste período, é importante para compreender o momento político que o Brasil estava vivendo no período em que o CPC da UNE surgiu.

Em agosto de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros à presidência da república, o cenário político brasileiro estava conturbado. O fato de João Goulart assumir a presidência leva setores conservadores da área militar a iniciarem um movimento para impedir a sua posse. Enquanto o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzilli, assumia provisoriamente a presidência, os ministros militares tentavam aprovar no Congresso Nacional uma Emenda Constitucional impedindo a posse de Goulart. Diante da rejeição de sua proposta no Congresso os militares tentavam barrar a volta de Jango ao Brasil alegando razões de Segurança Nacional.[18]

Contudo, os militares não contavam com o apoio de vários setores políticos e sociais para impedir a posse de Goulart. Paralelamente a essa movimentação iniciava-se no Rio Grande do Sul uma campanha para que João Goulart assumisse o seu cargo. O então Governador Leonel Brizola contaria com o apoio do III Comando do Exército, que sob o comando do general Machado Lopes também era favorável à posse de Goulart. Brizola [apud MORAES p.348] afirmava que: "(...) tínhamos de subir com o III exército em direção ao Rio de Janeiro e a Brasília, apoiados também por corpos provisórios que seriam armados com o que o exército possuía. Como foi feito na Revolução de 30." O movimento ficou conhecido como *Campanha da Legalidade*.

Após dez dias de mobilização popular a favor de Jango o Congresso Nacional procurou resolver o impasse da posse votando uma emenda constitucional que modificava o sistema presidencialista para parlamentarista a fim de limitar os poderes do presidente e assim permitir que Goulart, finalmente, assumisse a presidência da República.

O regime parlamentarista teve como Primeiro Ministro o deputado Tancredo Neves. O governo Goulart assumiu com um déficit no tesouro nacional que acelerava a inflação a cada dia, o que exarcebava os conflitos políticos e sociais. Esses conflitos trouxeram à luz das discussões políticas a importância de se desenvolver uma política nacionalista como solução para crise. Essa discussão acabou influenciando o governo a assumir uma postura mais nacionalista. A mudança na postura do governo foi sentida

---

[18] Para saber mais do período João Goulart ver NAVARRO, Caio O Governo João Goulart e o Golpe de 1964 São Paulo, Brasiliense, 10ª Ed. s.d. Ver também FERREIRA, Jorge, O Imaginário Trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira, 1995.

quando o Primeiro Ministro cancelou a concessão a todas as jazidas de ferro feitas ao truste norte-americano que estava em situação ilegal. Além disso, o então Ministro das Relações Exteriores Francisco de San Tiago Dantas resolveu restabelecer as relações diplomáticas com a União Soviética. Ele se indispôs com os Estados Unidos ao se abster, na conferência de Punta del Este, da votação que expulsou Cuba da OEA (Organização dos Estados Americanos). A relação entre os dois países ficou mais estremecida quando o governador do Rio Grande do Sul, em um ato nacionalista, desapropriou os bens da companhia telefônica nacional subsidiária da companhia norte-americana ITT (International Telephone & Telegraph) devido à estagnação e ao obsoletismo de seus equipamentos atrasados tecnologicamente cinqüenta anos.

A atitude do governador desencadeou um processo de discussão acerca da necessidade de nacionalização dos serviços públicos como um todo. Em 1962, após conversar com o presidente Kennedy sobre a onda de nacionalização das empresas estatais, João Goulart instituiu a Comissão de Nacionalização das Empresas Concessionárias de Serviço Público. Nesse processo ele instalou a Eletrobrás empresa responsável por todo o setor elétrico do país e criou o Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL), além de fundar a Comissão Nacional de Energia Nuclear com ênfase na pesquisa promovida pelo setor estatal. Essas medidas desagradaram os setores conservadores da política nacional e a fragilidade do sistema parlamentarista foi sentida quando o Primeiro Ministro Tancredo Neves cai. Após a sua queda assumiram mais dois Primeiros Ministros, mas que também não conseguiram se estabilizar, o que acirrou a disputa do presidente com o Congresso pela instalação do plebiscito a favor do presidencialismo como afirmou Brizola [apud MORAES p. 349]

> "A partir daí começamos a desenvolver uma campanha em favor do plebiscito que decidisse como deveria ser o governo: seguir com aquele parlamentarismo espúrio ou voltar ao regime presidencialista. Enquanto isso, subiam e caíam gabinetes. Veio, finalmente o gabinete presidido pelo professor Francisco Brochado da Rocha. Antes que ele viajasse para Brasília, nós conversamos longamente e concluímos que esse regime não tinha mais condições de continuar existindo, e que tudo devíamos fazer para a realização do plebiscito."

O plebiscito fora marcado para janeiro de 1963. Brizola prosseguiu sua entrevista:

> "Depois de muitas discussões - houve inclusive, inquietação militar-, ganhamos para nossas teses a adesão de muitos chefes militares que estavam encontrando dificuldades para a manutenção da ordem. E veio o plebiscito, com o povo maciçamente, votando a favor da restauração do presidencialismo, com todos os poderes ao presidente Goulart".

O Plebiscito restaurou o sistema presidencialista no país em 23 de janeiro de 1963 depois de um período de regime parlamentarista, aprovado pelo Congresso, que objetivava limitar o poder executivo. O governo Goulart, que herdara a crise econômica do governo Kubitschek, tinha como desafio solucionar essa crise, mas sem provocar uma disparidade no campo social. Sendo assim, Celso Furtado, ministro do planejamento, com a co participação de San Tiago Dantas, ministro da Fazenda, elaborou o *Plano Trienal.* O plano tinha como meta controlar a inflação e promover o crescimento do PIB nacional através de uma política de desenvolvimento.

O *Plano Trienal* foi implantado obtendo o apoio da Confederação Nacional das Indústrias (CNI), porém sem o apoio dos sindicatos e dos movimentos de esquerda que o acusaram de antipopular.[19] Contudo, o plano perdeu seu apoio ao anunciar que, a princípio, não iria conceder aumento salarial e muito menos ceder à pressão dos empresários por maiores lucros. Além disso, ele foi apontado como antinacionalista por ter renegociado a dívida externa com os Estados Unidos nos moldes impostos pelo FMI e, em meio a um processo de cortes orçamentários em alguns setores públicos, ter retirado os subsídios do trigo e do petróleo e quase ter comprado a AMFORP (multinacional norte americana que agrupava 12 empresas de serviços públicos), que só não ocorreu devido ao seu péssimo estado de conservação. Dessa forma o *Plano Trienal* em menos de seis meses foi abandonado pelo governo Goulart.

Após a falha do *Plano Trienal,* as reformas de base passaram a ser mais defendidas pelo governo, sobretudo a reforma agrária e a reforma fiscal, reformas essas que eram consideradas pelo governo essenciais para o desenvolvimento da indústria brasileira e para as melhorias sociais do país.

As reformas de base foram o pilar de apoio dos movimentos de esquerda ao governo Goulart, que diante das pressões dos conservadores e dos progressistas ficou ao lado dos setores populares no famoso comício de dia 13 de março de 1964 na Central do Brasil. Nesse comício Goulart se colocou totalmente favorável à aprovação das reformas no Congresso Nacional culminando no que foi o estopim do golpe civil-militar do dia 1º de abril de 1964 e que resultou em uma vitória do projeto liberal conservador das elites brasileiras, sobre o projeto nacional estadista dos trabalhistas e de parte da

---

[19] NAVARRO, Caio O Governo João Goulart e o Golpe de 64. São Paulo, editora Brasiliense, 10ª edição p.46.

esquerda nacionalista. Golpe que paralisou os movimentos políticos e culturais de esquerda em todo o país.

2.3. O CPC da UNE: A Realização de um Sonho.

No discurso dos atores sociais envolvidos nas disputas políticas, ideológicas e estéticas havia um dado em comum, “a década de 60 foi muita agitada politicamente”. Neste período o país estava passando por uma enorme crise política e econômica. No movimento estudantil a Juventude Católica e o PCB andavam lado a lado formando alianças democráticas em quase todas as Universidades do país em prol de um movimento estudantil mais participativo. Na maioria dessas universidades a presença dessas duas correntes era notória.

Nessa época os estudantes participavam ativamente da ampla frente nacional contra a ameaça de golpe dos ministros militares e pela garantia de posse de João Goulart. O núcleo mais ativo dessa movimentação se encontrava em Porto Alegre sob o comando do governador Brizola. Os anos sessenta foram caracterizados pela enorme participação do movimento estudantil, tanto secundarista quanto universitário, na vida política do país. As idéias de povo e nacionalidade defendidas pelo trabalhismo foram absorvidas e difundidas pelos movimentos sociais da época, sendo uma das principais características do período Goulart a ascensão da luta de massas.

O ambiente era de efervescência e o Movimento popular era favorável às reformas de base do governo. O surgimento das ligas camponesas e a reivindicação pela reforma agrária contribuíram para a criação do slogan "Reforma agrária na lei ou na marra" o qual foi amplamente difundido pelos movimentos populares.

A União Nacional dos Estudantes, junto com os diretórios universitários, procurava colocar na ordem do dia a questão da Reforma Universitária, sob o argumento de que ela deveria passar pela reformulação das instituições nacionais como um todo. As questões relativas às reformas de base como a reforma agrária e a reforma política também estavam presentes nesses debates.

O processo de expansão das universidades iniciou-se após 1945 tendo o seu boom em 1950 no projeto desenvolvimentista de JK Segundo João Roberto Martins

Filho[20] o número de matrículas universitárias em 45 somavam no total 27.253 matrículas em todo o país, e que elas foram sofrendo um aumento de 12% ao ano entre 1945 e 1964 aumentando significativamente o número de estudantes universitários no país, no entanto em níveis bem inferiores aos dos países do primeiro mundo. Contudo o investimento do governo na educação superior não se expande para os ensinos de primeiro e segundo grau, demonstrando assim, de acordo com Martins Filho, um interesse do governo em privilegiar apenas as camadas médias da sociedade brasileira, evidenciando-se, segundo Martins Filho, que o ensino superior era composto apenas por estudantes de classe média. Apesar do real aumento das matrículas universitárias de 27.000 em 1945 para 142.000 em 1964, segundo Marcondes Filho, menos de 1% da população brasileira fazia parte do ensino superior do país nos anos 1960.

A luta pela reforma universitária iniciou-se em 1960 na Universidade da Bahia com uma greve dos estudantes contra o reitor que estava no comando da instituição há mais de quinze anos. Essa greve durou alguns meses e chegou a atingir outras universidades. Esse movimento chamou atenção para os problemas da universidade brasileira, dentre eles o fato da população brasileira não ter acesso ao ensino superior. No interior das universidades não havia liberdade filosófica e ideológica, uma vez que o poder universitário ficava concentrado nas mãos dos catedráticos vitalícios. A reforma Universitária tornou-se um tema central para a UNE. Ela foi responsável pela organização do *I Seminário Nacional de Reforma Universitária* (*I SNRU*), realizado em Salvador do dia 20 ao dia 27 de maio de 1961. O seminário teve como resultado a "Declaração da Bahia", um "(...) documento onde pela primeira vez os estudantes formulavam uma opinião sistemática sobre a situação da universidade no país."[21]

A eleição para a nova diretoria da *UNE* foi importante para a discussão da reforma universitária. Quando o recém empossado presidente da *UNE*, Aldo Arantes, aluno da PUC-RJ (Pontifica Universidade Católica do Rio de Janeiro) e representante da *JUC* (*Juventude Católica*) assumiu a direção da entidade mudanças significativas ocorreram no movimento estudantil[22]. Buscando ampliar os espaços de discussão do movimento estudantil, Aldo teve a idéia de percorrer todas as capitais do país debatendo

---

20 Ver FILHO, João Roberto Martins O movimento estudantil na conjuntura do golpe. In DE TOLEDO, Caio Navarro (org.) 1964 Visões Críticas do Golpe. Campinas-S.P.: UNICAMP; 1997.

21 ARANTES, Aldo e LIMA, Haroldo História da Ação Popular: da JUC ao PC do B São Paulo: Alfa- Omega 1984. p. 20.

22 Segundo o depoimento de Aldo Arantes para Jalusa Barcellos em 1994, publicado no livro da autora CPC uma história de paixão e consciência. ver referência completa na bibliografia.

os assuntos referentes à Reforma Universitária e às mudanças que iriam ocorrer nas Leis de Diretrizes Bases (LDB), diretamente com a sua base que era formada pelos diretórios acadêmicos estaduais. Esse projeto foi batizado de *UNE Volante.* Contudo, não é possível falar da relação *UNE/CPC* sem falar da trajetória de Aldo Arantes. Em depoimento a Jaluza Barcellos Aldo Arantes fala dessa experiência [ARANTES in BARCELLOS, 1994 Pp. 25-26]:

> "[...] uma nova corrente de pensamento assumia a liderança do movimento estudantil, que era a esquerda da JUC, enraizada no Brasil inteiro. A esquerda da JUC tinha, naquele momento uma posição mais radical que o PCB. Por isso estava mais sintonizada com a grande massa dos estudantes.
>
> (....)
>
> A direção do movimento estudantil, com o PCB, era muito voltada para o Rio de Janeiro, por exemplo. Com a minha gestão a UNE foi para os Estados. Ela ganhou a massa estudantil. E ganhou mantendo a luta antiimperialista, mantendo a luta pelas reformas de Base... enfim, de maneira mais radical, levantando a questão da revolução. Então naquele momento, a JUC levantada a questão da revolução brasileira e se contrapunha à visão do partidão, que criava obstáculos."

Em 1961 quando o Partido Comunista Brasileiro passou a participar ativamente do movimento estudantil o setor de esquerda da *JUC* passou a adotar uma postura mais disciplinada no movimento. Na convenção das esquerdas, que ficou conhecida como *conchavão,* os revisionistas resolveram apoiar o candidato da *JUC*, Aldo Arantes, que saiu do pleito vitorioso. A *JUC* era uma organização que atuava no movimento estudantil de forma unificada. Contudo, a participação de alguns de seus integrantes, dentre eles o próprio Aldo Arantes, dentro da militância política começou a desagradar os setores conservadores da igreja católica, que defendiam a ação do movimento apenas no campo religioso. Como relata Aldo Arantes [op.Cit. Pp. 27-28]

> "O fato objetivo é que o processo de radicalização da JUC levou a um confronto da JUC com a alta hierarquia da Igreja. Eu acabei sendo expulso da JUC. E a minha expulsão – não só a minha, como a expulsão de várias lideranças da JUC, mas digamos que a minha simbolicamente, pois, eu era presidente da UNE, teve toda uma simbologia – foi um momento de ruptura que levou ao surgimento da Ação Popular."

Essa desavença levou esses integrantes da *JUC* a se articularem e organizarem um movimento que tivesse uma atuação política mais ativa. Na caravana da UNE - Volante foi gestada a criação, em âmbito nacional, da *Ação Popular* (*AP*), sendo Aldo

Arantes um de seus principais articuladores. Ao final da "greve do 1/3."[23] a *AP* estava consolidada como a mais nova organização político-estudantil do país. Além das fronteiras do movimento estudantil, essa nova entidade procurou desenvolver trabalhos junto aos camponeses e aos operários. Conseguindo grandes vitórias junto ao campesinato, sobretudo por meio do *Movimento de Educação de Base* (o *MEB*) organizado pela igreja, a *AP* se firmava como um movimento de massas. E Aldo Arantes se tornara um dos seus principais representantes, mantendo uma trajetória de militância ativa mesmo após o seu mandato na UNE.

Paralelamente a essa movimentação da *UNE*, Vianinha junto com o *Teatro de Arena* começava a encenar as suas peças de cunho social em São Paulo. Ao almejar conquistar a capital cultural do país (Rio de Janeiro) e ampliar o seu público, ele não hesitou em bater na porta da *UNE* procurando apoio para o seu projeto. Apesar dos parcos recursos da entidade, Vianinha acreditava que ela poderia lhe proporcionar alguma infra-estrutura logística e o acesso ao público universitário, além de ajudar na divulgação e ampliação da sua proposta, o que de fato acabou ocorrendo.

Após a fase de debates e de elaboração de uma linha para a reforma universitária a *UNE* passou a divulgá-la e agitá-la no seio do movimento estudantil através da *UNE - Volante*. Entretanto para tornar os foros de discussões menos cansativos e mais interativos, o presidente da entidade incorporou o projeto de Vianinha e convidou-o a participar da *UNE - Volante* levando a sua arte engajada para esses debates. Vianinha aceitou o desafio e Aldo integrou a essa jornada vinte integrantes do *Centro Popular de Cultura* (*CPC)*. Assim após exaustivos debates a platéia era presenteada com peças teatrais, que de uma maneira mais informal, davam continuidade às discussões do dia levando o público a refletir sobre a importância das reformas para o país. Com peças como *Auto dos 99%* que criticava o elitismo da universidade brasileira o *CPC* e a *UNE* conquistavam corações e mentes em todo o território nacional. Como descreve Aldo Arantes [BARCELLOS, 1994 p.29]:

> "Com o seminário sobre Reforma Universitária, resolvemos fazer a UNE - Volante. O que era a UNE - Volante? Foi o método utilizado para levar as conclusões do seminário para o Brasil inteiro. Esse seminário concluiu que a universidade brasileira era elitista, antidemocrática, não atingia as necessidades de desenvolvimento do país, era uma universidade distante dos interesses dos trabalhadores e do povo, e que era necessário modernizar e democratizar a universidade. Um dos elementos da democratização era a

[23] *A greve do 1/3* foi uma greve reivindicando que 1/3 dos estudantes tivessem participação na direção das universidades como era previsto na Lei de Diretrizes e Bases (LDB).

> democratização do poder. Era a reivindicação da representação de 1/3 dos Estudantes nos órgãos colegiados.
>
> (...)
>
> "Então o que fizemos? Fizemos a UNE – Volante, uma caravana que ia do Rio Grande do Sul a Manaus. Ela percorreu o país inteiro. Eram 25 pessoas: vinte integrantes do CPC e cinco dirigentes da UNE. Vianinha, por exemplo, viajou comigo o país inteiro. Então nós íamos de cidade em cidade; fazíamos assembléias gerais dos estudantes; fazíamos reuniões com as lideranças estudantis; fazíamos contatos com autoridades e apresentávamos as peças do CPC. Uma delas é o altos dos 99% que do ponto de vista teatral expressava o conteúdo fundamental do seminário da reforma universitária. Noventa e nove por cento dos brasileiros estavam alijados do curso superior. Enfim, toda criação do CPC era, digamos assim, levada aos estudantes."

Aldo narra ainda a resistência dos setores conservadores da sociedade ao projeto de transformação social do CPC da UNE e o entusiasmo dos estudantes em todo o país com esse projeto [Op.Cit. p. 28-30]:

> "Esse fato é tão importante que a sociedade brasileira se contaminou com o problema da UNE Volante. O jornal *O Globo* era o órgão que combatia a UNE Volante. E dizia que estava havendo um processo de comunização do país. E a UNE avançava pelo Brasil. Envermelhando, segundo o jornal. O interessante é que isso foi criando uma expectativa na juventude. E a partir de determinado momento, nós éramos recepcionados nos aeroportos das capitais com grandes caravanas estudantis. Era emocionante. O grau de envolvimento era de altíssimo nível. Então o que fazíamos? Aí é que é importante: nós mobilizávamos os estudantes com a questão da reforma universitária e consolidávamos as entidades estudantis. Paralelamente criávamos novos CPCs. No curso da UNE Volante criamos doze CPCs pelo Brasil, entre os quais o CPC da Bahia, onde surgiu Glauber Rocha. (...) Ao terminar a UNE Volante tínhamos um movimento estudantil extremamente organizado, tínhamos uma estrutura de CPCs pelo Brasil e tínhamos a Ação Popular organizada a nível nacional."

O resultado desse projeto foi à realização do *II Seminário Nacional de Reforma Universitária (II SNRU)* em março de 1962 dos dias 17 a 24 de março em Curitiba. No II SNRU foi aprovada a "carta do Paraná" documento que reafirmava os preceitos da "declaração da Bahia". O encontro também "(...) formulou a reivindicação de 1/3 de participação estudantil nos órgãos das universidades e faculdades".[24] Nesse mesmo ano o Conselho Nacional dos estudantes reuniu-se em São Luiz no Maranhão, onde foi feito um balanço da mobilização organizada pela *UNE - Volante* e programado o próximo passo do movimento. O resultado desse encontro foi à mobilização da massa universitária em torno de uma greve geral que foi deflagrada em junho de 1962. A greve ficou conhecida como a "greve do 1/3".

---

[24] ARANTES, Aldo e LIMA, Haroldo História da Ação Popular: da JUC ao PC do B São Paulo: Alfa- Omega 1984; p.20.

A reivindicação dos estudantes de obterem participação nos órgãos universitários tinha amparo no artigo *78* da *LDB [Lei de Diretrizes e Base],* que previa a participação estudantil na direção das universidades. Contudo, a sua regulamentação dependia dos próprios órgãos universitários. Por isso os estudantes resolveram mobilizar uma greve exigindo o seu direito de participação. Apesar de a greve exigir 1/3 da participação universitária algumas universidades negociavam a sua participação em proporções inferiores à exigida pela greve. A mobilização durou três meses e meio. O desgaste sofrido pelo movimento, devido ao não-atendimento no âmbito nacional das suas demandas, e com a obtenção de resultados parciais, o Conselho da *UNE* resolveu suspender a greve. Apesar da derrota a greve do 1/3 foi um importante instrumento de mobilização dos estudantes pelos seus direitos. Além disso, ela colocou o movimento estudantil no centro de discussão de importantes bandeiras do governo Goulart como a Reforma de Base.

Outro resultado importante dessa mobilização foi a Criação do *Centro Popular de Cultura (CPC)* da *UNE*, onde a idéia de se romper os laços com a arte tradicional e se criar uma nova concepção de arte baseada na conscientização do povo brasileiro era a alma desse novo movimento político-cultural que surgia no Brasil. Como relata Carlos Estevam Martins [Barcellos, 1994 p.77-78]

> "Ela nasceu de uma reflexão sobre a heterogeneidade artística e cultural daquelas pessoas que freqüentavam *A mais-valia* e que, depois, passaram a fazer o curso de filosofia. Foi feita a seguinte constatação: aqui tem gente de artes plásticas, de música de cinema, de teatro... gente que quer fazer tudo isso. Então, nós temos que manter essas pessoas unidas e criar condições de esse pessoal produzir.
>
> [...]
>
> "Já que é uma condição de heterogeneidade, vamos fazer um negócio multidisciplinar com as várias artes possíveis e ao mesmo tempo, vamos dizer que isso é um centro popular de cultura, de cultura para o povo."

2.4. Os Intelectuais & o CPC

O primeiro *Centro Popular de Cultura* começou a funcionar no Rio de Janeiro em 1961. O *CPC* realmente iniciou as suas atividades com a encenação da peça *A mais valia vai acabar seu Edgar*, de autoria de Vianinha, num pequeno espaço cênico da escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fruto do encontro das mentes criativas e empreendedoras de Aldo Arantes e de Vianinha que, juntando a fome com a vontade de comer, criou-se um dos movimentos culturais mais importantes do

país pré-64. O CPC foi um desdobramento do teatro de ARENA surgido em São Paulo no final dos anos 1950. Carlos Estavam Martins descreve o que era o Teatro de Arena [BARCELLOS p.71]:

> "[...] um grupo de pessoas muito jovens, que passaram por companhias tradicionais estabelecidas há muito tempo, e que conseguiram atrair uma platéia que não era a platéia convencional do teatro, e foram muito respaldados por essa platéia. [...] o que estava acontecendo ali era uma novidade em termos de Brasil. Primeiro porque estavam falando sobre o Brasil, e segundo porque tratavam dos problemas brasileiros dentro de uma perspectiva de ação. Quer dizer vamos fazer coisas para mudar isso que está aí. Era a perspectiva de um horizonte melhor, de um futuro melhor de um futuro melhor à frente. Ao mesmo tempo que havia um reconhecimento dos problemas do país, vivia-se uma esperança quase que fundada numa certeza, de que o futuro ia ser melhor, mediante a ação e a mobilização."

O surgimento do *CPC* nos anos 1960 está segundo Renato Ortiz relacionado a dois importantes aspectos:

> "[...] (1) a efervescência política, que em última instância permitiu o desenvolvimento do CPC como ação revolucionário-reformista definida dentro de quadros artísticos e culturais; 2) a ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais" [ORTIZ, 2001 p. 69].

Renato Ortiz afirma assim que "A proposta de organização da chamada 'cultura popular' se insere, portanto, dentro de limites precisos de um determinado momento histórico". [Op.Cit.] Os anos 60 foram caracterizados por certa "hegemonia de esquerda" [Schwarz apud Ridenti, 2000, p.72] nos movimentos culturais do país. Apesar do Partido Comunista Brasileiro não ter desenvolvido uma política cultural específica ele influenciou direta ou indiretamente a maioria desses movimentos. No interior do partido a política cultural foi desenvolvida por artistas e intelectuais que se identificavam com a sua ideologia.

O *Centro Popular de Cultura* manteve durante toda a sua existência certa independência em relação à ideologia do Partido Comunista, apesar de muitos de seus membros pertencerem ao PCB. O partido tinha um Comitê Cultural que atuava em várias áreas como a música e o teatro. Esse comitê contava com o apoio de intelectuais como Leandro Konder e de artistas como Dias Gomes. Apesar disso, o *CPC* tinha uma atuação política independente da do comitê, havendo na verdade uma parceria entre os dois e não uma relação de subordinação. Alguns intelectuais do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)* tais como Corbisier, Vieira Pinto e Werneck Sodré,

colaboraram com o *CPC* norteando, em alguns pontos, o arcabouço teórico da peça *A mais valia*[25] *vai acabar*, *seu Edgar.* Contudo Vianinha estava tendo problemas na parte teórica da peça então o seu companheiro Chico de Assis procurou Carlos Estevam Martins para ele dar uma ajuda logística no que dizia respeito às teorias que iriam perpassar a peça, essa ajuda propiciou a entrada de Carlos Estevam Martins [BARCELLOS p.71] ao CPC da UNE:

> "O Vianinha esta escrevendo a *Mais Valia* e havia alguns problemas na peça, que não eram de teatro e sim pedagógicos, didáticos. A questão era como expor determinado assunto? Isto porque, a certa altura da peça, interrompia-se o conflito dramático para expor certos conceitos básicos relacionados com a teoria da mais valia. Então eles me procuraram justamente para fazer essa parte. Bem nós realizávamos esse trabalho e imediatamente eu passei a fazer parte daquele grupo que freqüentava as sessões da *Mais Valia.*"

Ao escrever essa peça Vianinha vislumbrou ampliar o seu público travando um contado maior com as camadas populares, do que até então era atingido pelo Teatro de Arena, começavam assim a serem esboçados os primeiros traços do CPC da UNE como nos relata Carlos Estevam Martins [BARCELLOS p.75]:

> "O antecedente do curso foi a peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar,* do Vianinha, que a gente botou num teatro muito pequenino que havia na Faculdade de Arquitetura. Acontece que começou a aparecer uma quantidade muito grande de gente, que freqüentava aquilo todo dia. [...] Nesse caso não era um público normal mesmo. Eles não ficavam esperando que aparecesse outra peça da mesma companhia. Eles iam para lá toda noite..."

Após a apresentação da peça o grupo que a encenou procurou manter-se coeso propondo a criação de um curso de História da Filosofia que, viria a ser ministrado pelo então jovem professor José Américo Pessanha, como nos afirma Carlos Estevam Martins [Op.Cit.]:

> "Em volta da faculdade de arquitetura havia uns varandões que permitiam que as pessoas ficassem ali, conversando enquanto a peça era exibida. Então, o problema que se colocou para a gente foi o seguinte: o que fazer com essas pessoas quando a peça acabar? Nós percebemos que tínhamos que inventar uma iniciativa qualquer, que

---

25 "Mais Valia: A extração da mais Valia é a forma específica que assume a EXPLORAÇÃO sob o capitalismo, a *differentia specifica* do modo de produção capitalista em que o excedente toma a forma de LUCRO e a exploração resulta do fato da classe trabalhadora produzir um produto líquido que pode ser vendido por mais do que ela recebe como salário. Lucro e salário são as formas específicas que o trabalho excedente e o trabalho necessário assumem quando empregados pelo capital. Mas o lucro e o salário são ambos DINHEIRO e, portanto, uma forma objetificada de trabalho que só se torna possível em função de um conjunto de mediações historicamente especificas onde o conceito de mais valia é crucial" In BOTTOMORE,Tom (ed.) Dicionário do Pensamento Marxista Rio de Janeiro,Jorge Zahar ed., 1988;227.

> conseguisse manter todo mundo mais ou menos integrado e convivendo, e depois ver o que dava para fazer. Esse público permanente devia ter entre cinqüenta e cem pessoas. Então assim de repente, surgiu a idéia: vamos dar um curso de História da Filosofia!"

O curso, que foi realizado na sede da *UNE*, propiciou o desenvolvimento do *CPC* no interior da entidade. Assim, a *UNE* entrava com o espaço físico enquanto os idealizadores do *CPC* entravam com a sua capacidade criativa.

O *CPC* foi orientado ideologicamente por alguns conceitos desenvolvidos e defendidos pelo *ISEB*. A teoria *isebiana* de atribuir aos intelectuais o papel de serem os responsáveis pelo processo de tomada de consciência da nação viabilizando o projeto de transformação do país foi amplamente absorvida pelos intelectuais do *CPC*. Contudo, a teoria *isebiana* sofreu uma radicalização mais à esquerda pelas mãos dos "*cepecistas*."[26]

Outro conceito que orientou o *CPC* foi o de *Cultura Popular*[27] articulado ao processo de tomada de consciência da realidade brasileira, desenvolvido pelo poeta Ferreira Gullar. Para Gullar o conceito de *Cultura Popular* estava diretamente relacionado à necessidade da cultura estar a serviço do povo, colocando-se em questão a responsabilidade social do intelectual que deveria voltar a sua arte para a transformação social da realidade em que ele vivia, segundo Gullar, [2002 p. 23] a C*ultura Popular* "[...] é a tomada de consciência da realidade brasileira". Nesse sentido surge a figura do intelectual incumbido de organizar a cultura popular. E de que maneira essa cultura seria organizada? O intelectual teria que se transformar em parte integrante do povo e pensar como o povo. Contudo, a cultura classificada como popular não fazia parte desse processo. O intelectual seria então responsável pela criação da cultura popular revolucionária, tema este que será tratado mais adiante.

Entretanto, essa discussão acerca das influências intelectuais no projeto *cepecista* não poderia deixar de citar também uma das figuras mais importantes para os intelectuais dos anos 60; Walter Benjamin [RIDENTI, 2000].

Walter Benjamin é um dos expoentes da Sociologia e da teoria da literatura tendo sido uma das inúmeras vítimas do regime nazista de Hitler, se tornando por isso mesmo um mártir para o movimento estudantil dos anos 60. Os seus textos de cunho marxista levaram anos para serem conhecidos pelo grande público, sendo esse um dos principais motivos dele ter sido "descoberto" pela geração dos anos 60. Os seus textos

---

26 Forma como eram chamados os mentores intelectuais do CPC.

27 Ver melhor a definição desse conceito em FERREIRA, Gullar Cultura Posta em Questão - Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio; 2002.

tinham além de Marx uma grande influência de Baudelaire[28]. Como se pode ver em seu texto "Paris, capital do século XIX" onde "(...) procura caracterizar, através de alguns *flashes,* a época de Baudelaire enquanto período de 'modernização'." [29] E assim pode se observar sucessivamente em suas obras as marcantes influências de Marx e Baudelaire. Em suma os escritos de Walter Benjamin exerceram forte influência sobre a geração de intelectuais dos anos 60.

2.5. Os artistas-intelectuais e seu engajamento nacional-popular:

O conceito artista intelectual engajado é utilizado pelo historiador Marcos Napolitano para caracterizar um grupo de intelectuais de classe média, que após o período de 1945 do período republicano brasileiro, passaram a desenvolver um tipo de arte engajada que procurava discutir os principais problemas sociais do Brasil. Napolitano afirmava que o artista intelectual se engajará numa luta messiânica focada:

> "[...] 1) numa "pedagogia" cívica, centrada no Estado (anos 20 / 30) ou; 2) numa pedagogia crítica que se expressa pelos movimentos e instituições da sociedade civil dos anos 50 / 60 ainda que em última instância o Estado continuasse a ser visto como sujeito privilegiado da história (PECAULT, 1990). Em ambos os momentos, palavra literária, expressão estética e pensamento social andavam lada a lado, na construção da nação – povo brasileiro e seu lugar na modernidade ocidental" [NAPOLITANO, 2004, p. 310].

O artista – intelectual engajado na luta política do CPC da UNE tinha o seu discurso baseado na ideologia nacional - popular. O artista intelectual *cepecista* detinha também um discurso romântico e revolucionário em que o homem do campo seria o detentor da verdadeira identidade brasileira. Os artistas intelectuais do pré-64 engajados no projeto político-cultural do CPC da UNE procuraram sair do seu isolacionismo de classe e procuraram popularizar a sua arte em prol da luta revolucionária conscientizadora. A cultura política desses artistas intelectuais desse período estava voltada para uma "[...] cultura de esquerda nacionalista popularizada e hegemônica dos formadores de opinião..." [Op.Cit. p. 311].

---

[28] UM dos maiores poetas franceses e crítico literário do século XIX, influenciou a poesia internacional de tendência simbolista. Faleceu no dia 31 de agosto de 1867.

[29] FERNANDES, Florestan (coordenador) KOTHE, Flávio R. (org.) Walter Benjamin. Sociologia Coleção grandes cientistas sociais nº 50, 2ª edição , São Paulo: Ática, 1991, p.10.

O artista-intelectual que se engajou no projeto político-cultural do CPC da UNE se despiu da sua identidade "burguesa" de artista que faz arte pela arte para vestir a identidade do artista engajado. Esse artista engajado procurou simplificar a linguagem da sua arte a fim de transformá-la em um instrumento de transformação e conscientização social. O processo de identificação desses artistas passava pelo engajamento em um projeto político cultural de transformar a arte em um objeto político. Gilberto Velho afirma que é através dos projetos que as identidades sociais serão demarcadas, e que esses processos de identificação passam diretamente pela relação entre projeto e memória. Como nos afirma o mesmo:

> "A consistência do *projeto* [gripo do autor] depende fundamentalmente da *memória* [idem] que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem a consciência das quais seria impossível ter ou elaborar projetos.
>
> [...]
>
> "O *projeto* e a *memória* associam-se e articulam-se ao dar *significado* [idem] à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria *identidade* [idem]. Ou seja, na constituição da *identidade* social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a *memória* e o *projeto* [idem] individuais são amarras fundamentais." [VELHO, 1994 p. 101]

O projeto político-cultural do CPC da UNE surgiu de um desejo pessoal de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, de levar a sua arte conscientizadora para os quatro cantos do país. O seu engajamento no partido comunista influenciou muito na elaboração e constituição do CPC da UNE. O seu projeto aos poucos foi se tornando o projeto de outros artistas que por uma crença verdadeira ou por influência da época, de que você tinha que se engajar não podendo se alienar frente aos problemas sociais enfrentados pelo país, transformando o CPC da UNE, segundo seus participantes, em um dos maiores projetos políticos culturais do período republicano do pré-64.

2.6. A Ideologia *Cepecista* e o seu Público Alvo

Ao se falar na ideologia *cepecista* o primeiro pensamento remete-se ao *anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura* redigido em março de 1962. Nesse anteprojeto os preceitos cepecistas são ditados dentro de uma estrutura muito rígida baseada nos molde da ideologia comunista. A concepção de arte popular do CPC parte de um discurso paternalista e autoritário em que a arte do povo é descaracterizada e desclassificada. A arte popular é vista como uma não arte. A única arte valorizada

pelos *cepecista* é a desenvolvida por eles por esta ter um propósito revolucionário, ou seja, eles seriam os responsáveis pela criação da verdadeira arte popular uma vez que a população brasileira não teria os instrumentos necessários (o instrumental teórico) para desenvolvê-la.

Segundo esse anteprojeto existiriam três tipos de arte: *a arte do povo, a arte popular* e a *arte popular revolucionária. A arte do povo* seria na visão inicial do *CPC* uma arte pobre proveniente da área rural ou das comunidades urbanas que não sofreram influência da industrialização. Esse tipo de arte segundo o anteprojeto seria desprovido de teor artístico e intelectual, o que caracteriza uma incongruência com o discurso deles de buscar na população rural a verdadeira identidade nacional.

A arte popular teria um grau de elaboração superior a da *arte do povo,* entretanto também seria desprovida de teor artístico e intelectual. Não merecendo ser classificada de arte no seu sentido mais lírico exercendo a função apenas de entreter o seu público.

A arte mais importante para o *CPC* seria a *arte popular revolucionária*. Nessa arte o intelectual toma para si a função de elaborar a verdadeira arte popular aliando engajamento político com alguma estética artística, sendo o engajamento político prioritário em relação à estética.

Como já foi dito o anteprojeto do *CPC* detinha uma estrutura rígida em relação ao que seria a verdadeira arte popular detendo um discurso radical em relação à arte desenvolvida pelo povo. Contudo, ele não deixava de transparecer o lado romântico do engajamento dos artistas intelectuais como podemos observar nesse trecho do anteprojeto que se encontra em anexo [BUARQUE, 1981p. 122]:

> "Esse romântico alheamento do artista em relação à vida concreta dos homens explica-se, entre outras razões, pela concepção idealista por meio da qual o artista pensa e valoriza o papel da arte dentro da sociedade. Perdido em seu transviamento ideológico não se dá conta de que a arte quando vista no conjunto dos fatos humanos não é mais do que um dos elementos constitutivos da superestrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na sociedade."

Contudo, os projetos do *CPC* não foram baseados apenas nesse anteprojeto. O seu autor Carlos Estevam permaneceu na direção do *CPC* menos de três meses. A arte cepecista foi muito mais baseada na sua prática cotidiana do que nos preceitos redigidos no anteprojeto. O projeto cepecista foi além desse anteprojeto se engajando nas discussões acerca das reformas de base chegando a organizar debates sobre o plano de

reformas do governo Goulart. A estratégia montada pelo *CPC* e também pela *UNE* era a de apoiar as reformas de base, exigida pelos movimentos sociais e criar elementos para que a Reforma Universitária fosse inserida dentro desse contexto de uma reforma mais ampla nas estruturas e instituições políticas e culturais do país. O primeiro passo foi elaborar produções artísticas que dialogassem com o tema. Assim, os artistas do *CPC* elaboraram esquetes teatrais e outras produções artísticas que discutiam as reformas de base, principalmente a reforma agrária, levando várias vezes Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas, para debater com os estudantes.

Além desses projetos o *CPC* havia fechado em 1963 um contrato com o Ministério da Educação[30] em que o projeto de arte engajada seria levado para dentro das escolas a fim de iniciar também um processo de conscientização das crianças, através do projeto *Educação para o desenvolvimento e Cultura para a libertação* do então Ministro da Educação do governo Goulart o deputado Paulo de Tarso. O *CPC* também manteve um convênio com o Serviço Nacional de Teatro para a construção do seu próprio teatro. Ambos os convênios foram fechados através da *UNE*. Para isso o Ministério da Educação desprendeu uma verba no valor de três milhões de cruzeiros para o *CPC* se organizar melhor financeiramente e investir em material para dar inicio ao plano do governo no ano seguinte.

Esse projeto de arte engajada desenvolvida pelo *CPC* "batizado" a partir do termo francês *engagé* tem sua origem na teoria estética que melhor expressava os sentimentos da época: *a existencialista* de Jean-Paul Sartre e seu conceito de *engagement*[31]. O principio fundamental do existencialismo era a radical liberdade da existência humana. O homem era livre para fazer qualquer coisa, o que significava que o homem era totalmente responsável por tudo que ele fizesse inclusive as manifestações artísticas. Paradoxalmente para Sartre o artista mais livre é o que tem compromisso ou engajamento, ou seja, o artista engajado.

Para a geração dos anos sessenta o *engagement,* exigido pela consciência ética, era político. Para eles a situação de miséria em que viviam milhões de brasileiros os

---

30 Essa informação encontra-se no Relatório do Centro Popular de Cultura em anexo Na obra de BARCELLOS, Jalusa CPC uma história de paixão e consciência Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Nesse relatório afirma-se que o CPC recebeu entre os anos de 1961 a 1963 um auxílio financeiro do governo federal. O convenio do CPC com o MEC (Ministério da Educação) visava o desenvolvimento das atividades do CPC dentro do plano "Educação para o desenvolvimento e Cultura para a Libertação." do então Ministro da Educação o deputado Paulo de Tarso.

31 Essa discussão encontra-se na obra de MACIEL, Luiz Carlos Anos 60 Porto Alegre: L& PM, 1987.

obrigavam a comprometer os seus sentimentos, os seus atos, o seu trabalho e a sua própria arte.

A concepção *cepecista* de análise da realidade social passa, segundo Ortiz, pelo conceito marxista de Alienação. Esse conceito se encontra disseminado nos escritos da *União Nacional dos Estudantes* (*UNE*) e nos escritos de Ferreira Goulart e Carlos Estevam. Para os *cepecistas* a Cultura Popular desalienada (*cepecista*) se oporia à Cultura Alienada das classes dominantes que seria em parte internalizada pelas classes populares. A base teórica do Centro Popular de Cultura, para Ortiz, será centrada nos escritos do marxista Lukács[32] que trabalha com o conceito de "falsa consciência". Os cepecistas transformaram o termo "falsa consciência" em sinônimo para "falsa cultura" e "cultura alienada", em que a verdadeira cultura popular seria a propagada pelo *CPC da UNE*. No inicio essa oposição era tão delimitada que o Manifesto do *CPC* fazia uma distinção entre três tipos de arte; *a arte do povo*, *a arte popular* e a *arte revolucionária do CPC*, como já foi, dito na página 74.

Outro aspecto que fazia parte da ideologia *cepecista* era o nacionalismo, sendo essa uma temática que permeava o imaginário de parte das esquerdas dos anos sessenta. A defesa de uma identidade nacional, de uma cultura nacional era o fio condutor do discurso antiimperialista do *CPC da UNE*. Nesse sentido o conceito popular e nacional representava para os *cepecistas* "(...) faces de uma mesma moeda; neste sentido a prática do *CPC i*mplicaria a tomada de consciência da dependência dos países subdesenvolvidos com relação aos centros de decisões econômicas e culturais." (ORTIZ, 2001, p.75). O nacionalismo *cepecista* procurou fixar no ideário social brasileiro uma identidade nacional baseada na simplicidade e na pureza da vida do campo, uma vez que o representante dessa vida no campo não havia, ainda, sofrido influências da sociedade moderna. O *CPC* procurou assim construir uma arte nacional e popular desalienada das influências das sociedades imperialistas.

Ao longo da existência do *CPC* não pode ser apontada a existência do consenso entre seus membros. Existiam disputas na orientação política e na ênfase que deveria ser oferecida aos cuidados com a arte. A principal preocupação dessa geração era não

---

32 "Lukács, Gyorgy [Georg] (Budapeste, 13 de abril de 1885-Budapeste, 4 de julho de 1971) Lukács teve uma intensa e longa vida de filósofo, professor e teórico da literatura e da estética, tendo atuado igualmente entre 1919 e 1929 como um dos líderes do movimento comunista húngaro. Autor de muitos trabalhos, os primeiros os quais foram publicados em 1902 completou seu último livro setenta anos mais tarde, pouco antes de sua morte, deixando ainda em rascunho sua última obra planejada:suas memórias adequadamente intituladas de *Gelebts Denken (Pensamento vivido)."* In BOTTOMORE, Tom (ed.) Dicionário do pensamento marxista Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988; 221.

transformar a sua arte engajada em mera propaganda panfletária. No entanto, diversos setores artísticos do período discordavam da forma como essa arte engajada deveria ser desenvolvida. Para alguns a estética artística não deveria ser sacrificada, pois ela representava a seriedade ética desses artistas, como era o caso dos cineastas do *Cinema Novo*.

Para outros a arte engajada era mais importante do que a estética artística, pois a principal função do artista naquele momento histórico era a construção de uma nova sociedade através do processo de conscientização da população brasileira e conseqüentemente a construção de uma arte genuinamente nacional e popular, como a arte defendida pelo *Centro Popular de Cultura da UNE.*

Durante toda sua existência o *CPC* foi muito ativo no seu propósito político. Os intelectuais e artistas que faziam parte do *CPC* garantiam um prestígio ao movimento social. A influência do cientificismo marxista também foi muito marcante na arte cepecista. A pretensão de fazer uma arte científica que transmitisse ao povo os saberes que até então eram exclusivos da academia foi um das linhas traçadas pelo movimento. No entanto esse propósito não foi muito bem sucedido. E um dos principais problemas dessa frustração dizia respeito ao seu público alvo, que não detinha um instrumento importantíssimo para compreender a mensagem que o movimento estava procurando transmitir: alfabetização.

Apesar de o movimento tentar sacrificar a estética artística por uma mensagem política a linguagem utilizada pelos jovens artistas estava muito além do grau de compreensão do seu público alvo. Esse problema levou o *Centro Popular de Cultura da UNE* a se engajar em um novo projeto político, a alfabetização de adultos através do método desenvolvido por Paulo Freire.

Todavia, diante das dificuldades enfrentadas o *CPC* obteve muitas conquistas. O *CPC*, ou, melhor os seus artistas, elaboraram uma nova estética artística, na qual a ótica popular estava muito contemplada. Pode parecer contraditório falar primeiro que o povo não estava preparado para absorver a mensagem do *CPC,* pois lhe faltava alfabetização e depois falar de uma estética popular, mas não é. A observação da produção artística cepecista chegava ao mundo popular; o que lhe faltava era uma linguagem mais popular na transmissão das mensagens. Muitas vezes o recurso usado era o de elaborar uma conclusão mastigada para o povo engolir o que não alimentava o senso crítico do povo e não atingia o seu objetivo.

Pouco antes do Golpe de 1964, havia um debate para saber se a arte engajada havia, finalmente, sido revelada como arte popular, no sentido de arte criada a partir do ponto de vista político do proletariado. Contudo não foi possível saber o seu resultado, pois com o golpe esse debate foi interrompido e os vinte anos de ditadura eliminaram esse tipo de discussão da vida cultural brasileira. O processo cultural do nos 60 sofreu assim uma interrupção brusca que o obrigou a se desenvolver por outros caminhos.

Apesar das dificuldades os atores sociais que participaram deste movimento político-cultural consideraram a experiência política do *CPC* positiva. O Centro Popular da Cultura criou uma arte nova que foi precursora do *Cinema Novo*, do *Teatro Opinião* dentre outras manifestações culturais pós 64 e que podem ser vistas como herdeiras da arte cepecista. Muitos artistas que dedicaram grande parte de suas vidas a militância político-cultural do *CPC*, ainda hoje influenciam na construção da cultura brasileira

Por ter sido um percurso artístico, o *CPC* emprestou a *UNE* a legitimidade necessária para a organização dos estudantes, com a *UNE* - *Volante* o *CPC* percorreu todo o território nacional espalhando esse ideário cultural. Exemplo disso é que ele rendeu frutos nos quatro cantos do país, já que vários Centros Populares de Cultura foram criados no Brasil inteiro e que não chamava apenas os estudantes, mas também o povo local para debater nas assembléias da *UNE* realizadas em diversas capitais do país.

O *CPC* da *UNE* foi um importante movimento político-cultural do país do início dos anos sessenta. Mesmo um estudo incompleto revela faces curiosas deste *Centro Popular de Cultura*, assim como das suas artes subjacentes como é o caso do *Violão de Rua,* tema do próximo capítulo.

2.7. A Construção da Identidade Nacional na Cultura Engajada do CPC da UNE.

O *Centro Popular de Cultura* (*CPC*) da *União Nacional dos Estudantes* (*UNE*) constituiu-se em 1961, como já foi dito, num momento em que uma parcela dos jovens de esquerda resolve colocar na prática um questionamento que vinha sendo construído, por influência da ideologia nacionalista, desde meados dos anos 50: a necessidade de construção de uma nova sociedade. A forte influência dos movimentos revolucionários socialistas do século XX ocorridos na Rússia, na China, e principalmente em Cuba, também influenciaram o ideário social dos jovens de esquerda da época, que passaram a acreditar que seria viável a construção de uma Revolução Brasileira nos moldes das mesmas. Esses jovens produziram sentidos e empenharam-se numa condição de

mediadores sociais e estéticos fazendo questionamentos que procuravam explicitar a insatisfação deles com a invasão da cultura americana que estava influenciando todos os setores da sociedade brasileira. A necessidade de construção de uma nova identidade nacional baseava-se na busca pelo que consideravam como verdadeira cultura nacional e popular e que representasse os reais valores da população brasileira, ou seja, a busca pelas verdadeiras raízes culturais do país. Esses jovens buscaram assim reafirmar a sua identidade de brasileiro e defender a cultura nacional da cultura americana que invadia o solo brasileiro desde meados dos anos 40 com o surgimento da política da boa vizinhança, procurando assim estabelecer, através de uma importante estratégia de resistência, a linguagem, um processo de diferenciação entre a identidade brasileira e a norte-americana.

Como nos afirma Tomaz Tadeu da Silva [1997] a identidade e a diferença são produzidas através de atos da linguagem, ou seja, elas são produções simbólicas e discursivas que são construídas socialmente e culturalmente. No entanto ao se trabalhar a idéia de identidade percebe-se que as discussões referentes a ela sempre surgem quando esta está em crise (WOODWARD, 1997). No período que o *Centro Popular de Cultura* (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) surge, no início dos anos 60, o país estava passando por um período conturbado. O presidente recém empossado João Goulart acabava de contornar uma tentativa de golpe militar que intentava impedir a sua posse. A renúncia de Jânio Quadros da presidência da República gerara uma crise política e econômica que marcaria o governo Goulart. Todos esses fatores marcaram um grupo de jovens que procuraram sair do seu confortável mundo "pequeno burguês", renegando as suas marcas sócio-históricas de classe média para reconstruírem uma nova identidade que fosse baseada na solidariedade frente às dificuldades enfrentadas pela população brasileira. Para isso eles criaram um movimento político-cultural que tinha como prática discursiva à conscientização da população brasileira através da arte.

O CPC da UNE foi um importante movimento cultural que colocou no centro da sua discussão a importância da cultura popular. Contrapondo-se à noção de folclore que seria, para os intelectuais *cepecistas,* uma forma de permanência do saber tradicional das classes populares os Centros Populares de Cultura passaram a conceber a cultura popular como um objeto de transformação social. Eles procuraram implantar uma forma de manifestação cultural de orientação reformista-revolucionária. No entanto o conceito de cultura popular dos centros populares de cultura não passava pela concepção de "[...] produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um produto político que

utiliza a cultura como elemento da sua realização."[ORTIZ, 2001]. Os *cepecistas* rompem com a velha concepção de cultura popular como passado e a assimilam a noção de conscientização social. A cultura popular se transforma em um projeto político de transformação social. Ao contrário da concepção de Gramsci[33] que compreende a cultura popular como um elemento que deve ser desenvolvido pelos representantes das classes populares através da sua *mentalidade popular*, os *cepecistas* acreditam que a cultura popular deveria ser revolucionária e propagada por um grupo de intelectuais que a levaria às classes subalternas.

Para Renato Ortiz o projeto do *CPC* se aproxima do projeto *gramsciano* referente à questão *dos Intelectuais e a Organização da Cultura* debatida pelos Cadernos do Cárcere, em que um grupo de intelectuais deve estar à frente da organização da cultura popular. No entanto para Gramsci esse intelectual seria proveniente da própria classe popular, "(...) o intelectual é na realidade, a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares." [Ortiz, 2001, p. 73] enquanto para o *CPC* esses intelectuais seriam provenientes da classe média. Eles que levariam essa arte ao povo. Segundo Ortiz falava-se do povo para o povo, mas ele efetivamente não participava do processo de criação dessa nova forma de arte popular. Ortiz observa que para Carlos Estevan, um dos principais intelectuais do CPC responsável pelo Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura - redigido em 1962, aspectos como o lúdico, o religioso e o estético seriam secundários para o projeto *cepecista*. Contudo é importante lembrar que apesar das orientações extremamente sectárias desse manifesto, o *CPC* foi além desse anteprojeto se engajando nas discussões acerca das reformas de base chegando a organizar debates sobre o plano de reformas do governo Goulart.

O processo de identificação desses intelectuais com o povo brasileiro não passava apenas pela aproximação dessas duas classes sociais; o artista-intelectual

---

33 Antonio Gramsci pensador italiano que ajudou a fundar o Partido Comunista Italiano [PCI] em 1921. "De 1922 a 1924 trabalhou para o Comintern em Moscou e Viena em meio aos debates acerca de qual a política que devia ser seguida para edificar o socialismo na União Soviética e sobre o relacionamento entre os socialistas e os novos partidos Comunistas no país. Eleito para o Parlamento Italiano em 1924, regressou à Itália, onde assumiu a liderança do seu partido e se engajou numa luta para converter O PCI do seu sectarismo dos anos iniciais em um partido enraizado no movimento de massas. Gramsci foi preso pelo regime de Mussolini em novembro de 1926 e condenado a mias de 26 anos de prisão, onde escreveu os textos essenciais de sua produção teórica, que fazem dele provavelmente o maior teórico do século XX. Gramsci encheu 34 cadernetas de anotações [...]expostas no Quaderni del Carceri" In BOTTOMORE,Tom (ed.) Dicionário do Pensamento Marxista Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988;166.

cepecista deveria efetivamente se tornar do povo como é explicitado no anteprojeto cepecista [BUARQUE, 1981 p. 127]:

> "Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos à liberdade no processo de criação artística e quanto a nossa concepção da essência de arte em geral e da arte popular em particular.
>
> [...]
>
> Para os artistas do CPC que tem no povo o público de sua opção o problema surge na medida em que o povo não é uma entidade homogênea em sua composição uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária, mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos. Assim, via de regra ocorre que o artista do CPC embora pertencendo ao povo não pertença a classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária."

Essa aproximação desses artistas intelectuais com a ideologia nacional-popular deveu-se à conjuntura da época. Nesse período vários artistas e intelectuais se sentiram impelidos a se engajar sob o risco de serem taxados de burgueses e alienados se não o fizessem. Contudo a maioria se engajou nesse projeto acreditando na força da arte como um instrumento de transformação social assim como a busca pela verdadeira identidade brasileira onde eles, os artistas - intelectuais, seriam os mediadores simbólicos que operariam uma transformação histórica - cultural da realidade sintetizando-a em uma única e compreensível identidade nacional, caracterizada pelo romantismo revolucionário cepecista de identificar no homem do campo a verdadeira identidade brasileira.

Capítulo 3
A Poesia Engajada dos anos 60

O CPC da UNE trabalhou com diversos campos culturais e linguagens estéticas. O teatro, o cinema e a música fizeram parte de seu cotidiano e suas principais atividades culturais. O Centro Popular de Cultura (CPC), entre outras iniciativas, gravou um disco compacto de 33 1\3 rotações intitulado *O Povo Canta* com canções interpretadas por Carlos Lyra, Nara Leão, Rafael de Carvalho, Vera Gertel e o coral do CPC. Este disco foi apontado como referência das ações do CPC e obteve amplo sucesso popular. No total foram editados 11 mil discos.[34] O CPC da UNE também teve suas incursões no campo da literatura, mais precisamente no da Literatura engajada [GULLAR, 20002].

A parceria estabelecida entre o CPC e a editora Civilização Brasileira, na época a mais importante no campo da literatura de esquerda tendo como seu dono e editor Enio Silveira[35], implicou na divulgação de novos temas e autores, implicou no estabelecimento de relações sistemáticas entre o segmento do empresariado e artistas e militantes sociais e culturais. Resulta desta parceria a decisão de publicar uma coleção intitulada *Cadernos do Povo Brasileiro* e que teve como publicação extra três cadernos de poesia intitulados *Violão de Rua: poemas do povo Brasileiro* objeto de estudo desta dissertação de mestrado.

Há um dado de permanência e que envolve todas as ações e discursos, a palavra povo. O disco O Povo Canta, a coleção Cadernos do Povo Brasileiro, cadernos de poesia Violão de Rua: poemas do povo brasileiro. A palavra povo não é utilizada ao acaso. No conjunto das forças identificadas com os movimentos populares e com o

---

34 Informações obtidas no Relatório do Centro Popular de Cultura In BARCELLOS, Jalusa CPC da UNE: uma história de paixão e consciência Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

35 Ênio Silveira nasceu dia 25 de abril de 1925. Faleceu dia 11 janeiro de 1996. Ênio assumiu a direção da Editora Civilização Brasileira em 1955, sendo seu dono e editor-chefe até 1982 quando ele vendeu 90% das ações da editora para a Difel e a Bertrand Brasil (atual Record). Ele se manteve como diretor editorial da Civilização Brasileira até a sua morte. A sua editora publicou de 1961 a 1963 *Os Cadernos do Povo Brasileiro* e o *Violão de Rua.* Publicou de 1965 a 1968 a *Revista Civilização Brasileira.* Publicou as revistas *Encontros com a civilização Brasileira* entre 1978 e 1982.

socialismo, a idéia de povo brasileiro e a palavra povo sempre e necessariamente presente em todas as ações e formulações possuem um sentido reconhecido e pretende obter um determinado efeito. O povo brasileiro, para estas forças, possui uma identidade, marcas culturais e históricas precisas.

A produção da poesia engajada dos anos 60 foi muito criticada[36] por valorizar o seu conteúdo social e "marginalizar" a questão estética. Os seus críticos argumentavam que esse tipo de literatura não detinha nenhum valor artístico. Contudo o objetivo dos poetas que produziam esse estilo de poesia não era atingir um seleto e limitado publico de classe média esclarecida e sim atingir à grande parcela da população brasileira que segundo eles era subjugada e explorada pela classe dominante.

Ferreira Gullar presidente do CPC na época e um dos poetas do Violão de Rua lançou nos anos 60 o livro intitulado a *Cultura posta em questão* onde ele trata do papel que o artista intelectual deve ter na cultura participante. A cultura participante diz respeito justamente à cultura que tem por objetivo exercer uma função social na sociedade. Em seu livro Gullar argumenta que os críticos da poesia social ou como ele a intitula a poesia participante afirmam que esse tipo de poesia é um erro, um equívoco literário por não se importarem pela qualidade da obra. Para eles "[...] não pode ele (o poeta) perder de vista o fato de que o poema deve cumprir com as exigências de formulação do seu conteúdo." [GULLAR, 2002 p. 100]. Segundo Gullar muitos críticos "[...] afirmam desnecessário ter o poema um conteúdo político explícito, uma vez que segundo eles, a obra de arte já desempenha, pelo mesmo fato de realizar-se, uma função social." [Op.Cit.]. Todavia ele discorda desses críticos; para ele a literatura é um dos campos em que se formulam e exprimem a realidade humana em sua plenitude e por isso mesmo ela representa o campo em que se manifesta a realidade concreta. Para ele a literatura não deve se realizar alheia aos problemas sociais, a literatura dita social deve ir além da discussão estética do engajamento político da mesma. Para o autor deve-se questionar se a literatura não participante não estaria na verdade ficando alheia à realidade social que a cerca criando assim uma distância entre o escritor e o seu público. Ao contrário da participante que, ao retratar a realidade social, aproxima-se do seu público, Ferreira Gullar afirma que um dos maiores exemplos de arte participante foram os Centros Populares de Cultura da UNE:

---

[36] Ver por exemplo o livro de Heloísa Buarque de Hollanda Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde:1960-1970. São Paulo, Brasiliense, 1981.

> "Esses jovens escritores, que se organizaram em CPCs (Centros Populares de Cultura), aproximam-se dos movimentos de 'vanguarda' modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. Colocavam o problema do distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos as favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades. Eram impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política, exigindo reformas sociais profundas. A arte deveria integrar-se nessa luta e contribuir para consumação de seus objetivos." [GULLAR, 2002 p. 173-174].

A literatura engajada dos anos 60, portanto um modelo de literatura que se contrapõe a uma literatura que não seria engajada ou comprometida com as mudanças, estava ligada ao ideal nacional-popular em que a cultura brasileira deveria se voltar apenas para a realidade nacional ressaltando os problemas da população brasileira. O seu público alvo deveria ser o povo brasileiro, em que a questão estratégica seria a articulação e o debate entre ele e os intelectuais. O estabelecimento do diálogo se daria na percepção, na capacidade e legitimidade de um grupo social falar por outro, em que este saberia reconheceria suas demandas e prioridades.

Abalizado no arcabouço teórico desenvolvido anteriormente esse capítulo objetiva explicitar as etapas metodológicas empreendidas para análise das poesias do Violão de Rua. Essa etapa empírica do trabalho tem por objetivo evidenciar que através da análise dessas poesias é possível identificar a memória de um projeto político-cultural de transformação social da realidade através da arte, mas não uma arte qualquer e sim a arte revolucionária baseada na ideologia nacional-popular. Esta dissertação utilizará como aporte teórico-metodológico desta pesquisa a Análise do Discurso Francesa, mais conhecida como AD, para analisar a influência do discurso revolucionário nestas poesias. Uma vez que a análise do corpus possibilita a visualização dos processos das memórias e da ideologia nas temáticas abordadas pelas poesias.

As memórias das poesias do Violão de Rua encontram-se nos temas abordados como o homem do campo, o favelado, a desigualdade social entre outros. Para Pollack [1994] a memória social objetiva reforçar sentimentos de pertencimento aos grupos sociais dos quais fazemos parte. Para ele esse processo ocorre através do enquadramento da memória em que esse sentimento de pertencimento ocorreria por meio da coesão e da defesa das fronteiras daquilo que os define como grupo. Portanto a memória teria a função de fornecer as fronteiras sociais além dos quadros de referências e dos pontos de referências dos grupos sociais. A memória possui ainda a função de

reinterpretar o passado mantendo, mas também modificando, as fronteiras sociais existentes. O processo de rememoração coloca em jogo o sentimento de identidade individual e coletiva. Segundo Pollack [1989 p.13]:

> "Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças do passado."

A memória revela-se como representação e será trabalhada a partir da sua relação direta com o discurso. A memória pensada a partir da perspectiva do interdiscurso passa a ser denominada de memória discursiva. Como nos afirma Orlandi [2005 p. 31]:

> "A memória por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível sustentando cada palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada."

O discurso produzido pelos poetas nas poesias do Violão de Rua já trazem em seu significado um já-dito e um não- dito marcados pela historicidade e pela ideologia de outros discursos que são formulados e interiorizados pelo sujeito. No processo de rememoração esses discursos são reconfigurados e seus sentidos significados como se eles tivessem sido formulados pelo próprio sujeito, ou seja, [...] O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. [Op. Cit., p. 33].

Este terceiro capítulo será divido em três partes: A primeira faz uma discussão do que venha a ser a análise do discurso dissecando os conceitos que serão trabalhados nesta dissertação. A segunda discute o que foram os cadernos do Povo Brasileiro e o próprio Violão de Rua. Na terceira, e última parte, será desenvolvida a parte empírica desta pesquisa; a análise das poesias.

3.1 Dissecando os conceitos: Bakhtin e a sua visão social da linguagem

O século XX observa o crescimento dos estudos da psicanálise, do marxismo, da ciência da linguagem. A constituição dos campos intelectuais está articulada às profundas mudanças estruturais e à emergência de novos atores e modos de ser e de compreender o mundo social. Os estudos da linguagem durante muito tempo se voltaram para a questão da língua (langue) em detrimento da fala (parole), uma vez que esta se dá em um meio social organizado. A linguagem está em constante mudança não se apresentando como um sistema fechado e ordenado como a língua, por isso seria difícil estudá-la cientificamente. Esta corrente lingüística teve como principal representante Ferdinand de Saussure conhecido como o pai da lingüística. Os seus estudos de base estruturalista definiam a língua como um sistema sincrônico fechado e que não sofria influências da fala. As variações e as modificações da fala não consistiam em um objeto de estudo dos lingüistas de base estruturalista. A partir de uma severa crítica a essa corrente estruturalista dos estudos da linguagem Mikhail Bakhtin (1895-1975) desenvolveu os seus estudos sobre a filosofia da linguagem priorizando como seu principal objeto de estudo o fator social da língua. Para Bakhtin a língua se dá e se desenvolve em um meio social.

Bakhtin, influenciado pelos estudos marxistas, defendia a tese de que a língua se constituía como uma atividade social prática e dependente de uma relação social. Ele trabalhou com a idéia de que a linguagem era também uma consciência prática e, como tal, era permeada por toda atividade social e pela atividade produtiva. Ele defendia assim a idéia de que a consciência era social e que esta deveria ser entendida como um processo dialético, uma vez que ela, em termos práticos, operava na transformação dos seres humanos, que também eram membros de classes sociais numa determinada conjuntura. Bakhtin defendia a idéia de que linguagem é uma atividade prática e, portanto, é um meio de produção dos sentidos. Do nosso ponto de vista, importa que ele demonstre que a linguagem possui um sentido além da mediação, o que possibilita a compreensão de que a sua existência faz-se como parte de lutas e estratégias sociais em constituição, a linguagem é uma referência e produtora de sentidos.

Em Bakhtin o objeto de estudo da lingüística era a fala a enunciação, que apesar de não serem sinônimos são utilizadas por ele como equivalentes em alguns de seus textos. Ao contrário do que afirmavam as correntes lingüísticas da sua época para ele a fala, como já foi dito, se constitui como um importante objeto de estudo pelo fato dela

sofrer constantes modificações justamente por fazer parte de situações sociais concretas, pois como nos afirma o próprio Bakhtin [2002 p. 70-71]:

> "[...] *a unicidade do meio social e a do contexto social imediato* são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala possa tornar-se um fato de linguagem. Dois organismos biológicos postos em presença num meio puramente natural, não produzirão um ato de fala." [grifo do autor].

Segundo Bakhtin [2002] o ato da enunciação não é um ato isolado como afirmavam os teóricos do objetivismo abstrato[37]. O ato da enunciação não é um ato isolado e resulta de uma construção permitindo outras falas e novos sentidos. O enunciado não se resume a uma oração gramatical, ele representa mais do que isso, o enunciado é para Bakhtin a base da unidade da comunicação verbal. É através do enunciado concreto que se dará o ato da comunicação verbal. Para ele a base do enunciado é o diálogo, e o diálogo não admite uma atitude passiva, o diálogo é onde tanto locutor quanto o receptor do enunciado terão uma função ativa no ato da comunicação:

> "O enunciado é um elo na cadeia de comunicação verbal tem fronteiras nítidas, determinadas pela alternância dos sujeitos falantes (dos locutores), mas dentro dessas fronteiras o enunciado, do mesmo modo, que a mônada de Leibniz reflete o processo verbal os enunciados dos outros e, sobretudo os elos anteriores (ás vezes os próximos, mas também distantes, nas áreas da comunicação cultural)." [Bakhtin, 1997 p. 319].

Para Bakhtin o estabelecimento do diálogo se dará através de enunciados concretos, onde o enunciador, ao proferí-lo, estabelece como o seu ouvinte o que ele irá denominar de atitude responsiva ativa, ou seja, se espera receber uma resposta ao enunciado mesmo que essa não aconteça de imediato. Portanto ao se proferir um discurso, ao se desenvolver um trabalho científico e até mesmo uma obra literária como a poesia, o enunciador o fará esperando provocar algum tipo de reação do seu ouvinte, receber uma resposta ativa. Para o autor o próprio enunciador é também um *respondente*, uma vez que ele é o primeiro a romper a barreira do silêncio e pronunciar um enunciado concreto:

---

[37] O objetivismo abstrato teve como um dos seus maiores teóricos Saussure em que se defendia a teoria de que a língua era um objeto abstrato, ou seja, um sistema de normas imutáveis e absolutamente individual. [BAKTHIN, 2002].

> "A fala só existe na realidade, na forma concreta de enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam os volumes, o conteúdo a composição, os enunciados sempre possuem como unidades de comunicação verbal características estruturais que lhes são comuns, e acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas." [Op.Cit. p.293].

As fronteiras que delimitarão o enunciado concreto serão estabelecidas pela *dos sujeitos falantes* [BAKTHIN, 1997], uma vez que esse enunciado detém um principio e um fim absoluto, ou seja, o ouvinte só poderá proferir uma resposta quando o locutor finalizar a sua fala passando-a para o outro e estabelecendo, como já foi dito, a base para o diálogo, o que só se dá pelo fato de a fala estar inserida em um meio social concreto. Por isso é que para Bakhtin o enunciado, como já foi pronunciado, não pode ser visto como uma simples oração. Segundo Bakhtin numa relação humana as pessoas não trocam apenas palavras e orações elas estabelecem uma comunicação verbal, em que enunciados concretos imersos pelo seu conteúdo social serão proferidos para o estabelecimento do diálogo. Contudo os enunciados proferidos, como já foi dito, nem sempre receberão uma resposta imediata, ou até muitas vezes o seu locutor não a receberá como se pode observar no caso de alguns trabalhos científicos e de algumas obras literárias. No entanto para Bakhtin toda e qualquer comunicação verbal será proferida na expectativa da resposta.

3.1.2. A análise do discurso e seus objetos.

Como pudemos observar foi a partir de Bakhtin que os estudos lingüísticos sofreram uma revolução em que a compreensão da linguagem não se dá apenas nos estudos da língua como um sistema de normas imutáveis. A linguagem para Bakthin é ao mesmo tempo um sistema abstrato e uma criação coletiva em que ocorre um diálogo entre o "eu" e o "outro". A partir dos estudos de Bakhtin o diálogo passa a ser um importante objeto de estudo da lingüística como observa Brandão [2004 p.11]:

> "A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte do pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. [...] Como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, a linguagem é lugar de conflito de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade, uma vez que os processos que a constituem são histórico-social."

Embora os estudos sobre o discurso tenham se apresentado de formas não sistemáticas em diferentes épocas da primeira metade do século XX, será nos anos 60 que ele se constituirá como objeto próprio da análise do discurso indo além da análise do conteúdo dos textos, a análise do discurso conceberá a língua como produtora de sentidos e, portanto, investigará o sentido do texto questionando de que forma esse se significa. Segundo Orlandi [2005 p. 19]:

> "[...] a análise do discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos. Essa compreensão, por sua vez, implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura."

A partir da noção de sujeito (psicanálise) do materialismo histórico (história) e da língua (lingüística) a análise do discurso francesa constituirá um novo objeto de estudo, o discurso. Contudo não se deve confundir o discurso com a fala, pois este não se opõe a língua (sendo esta um sistema). Assim como a língua, o discurso "[...] tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto." [Op.Cit. p.22]. A linguagem passa a ser um fenômeno que deve ser estudado além do seu funcionamento interno, enquanto formação lingüística e a partir da sua formação ideológica.

A análise do discurso vai além da análise de conteúdo buscando compreender de que forma os objetos simbólicos produzem sentidos, procurando entender de que forma esse objeto está investido de significados para e por sujeitos. O processo de interpretação da AD possibilita novas práticas de leitura em que a produção de sentidos se dá dentro de um campo ideológico estabelecido. Todo discurso proferido filia-se a diversas posições ideológicas que estão postas em um determinado processo sócio-histórico. Os sentidos das palavras mudam de acordo com a posição ideológica do sujeito que as proferiu. Neste contexto se desenvolve o conceito de formação discursiva (FD). A formação discursiva determina o que pode e o que deve ser dito pelo sujeito a partir de uma formação ideológica dada, ou seja, a partir de uma determinada situação sócio-histórica estabelecida. A formação discursiva ajuda no processo de produção de um sentido e não outro na perspectiva da AD. A FD é permeada pela formação ideológica (FI), uma vez que o discurso é a materialidade da ideologia.

> "Em outros termos, a formação ideológica tem necessariamente como um dos seus componentes uma ou várias formações discursivas interligadas. Isso significa que os discursos são governados por formações ideológicas. São as formações discursivas que, em uma formação ideológica específica e levando em conta uma relação de classe, determinam 'o que pode e deve ser dito' a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada." [BRANDÃO, 2004 p.47-48].

Na AD a ideologia vai além do sentido atribuído às análises de alguns marxistas que reduziam a dimensão ideológica ao ato de ocultação para ser a ligação da linguagem com o mundo. A linguagem estabelece e revela relações sociais. A ideologia "[...] é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos." [ORLANDI, 2005 p. 46]. O sentido do discurso passa pela interpelação da ideologia na história. O discurso se dá através do sujeito e o sujeito está intrinsecamente ligado à ideologia o sujeito não existe sem ideologia.

Na Análise do Discurso, a relação entre o dizível e o não dizível está intrinsecamente ligada. Ao se proferir um discurso, múltiplos sentidos são constituídos. No entanto ao mesmo tempo em que muitos sentidos são proferidos outros tantos são silenciados, isto é, o discurso revela a existência do outro que não é necessariamente explicitado na fala. O processo de interpretação da AD passa para além da análise dos sentidos postos pela análise dos sentidos silenciados.

No processo de análise das poesias do Violão de Rua a AD será considerada um dispositivo de interpretação propriamente dita. Ao se trabalhar com essas poesias buscou-se identificar as marcas discursivas das mesmas destacando-se as suas formações discursivas (FD) e as suas formações ideológicas (FI), baseadas no romantismo revolucionário que assinalaram essa produção literária. As idéias e o estilo militante, indignado e salvador presentes no romantismo revolucionário produzem o fio condutor dos poemas. Através da AD fez-se uma conexão entre o discurso político produzido por esses poetas e o contexto sócio-histórico em que essas poesias foram produzidas destacando-se a mudança da formação discursiva desses poetas que desenvolveram uma arte engajada.

As fontes que constituem o universo empírico desta pesquisa são compostas pelos três cadernos de poesias denominados *Violão de Rua: poemas para a liberdade*. Para o desenvolvimento da análise foram selecionados dois poemas da cada volume totalizando seis poesias analisadas, em que o critério de seleção passou pelo crivo da demonstração da diversidade de poetas que publicaram no Violão de Rua, assim como,

pela variedade de temas abordados. No volume I foram selecionadas poesias de Vinícius de Moraes e de Ferreira Gullar a fim de se ressaltar que conhecidos poetas da literatura brasileira emprestaram seus nomes para o *Violão de Rua.* Os temas abordados nos poemas do primeiro volume referem-se a organização da luta no campo e da situação latina americana frente a exploração dos Estados Unidos. No volume II foram selecionados poemas de Affonso Romano de Sant' Anna que fará uma homenagem a Pedro Teixeira um dos ícones da luta do Campo assassinado nos anos 1960 e um poema de Francisco José dias Pinto que narra a o dia a dia dos seringueiros. No terceiro e último caderno foram selecionados poemas que retratam a tomada de consciência do homem da classe média urbana frente às desigualdades sociais que os cercam, com poemas de Oscar Niemeyer e Fernando Mendes Vianna.

3.2. Cadernos do Povo Brasileiro: Os intelectuais na arte engajada

A idéia de se romper com a "arte tradicional" e se criar uma nova concepção de arte baseada na conscientização do povo brasileiro era a alma desse novo movimento político-cultural que surgia no Brasil. Embora não seja a primeira geração de intelectuais e artistas a pretender esta intervenção, ela encontra apoio inclusive no interior do Estado, isto é, o discurso estético inscrevia-se num campo de lutas, viabilizava a resistência. O *CPC* da *UNE* teve ressonância em várias manifestações artísticas como o teatro, a música e o cinema, como já foi dito, através de uma linguagem que eles julgavam simplificada eles buscaram levar a sua arte conscientizadora ao povo brasileiro, conceitos como povo e nação permeavam o discurso desses artistas-intelectuais que idealizavam construir a verdadeira identidade brasileira.

O *Centro Popular de Cultura* da *UNE* procurou ampliar os seus horizontes investindo na literatura transformando-a também num instrumento de conscientização do povo brasileiro. Esse processo se deu através da criação da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* que eram editados pelo poeta Moacyr Fênix e pelo fundador e editor da editora Civilização Brasileira Ênio Silveira quando o *CPC* foi constituído. A Civilização Brasileira em convênio com a *União Nacional dos Estudantes (UNE)* trabalhou na publicação desses *Cadernos* que procuravam, através de uma linguagem fácil, popularizar os temas da revolução brasileira. A *UNE* ficava com 50% ou mais do preço de capa como Ênio da Silveira lembra bem:

> "Devo acrescentar que os acertos de contas com a UNE nem sempre se pautaram pelas mais tradicionais normas comerciais. Por mais eficiente que fosse em muitas áreas, a entidade certamente não o era no que tocava à contabilidade e às finanças. Assim, "os acertos" eram incertos, e os resultados financeiros foram freqüentemente apropriados com nosso caloroso consentimento, para outras finalidades mais urgentes. Numa visão administrativamente falha, mas politicamente correta, a editora fechava os olhos, convencida do grande trabalho que a UNE e seu CPC vinham realizando" [Silveira apud Félix, 1998, p.4].

Os autores desses *cadernos* eram intelectuais de esquerda ligados ao Partido Comunista Brasileiro ou ao *Instituto Superior de Estudos Brasileiro* (*ISEB*) órgão difusor do nacionalismo dos anos 50 e **60 e** ligado ao governo federal. Os *Cadernos* eram editados em formato de bolso tendo uma tiragem em torno de vinte mil exemplares cada um deles. Todos os *Cadernos* tinham em comum o fato de trabalharem didaticamente os problemas e as soluções para a crise do Brasil.

Marilena Chauí faz em seu livro *Seminários* um levantamento dos temas tratados nos *Cadernos do Povo brasileiro* destacando as principais concepções pedagógicas dessa coleção:

> "Há cadernos de estilo informativo (Quem faz as leis no Brasil? Como agem os grupos de pressão? O que foi o tenentismo? O que é reforma agrária? Como planejar nosso desenvolvimento? Salário é causa da inflação? Como são feitas as greves no Brasil?). Outros são doutrinários e programáticos (Quem é o povo no Brasil? Por que os ricos não fazem greve? De que morre o nosso povo? Por que há analfabetos no Brasil? Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica? Qual a política externa adequada ao Brasil?). Alguns são de combate direto (Quem dará o golpe no Brasil? Quem pode fazer a revolução no Brasil? Quem são os inimigos do povo? Como atua o imperialismo ianque?). Enfim outros são histórico-panfletários (Como seria o Brasil socialista? Desde quando somos nacionalistas? Que é revolução brasileira? Revolução e Contra-Revolução no Brasil? A igreja está com o povo?)" [CHAUÍ, 1983 p.73]

Marilena Chauí também destaca as principais idéias trabalhadas nos *Cadernos do povo Brasileiro*:

> "[...] todos os *Cadernos* operam com quatro idéias que, na maioria deles, funcionam como axiomas (às vezes como dogmas): a definição do povo e sua vanguarda, a definição da nação e da sua luta antiimperialista, um dos tópicos principais desta última sendo a reforma agrária, a definição do lugar do Estado como promotor da transformação histórica iniciada pelas massas e idéia de revolução." [Op.cit. p.73.]

No entanto Chauí afirma que os *Cadernos* divergiam entre si quando se tratava de definir alguns conceitos chaves como povo e nação, assim como na definição de qual

revolução seria mais válida a socialista ou a democrático-burguesa. Através dessas diferenças foi possível perceber o quanto os *Cadernos do Povo Brasileiro* eram democráticos. Outra característica desses cadernos era a compreensão da ausência de debate ou de uma orientação hegemônica para o movimento, essa situação revelava as dificuldades da organização social dos cadernos, ao falar sobre os *Cadernos* estamos diante de um dos mais importantes instrumentos de divulgação das idéias políticas da esquerda da época. Na esquerda também não havia um consenso em relação a qual seria a melhor saída para os problemas do Brasil. Contudo uma coisa era certa: para amplos setores dos poetas e intelectuais envolvidos com os *Cadernos*, a solução para o país viria através da revolução; só restava saber qual delas seria mais apropriada à realidade brasileira.

Outro fator importante dos *Cadernos* era a defesa da reforma agrária como uma das principais soluções para a crise brasileira. O crescimento urbano e as condições de vida e de trabalho resultantes deste processo preocupavam a todos. A História produzia uma população rural sofrida e ameaçava produzir uma população urbana marcada pela pobreza, doença, analfabetismo e incapacidade ou impossibilidade de construir seus próprios caminhos. Ao contrário do cinema novo brasileiro que enfatizava o urbano, o Violeiro de Rua discutia o homem rural e sua realidade. Na maioria dos *Cadernos* ela "[...] era vinculada ao processo revolucionário em curso no país." [op.cit. p.70] Entretanto o fato dela ainda não ser uma realidade brasileira foi questionado no *Caderno O Que é a Reforma Agrária?*

> "Estranha-se que a Reforma agrária há tanto debatida, merecendo o beneplácito da maioria do povo não se concretize. É que até agora, a luta pela Reforma Agrária tem sido travada essencialmente no asfalto, em forma de discussões acadêmicas de intelectuais e políticos progressistas. Os verdadeiros interessados, os camponeses sem terra, os parceiros os arrendatários e os assalariados rurais estavam, praticamente ausentes do debate..." [op.cit.]

Apesar de o governo João Goulart defender a reforma agrária como uma das condições para o desenvolvimento brasileiro, os intelectuais questionavam a forma como essa reforma deveria ser conduzida, alegando que através do Plano Trienal a reforma agrária seria adaptada aos moldes e as exigências contemporâneas do capitalismo da época servindo apenas para racionalizar a produção e não estimular a pequena e média propriedade dos trabalhadores rurais como era o desejo da esquerda da época e assim transformar a reforma agrária em uma revolução camponesa.

Outro fator importante dos *Cadernos* era a luta antiimperialista. A presença maciça do capital estrangeiro, a Aliança para o Progresso e o Fundo Monetário Internacional (FMI) eram alguns símbolos desse imperialismo em território brasileiro. A luta pela soberania nacional era uma das principais características dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, como nos mostra Barbosa Lima Sobrinho no *Caderno Desde Quando Somos Nacionalistas?*:

> *"*[...] o nacionalismo pressupõe ou inclui a presença de uma nação, já constituída ou em andamento, existente ou futura [...] A substância, pois, do nacionalismo é um antagonismo de interesses ou de ideais [...] O que vem evidenciar que o nacionalismo não é um sentimento ou um movimento improvisado, repentino, singular ou extravagante. É antes uma constante em nossa história, o acompanhamento apaixonado de todas as fases da tormentosa vida nacional e da intrépida afirmação da pátria brasileira. Seria de estranhar que o nacionalismo não estivesse presente nesta hora tão difícil, em que o Brasil luta pela sua emancipação econômica. Como soube lutar ontem por sua independência política". [SOBRINHO LIMA apud CHAUI p.79]

Além disso, os temas referentes ao atraso brasileiro e à pobreza da população também eram presenças marcantes nessa coleção. Os *Cadernos do Povo Brasileiro* foram vendidos nas portas das fábricas e na Central do Brasil tendo uma ampla aceitação por parte da população brasileira. Ao vender estes livros nas portas de fábricas e na Central do Brasil os poetas e intelectuais se encontravam com a realidade que eles descreviam, pois muitos dos seus leitores possuíam sua origem no meio rural. A realidade urbana não apresentava uma diferença significativa da realidade rural e demonstrava o interesse do homem urbano pela literatura. Eles fizeram tanto sucesso que os organizadores do Centro Popular de Cultura da UNE tiveram a idéia de ampliá-los lançando uma edição extra com poesias que falassem das mazelas da população brasileira. Esses *Cadernos* foram intitulados *Violão de Rua: poemas para a liberdade.*

3.3. Violão de Rua: Poemas do povo brasileiro

O sucesso dos *Cadernos do Povo Brasileiro* levou Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e o poeta Ferreira Goulart a procurarem o poeta e editor Moacyr Félix[38] com

[38] Moacyr Félix de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro dia 11 de abril de 1926. Ele faleceu dia 26 de outubro de 2005. Em 1950 terminou seus estudos na França. Entre 1954 e 1955 foi membro do

o objetivo de ampliarem essa coleção lançando uma edição extra dos Cadernos com poemas engajados. Moacyr Félix, questionando o baixo teor artístico das produções do CPC, se propôs a preparar a coleção desde que ele fosse totalmente responsável pelos livros de poesia organizando e selecionando os poemas que fariam parte da coleção.

Moacyr Félix narrou com muito humor em uma entrevista para o livro de Jalusa Barcellos a forma como foi abordado por Vianinha e Ferreira Goulart para organizar o *Violão de Rua* (Titulo que Moacyr Félix daria a um livro de coletânea de suas poesias):

> "O Vianinha entra e me diz:"-Você que é um poeta de esquerda, você que é um poeta socialista, você que é um poeta comunista, você precisa nos ajudar. Nós sabemos que você vai publicar um livro chamado Violão de Rua. Como lá no CPC nós estamos fazendo teatro nos sindicatos, estamos fazendo cinema popular, queremos fazer isso também na literatura. Queremos fazer poesia voltada para o social e esse é o nosso título: Violão de Rua. "(...) Sugeri então que se aproveitasse a série Cadernos do Povo Brasileiro, incluindo uma publicação, dentro da série que seria *Cadernos do Povo Brasileiro* para o CPC da UNE. A UNE venderia esses cadernos e ficaria com a renda para ela. Seria uma maneira de a UNE também, fazer um dinheirinho, ao mesmo tempo que, espalharia pelo país inteiro poesia social." [FÉLIX in BARCELLOS, 1994 p.353]

Vianinha ainda completou a conversa afirmando que a sua preocupação não era com a estética de poesia como nos mostra Jalusa:

> "(...) não estou preocupado com a poesia. Acabou esse negócio de estética. Não estou preocupado se é bonito se é feio, se está bem-feito, se está mal-feito. Estou preocupado com a luta política. O meu negócio é política". [FILHO in BARCELLOS, 1994 p. 353]

A maioria das poesias que Vianinha levava para o Moacyr Félix publicar era muito panfletárias, o que acabava levando os dois a discordarem na questão do teor das poesias. Moacyr afirmava que se eles fizessem poemas de baixo nível eles estariam fazendo uma coisa reacionária:

> "(...) se você erra esteticamente, se você errar ao fazer o poema, se você fizer um poema superficial, que no fundo só aparência de realidade e não a causa dessa aparência, você vai ter um politicamente falho. (...) eu estou dizendo que o bom poema é aquele que está politicamente certo. Pois se você fizer um poema falho você vai dar uma situação falsa aos operários. Aí você vai ter um operário esquematizado, um operário que só existe no papel". [FÉLIX in BARCELLOS, 1994 p.353]

E Moacyr continuava exercendo críticas ao chamado socialismo real:

Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP). De 1956 a 1958 foi responsável pela seção de poesia e escreveu artigos no *Para Todos* jornal de cultura do antigo Partido Comunista Brasileiro (PCB) dirigido por Jorge Amado e Oscar Niemeyer. Em 1963 ele foi um dos fundadores do Comando de Trabalhadores Intelectuais. (CTI). Informações obtidas no site www.palavrarte.com.br

> "Aí você vai cair no realismo/ socialismo da União Soviética que eu tanto combato ou seja: o 'operário' é um homem gigante, fortíssimo com uma bandeira na mão. Um homem que não precisa de mais nada... ou então, seguir declarações de alguns membros do comitê Central que dizem que a União Soviética já chegou ao comunismo, que o sr humano é feliz... não é verdade. A União Soviética está cheia de contradições. Tem prisões, KGBS... Isso tudo reflete as contradições do mundo. E tem que ter tudo isso sim, até mesmo para poder reagir ao cerco capitalista." [op.cit.]

Toda essa discussão foi travada no primeiro encontro entre Vianinha e Moacyr Félix no momento em que eles estavam traçando as diretrizes para a construção do *Violão de Rua*. Contudo, Moacyr Félix entrou em contato com Enio Silveira relatando as intenções de Vianinha afirmando que esse projeto ia ao encontro do que o Enio estava fazendo:

> "(...) buscar a conscientização nas várias áreas do saber humano. Buscar essa conscientização no sentido de que o saber só será real na medida em que se identifique com uma ação. Partimos então para fazer isso, também na área da poesia. Quer dizer a poesia passaria a ser a expressão fundamental do sentimento de uma verdade intelectualmente aprendida. Que ela seja um bom material para o historiador, para o sociólogo..." [op.cit. p. 357]

O *Violão de Rua* foi uma das maiores expressões do *Romantismo Revolucionário* [LÖWE & SAYRE, 1996] da década de 60 no Brasil [RIDENTI, 2000]. Esse romantismo pode ser visto através de suas poesias evocando o povo-nação como o único capaz de redimir e regenerar a humanidade corrompida pelo capitalismo. Os poetas exprimiam a sua solidariedade com a má condição de vida tanto do homem do campo quanto o que vive nas favelas enfocando-se, sobretudo, a condição de vida dos retirantes nordestinos.

Questões como o problema dos grandes latifúndios e a reforma agrária como solução desse impasse faziam parte das poesias do *Violão de Rua*. Essas questões estavam diretamente associadas à conclamação do engajamento da população na lutas revolucionárias ligadas a grandes movimentos sociais como as Ligas Camponesas.

Os temas, a linguagem e a estratégia de afirmação do grupo não eram ocasionais. Havia uma crença e uma explicitação de conteúdos e de objetivos um modo de ver, um modo de atuar e um modo de sentir partilhado por todos os atores. Os poetas engajados normalmente eram provenientes da classe média que se solidarizavam com as mazelas da população brasileira, onde eles buscavam renegar a sua identidade tida como burguesa e reconstruí-la a partir da realidade do homem do campo, ou seja, eles

objetivavam não apenas falar pelo povo, mas efetivamente se tornar o povo, elegendo-o como redentor e verdadeiro representante de nossa sociedade o homem do campo, que desprovido das influências do mundo moderno, seria a pessoa mais capacitada para lutar por melhores condições de vida, tanto no campo quanto nas favelas, sendo ele visto como o real defensor e representante da identidade brasileira.

O *romantismo revolucionário* transparecia nas poesias do *Violão de Rua* ao ver o passado como fonte de inspiração para a construção de um *novo homem* baseado no homem rural, que era considerado, na época, o verdadeiro detentor da cultura brasileira. Esse discurso também estava presente na obra do célebre filósofo francês Rousseau que atribuía ao surgimento da civilização a criação da desigualdade entre os homens.

Rousseau era um intelectual comprometido com as utopias, expectativas e com o projeto de mudança de seu tempo, o qual estava fundado em princípios datados. Ele afirmava em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, proferido em 1754, que o homem em seu estado de natureza é que conhecia o verdadeiro sentido da liberdade. Para Rousseau, como já foi dito, o surgimento de civilização acarretou no surgimento da desigualdade entre os homens. Para ele os principais elementos responsáveis por essa desigualdade seriam primeiramente a propriedade privada que cria a noção e a separação da sociedade entre ricos e pobres. O segundo elemento seria a formação da sociedade e das leis que trariam a perda da liberdade e do direito natural do homem. E o terceiro e último elemento seria o despotismo que criaria a verdadeira desigualdade entre os homens que seria o surgimento do senhor e do escravo, ou seja, haveria a dominação do homem pelo homem. O que para Rousseau seria a pior de todas as formas de usurpação da liberdade humana. Através de um discurso romântico Rousseau defendia que o homem só voltaria a ser verdadeiramente livre se ele rompesse com a sociedade moderna que, segundo ele, corrompia o homem, e voltasse ao seu estado de natureza que seria a verdadeira natureza do homem.

Os românticos dos anos sessenta, do século XX, também defendiam essa volta ao campo, ao mundo da natureza, que segundo eles seria uma forma do homem se libertar das mazelas da sociedade moderna e reencontrar a sua verdadeira origem social e cultural. As poesias engajadas também chamavam atenção pelo fato de defenderem uma cultura genuinamente nacional desprovida de influências estrangeiras, como a norte-americana que era considerada um das mais imperialistas. E a construção dessa

verdadeira cultura nacional viria do resgate da cultura do campo que, segundo eles, não havia sido influenciada pela ideologia capitalista.

A identificação dessas poesias com as causas do campo não eram isoladas da conjuntura da época. A assimilação com a luta de campo, por parte desses poetas, estava diretamente associada ao fato dos movimentos rurais terem se fortalecido no final da década de 50 e início da década de 60 passando a ter uma maior visibilidade para a maioria da população brasileira, além de terem recebido apoio do governo Goulart na luta pela reforma agrária. O pensamento de Rousseau como o estado de natureza entre os homens e a produção da desigualdade entre os homens eram idéias e crenças que mobilizavam e justificavam a necessidade de intervenção no processo histórico, estas idéias defendidas por Rousseau eram situações constituídas historicamente, portanto deveria ser modificada pela ação dos homens, assim como a intervenção do *Violão de Rua* era legítima e necessária, regeneradora do ponto de vista dos *violeiros de rua*.

O *Violão de Rua* contou com o apoio de poetas conhecidos como Geir Campos, Reynaldo Jardim e Vinícius de Moraes. Todos esses deixaram suas marcas já no primeiro volume da coletânea. A presença de Vinícius nesse projeto foi muito significativa, sobretudo pelo fato dele estar, para o grande público, associado a poesias essencialmente românticas e urbanísticas. Estes nomes, além de reconhecimento individual, apontavam para uma ampliação da base social do movimento social e do envolvimento de artistas e intelectuais no cenário nacional. Eram nomes reconhecidos, capazes de manipular a palavra e os símbolos sociais que emocionavam as camadas médias urbanas.

3.4. A análise dos poemas selecionados.

Selecionamos para a análise empírica deste trabalho seis poesias do *Violão de Rua.* Através da identificação das suas marcas discursivas, dos seus enunciados e da análise das suas formações discursivas e ideológicas será investigado o discurso político ideológico presente nessas poesias. O primeiro poema a ser analisado será o de Vinícius de Moraes[39] que publicou sua poesia no primeiro volume do Violão de Rua publicado em 1962.

---

[39] Nascido no Rio de Janeiro em 1913. Faleceu no dia 09 de julho de 1980. Entre os anos 1950 1960 exerceu a função de embaixador do Brasil, foi expulso do Itamaraty em 1969. Em meados dos anos 50 participou da fundação de um movimento musical que ficou conhecido como Bossa Nova. Publicou

A primeira será a poesia os *Homens da Terra* por ser uma poesia que mostra o seu engajamento em defesa da luta popular, demonstrando, como já foi dito, outro aspecto desse poeta, um aspecto mais revolucionário, comprometido com o cotidiano do cidadão e da sociedade, por assim dizer. O poema começa com uma epígrafe muito interessante que, traduzindo uma expectativa do movimento e da conjuntura, orienta a compreensão dos leitores para o objetivo da poesia: *"Em homenagem aos trabalhadores da terra do Brasil, que enfim despertam e cuja luta ora se inicia".* Esta epígrafe está fazendo uma referência as ligas camponesas que começaram a se organizar no final dos anos cinqüenta e início dos sessenta com a ajuda do advogado Francisco Julião. Essa poesia se inicia assim:

1 Senhoras Barões da terra
2 Preparai vossa mortalha
3 Porque desfrutais da terra
4 E a terra é de quem trabalha
(...)
8 Chegado é o tempo de guerra
9 Não há santo que nos valha
10 Não a foice contra a espada
11 Não o fogo contra a pedra
12 Não o fuzil contra a enxada:
13 -União contra granada!
14 -Reforma contra metralha.

Nessa primeira estrofe já é possível observar que o poeta transforma a voz do trabalhador do campo em sua voz, em que esse homem do campo está se dirigindo aos Barões da terra para se preparar para uma luta entre eles uma vez que "(...) a terra é de que quem trabalha" (linha 4) e esse Barão da terra não trabalha nela ele apenas desfruta dela. O importante é observar que nesse primeiro momento do poema a luta será organizada através da reforma, e não da violência. E isso é explicitado sempre pela negativa, "não a foice" (linha 10), "não o fuzil" (linha 12), em que é deixado claro que o instrumento de trabalho do homem do campo não será transformado em uma arma contra o latifundiário. O poeta, em seu texto, fala politicamente, ele se define em relação aos outros projetos de esquerda que disputam à condução ideológica e cultural face ao momento histórico. Ele assume o compromisso com o projeto da *reforma*.

Os enunciados messiânicos e revolucionários dessa poesia já são explicitados desde a primeira estrofe. O tom messiânico é possível observar pela escolha de se falar

---

inúmeros livros de poesia ao longo da sua carreira dentre eles *Pátria Minha (1949), Antologia Poética (1956), Orfeu da Conceição (1960)* e *Vinícius de Moraes- poemas de muito amor (1982).*

na segunda pessoa do plural com o latifundiário, em que é possível constatar que essa conjugação verbal é muitas vezes utilizada pelo discurso religioso. Mas este trabalhador do campo não é apenas um religioso, ele é também um ator histórico. O ponto de partida de Vinícius de Moraes são textos com idéias religiosas em que ele considera a presença de movimentos católicos organizados como a Juventude Católica (JUC) e a Ação Popular (AP), que auxiliaram na implementação e na orientação desta resistência, na ação transformadora. O enunciado revolucionário aparece no discurso utilizado pelo poema como nos demonstram esses enunciados "Chegado é o tempo de guerra" (linha 8), "união contra granada" (linha 13).

Na segunda e terceira estrofes ele segue avisando ao latifundiário para sair dessa terra, pois eles, os trabalhadores rurais, estão chegando para "manchar vosso linho" (linha 24) "com o barro da nossa guerra;" (linha 25). O interessante é prestar atenção para o fato de eles pedirem para o latifundiário ir embora levando as suas riquezas materiais, como "vosso cristal, vossa prata" (linha 17), ou seja, eles deixam claro que querem apenas o que pertence a eles por direito, a terra, e não as coisas materiais desse latifundiário. O latifúndio, neste sentido assume uma idéia mais ampla que um espaço ou *lócus* geográfico de produção econômica e de dominação política. O latifúndio é a própria expressão da dominação social e ele é mais que um vasto e improdutivo território. Contudo, ao falar diretamente do trabalhador do campo, o poeta passa a fazer uso da primeira pessoa do plural como é possível observar nesses enunciados "nossos pobres" "nossa guerra" sempre demonstrando que ele, poeta, faz parte dessa luta. E que a aliança necessária à mudança está sendo realizada. O poema segue incitando a luta dos trabalhadores tanto rurais quanto proletários:

27 Nossa guerra forja e funde
28 O operário e o camponês:
29 Foi êle quem fêz o forno
30 Onde assa o pão que comeis
31 Com seu martelo e seu torno
32 Sua lima e sua torquês,
33 Foi êle quem fez o forno
34 Onde assa o pão que comeis.

Nessa estrofe é possível perceber uma identificação e uma articulação entre o homem do campo e o operário da cidade, através de um símbolo religioso: o pão. O pão que também é uma unidade, uma simbiose. Demonstra-se assim que há um nexo histórico, cultural e mágico que não escolhe o modo e o lugar de controle e de

dominação, mas um sistema que produz desigualdade e exclusão. Portanto, não separa um do outro e reafirma a ação comum.

Ao afirmar que foi o operário que fez o forno onde é assado o pão que o homem do campo come, o autor aprofunda a relação entre o campo e a cidade e entre os símbolos religiosos e a ação política. Nessa estrofe ele faz referências aos instrumentos de trabalho que o operário utilizou para fazer o forno como o martelo, o torno e a lima. Através dessa estrofe também é possível observar que essa guerra terá início no campo e chegará à cidade fundindo o operário e o camponês. Na quinta estrofe ele segue fazendo alusão ao pão que foi feito pelo camponês, no forno feito pelo operário e que será vendido na padaria do latifundiário. Na sexta estrofe ele reforça o brado do camponês contra o latifundiário afirmando que:

44 Senhor grileiro de terra
45 É chegada a vossa vez
46 A voz que ouvis e que berra
47 E o brado do camponês
48 Clamando do seu calvário
49 Contra vossa mesquinhês.

Nessa primeira parte da poesia os adjetivos referentes ao latifundiário vão se transformando conforme o enunciado da poesia vai ficando mais revolucionário, mais incisivo. Ele começa falando em *Barão da terra,* seguindo com *dono da terra*, depois com *latifundiário* e termina com *grileiro*. Ele demonstra que existem diferentes formas de produção da exploração e do controle sobre os trabalhadores, e que os dois fazem parte de um mesmo processo.

O poeta prossegue falando das riquezas que o trabalho do homem do campo gerou ao latifundiário, como o labor humano produziu a riqueza que permite um maior controle e eficiência em sua opressão, como o café que deu o ouro, a cana a prata o cacau o cobre a por fim o algodão que gerou o chumbo que é usado para matar o operário.

50 O café vos deu o ouro
51Com que encheis vosso tesouro
52 A cana vos deu a prata
53 Que reluz em vosso armário
54 O cacau vos deu o cobre
55 Que atirais no chão do pobre
56 O algodão vos deu o chumbo
57 Com que matais o operário:
58 É chegada a vossa vez

59 Senhor latifundiário!

Vinícius prossegue afirmando que os camponeses já estão unidos e organizados e que eles já não estão mais sozinhos. Esta é uma crença e uma esperança que alimentava os movimentos sociais e os atores políticos da primeira metade dos anos sessenta. Na segunda estrofe da segunda parte da poesia o tom pacifista ainda permeia os enunciados dessa poesia onde eles afirmam que querem paz para cuidar da terra. A paz é uma referência e uma atitude necessária e repetida que se opunha ao conturbado cenário local, que colocava latifundiários e trabalhadores sob permanente tensão e uma preocupação das camadas médias urbanas, perseguidas pelo fantasma nuclear da Guerra Fria. A paz era uma construção necessária enquanto a guerra era um instrumento de dominação e exploração.

Terra essa que o poeta segue afirmando, como se fosse trabalhador do campo, que é tão dele quanto do senhor da terra, uma vez que a terra não tem dono. O enunciado romântico dessa poesia aparece nesse trecho da segunda estrofe da segunda parte da poesia onde ele faz uma referência à desigualdade social do país falando de abandono e miséria, mas também fala de amor, primavera:

72 Queremos plantar no outono
73 Para ter na primavera
74 Amor em vez de abandono
75 Fartura em vez de miséria.

Na última ele segue afirmando que quer a paz, no entanto o enunciado muda em relação a primeira parte da poesia, uma vez que para ele, se o latifundiário não prestar atenção ao seu aviso, o que seria conseguido através da reforma será alcançado através do embate físico.

76 Queremos paz, não a guerra
77 Senhores donos da terra...
78 Mas se ouvidos não prestais
79 Ás grandes vozes gerais
80 Que ecoam de serra em serra
81 Então vos daremos guerra
82 Não há santo que nos valha:
83 Não a foice contra a espada
84 Não o fogo contra a pedra
85 Não o fuzil contra a enxada
86 -Granada contra grana!
87 -Metralha contra metralha!

88 E a nossa guerra é sagrada
89 A nossa guerra não falha!

Não há, a princípio, uma ameaça, uma promessa de radicalização, há uma vontade de se fazer justiça sem violência. Há a certeza de justiça e de que a história produz o seu caminho. Há a certeza que o processo é coletivo e irreversível. Há também a certeza da justiça do reclamo e que ele pode ou não ser pacífico e eqüitativo, dependendo das vontades e da consciência dos homens. Contudo, ao não terem as suas reivindicações ouvidas, eles deixam o diálogo de lado e ameaçam partir para o confronto direto.

Ao finalizar esta análise é importante ressaltar a riqueza dessa poesia ao utilizar uma linguagem sofisticada e produzir uma poesia extremamente romântica revolucionária fazendo uso de palavras simples, mas extremamente valorosas tanto para o homem do campo quanto para a luta revolucionária como "reforma", "guerra", "terra", "enxada" e até o aspecto religioso como "guerra sagrada", "santo" e "pão". Em que se pode afirmar que essa poesia contém enunciados de luta, de transformação social, e a sua formação discursiva está diretamente relacionada à temática que permeava o ideário de parte das esquerdas dos anos sessenta: a revolução socialista que seria iniciada pelo homem do campo.

Quadro 1. Categorias da poesia.

Poesia	Poeta	Cenário	Atores	Marcas discursivas
Os homens da terra	Vinicius de Moraes	Embate no campo	Trabalhadores da terra X latifundiário	Terra; camponês; latifundiário; guerra; reforma; trabalho; operário

Os poetas do Violão de Rua são conscientes de que a luta não é localizada, que a dominação e a desigualdade não são fenômenos circunscritos e específicos deste momento histórico. Neste momento os intelectuais brasileiros – mas não só eles - comprometem-se com o terceiro-mundismo, com a possibilidade da intervenção no processo histórico e com a necessidade de uma ação organizada coletiva. Fidel Castro, Nasser, Mandela são algumas das referências que produzem uma esperança mobilizadora, estratégica.

As poesias do *Violão de Rua* também evocaram as mazelas dos homens pobres da América Latina e do terceiro mundo, exemplo disso é a poesia de Ferreira Gullar. O poeta Ferreira Gullar já era reconhecido por sua obra. Ele se envolveu com a poesia e

com o movimento concretista, uma experiência vanguardista que Gullar considerou de uma radicalidade no uso da palavra e do empenho em construir os poemas sem considerar a história. Nos anos sessenta, no entanto, ele empenhou-se em promover um encontro da poesia e dos poetas com as ruas. Convidado por Vianinha, o poeta Ferreira Gullar[40] envolve-se com o mundo da cultura (teatro, cinema, artes plásticas), já como militante do Partido Comunista Brasileiro. O encontro com a cultura popular e o fervilhar da rua fizeram Gullar retomar a linguagem do cordel retomar a poesia narrativa. No primeiro volume do *Violão da Rua* ele publica um poema denominado *Quatro mortos por minuto (à razão de mil dólares*) segunda poesia a ser analisada:

1 Morrem quatro por minuto
2 nesta América Latina.
3 Não conto os que morrem velhos,
4 só os que a fome extermina.

A poesia se inicia com uma crítica à miséria da América Latina afirmando que aqui morrem quatro pessoas por minuto. É interessante observar que Ferreira Gullar vai afirmando que ele não contabiliza os idosos, pois aqui se morre jovem "mal passam dos trinta." (2ª estrofe, linha 8). Enquanto Vinícius de Moraes ataca a chamada causa da desigualdade e da injustiça, o latifúndio, Gullar destaca os seus efeitos, a fome, a fome que mata e produz a riqueza dos outros. A fome é o aspecto mais visível do processo ao lado da presença dos migrantes nas regiões urbanas dos grandes centros. O poema destaca o número, uma revelação que assusta e comove que obriga as consciências individuais a agir para reverter essa situação. O número que destaca e a fome que ameaça é a forma de falar do Brasil e de um continente. Ele também não conta os que morrem assassinados, nem os mortos pela polícia. Ele conta os que morrem doentes como nos mostra a terceira estrofe da poesia:

9 Não conto os que morrem de faca
10 nem os mortos de polícia:
11 conto os que morrem de febre

---

40 Nasceu em 1930 em São Luís do Maranhão. Nos anos 1950 participou do movimento literário que ficou conhecido como concretismo. Nos anos 1960 ele rompe com os concretistas e participa ativamente do *Centro Popular de Cultura da UNE* do qual ele foi presidente entre 1963 até o golpe civil militar de 64. Nesse período produziu poesias alinhadas com a ideologia revolucionária dos anos 60 publicando suas poesias no Violão de Rua. Em 1965 publica o livro *Cultura posta em questão* em que ele irá justificar teoricamente a utilização da arte na luta ideológica. Em 1969 publica *Vanguarda e subdesenvolvimento* em que irá fazer uma crítica à arte de vanguarda por ela não se adequar a cultura de massa.

12 e os que morrem de tísica

Ele segue enumerando as doenças que matam na América Latina na quarta estrofe:

13 Conto os que morrem de bouba,
14 de tifo de verminose;
15 conto os que morrem de crupe
16 de cancro e sistosomose.

É importante observar que ao afirmar que se morre de doença aqui na América Latina o poeta está fazendo uma série de críticas a necessidades básicas de sobrevivência, mas que não são ditas abertamente nessa poesia. Pode se enumerar a primeira como a falta de saneamento básico para essa população mais necessitada, em que sem esse saneamento eles ficam expostos a todas essas doenças citadas por Ferreira Gullar. Além disso, ao falar que se morre dessas doenças é feita uma crítica à falta de um Sistema Público de Saúde que cuide dessas pessoas, pois se tivessem elas não estariam morrendo doentes e mais a expectativa de vida dessa população seria muito mais alta do que os trinta anos. Gullar prossegue afirmando na quinta estrofe e sexta estrofe:

17 Mas todos esses defuntos
18 morrem de fato de fome,
19 quer a chamemos de febre
20 ou de qualquer outro nome
21 morrem de fome e miséria
22 quatro homens por minuto,
23 embora enriqueçam outros
24 que dêles não sabem muito.

Nessas duas estrofes ele afirma claramente que a culpa dessas mortes é a fome e a miséria e que elas estão diretamente relacionadas ao enriquecimento de outras pessoas. Os que enriquecem segundo Gullar nunca viram o rosto ossudo dessas pessoas os braços franzinos e que por isso mesmo não se importam de roubar o dinheiro desses miseráveis. Ele prossegue a poesia afirmando que são os americanos que roubam a riqueza da América Latina, que eles roubam mil dólares por minuto. Nesse trecho é interessante observar que ele associa a saída do dinheiro ao mesmo tempo da morte de quatro pessoas: um minuto, ou seja, a cada mil dólares retirados da América Latina quatro pessoas morrem. É interessante também observar que o responsável direto ou

indireto dessas mortes são os Estados Unidos da América que simboliza, para as esquerdas, o capitalismo e o imperialismo inimigos diretos do socialismo. Na oitava e nona estrofe o poeta afirma que:

31 *Time is money*: transformam
32 em moeda nosso sangue
33 *Blood is money*, alquimistas
34 transformam moeda em sangue
35 transformam moeda em rifle
36 em bomba em canhão, em tanque.

Nessas duas estrofes ele utiliza na língua materna do americano, o inglês, uma expressão muito usada pelos americanos, que representa um lema, uma bandeira para eles, *time is money* para afirmar que os Estados Unidos estão enriquecendo à custa do nosso sangue. À custa do nosso sangue eles também estão produzindo armas, que apesar de Gullar não afirmar isso na sua poesia, podem ser usadas contra nós. Ele prossegue afirmando que, a cada quatro mortes nossas, mais mil dólares "voam daqui para a gaveta dos trustes." Nas três últimas estrofes ele pergunta se esse é o preço que devemos pagar para cada quatro mortes nossas. Ele ainda se questiona se o preço de mil dólares é muito ou pouco, pois ele não sabe quantificar o preço dessas mortes. As duas últimas estrofes terminam assim:

45 No tempo que dispendeste
46 para ler estas estrofes
47 quatro dos nossos morreram
48 e o ianque encheu mais seu cofre.
49 Tempo é dinheiro-êles dizem
50 tempo é sangue-nós dizemos
51 Fidel mostrou-nos a rota:
52 Pátria ou morte! Venceremos.

Ele no final puxa a sua poesia para o apelo sentimental afirmando que o tempo utilizado para ler essa poesia mais quatro pessoas morreram e que a culpa é dos Estados Unidos que enriquece com as nossas mortes. Na última estrofe ele faz um trocadilho com o dito americano de que se para os americanos tempo é dinheiro para nós latinos americanos o tempo é o nosso sangue.

Ele finaliza a poesia fazendo uma referência a Fidel Castro o líder da Revolução Cubana deflagrada no final dos anos cinqüenta, afirmando que Fidel nos mostrou o caminho de como lidar com os Estados Unidos; através da revolução e da utilização da morte como recurso contra os inimigos. Que só assim nós venceremos. Essa poesia de

Ferreira Gullar tem um enunciado bem dramático ao afirma que quatro pessoas morrem por minuto.

Ela termina com um enunciado revolucionário inclusive fazendo referência ao líder da Revolução Cubana afirmando que ele mostrou o caminha para o fim dessas mortes provocadas pela fome e a miséria, que é através da revolução que venceremos nossos inimigos capitalistas. A formação discursiva e ideológica dessa poesia é de denuncia contra a situação econômica e social da América Latina e que a sua solução seria alcançada através, como já foi dito, da revolução. A seguir há o quadro de estruturação da poesia para maior compreensão da mesma:

Quadro 2. Categorias da poesia

Poesia	Poeta	Cenário	Atores	Marcas discursivas
Quatro mortos por minuto (*a razão de mil dólares*)	Ferreira Gullar	Morte na América Latina	Latinos Americanos X Nortes americanos	Morte. Doença. Dinheiro.

As próximas poesias a serem analisadas foram publicadas no segundo volume do Violão de Rua. A primeira a ser analisada será a poesia de Affonso Romano de Sant`Anna. No período que o CPC da UNE estava sendo desenvolvido Affonso Romano[41] ainda não era um poeta conhecido como ele é nos dias de hoje. Ele era um poeta que estava despontando no cenário literário de Belo Horizonte quando teve as suas poesias selecionadas e publicadas no Violão de Rua. Neste período ele participava do CPC de Belo Horizonte.

A poesia selecionada para análise é intitulada *Poema Para Pedro Teixeira assassinado.* Neste poema ele presta uma homenagem ao líder da liga camponesa de Sapé no interior da Paraíba Pedro Teixeira assassinado em 1962. João Pedro Teixeira seria o principal personagem do longa-metragem ficcional do CPC da UNE dirigido por

[41] Nasceu em Belo Horizonte em 1937. Destacou-se na reflexão sobre a arte contemporânea e nos comentários dos jornais. Em 1965 mudou-se para Los Angeles onde ministrou por dois anos, na Universidade da Califórnia [USA] os cursos de *Literatura Brasileira.* Entre 1973 e 1976 dirigiu o Departamento de letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, em que leciona até hoje além de lecionar no departamento de Letras da UFRJ. Em 1990 foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional. Em 1965 lança seu primeiro livro de poesia *Canto e Poesia* pela imprensa oficial de Minas Gerais. Em 1975 lança *Poesia sobre Poesia* pela editora Imago\RJ, em 1980 lança *Que país é esse?* Em 1999 publicou *Testamentos* pela editora Rocco\RJ. Informações obtidas no site www.jornaldepoesia.jor.br

Eduardo Coutinho, que tinha como tema relatar a luta dos camponeses pela reforma agrária. Durante as filmagens Pedro Teixeira fora assassinado pelos latifundiários da região, acreditando que assim barrariam a luta camponesa na região. Em seu leito de morte Pedro Teixeira deixa como legado para sua esposa e filhos o compromisso de continuarem a sua luta. As filmagens de *Cabra Marcado* são interrompidas em 1964 pela ditadura Militar e somente em 1981 são reiniciadas, desta vez como um documentário que procura saber o que aconteceu com os personagens do filme durante a ditadura com o *Titulo de Cabra Marcado para Morrer*. Contudo a próxima poesia a ser analisada foi lançada no mesmo ano da morte de Pedro Teixeira. Ele inicia a poesia com a seguinte estrofe:

1 Ontem, senzala.
2 Hoje, Cortiço.
3 Ontem, Chibata.

4 Hoje, fuzil.

5 Ontem, Quilombos.
6 Hoje sapé.

Nesta primeira estrofe ele faz uma referência à forma como o negro sempre foi tratado no Brasil historicamente. No início da colonização do país eles foram trazidos para cá para exercerem uma função escrava. Eles trabalhavam de graça para os donos de fazendas e eram mantidos como prisioneiros. A morada desses escravos era a senzala onde eles trancados à noite. Contudo a lei áurea que os libertou não garantiu a eles o estatuto da cidadania, ao serem libertos eles se tornaram a escória da sociedade formando a população pobre das cidades e que foram morar nos cortiços. No período em que eles viviam nas senzalas eles eram punidos levando chibatada, hoje eles levam tiros de fuzil tanto da polícia nas grandes cidades quanto dos capangas dos coronéis no campo. Ao falar do tempo presente em sua poesia ele não está se referindo apenas aos negros. Ele faz uma referência à forma como a população pobre do país, de uma maneira geral, independentemente de etnia sobrevive no País. Toda referência nos remete a uma formação discursiva e ideológica da escravidão, numa época em que o homem era subjugado pelo homem. Ao nos remeter a memória do tempo da escravidão ele o faz para nos alertar que essa escravidão ainda não se dissipou ela ainda faz parte da realidade brasileira e ele se utiliza do seu instrumento discursivo, a poesia, para fazer essa denúncia. Ele continua:

7 O latifúndio, companheiro,
8 rói seu osso de Caim.

9 Coronel
10 fuzil
11 e olho

12 polícia
13 pau
14 e ferrolho

15 O latifúndio, companheiro,
16 mói as fezes de seu fim.

Neste trecho ele fala para essa população pobre usando uma expressão típica das esquerdas, a expressão "companheiro'. Ele começa falando "O latifúndio, companheiro, rói seu osso de Caim." (linhas 7 e 8). Ao fazer referência à figura bíblica de Caim ele está firmando que esse companheiro não colherá os frutos do que ele cultivou, por segundo a visão do latifundiário, não ser merecedor dessa dádiva: colher os seus frutos. O latifúndio o sugará até o osso não lhe sobrando nada. A poesia faz referência à formação discursiva religiosa Ele continua afirmando que a única coisa que lhe será reservado será a ira do coronel, o fuzil que irá sentenciar a sua morte, além da polícia com o seu cassetete para bater nos trabalhadores e tornar a sua vida mais difícil, uma vez que a função da polícia frente à população pobre do país é os perseguir e os torturar e não os proteger. A poesia exprime neste trecho a formação discursiva da violência.

Na última linha ao dizer que "o latifúndio, companheiro mói as fezes de seu fim" (linhas 15 e 16) ele se refere ao elemento mais sujo do ser humano que são as suas fezes para reafirmar que ele será subjugado pelo latifúndio até o seu fim, seu esgotamento será insignificante, pois esse trabalhador não representa nada para o latifundiário.

17 Do homem é a terra
18 a terra e seus desertos
19 e sobre o campo se estende
20 o corpo do homem
21 - e a fome

No início desta segunda estrofe ele afirma que a terra pertence ao homem, ela e os seus desertos. O deserto é um lugar vazio repleto de terra; com ele vem a sede e a solidão, as miragens, ou seja, os sonhos e as ilusões do homem. Ao se referir à terra e seus desertos a poesia está falando que a terra contém as suas esperanças, seus desejos de uma vida melhor, pois ela seria do homem por direito, mas ao mesmo tempo ela é

um lugar de disputa de ilusões e de decepções. É por isso que o poeta fala que sobre o campo está estendido o corpo do homem, pois ele morre por tê-la desejado. A sua fome bate na porta do latifúndio. A sua fome o leva a morte.

22 Cavei
23 colhi
24 perdi

25 Marido
26 campos
27 e filhos

28 pés de estrume
29 mãos de esterco
30 somos todos, companheiros,
31 Húmus, e homens, amém.

Ao dizer cavei, colhi, perdi, ele refere-se ao trabalho que esse homem do campo teve no processo de plantação e germinação dos produtos agrícolas. Contudo ao colher esses frutos ele não fica com o trabalhador ele vai para o dono da terra. Por isso ele fala em perda, perda do seu trabalho da sua mão de obra. Perda da terra, das suas ilusões, da sua vida. Ao falar em marido, campos e filhos ele faz uma referência a um dos papéis sociais do homem o de ser marido e pai dos seus filhos e nesse papel ele deve exercer a função social de prover os seus descendentes. O homem, historicamente falando, deve exercer o papel, a função de cuidar, proteger e alimentar a sua família. O campo é o meio histórico pelo qual o homem passou a prover a sua família. Ao surgir a instituição família que a sociedade começou a se desenvolver, ela por ser a instituição mais antiga da sociedade humana é considerada o principal meio pelo qual o homem se realiza. Os filhos são um dos poucos frutos que ele pode colher tendo a certeza de que será seu. Ele pode plantar, colher e cuidar sem ser tolhido dessa função. Aqui é evocada a formação discursiva familiar. No entanto ao trabalhar para os outros ele meterá os pés no estrume sujará a mão de esterco, ou seja, ele será humilhado rebaixado ao limpar as fezes dos animais do latifundiário por não ter o direito de ter a sua e cuidar dos seus próprios animais. Apesar disso o autor afirma que o trabalhador do campo não está sozinho nessa luta, uma vez que são todos os homens e companheiros unidos nessa luta contra a desigualdade e para reafirmar esse compromisso ele utiliza a expressão amém que nas religiões significa uma expressão de fé e de que tudo está e\ ou ficará bem.

32 Cantou o galo uma vez

33 e Pedro foi de emboscada.

34 Se escurecia
35 noite a dentro
36 sobre seu corpo
37 jorrando sangue.

38 Cantou o galo outra vez
39 e o filho sangrou-se à bala.

40 Menino-ovelha
41 adubo verde,
42 sangue fresco
43 em plantação.

Nesta parte da poesia ele iniciará a sua homenagem a Pedro Teixeira. A formação discursiva das lutas do campo está evocada na morte de Pedro Teixeira. É possível, pela narrativa da poesia, perceber que a morte de Pedro Teixeira foi fruto de uma emboscada no meio da madrugada início da manhã. À noite é mais fácil realizar esses assassinatos, a única testemunha era o galo que anunciava o nascimento de um novo dia. E Pedro sangrou até o dia raiar. É possível que Pedro tenha sangrado até morrer. Ao dizer que o galo cantou outra vez e que seu filho sangrou à bala quer dizer que no dia seguinte à morte do pai seu filho também foi assassinado. Possivelmente esse filho deve ter tentado vingar a morte do pai e teve o mesmo destino: a morte. O poeta ao retratar essa morte específica, está, na verdade, evocando uma realidade do campo. Essas mortes acontecem a todo o momento, a maioria delas por disputa de terra em que os fazendeiros utilizam os grileiros para tomarem posse das conhecidas agriculturas familiares, em que o trabalhador do campo tem um pedaço para plantar e colher para sua subsistência.

44 Ronda o galo a casa aberta
45 de Pedro Teixeira morto.

46 Uma viúva e seus filhos
47 se espreitam na madrugada
48 que amanhece em sangue e brasa.

Ao dizer que o galo ronda a casa aberta o poeta faz uma alusão ao fato da casa de Pedro Teixeira ter sido invadida tanto pela morte quanto pelos seus assassinos. No campo essa é uma prática muito comum: os trabalhadores sabem quem são os mandantes dos assassinatos e esses mandam ameaçar a família do assassinado. Ao afirmar que a viúva e seus filhos se espreitam na madrugada ele está falando do medo

da angústia dessa família que foi assombrada pela morte de dois entes queridos, sobretudo, pela morte do chefe da família que é o provedor e protetor é aquele que garante a segurança e a estabilidade familiar. Ao ser privada de seu marido esta viúva se torna uma pessoa vulnerável para as ameaças desses grileiros. Ao dizer que essa casa amanhece em sangue e brasa o poeta evoca pelo jogo das formações discursivas outra prática comum do campo o incêndio das casas para obrigar as famílias a cederem as suas terras.

49 Vai a noite
50 alta é

51 uma viúva em seu leito
52 arde desejos de sangue.

53 - Mulher, porque morreu seu
54 marido com o corpo ferido?

55 - Moço, morreu ferido pelo inimigo
por que sabia do seu caminho.

56 -Mulher, porque feriram teu filho
57 na estrada de teu marido?

58-Moço, feriram o menino
59 por que seguia o caminho
60 que vamos todos seguindo.

Na quarta e última estrofe do poema a viúva de Pedro Teixeira está com o sangue fervilhando com possíveis desejos de vingar a morte de seu marido e de seu filho. Em seguida ele trava um diálogo com a viúva de Pedro Teixeira questionando-a a respeito da morte de seu marido e de seu filho. Esta responde afirmando que eles morreram pelas mãos dos inimigos que não queriam que eles seguissem o seu caminho. E que caminho era esse? O caminho da luta. No final dos anos cinqüenta e início do sessenta estavam surgindo no campo as ligas camponesas que estavam se organizando na luta contra os grandes latifúndios e a favor de reforma agrária. A luta deles passava pelo enfrentamento direto com os grileiros. Pedro Teixeira foi uma das grandes lideranças da liga camponesa e que estava organizando a luta, literalmente, armada dos trabalhadores rurais. O seu filho estava seguindo o mesmo destino do pai lutando contra as injustiças sociais, reivindicando a reforma agrária. A viúva afirma, em sua última fala, que seu filho morreu por estar seguindo o mesmo caminho de todos, o caminho da luta, o caminho da justiça social.

61 Desce o dia
62 longo é.

63 Uma viúva
64 ouvindo a voz de seu marido:
65 "Vai mulher
66 que a luta é"

67 desperta seus companheiros
68 e sai com a Alba pelos campos.

Neste trecho da poesia o poeta fala de uma viúva que ouve seu marido a convocando para a luta, que ela deve despertar os companheiros para essa luta que não deve ser vencida pela morte dele. Aqui é evocada a força que a viúva deve ter diante da morte do marido e demonstrar que ela não será responsável pelo fim da luta. Eles devem se unir. E que essa seria a melhor forma de vingar a sua morte não desistindo da luta. Eles devem tomar todas as terras para demonstrar que elas não devem pertencer a uma pessoa e sim a todas as pessoas.

69 Tu és pedra
70 Pedro Teixeira
71 e sobre ti levanto
72 esta bandeira.

73 Tu és brasa
74 Pedro Teixeira
75 e sobre ti já queima
76 esta fogueira.

77 Tu és guerra
78 Pedro Teixeira
79 e sobre ti cavamos
80 a trincheira.

No último trecho da poesia o autor para falar das qualidades de Pedro Teixeira muda a narrativa da poesia para a segunda pessoa do singular afirmando que tu és pedra, ou seja, ele é forte ele é duro como uma pedra, difícil de vencer, que ele é aquela brasa que se recusa a desaparecer. Por essas qualidades o poeta segue afirmando que por causa delas ele ajudará a levantar a bandeira desta luta que foi iniciada por Pedro Teixeira. Pedro Teixeira é o símbolo desta luta por isso o poeta afirma que eles cavaram sobre Pedro uma trincheira, ou seja, a sua cova é a trincheira desta guerra que está sendo travada e que a sua morte deve ser o combustível para ela ter continuidade.

Nesta poesia é possível perceber que a essencialização da linguagem poética incita a necessidade de se travar uma luta contra as injustiças que ocorrem contra os trabalhadores rurais que são brutalmente assassinados. Neste poema o discurso se utiliza de palavras consideradas de baixo escalão como “fezes”, “estrume”, “esterco” como uma tentativa de chamar atenção para um problema real que é a exploração e o assassinato dos trabalhadores rurais. Por outro lado essas palavras também se referem a uma realidade da vida do campo que ter que lidar com esses elementos da natureza tanto humana quanto animal. A formação discursiva desta poesia é a denúncia desses assassinatos tomando como exemplo a morte de um líder desses trabalhadores rurais. A sua formação ideológica está diretamente relacionada a organização da luta contra as injustiças sociais o que a remete diretamente ao ideário revolucionário dos anos sessenta. O romantismo revolucionário é facilmente percebido na exaltação do poeta da figura de Pedro Teixeira que é um ícone da luta desses trabalhadores rurais contra os latifundiários que os explora e os subjuga a trabalhos quase escravos e muitos vezes escravos propriamente ditos. Esta poesia constituiu uma dispersão de textos como o revolucionário, o texto sobre a condição de vida do homem do campo, e da visão do poeta sobre a morte de Pedro Teixeira e a visão da viúva sobre essa morte. As dispersões desses textos constituíram o universo do discurso presente na poesia que é o discurso sobre a necessidade do homem organizar a sua luta contra as injustiças sociais.

Quadro 3 Categorias da poesia

Poesia	Poeta	Cenário	Atores	Marcas discursivas
Poema para Pedro Teixeira assassinado.	Affonso Romano de Sant Anna.	Embate no Campo.	Pedro Teixeira sua viúva e o poeta.	Assassinato; luta no campo; família; escravidão.

A próxima poesia a ser analisada intitula-se *Inferno* na qual o poeta narra a dura trajetória de vida dos seringueiros brasileiros. O poeta é Francisco José Dias Pinto. Ele pertencia ao CPC do Rio de Janeiro.

Assim como na poesia de Vinícius de Moraes analisada nesta dissertação a poesia de Francisco José inicia-se com a seguinte epígrafe *“História Comum dos heróicos irmãos que sobrevivem dentro dos seringais da grande Hiléia.”* Nesta epígrafe ele anuncia que narrará o dia a dia dos seringueiros brasileiros que apesar de todo o sacrifício conseguem sobreviver a essa vida, em que será evocada a formação discursiva dos problemas vividos. O poema é divido apenas em duas estrofes e é iniciado assim:

1- **O inferno começa ali.**
2- Inferno de mortandade,
3- maleita, fome e patrão.
4- Inferno de eterna dívida,
5- que jamais se acabará
6- pois, se acaso morre o pai,
7- o filho trabalhará.
8- Em lugar nenhum do mundo,
9- carne-seca, chita e facão
10- valeram tanto dinheiro
11- e tamanha escravidão.
12- é bem verdade que o padre
13- alivia o sofrimento,
14- prometendo o céu, como pagamento.
15- ele diz que também sofre,
16- mas sofre um pouco melhor.
17- O duro é sofrer no mato,
18- sem pão, conforto e remédio,
19- Sofrer cortando seringa,
20- sendo chupado sem tédio,
21- sofrer dando o sangue a vista
22- para dois grandes sugadores;
23- Mosquito e seringalista.
24- Sofrer sabendo que o filho
25- vai crescer analfabeto,
26- sofrer sabendo que o mesmo
27- está reservado ao neto.
28- isso, para não citar
29- os jagunços do patrão,
30- sucuri, índio, enchente,
31- governo, banco, fiscal,
32- que nos tiram, secamente,
33- o pouco que se ganhou
34- suando no seringal.

Nesta primeira estrofe o poeta associa a vida do seringueiro ao inferno. Ele inicia o poema afirmando que o inferno se inicia no seringal. Nesta trajetória vida e morte andam lado a lado com exploração diária desses trabalhadores. Assim como os negros na época da escravidão, esses trabalhadores também não têm liberdade de ir e vir. Contudo ao contrário do negro que era tratado como uma mercadoria, esse trabalhador se torna escravo pela dívida que ele contraiu com o dono do seringal. Essa dívida pode ser de diversas formas, no entanto a mais comum passa pela moradia e pela alimentação em que esse trabalhador deve trabalhar de graça para pagar a sua moradia e pela comida para alimentar a sua família, como se pode observar nas linhas 4, 5 e 6 em que a sua dívida se torna a escravidão de sua família, uma vez que ela não se encerra com a morte do seringueiro e sim passa para os seus filhos se transformando numa

dívida eterna. É interessante observar essa associação que o poeta faz com o inferno, pois quando essas pessoas partem para esse tipo de trabalho elas estão em busca de justamente o contrário, elas estão em busca da liberdade, liberdade para ser dono do seu próprio destino, o que para muitos já não é oferecido pela cidade grande.

Em contraponto à vida escrava que ele vive ele busca paz de espírito na religião, onde o padre oferece os reinos do céu, ou seja, ele vive uma vida infernal para encontrar o paraíso apenas após a sua morte. Apesar do conforto oferecido pelo padre e pelo seu espírito solidário, o seringueiro tem consciência de que a vida dele é muito mais sofrida que a do padre, que ao contrário desse trabalhador que parte em busca de uma vida melhor, faz um voto de pobreza. Aqui é possível perceber a formação discursiva religiosa. Esse trabalhador ao partir para essa vida de seringueiro faz uma "opção" de desbravar o mato em que ele ficará isolado e sem acesso às necessidades básicas da condição humana que é a saúde, a alimentação e a moradia, como se pode observar neste trecho da poesia "O duro é sofrer no mato, sem pão, conforto e remédio" (linhas 17 e 18). É importante observar que ao longo da poesia o poeta troca a sua posição de narrador do dia a dia do seringueiro, e se inclui no coletivo, como se ele fosse o seringueiro. Como podemos observar neste trecho "inferno de eterna dívida, que jamais acabará, pois se acaso morre o pai, o filho trabalhará." (linhas 4, 5, 6 e 7) Aqui o poeta narra uma parte da vida desse seringueiro, já neste outro trecho ele assume a voz do seringueiro" governo, banco, fiscal, que nos tiram secamente, o pouco que se ganhou no seringal." (linhas 31, 32, 33, 34). Nesta primeira estrofe da poesia ele a finaliza falando do destino dos filhos e dos netos desses seringueiros, que terão o mesmo destino do pai e do avô ser seringueiro e analfabeto.

É possível observar neste trecho que ao partir para essa vida ele estava buscando outro destino para a sua família, tentando proporcionar aos seus filhos e seus netos uma vida melhor através da educação, uma vez que através dela eles não teriam que seguir esse mesmo destino. O destino de ser explorado pelo patrão e pelo governo e ser perseguido por cobras e pelos jagunços do patrão. A partir da segunda estrofe ele dá voz ao seringueiro:

35- **De vez em quando o patrão**
36- manda chamar a Maria
37- e faz uma prelação
38- sobre a tal democracia.
39- Pergunta se eu tenho andado
40- com história de comunismo,

41- e diz em tom de ameaça
42- que isto é beira de abismo.
43- Depois que Maria volta
44- quase sempre traz presente,
45- não para mim traz para Joana
46- que é mulher do Vicente.
47- O coronel é bondoso
48- com as esposas da gente!
49- Outro dia tomou conta
50- do filho do Zé pretinho,
51- que por um estranho milagre
52- nasceu lourinho, lourinho...
53- mas somente o mulherio
54- tem direito a regalia:
55- Homem nasce para sofrer!-
56- E ninguém lhe contraria.
57- O doutor que é da cidade,
58- Não pode imaginar,
59- O que é ser miserável,
60- viver morrendo de fome
61- e morrer de trabalhar.
62- mas o pior de tudo isso
63- é que a gente não tem tempo
64- de assistir a Santa Missa
65- como manda a religião
66- e se morrer de repente
67- vai purgar todos pecados
68- pela vida divertida
69- no calor do Fogo eterno

70- E começa o outro inferno...

Nesta segunda estrofe o poeta narra o dia a dia da esposa do seringueiro, que fica a mercê das vontades do patrão do marido. Em um extinto de sobrevivência elas são obrigadas a abandonarem os seus valores morais, sociais e religiosos para se tornarem prostitutas de seus patrões que explorando a sua miséria as obrigam a fazerem favores sexuais enquanto os seus maridos estão na mata lutando pela sobrevivência de suas famílias. Aqui é evocada a formação discursiva da exploração sexual. Além do controle sexual esses patrões ainda tentam controlá-las ideologicamente, passando a sua visão de democracia e assim justificando o abismo social e monetário que existe entre ele e os seus empregados. Além disso, ele ainda questiona o fato dos seringueiros estarem se organizando em torno da luta por melhores condições de trabalho. E atribui a essa organização o comunismo ameaçando a esposa do seringueiro pelo fato do marido estar fazendo reivindicações trabalhistas. É interessante observar que o poeta atribui o enunciado "democracia" ao patrão e o enunciado "comunismo" ao seringueiro, evocando uma formação discursiva ideológica e política. Na Grécia antiga o termo

democracia surgiu com o significado de governo para todos, em que todos teriam o direito de voto e de decisão. No entanto a democracia ficava restrita aos cidadãos que eram homens e tinham propriedades, os escravos, as mulheres e os estrangeiros, ou seja, as pessoas que não eram originárias de Atenas não tinham direito ao voto, a democracia. Assim como esse patrão dos anos sessenta do século XX, que atribui para si o direito a democracia e não o estende aos seus empregados. Por isso a associação da luta dos seringueiros ao comunismo. O comunismo vai além da democracia ele acaba com a propriedade privada, extingue as classes sociais, ou seja, utopicamente ele criaria uma sociedade totalmente igualitária.

O poeta prossegue a sua narrativa agora utilizando um enunciado mais irônico ao se referir ao relacionamento das esposas dos seringueiros com o patrão. O seringueiro (neste caso o poeta) afirma que toda vez que a sua esposa Maria volta dos encontros com o seu patrão está sempre com um presente, mas não para ele e sim para a esposa de outro seringueiro (linhas 44, 45 e 46). O presente é o símbolo da prostituição das esposas dos seringueiros uma vez que somente elas são presenteadas. Ele prossegue com o seu enunciado irônico ao alegar que o patrão é bondoso com as esposas dos seringueiros que até tomar conta das crianças ele toma como aconteceu com Zé pretinho que por ironia do destino gerou um filho loirinho. Ele finaliza essa seqüência narrativa afirmando que o homem sofre e que só as suas esposas têm direito a regalia. Neste trecho da poesia, ele só reafirma uma triste realidade que era muito comum no Brasil até meados dos anos 1970, a sedução da empregada pelo patrão. Essa situação não se limitava aos sertões do país. Nas grandes cidades essa prática também era muito comum. A empregada não era vista como um ser humano que fora da casa do patrão tinha uma família que também era regida pelos valores morais e religiosos da época. A empregada era vista como um objeto sexual que deveria satisfazer as necessidades sexuais do patrão e de seus filhos. Esse comportamento também é atribuído à época da escravidão do país em que as negras da senzala eram utilizadas como objeto sexual dos senhores de engenho. Como conseqüência elas acabam gerando filhos bastardos dos patrões e que são criados pelos maridos das empregadas. Aqui é evocada, assim como no poema do Afonso Romano de Sant'Anna, a formação discursiva da escravidão.

O poeta finaliza a sua narrativa poética falando para o doutor da cidade que ele não faz idéia do que é ter uma vida miserável, uma vida de exploração em que todo o seu tempo é tomado pelo trabalho e que a conseqüência dessa exploração é a falta de

tempo para se dedicar à vida religiosa sendo privado de freqüentar a santa missa para nela se livrar dos seus pecados. A conseqüência final da privação da vida religiosa seria, após a sua morte, ser condenado ao fogo eterno do inferno. É interessante observar que no final do poema o poeta faz uma evocação do vocábulo inferno para atribuí-lo tanto a vida quanto a morte do seringueiro, ou seja, não há escapatória o seringueiro está condenado ao inferno estando vivo ou morto. O poeta se utiliza de um símbolo religioso, o inferno, para construir a história de vida dos seringueiros. A partir da relativização do vocábulo inferno o poeta questiona, através da sua poesia, o que seria o inferno demonstrando que essa vida miserável que os seringueiros vivem, e por conseqüência toda a população pobre do país, se esse não seria o verdadeiro inferno do ser humano. Viver em uma vida de provações não tendo acesso as necessidades básicas da vida como saúde, educação e saneamento básico. O poeta de certa forma ironiza a religião deixando claro que ela não faz nada para modificar essa realidade e ainda condena essa população miserável ao inferno por não serem "bons" religiosos freqüentadores da missa. Neste poema a formação discursiva comunista imprimisse através da crítica a religião, um discurso típico do comunismo que atribui à religião a falta de visão política da população. De certa maneira se opondo a formação discursiva do patrão e do empregado que valorizam a religião como uma das partes mais importantes da vida. Apesar de não estar dito, o poema expõe um dos principais conflitos da formação discursiva e ideológica comunista com a formação discursiva e ideológica religiosa, em que o comunismo condena a religião gerando um conflito interno entre os trabalhadores que se organizam na luta por melhorias sociais e trabalhistas, mas que não pretende, por causa da luta, abandonar a vida religiosa.

Quadro 4 Categorias da poesia

Poesia	Poeta	cenário	Atores	Marcas Discursivas
Inferno	Francisco José Dias Pinto	Vida de seringueiro	Seringueiro, esposas de seringueiros X Patrão	Seringueiro; inferno; religião; trabalho.

A próxima poesia a ser analisada difere-se das anteriores por não falar diretamente do sofrimento vivido pela população brasileira. Ela retrata o processo de

conscientização de um jovem da Zona Sul carioca diante da miséria humana. Fernando Mendes Vianna[42] a intitulou *Domingo Burguês em Copacabana*.

1- Mãe quase não vinha te ver
2- neste domingo.
3- E não por causa de mulher:
4- Por causa de um mendigo.

5- Neste domingo, no edifício altíssimo
6- onde moro,

7- um canário chora
8- na gaiola da área de serviço.
9- Uma lavadeira canta
10- num tanque do edifício.

Nestas primeiras estrofes a poesia inicia-se com o poeta se justificando para a mãe porque ele quase não a visitou naquele domingo, alegando que o motivo era um mendigo e não uma mulher. Nestes primeiros enunciados é possível perceber que ele é um jovem que já mora sozinho, não é casado e é mulherengo, ou seja, um típico playboy da zona sul carioca que até aquele momento vivia a vida sem se preocupar com a situação social de fome e miséria que o cerca. Até que a imagem do mendigo quase o faz mudar um hábito, visitar a mãe aos domingos, que representa o retrato da típica família burguesa que se reúne aos domingos em torno da mesa de jantar. Ele continua a sua narrativa comentando que no edifício em que ele mora havia um pássaro preso na gaiola chorando e uma lavadeira no tanque cantando. Aqui ele faz uma analogia entre o pássaro e a lavadeira trabalhando com o não dito a idéia de liberdade e de prisão. Assim como no poema anterior, mais uma vez a figura da empregada é evocada desta vez ela é explorada em um edifício de classe média. Neste cenário a empregada esta trabalhando em pleno domingo enquanto a típica família burguesa está reunida para um almoço familiar. Aqui o canto do pássaro se transformou no choro da lavadeira que trabalha todo o dia não lhe sendo permitido o merecido dia de domingo que na cultura judaico- cristã é mundialmente conhecido como o dia do descanso. O poeta prossegue:

---

[42] Nasceu no Rio de Janeiro dia 9 de fevereiro de 1933. Faleceu dia 10 de setembro de 2006. Em 1961 mudou-se para Brasília. Em 1970 liderou o Movimento de Adesão ao protesto iniciado por Alceu Amoroso Lima contra o estabelecimento de censura prévia a livros e periódicos. Foi membro da Associação Nacional de Escritores da Academia Brasiliense de Letras e da Academia de Letras do Brasil. Fundador e ex- presidente do Sindicato dos Escritores do Distrito Federal. Seu primeiro livro foi publicado em 1958 com o título *Marinheiro no tempo e construção do caos.* Pela editora Simões\RJ. Ao longo de sua carreira publicou muitos livros dentre eles o *Proclamação ao barro* lançado pela editora José Álvaro\ RJ em 1964, e o último lançado em 2004 *A rosa anfractuosa* lançado pela editora Thesaurus \ Brasília. Informações obtidas no site www.antoniomiranda.com.br e no site www.revistaagulha.nom.br

11- O soturno e fundo pátio
12-parece um pátio de cárcere,
13-e seu ar é bastante propício
14-ao salto.

15-No terceiro andar
16- há uma prostituta
17-e, no quarto, um paralítico
18-que não pode andar.

19- Um manequim pinta
20- de nanquim os cílios.
21- a cozinheira unta
22- de banha as sevícias.
23- lá fora o sol o sol.

24- O porteiro se indigna
25- com o gol para fora
26- e tem vontade de xingar
27- uma chique senhora
28- (mas o flamengo faz gol...)

Nesta estrofe ele começa a narrar a vida no edifício em que ele mora e que aos poucos vai se revelando não ser um típico edifício de classe média e sim um edifício mais simples e que se aproxima pela sua estruturação interna dos antigos cortiços. Nestes tipos de edifícios moram os miseráveis que não se encontram nas favelas. A partir de sua narrativa é possível ir percebendo que o narrador é um típico filho da burguesia que ao sair da casa dos pais está sendo obrigando a encarar uma realidade que até pouco tempo atrás não o incomodava. Os moradores desse edifício fazem parte de uma realidade social que não fazia parte da vida deste rapaz de classe média, pois, lá vivem a prostituta, o travesti, a lavadeira a cozinheira e o aleijado. Para ele o seu edifício representa uma prisão, mas uma prisão para a fome e a miséria humana. Esta imagem da prisão está presente na analogia da cozinheira que unta de banha as sevícias, ou seja, ela unta a barbaridade, a desumanidade que os cerca. Enquanto estão todos presos neste cárcere involuntário o sol brilha do lado de fora. O sol representa a liberdade o contato com o mundo. Ele prossegue falando do porteiro que se indigna com o time de futebol por perder um gol e deseja transferir a sua frustração na senhora. O futebol é o símbolo de união entre as classes sociais em que a comemoração do gol não faz distinção social. O Flamengo representa no imaginário nacional o time das massas, o time do povão. Ao finalizar a descrição do edifício o poeta prossegue:

29- Na porta do edifício

30- passa o rico com presunto.
31- na porta do edifício
32- dorme o mendigo adulto.

33- A favela é logo ali.
34- Choro uma lágrima fácil.

35- Sou um burguês
36- de doirada tez.
37- E inútil desquício.
38- E moro aqui.

A partir deste momento o poeta começa a narrar a vida fora de seu edifício destacando as discrepâncias sociais que fazem parte de seu cotidiano, a fartura da comida, o rico com o presunto, vive lado a lado da fome, o mendigo adulto. E essas duas realidades distintas se entrecruzam na porta de prédio do narrador. Perto dele ainda está a favela que lhe arranca uma lágrima momentânea. Ele ainda se questiona por viver diante de uma realidade desta, uma vez que ele é um burguês inútil que não pode modificar esta realidade apenas lamentá-la. Ele continua:

39- Na praia florescem
40- moças de biquíni.
41- No morro crescem
42- andrajos.

43- **Passa um pobre, passa um rico,**
44- eu vejo tudo e não reajo:
45- Fico.

46- estou bebendo uma brutalidade,
47- mas não consigo embriagar a realidade.

48- Mãe, o pior cego
49- é o que ver não deseja.
50- E eu tudo vejo
51- e não finjo de grego.

52- De mim hoje
53- tenho nojo
54- (mas isto passa.)

Ele continua narrando as diferenças entre os ricos e os pobres fazendo comparação entre os biquínis das moças da praia e os andrajos, ou seja, enquanto a zona sul reproduz a beleza humana nas favelas tem produzido o farrapo humano. Apesar desta diferença social gritante está diante de seus olhos ele não toma uma atitude para alterar essa realidade, como já foi dito, ele apenas a lamenta quando diz que está

bebendo uma brutalidade, mas não embriaga a realidade. Ele lamenta a sua inércia política, mas no final ele diz que isto passa, ou seja, o seu incômodo é momentâneo. Ele no final reassume a sua identidade burguesa, que assim como todos os outros burgueses, não se incomodariam com a miséria humana se ela não batesse na porta da sua casa. Para a burguesia a fome e a miséria podem continuar existindo desde que ela não seja obrigada a conviver com essa realidade.

Quadro 5 Categorias da poesia

Poesia	Poeta	Cenário	Atores	Marcas Discursivas
Domingo Burguês em Copacabana.	Fernando Mendes Vianna.	Copacabana. Zona Sul do Rio de Janeiro.	O burguês	Burguesia; diferença social.

A próxima poesia a ser analisada foi escrita pelo poeta, mundialmente conhecido como arquiteto, Oscar Niemeyer[43]. Este intelectual e militante comunista sabendo da importância política do CPC da UNE e do florescimento político-cultural da época se sentiu impelido a dar a sua contribuição para o Violão de Rua escrevendo uma poesia sobre o papel social do arquiteto. A escolha da análise dessa poesia é deixar clara a importância que o Violão de Rua estava ganhando para os intelectuais engajados da época.

A poesia a ser analisada se intitula *O Que Fez Você Arquiteto?* E se inicia da seguinte forma:

1- O que fez você, arquiteto
2- desde que está diplomado?
3- O que é que você fez
4- para se ver realizado?
5- Trabalha, ganha dinheiro,
6- anda bem alimentado.
7- Nada disso, meu amigo,
8- é grande para ser louvado.

9- Você só fez atender
10- a homem que tem dinheiro,
11- que vê o pobre sofrer
12- e descansa o ano inteiro
13- na bela casa grã-fina
14- que fez projetar,
15- esquecido que essa mina
16- um dia vai acabar.

[43] Nascido em 1907. Arquiteto. Junto com o arquiteto Lúcio Costa ajudou a projetar a cidade piloto de Brasília inaugurada no início dos anos 1960. Poeta e pintor.

Oscar Niemeyer inicia a sua poesia questionando o que faz um arquiteto. Para além do seu sustento, ele acredita que o arquiteto deve fazer mais do que garantir o seu bem estar projetando casas para a burguesia, que explora a população pobre do país para garantir a sua riqueza. Quando ele finaliza dizendo que é um desperdício projetar esse tipo de casa, pois um dia essa mina vai acabar (segunda estrofe, linha 15,16) aqui começa a surgir a Formação Discursiva e a Formação Ideológica Comunista do arquiteto, que acredita que a revolução está próxima e que, através dela ocorrerá a expropriação dos meios, como as casas dos burgueses como ocorreu na Rússia depois da Revolução de 1917 e da Revolução Cubana em 1959, em que as grandes propriedades foram divididas entre a população miserável desses países. Ele prossegue com o seu discurso:

17- Você só fez atender
18- a governo capitalista
19- que faz obra pra se ver
20- que deixa o pobre morrer,
21- que tira o pobre da lista,
22- a lista dos seus amigos,
23- amigo capitalista.

Nesta terceira estrofe ele começa a criticar o arquiteto por se vender para governos capitalistas que não têm interesse em desenvolver uma política urbanística e habitacional para a população pobre do país. Pelo contrário, os projetos urbanísticos dos governos têm por objetivo promover reformas de desenvolvimento da cidade de modo que empurre a população pobre para os bairros mais afastados longe dos olhos dos turistas e dos burgueses. Ele aqui está criticando as grandes reformas urbanísticas como a do prefeito Pereira Passos no início do século XX que objetivando embelezar a cidade do Rio de Janeiro promoveu uma das medidas mais anti-sociais da história obrigando a população pobre do país a se mudar para os bairros mais afastados da cidade isolando-os do centro da cidade e conseqüentemente da vista dos turistas que aportavam na cidade do Rio de Janeiro na época.[44] Para além da crítica a essas reformas Niemeyer também está fazendo uma autocrítica aos seus projetos arquitetônicos que assim como de seus colegas também não beneficia a população pobre do país. Aqui ele questiona o

[44] Para saber mais sobre o período Pereira Passos ver DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (orgs) O Brasil Republicano, o tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

seu próprio papel como arquiteto, florescendo o seu discurso comunista de crítica aos governos burgueses e da necessidade de incluir a população pobre nos grandes projetos para as cidades. Como veremos na próxima estrofe:

24- São escolas, hospitais,
25- teatros, apartamentos,
26- construções industriais,
27- verdadeiros monumentos.
28- Tudo isso o pobre vê,
29- vê e não pode tocar,
30- perdido por essas terras,
31- sem ter casa para morar
32- sem ter remédio que tome,
33- sem ter livro pra estudar
34- sem ter um olhar amigo,
35- um ombro pra se encostar.

Nesta estrofe Niemeyer enumera todas as construções básicas da existência humana e que representam verdadeiros monumentos. A escola (educação), o hospital (saúde), o teatro (cultura) e o apartamento (moradia), mas que o sistema capitalista não permite que sejam usufruídos por todos. Essas construções ficam limitadas a uma pequena elite que pode pagar para ter acesso a elas. Ao pobre é "permitida" apenas a construção desses monumentos para que a elite os usufrua como foi deixado claro por Vinícius de Moraes em seu poema *Operário em Construção* e que foi publicado no volume I do Violão de Rua. O sistema capitalista não permite que o pobre tenha uma casa para morar, remédio para curar sua doença, o livro para acabar com seu analfabetismo a ele não é permitido nem ao menos um pouco de afeto para afagar a sua tristeza. O sistema capitalista vive das desigualdades sociais, sem ela o sistema entre em colapso e morre. No socialismo, no comunismo, a saúde, a educação a cultura e a moradia são acessíveis a todas as pessoas indiscriminadamente esses direitos básicos são permitidos a todos. Ele finaliza o poema com a seguinte estrofe:

36- Mas se você é honrado,
37- não pode se conformar.
38- Ponha a prancheta de lado
39- e venha colaborar.
40- O pobre cansou da fome
41- que o dólar vem aumentar,
42- e vai sair para a luta
43- que Cuba soube ensinar.

Na última estrofe ele deixa de criticar o arquiteto e o convida a mudar a sua atitude, não ficar apenas lamentando toda essa situação. Ele convida o arquiteto a participar da luta para extinguir a desigualdade social. Para Niemeyer, agora é a hora de transformar essa situação, a fome e a desigualdade social são as conseqüências de um sistema político injusto como o capitalista. O pobre já vem vivendo nessa situação há muito tempo agora é a hora de dar um basta. Se não mudar agora os Estados Unidos só vai aumentar essa desigualdade na América Latina através da sua exploração Capitalista. Agora é a hora de seguir o exemplo de Cuba e promover uma Revolução Socialista no país e acabar com as injustiças sociais. E o arquiteto tem um papel fundamental nesse processo por ser a pessoa, que através de suas construções populares, permitirá o acesso dos pobres aos grandes monumentos da sociedade como a escola, o hospital e a moradia. Essa poesia se inicia com um enunciado de crítica em relação à inércia do arquiteto diante das diferenças sociais e é finalizada com um enunciado revolucionário de convocação do arquiteto para a luta revolucionária.

Quadro 6 categorias da poesia

Poema	Poeta	Cenário	Atores	Marcas discursivas
O Que Fez você arquiteto?	Oscar Niemeyer	A arquitetura	O Arquiteto; a população pobre.	O papel do arquiteto na sociedade.

Através dessas análises é possível identificar as representações sociais que se encontram na memória social e no projeto político que esses poetas estavam engajados, demonstrando o tipo de poesia que era publicada no *Violão de Rua*. As poesias apresentavam a urgência da ação e não implicavam em uma reflexão crítica sobre o cenário, o seu tom era de acusação e de defesa de algumas crenças. A ideologia revolucionária permeava o imaginário social destes poetas que publicaram nesses cadernos de poesia. Através dessas análises é possível perceber que a filiação ideológica e partidária não era necessariamente a garantia de uma poesia doutrinária. É perceber também o valor estético, apesar dele não ter sido priorizado nas análises, de muitas dessas poesias como as de Vinicius de Moraes que utilizou recursos lingüísticos sofisticados deixando explícito o jogo de palavras que ele utilizava nas suas poesias. Contudo, apesar dos esforços de Moacyr Félix em reunir poesias que falassem do povo brasileiro, mas sem que com isso houvesse um sacrifício da estética literária, o *Violão de Rua* foi amplamente criticado e classificado de populista [BUARQUE, 1981].

Entretanto o *Violão de Rua* foi uma coleção de grande sucesso com uma vendagem média de vinte mil exemplares de cada volume dos três que foram publicados, dos quinze que estavam previstos (Ridenti, 2000) para serem lançados. Esta coleção que fazia parte dos esforços em compreender e atuar sobre a conjuntura terá a sua existência marcada e condicionada pelos fatores conjunturais. A produção da coleção foi interrompida pelo golpe civil-militar de 1964 que classificou o *Violão de Rua* como leitura subversiva como relatou Moacyr Félix:

> "[...] o Violão de Rua foi mostrado na televisão como exemplo de Literatura subversiva; Poemas para a liberdade, de Joaquim Cardoso, Ferreira Gullar, Vinicius de Moraes, eram poemas humanos, voltados para aqueles que eram pobres economicamente, ou intelectualmente também, para o alienado (...) Foi dado como exemplo porque os estudantes da UNE liam isso na Central do Brasil." [FÉLIX apud RIDENTI; p.114]

Nas palavras do seu editor, o sucesso desta coleção pode ser comprovada pelo número de leitores, embora este números nunca tenham sido comprovados e os seus impactos na vida dos leitores não tenha sido estudado. Existe apenas uma crença ou desejo de que elas tenham conseguido tocar e sensibilizar o público leitor. Apesar de todas as críticas o *Violão de Rua* foi uma coleção que teve uma ampla aceitação, segundo os seus editores e poetas, por parte do seu público alvo o povo brasileiro como demonstra Moacyr Félix:

> "[...] certa vez eu vi o pessoal do CPC vendendo na Central do Brasil. Era emocionante ouvir aqueles moços gritando: *Violão de Rua. Poemas para a Liberdade!* E o povão comprando entrando no trem e lendo aquilo. Então eu ficava cada vez mais ligado ao CPC. Sempre com muito carinho e cada vez mais com a sensação de dever cumprido.'Puxa!' eu pensava, não é que a poesia está servindo de objeto de conscientização do operário?" [op.cit. p. 359-60]

Em suma, se o *Violão de Rua* não conscientizou a população como um todo, para seus editores ele proporcionou uma leitura conscientizadora aos trabalhadores que encerravam mais um dia de trabalho, pelo menos, era esta a ambição, o desejo, deles. Reiteramos que não conseguimos reunir nenhum dado objetivo, os estudos existentes não permitem comprovar ou não essa afirmação. O editor acreditou que além de ter sido mais uma das atividades culturais e conscientizadora do CPC e da própria editora Civilização brasileira, ela teria levado vários jovens de classe média a olharem a sua volta e verem a realidade do país que eles viviam e a buscarem achar uma solução para supera a desigualdade social que caracterizava o país.

O *violeiro de rua* foi responsável pela utilização de uma linguagem que, aos olhos de seu tempo, apareciam como específica. Para ele esta linguagem possuía uma clareza do público que pretendia atingir. Latifúndio, operariado, proletariado, reformas são mais que palavras ou símbolos, são marcas de um discurso, são marcas de um percurso, ela substitui uma complexa informação, uma significação simbólica, uma marca não compreende um valor em si, um signo puro. Ela existe e é valorizada na medida em que é dotada de sentidos por outros grupos e projetos. A marca aponta a existência da alteridade, da pertinência, da influência e da regulação, a marca é uma transação que co-fabrica uma realidade.

A luta desses jovens pela construção de uma nova identidade –idealmente - genuinamente brasileira foi marcada pelo romantismo revolucionário e pelo desejo de construir uma nova sociedade. Apesar deles negaram essa identidade romântica revolucionária em certa medida eles a difundiram ao buscar no passado os elementos para a construção de uma nova sociedade desalienada dos ideais capitalistas.

Considerações Finais

A multiplicação das ações e dos projetos culturais e o intenso e tenso debate cultural do país no período pré 64 não foi um fato isolado da conjuntura da época. As reflexões e propostas se multiplicavam em diferentes campos, os objetivos eram conhecidos e publicamente apresentados e discutidos por vários segmentos da sociedade brasileira, a palavra mudança era mobilizadora. Cada grupo social se colocava diante desta possibilidade ou construção histórica. Este período marcou o imaginário social do país. A crença na real possibilidade de se transformar o país, proporcionada pelo governo Goulart, levou milhares de jovens de classe média urbana a se engajarem em movimentos culturais e partidos políticos que estivessem envolvidos com os problemas sociais do país, revelando-se o aspecto *romântico* dos anos 60 como a valorização da humanidade e o resgate da identidade nacional.

A conseqüência da militância desses jovens foi o surgimento de um movimento político e cultural que marcou a época com a idéia de criar de uma arte genuinamente nacional, promoveu a idéia e fez perdurar um discurso que acreditava ser possível e necessário a mudança histórica na sociedade brasileira. Um movimento que quarenta anos depois é objeto da ciência histórica e parte da memória social brasileira. O *Centro Popular de Cultura* da *UNE* com a proposta de uma cultura engajada reescreveu –ou mesmo subverteu- o conceito de cultura como sinônimo de diversão para o conceito de cultura como sinônimo de responsabilidade social. O resultado dessa proposta política foi à criação de uma arte voltada para a ótica popular, para o cotidiano, necessidades e ponto de vista da população brasileira excluída do poder econômico, político e cultural e que produziu uma solidariedade em que alguns assumiram o projeto que acreditaram tornar possível a melhoria da qualidade de vida de outros.

Um dos efeitos dessa militância foi à criação da coleção *Violão de Rua: Poemas para a liberdade.* Este movimento não constituía um simples apêndice do CPC. Ele buscou se diferenciar da proposta inicial do CPC, subjugar a estética artística em prol da

mensagem política, procurando conciliar estética com consciência social. Este aspecto, entretanto é pouco comentado entre os estudiosos do tema. Constatamos que esta coleção, apesar de ter lançado apenas três volumes, fez um enorme sucesso na época. O *Violão de Rua* foi à comprovação do processo de amadurecimento do CPC, demonstrando que era possível criar um movimento cultural engajado sem sacrifício do seu teor artístico. Contudo, esta dissertação apesar de reconhecer a importância da estética dessas poesias e ter, em um primeiro momento, pretendido analisar esta estética este objetivo não foi alcançado tendo priorizado apenas o aspecto político e social destas poesias.

Ao focar a pesquisa na memória social produzida e veiculada através dos poetas e nas poesias publicadas nestes cadernos foi possível identificar as representações sociais através da poesia e da memória social de um projeto político que tinha como objetivo transformar a realidade social através do processo denominado de revolução brasileira. Pudemos observar assim, que a memória marcou e criou, a identidade social [Pollack,1992] desses poetas com esse projeto de transformação social através da arte.

O estudo da conjuntura, a identificação dos artistas e intelectuais próximos ao Violão de Rua e a análise de algumas poesias permitiu a retomada de parte significativa da memória do grupo estudado, que se solidarizava e se emocionava com o sofrimento do próximo, transformando seus sentimentos em ações e discursos políticos e estéticos.

As poesias do *Violão de Rua* evocam a liberdade do povo-nação, idéias e objetivos apresentados como redentores e regeneradores da humanidade corrompida pela modernidade. Através de suas poesias, esses artistas e intelectuais promovem denúncias referentes às precárias condições de vida tanto na cidade grande quanto no campo, apresentam e defendem os caminhos políticos, administrativos e jurídicos capazes de promover a mudança. Ao eleger o homem do campo como a personificação do caráter do povo brasileiro capacitado para lutar por melhores condições de vida no campo e nas favelas, esses poetas estavam reconhecendo-o como o detentor da verdadeira identidade nacional. O homem do campo e o favelado expressavam e representavam os efeitos perversos e lógicos que o capitalismo produzia. O *Violeiro de Rua* demonstrava que existia uma armadilha humana e histórica que deveria ser combatida e através da ação humana modificada. Contudo, esse reconhecimento não era uma dimensão apenas ideológica, pois estava ancorado numa base real sendo resultado do processo histórico. A memória social guardava e utilizava-se deste saber para intervir

no mundo real: a organização da luta no campo através das ligas camponesas, que culminou na insurgência dos trabalhadores rurais no final dos anos 1950 início dos 1960. Por isso esses poetas elegeram o homem do campo como o principal personagem das poesias.

A coleção de poesias *Violão de Rua* tem a sua linguagem poética influenciada por diversas formações discursivas, como por exemplo, a revolucionária. Os enunciados das poesias do Violão de Rua referem-se basicamente ao homem do campo e a sua condição social. Assim como os da má distribuição de renda e a reforma agrária. A memória discursiva dessas poesias é marcada pelo projeto desses poetas de as utilizarem como um instrumento de conscientização política, em que a sua característica responsiva foi delineada pela expectativa desses poetas de promoverem uma mudança social através delas, ou seja, eles esperaram uma resposta deste público que eles pretendiam atingir, mas que nunca teve retorno. Esta enunciação poética é assinalada pelas construções discursivas povo, popular, terra, nossa gente, brasileiro, imperialismo, classes, proletário, regime capitalista dentre outras que vão sendo disseminadas ao longo dos três cadernos de poesia. Ao retirar um vocabulário do Marxismo esses poetas buscaram atribuir um sentido científico, ideológico e político a essas poesias. O uso de palavras e conceitos de inspiração marxista permite acreditar numa estratégia política, embora esta estratégia nunca seja apresentada, ou seja, esses conceitos são negligenciados e substituídos pelo desejo ou esforço da ação que acreditavam transformadoras. A palavra e a extensão são suficientes na produção de uma legitimidade social e histórica.

As poesias do *Violão de Rua* são marcadas por vários sentidos, mas tendo uma formação discursiva dominante a revolucionária. Neste processo discursivo é assegurada uma única identidade detentora da cultura nacional a identidade do homem do campo. Observamos que identidade social é um sentido ou modo de compreensão que se funda em uma palavra utilizada no plural. A identidade social ou cultural não é única, ela é dada e reconhecida por todos, sendo construída através da negociação entre o individual e o coletivo, ou seja, essas identidades são construídas e mantidas pela inserção social desses grupos.

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação consultamos inúmeras fontes documentais e bibliográficas pertinentes ao objeto de estudo da pesquisa, assim como outros suportes utilizados na conjuntura de análise e para registrar os fatos e

fundamentar a análise, não foi possível identificar conceitualmente a denominada poesia social assinalada pelo Editor dos *Cadernos* Moacyr Felix em entrevista concedida a Jalusa Barcellos. A poesia social pode ser percebida nesta pesquisa através do temas abordados pelo Violão de Rua. Os temas falavam e, principalmente denunciavam, o mundo social e os desejos de alguns grupos sociais e políticos que atuavam no campo da cultura. A idéia de poesia social é permeada pelos sentidos produzidos simbolicamente e no calor das lutas, nas prioridades e ênfases determinadas pelos acontecimentos históricos.

Esta dissertação teve como objetivo analisa o discurso produzido por um grupo de poetas que sob influência do discurso recorrente da época, o revolucionário, se propôs a colocar a sua arte a disposição de um projeto político-cultural na construção da verdadeira identidade nacional que tinha como símbolo o homem do campo. Para tanto publicaram no Violão de Rua poetas veteranos como Vinícius de Moraes, Moacyr Félix, Joaquim Cardoso e Ferreira Gullar e novatos como Affonso Romano de Sant Anna e desconhecidos como Francisco José Dias Pinto. Todos, intelectuais e militantes de base urbana, reunidos em prol de um projeto revolucionário de transformação social. A militância política e partidária, de diversos dos seus membros, era anterior à constituição do Violeiro de Rua. Havia um traço de continuidade e articulação nas ações do grupo.

Através da análise dessas poesias foi possível identificar a memória social do projeto político e as motivações e estratégias discursivas utilizadas, que os Violeiros de Rua estavam engajados, demonstrando o tipo de poesia que era publicada no Violão de Rua. A ideologia revolucionária – a luta pela constituição de uma sociedade socialista - estava permeando a ação e a produção da memória social de muitos poetas que publicaram nesses cadernos de poesia. Neste sentido, a memória social foi também um percurso e um recurso estratégico e simbólico. Também foi possível, apesar de não ter sido analisado, perceber o valor estético dessas poesias como a de Vinicius de Moraes como já foi dito no terceiro capítulo. Apesar dos esforços de Moacyr Félix em reunir poesias que falassem do povo brasileiro, mas sem que com isso houvesse um sacrifício da estética literária, os cadernos de poesia Violão de Rua foram amplamente criticados e classificados de poesia populista e panfletária. Como fez Heloísa Buarque de Hollanda [1981, p.27] ao afirmar que "[...] podemos dizer que a poesia populista não desempenhava, apesar do seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária." As lutas políticas e ideológicas que envolviam e orientavam estes

atores e seus discursos eram mais complexas que o simples enunciado do mundo e das relações predominantes na sociedade brasileira.

A temática predominante, a linguagem utilizada, os recursos de construção das frases das poesias, os personagens e situações usuais, muitas vezes de origem religiosa, demonstram a preocupação em atingir a população através do uso de referências, personagens, metáforas e símbolos conhecidos e partilhados pela população. Ao pronunciar enunciados de denúncia social, de convocação para a luta armada, como nos demonstraram os poemas analisados, foi possível utilizar – com o cuidado e os limites daqueles que não possuem formação acadêmica específica - como arcabouço teórico metodológico a Análise do Discurso Francesa (AD), que para além de uma simples análise gramatical, passa a estudar a linguagem a partir da sua formação ideológica. Daí a importância de se relacionar a AD com o projeto político-cultural do *Centro Popular de Cultura* (CPC) da UNE, que defendeu um projeto social, definido como utópico e que através dele seria possível estabelecer um diálogo com a população brasileira através da sua arte, mesmo que esses artistas e intelectuais não obtivessem a sua resposta imediatamente, a sua intenção já estava explicitada e a sua resposta já estava sendo aguardada. Contudo, não podemos esquecer que apesar dos esforços desses artistas e intelectuais em desenvolver uma arte apontada como "genuinamente popular e revolucionária", isto se deu através de uma estrutura centralizadora e burocrática típica da ordem política, um partido político tradicional, mesmo que colocado na ilegalidade, mas que possuía funcionamento tolerado pelo pacto político construído nos anos 50. Apesar do PCB não interferir diretamente no CPC da UNE a sua visão organizacional permeou o ideário das esquerdas ao longo dos anos 1960 e 1970, em que a construção dessa arte popular ficaria a cargo da "vanguarda iluminada" que por obter o conhecimento teórico estaria mais bem preparada do que a população brasileira. No entanto, esta postura autoritária não tira o mérito desse grupo de artistas e intelectuais que percorreram os quatro cantos do país "levando cultura", ou seja, aquilo que entendia como arte e cultura, à população brasileira.

Assim como no caso do *Violão de Rua* a AD pode e deve ser utilizada como um recurso metodológico da análise das outras manifestações culturais do CPC da UNE como as peças produzidas pelo Vianinha, assim como, as músicas e as produções cinematográficas que também conservam a memória social deste projeto revolucionário de transformação social.

O *Violão de Rua*, assim como os movimentos políticos e culturais da época, também contribuiu para o processo revolucionário em curso no país. No entanto, se ele não cumpriu plenamente o seu papel de conscientizador do homem brasileiro, ajudou no processo de conscientização dos jovens de classe média da época, que se voltou para os problemas do país. Um dos principais resultados desse engajamento político pré-64 foi o envolvimento de uma nova geração de jovens e que, quatros anos depois, muitos deles estariam na resistência ao regime militar e na luta armada no período ditatorial do país com objetivo de libertar a população brasileira e construir uma nova sociedade livre das mazelas da sociedade capitalista, assim como a geração pré-64. Além da criação de outros movimentos sociais que também procuraram colocar na ordem do dia os problemas vividos pelo povo brasileiro. Exemplo disso foi à insurgência de novos movimentos sociais no processo de abertura política do país, como o *novo sindicalismo* que liderou as famosas greves do ABC paulista no final dos anos 70. E o surgimento de novos partidos políticos como o PT (Partido dos Trabalhadores) que resgatou traços do *Romantismo Revolucionário* como a simpatia com os movimentos de base e a união dos proletários com os intelectuais na busca, no seio sociedade pré-capitalista, de novas diretrizes para a construção de uma sociedade mais justa. Ou ainda o Partido Verde (PV) que colocava no foco das discussões políticas a importância da ecologia aliada ao projeto de construção de uma nova sociedade, demonstrando que o ideário *romântico* permaneceu ao longo do tempo.

Comprova-se assim que o processo de engajamento de frações da classe média urbana nas lutas populares produziu desdobramentos políticos para as gerações posteriores a do início dos anos 60 e que, aos poucos, as gerações dos anos 70 e, sobretudo a dos anos 80, foram recuperando a idéia de mudança orientada pelo povo e pelo Estado - nação nas suas reivindicações políticas. Além da simpatia da classe média com as lutas populares como as greves, que se antes eram instrumentos de reivindicação de algumas categorias de trabalhadores, nos anos 80 passaram a ser o maior instrumento de reivindicação da classe trabalhadora concentradas em espaços urbanos, confirmando assim que a luta de movimentos como o *CPC* da *UNE* foi vitoriosa no esforço em criar um novo sentido e propor novas prioridades e conceitos de arte. Neste sentido, a idéia de arte engajada ainda é seguida por diversos artistas que procuram voltar o seu trabalho para um projeto social e não puramente mercadológico. Enfim, esse tema dos artistas e intelectuais engajados em projetos como o da Revolução Brasileira e os aspectos

culturais da esquerda brasileira ainda não foi esgotado, havendo campo inúmeras pesquisas futuras a serem desenvolvidas.

Referência Bibliográfica

- ARANTES, Aldo e LIMA, Haroldo História da Ação Popular: da JUC ao PC do B São Paulo, Alfa - Omega, 1984.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de – Ronda Noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu; In: *Estudos Históricos 1*, Rio de Janeiro, editora Vértice, 1988.
- BANDEIRA, Moniz. O Governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil: 1961-1964. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- BARCELLOS, Jalusa (org.) CPC, uma história de paixão e consciência Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- BAKTHIN, Mikhail Marxismo e filosofia da linguagem São Paulo, HUICETEC, 2002.
- _____ Estética da criação verbal 2ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIM, Walter Mágica e técnica, arte e política:ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas V.1, (trad. ROUANET, Sérgio Paulo) 10ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BOSI, Alfredo, Historia Concisa da Literatura Brasileira 3ª ed. 4ª tiragem,São Paulo: Coltrix, s.d.
- BOTTOMORE Tom (ed.). Dicionário do pensamento marxista org. da edição brasileira Antônio Monteiro Guimarães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BOURDIEU, Pierre O Poder Simbólico 2ª edição, Rio de Janeiro, ed. Bertrand Brasil, 1998.
- _____ *A Linguagem autorizada. As condições sociais da eficácia do discurso ritual.* IN A Economia das Trocas Lingüísticas- o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1998, (p.81-125).
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine Introdução à análise do discurso 2ª edição revisada, Campinas,SP, Editora da UNICAMP, 2004.

- BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes Movimentos de juventude. 15ª ed. São Paulo, Moderna, 1990.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine Introdução à análise do discurso – 2ª edição revisada – Campinas, SP: Unicamp, 2004.
- BRÊTAS, Manuela Violão de Rua: poesia e revolução Monografia de bacharelado,UFF,IFCH, Departamento de história, fevereiro de 2004.
- BRONISLAW, Baczock Imaginação Social In *Enciclopédia Einaldi.* Anthropos-Homem V. 5 Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- CHAUI, Marilena *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Seminários*; São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- DODEBEI, Vera e GONDAR, Jô (org.) O que é memória social? Rio de Janeiro, Contra Capa, 2005.
- FALCON, Francisco História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- FÁVARO, Maria de Lourdes de A. A UNE Em tempos de Autoritarismo Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1995.
- FELIX, Moacyr (org.) *Violão de rua – poemas para a liberdade*; Vols. I, II, II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962-63.
- _____ (organização, seleção e notas) – Ênio Silveira: arquiteto de liberdades; Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 1998;
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs) – O Brasil Republicano: O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. livro 3; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2003.
- FERREIRA, Jorge "Crise da República: 1954, 1955 e 1961" IN: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs) – O Brasil Republicano: O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. livro 3; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2003, (p.301-342).

- _____ (org.) O Populismo e sua História. Debate e Crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.
- _____ O imaginário: trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945-1964. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2005.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO (orgs), Janaína Usos e abusos da história oral – 2ª edição – Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- FERNANDES, Florestan (coordenador) KOTHE, Flávio R. (org.) Walter Benjamin. Sociologia Coleção grandes cientistas sociais nº 50, 2ª edição , São Paulo: editora Ática, 1991.
- GONÇALVES, Marcos A. e HOLLANDA, Heloisa Buarque de - Cultura e Participação nos anos 60. *Coleção Tudo é História*, Vol. 41, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GONDAR, Jô "Quatro proposições sobre memória social" IN: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, (p.11-26).
- GRYNSPAN, Mário Tempo de plantar, tempo de colher IN Revista Nossa História, Ano 1, nº 9, Rio de Janeiro, Edição Biblioteca Nacional, Julho 2004, (p 28-32).
- GULLAR, Ferreira Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HALBWACHS, Maurice – A memória coletiva; São Paulo, Centauro Editora, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert – Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade; Petrópolis-RJ, Vozes, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos Anos 60 Porto Alegre: L& PM, 1987.
- MARIANI, Bethania O PCB e a Imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989 Rio de Janeiro: Revan; Campinas-SP: Unicamp, 1998.
- MARTINS FILHO, João Roberto "O movimento estudantil na conjuntura do golpe" IN: TOLEDO, Caio Navarro de (org.) – 1964 Visões Críticas do Golpe: democracia e reformas no populismo; Campinas-SP: Unicamp, 1997, (p.75-81).

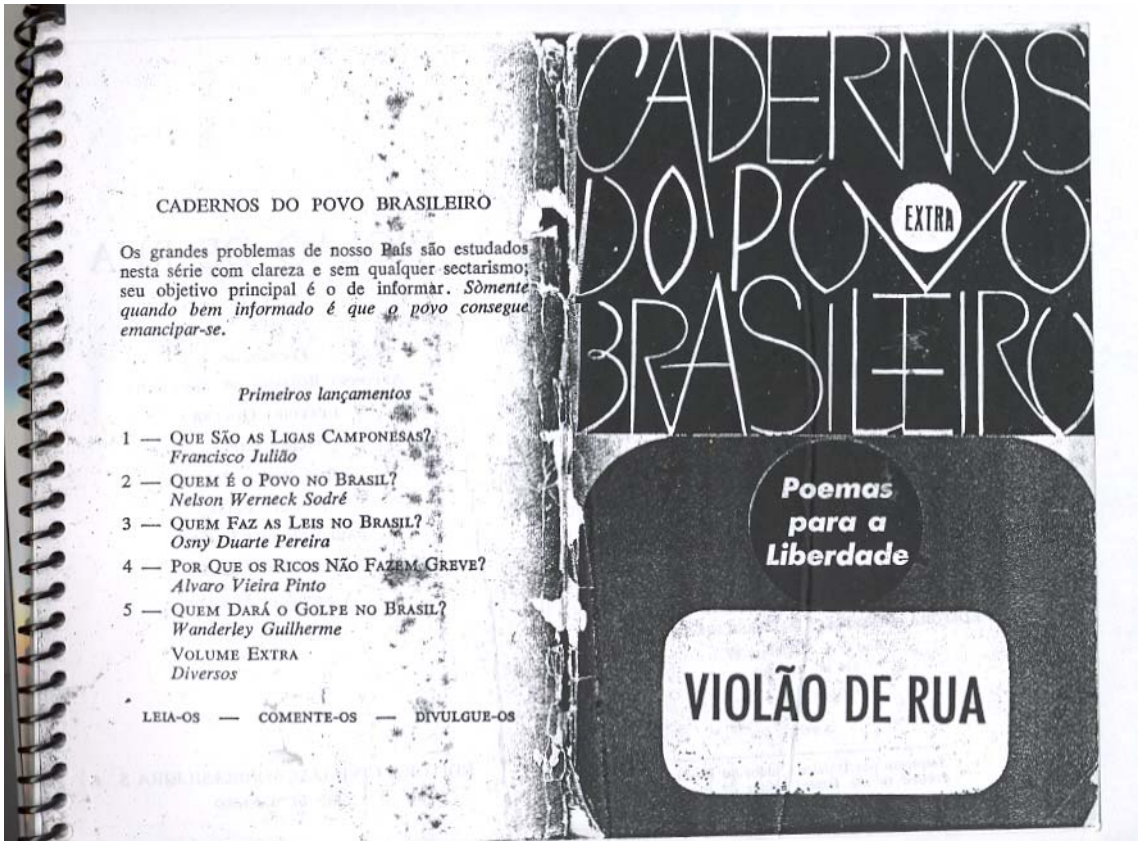
- MOTA, Carlos Guilherme – Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica; 4ª edição, São Paulo, Ática, 1978;
- MORAES, Denis de – A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões; Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORAES, Nilson Alves "Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos" IN: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, (p.89-104).
- NAPOLITANO, Marcos CULTURA BRASILEIRA Utopia e Massificação (1950-1980) São Paulo, Contexto, 2001.
- _____ "Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970" IN: Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro) 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil Rio de Janeiro: 7Letras, 2004 (p.309-320).
- OLIVEIRA, Carmen I. Correia e ORRICO, Evelyn G. Dill "Memória e discurso: um diálogo promissor" IN: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, (p.73-88).
- ORLANDI, Eni P. Análise do Discurso. Princípios & Procedimentos Campinas, SP, Pontes, 2005.
- POLLACK, Michael Memória e identidade social; in *Estudos Históricos 10*, Rio de Janeiro, FGV, 1992.
- _____ Memória, esquecimento e silêncio in *Estudos Históricos* Rio de Janeiro,vol.2, n.3. 1989, (p.3-15).
- RIDENTI, Marcelo Em Busca do Povo Brasileiro-artista da Revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- _____ "Intelectuais, estudantes e artistas" IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) Intelectuais, História e Política (séculos XIX e XX) Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, (p.247-270).

- SEVCENKO, Nicolau Literatura como missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SOIHET, Raquel, BICALHO, Fernanda Baptista, GOUVEIA, Maria de Fátima Silva (org.) Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história Rio de Janeiro:Mauad, 2005.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques *Discurso Sobre a origem e os fundamentos da desigualde entre os homens.* In Coleção os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1983. P.233-282
- SILVA, Tomaz Tadeu da *A produção social da identidade e da diferença*; in: SILVA, Tomaz Tadeu da *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000, p.73-102.
- TOLEDO, Caio Navarro de (org.) – 1964 Visões Críticas do Golpe: democracia e reformas no populismo; Campinas-SP, ed. da Unicamp, 1997.
- VELHO, Gilberto "Memória, Identidade e Projeto" IN: _____ Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, (p.97-105).
- WOODWARD, Kathryn *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*; in: SILVA, Tomaz Tadeu da *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

Anexo 1

Violão de Rua I, II e III:

Poemas Selecionados.



CADERNOS DO POVO BRASILEIRO

Os grandes problemas de nosso País são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. *Sòmente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se.*

Primeiros lançamentos

1 — QUE SÃO AS LIGAS CAMPONESAS?
Francisco Julião
2 — QUEM É O POVO NO BRASIL?
Nelson Werneck Sodré
3 — QUEM FAZ AS LEIS NO BRASIL?
Osny Duarte Pereira
4 — POR QUE OS RICOS NÃO FAZEM GREVE?
Alvaro Vieira Pinto
5 — QUEM DARÁ O GOLPE NO BRASIL?
Wanderley Guilherme
VOLUME EXTRA
Diversos

LEIA-OS — COMENTE-OS — DIVULGUE-OS

CADERNOS DO POVO BRASILEIRO
EXTRA
Poemas para a Liberdade
VIOLÃO DE RUA

Poemas Selecionados:

1. Quatro mortos por minuto- Ferreira Gullar p.20-21
2. Os homens da terra- Vinícius de Moraes- p.82
3. O operário em construção-p.86-92

QUATRO MORTOS POR MINUTO

(à razão de mil dólares)

Morrem quatro por minuto
nesta América Latina.
Não conto os que morrem velhos,
só os que a fome extermina.

Não conto os que morrem velhos
que, na América Latina,
êsses são poucos: os homens
aqui mal passam dos trintas.

Não conto os mortos de faca
nem os mortos de polícia:
conto os que morrem de febre
e os que morrem de tísica.

Conto os que morrem de bouba,
de tifo, de verminose;
conto os que morrem de crupe,
de cancro e sistosomose.

Mas todos êsses defuntos
morrem de fato é de fome,
quer a chamemos de febre
ou de qualquer outro nome.

Morrem de fome e miséria
quatro homens por minuto,
embora enriqueçam outros
que dêles não sabem muito,

que nunca lhes viram o rosto
ossudo, os braços franzinos,
mas que lhes roubam a moeda,
êsses gangsters grã-finos.

Mil dólares por minuto,
eis quanto nos rouba o ianque.
Time is money: transformam
em moeda nosso sangue.

Blood is money, alquimistas,
transformam moeda em sangue,
transformam moeda em rifle,
em bomba, em canhão, em tanque.

Enquanto quatro homens morrem
por minuto, por minuto
mil dólares voam daqui
para a gaveta dos trustes.

Êsse é o preço que pagamos
— será pouco? será muito? —
para ganharmos um morto
quatro vêzes por minuto.

No tempo que dispendeste
para ler estas estrofes
quatro dos nossos morreram
e o ianque encheu mais seu cofre.

Tempo é dinheiro — êles dizem.
Tempo é sangue — nós dizemos.
Fidel moutrou-nos a rota:
Pátria ou morte! Venceremos!

OS HOMENS DA TERRA

Em homenagem aos trabalhadores da terra do Brasil, que enfim despertam e cuja luta ora se inicia.

Senhoras Barões da terra
Preparai vossa mortalha
Porque desfrutais da terra
E a terra é de quem trabalha
Bem como os frutos que encerra
Senhores Barões da terra
Preparai vossa mortalha.
Chegado é o tempo de guerra
Não há santo que vos valha
Não a foice contra a espada
Não o fogo contra a pedra
Não o fuzil contra a enxada:
— União contra granada!
— Reforma contra metralha!

Senhores Donos da Terra
Juntais vossa rica tralha
Vosso cristal, vossa prata
Luzindo em vossa toalha.
Juntais vossos ricos trapos
Senhores Donos de terra

Que os nossos pobres farrapos
Nossa juta e nossa palha
Vêm vindo pelo caminho
Para manchar vosso linho
Com o barro da nossa guerra:
E a nossa guerra não falha!

Nossa guerra forja e funde
O operário e o camponês;
Foi êle quem fêz o forno
Onde assa o pão que comeis
Com seu martelo e seu tôrno
Sua lima e sua torquês,
Foi êle quem fêz o fôrno
Onde assa o pão que comeis.

Nosso pão de cada dia
Feito em vossa padaria
Com o trigo que não colheis:
Nosso pão que forja e funde
O camponês e o operário
No fôrno onde coze o trigo
Para o pão que nos vendeis
Nas vendas do latifúndio
Senhor latifundiário!

Senhor Grileiro de terra
É chegada a vossa vez
A voz que ouvis e que berra
É o brado do camponês
Clamando do seu calvário
Contra a vossa mesquinhês.

O café vos deu o ouro
Com que encheis vosso tesouro
A cana vos deu a prata
Que reluz em vosso armário
O cacáu vos deu o cobre
Que atirais no chão do pobre
O algodão vos deu o chumbo
Com que matais o operário:
É chegada a vossa vez
Senhor latifundiário!

Em tôda parte, nos campos
Junta-se à nossa outra voz
Escutai, Senhor dos campos
Nós já não somos mais sós.
Queremos bonança e paz
Para cuidar da lavoura
Ceifar o capim que dá
Colher o milho que doura,
Queremos que a terra possa
Ser tão nossa quanto vossa
Porque a terra não tem dono
Senhores Donos de Terra.
Queremos plantar no outono
Para ter na primavera
Amor em vez de abandono
Fartura em vez de miséria.

Queremos paz, não a guerra
Senhores Donos de Terra...
Mas se ouvidos não prestais
Às grandes vozes gerais
Que ecoam de serra em serra
Então vos daremos guerra
Não há santo que vos valha:

Não a foice contra a espada
Não o fogo contra a pedra
Não o fuzil contra a enxada:
— Granada contra granada!
— Metralha contra metralha!

E a nossa guerra é sagrada
A nossa guerra não falha!

O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO

"E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo: — Dar-te-ei todo êste poder e a sua glória; porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: — Vai-te, Satanaz; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Êle servirás."

LUCAS, Capítulo V, versículos 5-8

Era êle que erguia casas
onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
êle subia com as casas
que lhe brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
de sua grande missão:
não sabia, por exemplo,
que a casa do homem é um templo,
um templo sem religião,
como tampouco sabia
que a casa que êle fazia
sendo a sua liberdade
era a sua escravidão.
De fato, como podia
um operário em construção

compreender por que um tijolo
valia mais do que um pão?
Tijolos êle empilhava
com pá, cimento e esquadria;
quanto ao pão, êle o comia.
Mas fôsse comer tijolo...
E assim o operário ia
com suor e com cimento
erguendo uma casa aqui,
adiante um apartamento,
além uma igreja, à frente
um quartel e uma prisão;
prisão de que sofreria,
não fôsse eventualmente
um operário em construção.

Mas êle desconhecia
êsse fato extraordinário:
que o operário faz a coisa
e a coisa faz o operário.
De forma que, certo dia,
à mesa, ao cortar o pão,
o operário foi tomado
de uma súbita emoção
ao constatar assombrado
que tudo naquela mesa
— garrafa, prato, facão —
era êle quem os fazia,
êle, um humilde operário,
um operário em construção.
Olhou em tôrno: gamela,
banco, enxêrga, caldeirão,
vidro, parede, janela,
casa, cidade, nação!
Tudo, tudo o que existia

era êle quem o fazia,
êle, um humilde operário,
um operário que sabia
exercer a profissão.

Ah, homens de pensamento,
não sabereis nunca o quanto
aquêle humilde operário
soube naquele momento!
Naquela casa vazia
que êle mesmo levantara
um mundo nôvo nascia
de que sequer suspeitava.
O operário emocionado
olhou sua própria mão,
sua rude mão de operário,
de operário em construção,
e olhando bem para ela
teve um segundo a impressão
de que não havia no mundo
coisa que fôsse mais bela.

Foi dentro da compreensão
dêsse instante solitário
que, tal sua construção,
cresceu também o operário.
Cresceu em alto e profundo,
em largo e no coração,
e como tudo que cresce
êle não cresceu em vão.
Pois além do sabia,
exercer a profissão,
o operário adquiriu
uma nova dimensão:
a dimensão da poesia.

E um fato nôvo se viu
que a todos admirava:
o que o operário dizia,
outro operário escutava.
E foi assim que o operário
do edifício em construção,
que sempre dizia *sim*.
começou a dizer *não*.
E aprendeu a notar coisas
a que não dava atenção:
notou que sua marmita
era o prato do patrão,
que a sua cerveja prêta
era o uísque do patrão,
que seu macacão zuarte
era o terno do patrão,
que o casebre onde morava
era a mansão do patrão,
que seus dois pés andarilhos
eram as rodas do patrão,
que a dureza do seu dia
era a noite do partão,
que sua imensa fadiga
era a amiga do patrão.

E o operário disse: "Não!"
E o operário fêz-se forte
na sua resolução.
Como era de se esperar,
as bôcas da delação
começaram a dizer coisas
aos ouvidos do patrão.
Mas o patrão não queria
nenhuma preocupação:
— "Convençam-no" do contrário! —

disse êle sôbre o operário,
e ao dizer isso sorria.

Dia seguinte, o operário
ao sair da construção
viu-se súbito cercado
dos homens da delação
e sofreu, por destinado,
sua primeira agressão.
Teve seu rosto cuspido,
teve seu braço quebrado,
mas quando foi perguntado
o operário disse: "não!"

Em vão sofrera o operário
sua primeira agressão;
muitas outras se seguiram,
muitas outras seguirão.
Porém, por imprescindível
ao edifício em construção,
seu trabalho prosseguia
e todo o seu sofrimento
misturava-se ao cimento
da construção que crescia.

Sentindo que a violência
não dobraria o operário,
um dia tentou o patrão
dobrá-lo de modo vário;
de sorte que o foi levando
ao alto da construção
e num momento de tempo
mostrou-lhe tôda a região,
e apontando-a ao operário
fêz-lhe esta declaração:

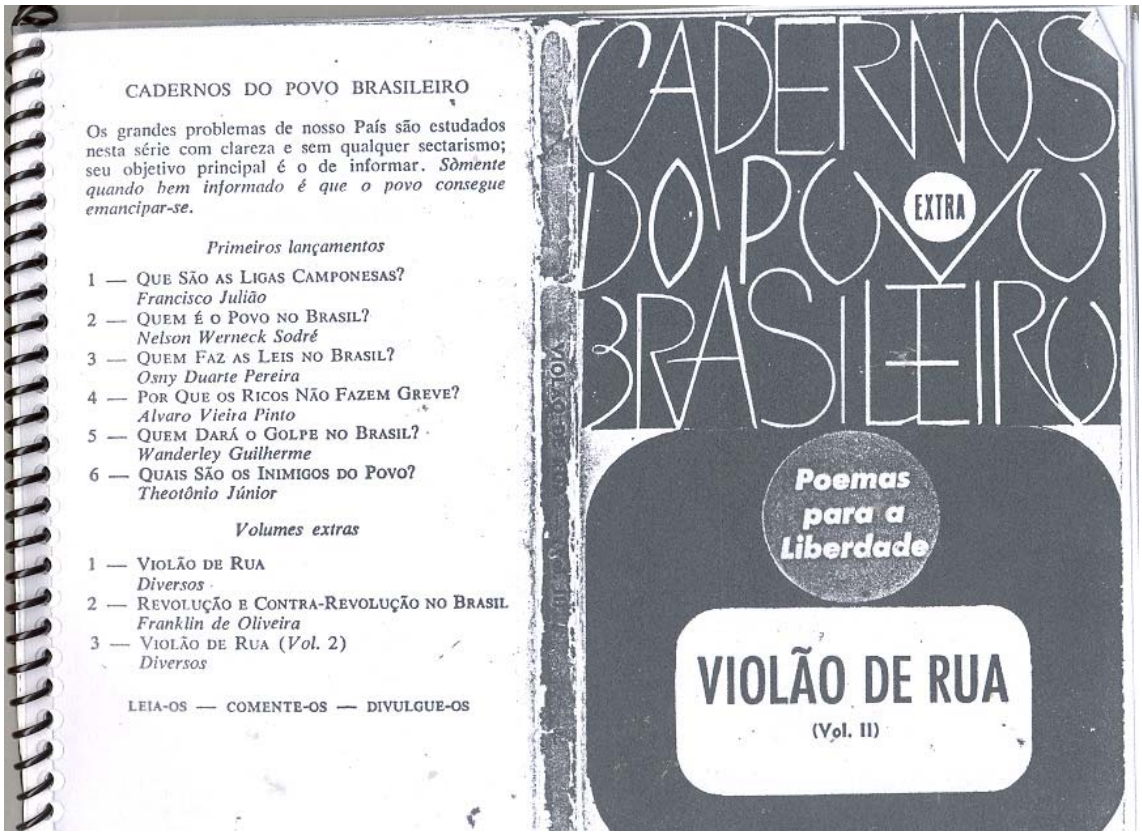
— Dar-te-ei todo êste poder
e a sua satisfação,
porque a mim me foi entregue
e dou-o a quem bem quiser,
dou-te tempo de lazer,
dou-te tempo de mulher...
Portanto, tudo o que vês
será teu se me adorares
e, ainda mais, se abandonares
o que te faz dizer *não*.

Disse e fitou o operário,
que olhava e que refletia;
mas o que via o operário,
o patrão nunca veria.
O operário via as casas
e dentro das estruturas
via coisas, objetos,
produtos, manufaturas;
via tudo o que fazia
o lucro do seu patrão
e, em cada coisa que via,
misteriosamente havia
a marca de sua mão.
E o operário disse "Não!"

— Loucura! — gritou o patrão —
Não vês o que teu dou eu?
— Mentira! — disse o operário —
Não podes dar-me o que é meu.

E um grande silêncio fêz-se
dentro do seu coração:
um silêncio de martírios,
um silêncio de prisão,

um silêncio povoado
de pedidos de perdão,
um silêncio apavorado
com o mêdo em solidão,
um silêncio de torturas
e gritos de maldição,
um silêncio de fraturas
a se arrastarem no chão.
E o operário ouviu a voz
de todos os seus irmãos,
os seus irmãos que morreram
por outros que viverão.
Uma esperança sincera
cresceu no seu coração
e dentro da tarde mansa
agigantou-se a razão
de um homem pobre e esquecido,
razão porém que fizera
em operário construído
o operário em construção.



CADERNOS DO POVO BRASILEIRO

Os grandes problemas de nosso País são estudados nesta série com clareza e sem qualquer sectarismo; seu objetivo principal é o de informar. *Sòmente quando bem informado é que o povo consegue emancipar-se.*

Primeiros lançamentos

1 — QUE SÃO AS LIGAS CAMPONESAS?
Francisco Julião
2 — QUEM É O POVO NO BRASIL?
Nelson Werneck Sodré
3 — QUEM FAZ AS LEIS NO BRASIL?
Osny Duarte Pereira
4 — POR QUE OS RICOS NÃO FAZEM GREVE?
Alvaro Vieira Pinto
5 — QUEM DARÁ O GOLPE NO BRASIL?
Wanderley Guilherme
6 — QUAIS SÃO OS INIMIGOS DO POVO?
Theotônio Júnior

Volumes extras

1 — VIOLÃO DE RUA
Diversos
2 — REVOLUÇÃO E CONTRA-REVOLUÇÃO NO BRASIL
Franklin de Oliveira
3 — VIOLÃO DE RUA (*Vol.* 2)
Diversos

LEIA-OS — COMENTE-OS — DIVULGUE-OS

CADERNOS DO POVO BRASILEIRO

EXTRA

Poemas para a Liberdade

VIOLÃO DE RUA

(Vol. II)

Poemas Selecionados:

1. Poema para Pedro Teixeira assassinado- Afonso Romano de Sant' Anna p.14-17
2. Inferno – Francisco José Dias Pinto- p.48-50

POEMA PARA PEDRO TEIXEIRA ASSASSINADO

1

Ontem, senzala.
Hoje, cortiço.
Ontem, chibata.

Hoje, fuzil.

Ontem, Quilombos.
Hoje, Sapé.

O latifúndio, companheiro,
rói seu osso de Caim.

Coronel
fuzil
e ôlho

polícia
pau
e ferrôlho.

O latifundio, companheiro,
mói as fezes de seu fim.

2

Do homem é a terra
a terra e seus desertos
e sôbre o campo se estende
o corpo do homem
— e a fome.

Cavei
colhi
perdi

Marido
campos
e filhos

pés de estrume
mãos de estêrco
somos todos, companheiros,
humus e homens, amém.

3

Cantou o galo uma vez
e Pedro foi de emboscada.

Se escurecia
noite a dentro
sôbre seu corpo
jorrando sangue.

Cantou o galo outra vez
e o filho sangrou-se à bala.

Menino-ovelha
adubo verde,
sangue fresco
em plantação.

Ronda o galo a casa aberta
de Pedro Teixeira morto.

Uma viúva e seus filhos
se espreitam na madrugada
que amanhece em sangue e brasa.

4

Vai a noite
alta é

uma viúva em seu leito
arde desejos de sangue.

— Mulher, porque morreu teu marido
com o corpo ferido?

— Moço, morreu ferido pelo inimigo
por que sabia do seu caminho.

— Mulher, porque feriram teu filho
na estrada de teu marido?

— Moço, feriram o menino
por que seguia o caminho
que vamos todos seguindo.

Desce o dia
longo é.

Uma viúva
ouvindo a voz do marido:
"Vai mulher
que a luta é"

desperta seus companheiros
e sai com a alba pelos campos.

5

Tu és pedra
Pedro Teixeira
e sôbre ti levanto
esta bandeira.

Tu és brasa
Pedro Teixeira
e sôbre ti já queima
esta fogueira.

Tu és guerra
Pedro Teixeira
e sôbre ti cavamos
a trincheira.

INFERNO

"História comum dos heróicos irmãos que sobrevivem dentro dos seringais da grande Hiléia."

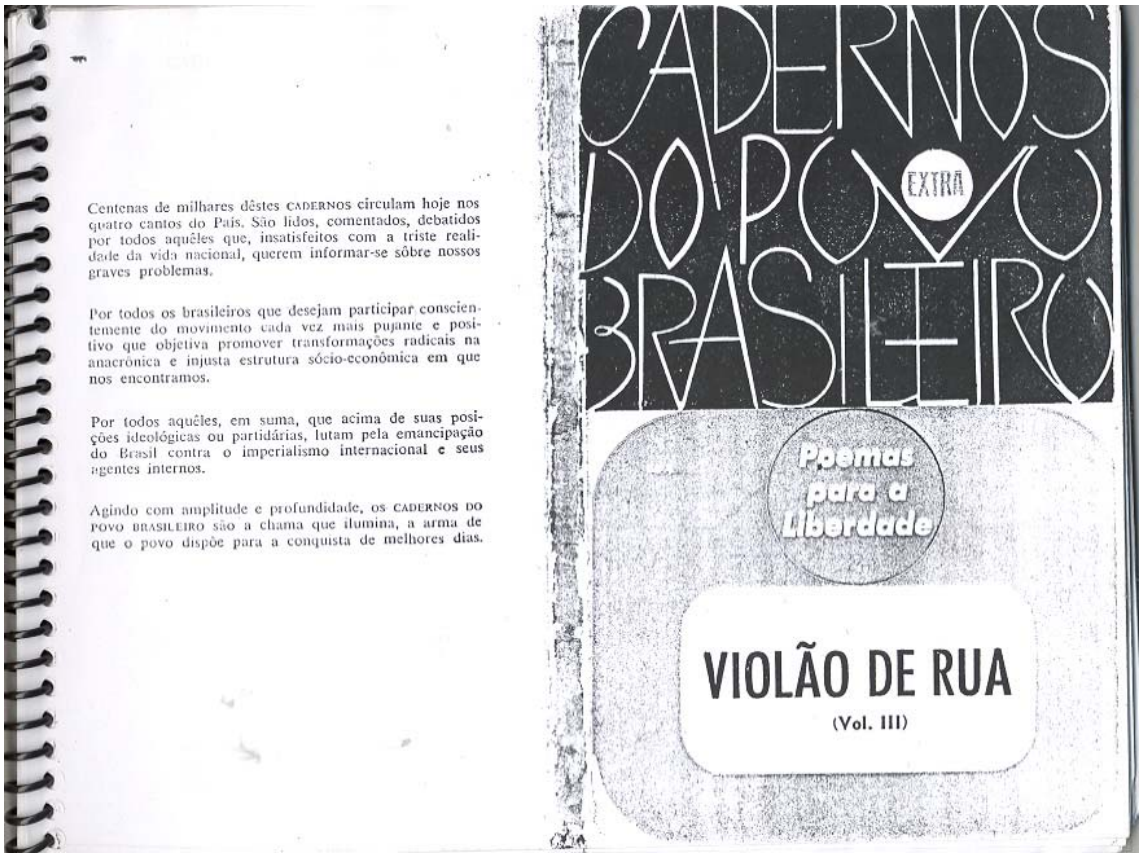
O Inferno começa ali.
Inferno de mortandade,
maleita, fome e patrão.
Inferno de eterna dívida,
que jamais se acabará,
pois, se acaso morre o pai,
o filho trabalhará.
Em lugar nenhum do mundo,
carne-sêca, chita e facão
valeram tanto dinheiro
e tamanha escravidão.
É bem verdade que o padre
alivia o sofrimento,
prometendo em troca disto
o céu, como pagamento.
Êle diz que também sofre,
mas sofre um pouco melhor.
O duro é sofrer no mato,
sem pão, confôrto e remédio,
sofrer cortando seringa,
sendo chupado sem tédio,
sofrer dando o sangue a vista
pra dois grandes sugadores:
mosquito e seringalista.

Sofrer sabendo que o filho
vai crescer analfabeto,
sofrer sabendo que o mesmo
está reservado ao neto.
Isso, para não citar
os jagunços do patrão,
sucurí, índio, enchente,
govêrno, banco, fiscal,
que nos tiram, secamente,
o pouco que se ganhou
suando no seringal.

De vez em quando o patrão
manda chamar a Maria
e faz uma preleção
sôbre a tal democracia.
Pergunta se eu tenho andado
com história de comunismo,
e diz em tom de ameaça
que isto é beira de abismo.
Depois que a Maria volta
quase sempre traz presente,
não pra mim, para a Joana
que é mulher do Vicente.
O coronel é bondoso
com as espôsas da gente!
Outro dia tomou conta
do filho do Zé Pretinho,
que por um estranho milagre
nasceu lourinho, lourinho...
Mas sòmente o mulherio
tem direito a regalia:
— homem nasceu pra sofrer! —
e ninguém lhe contraria.
O doutor que é da cidade
não pode imaginar,

o que é ser miserável,
viver morrendo de fome
e morrer de trabalhar.
Mas o pior de tudo isso
é que a gente não tem tempo
de assistir a Santa Missa
como manda a religião,
e se morrer de repente
vai purgar todos pecados
pela vida divertida
no calor do Fogo Eterno.

E começa o outro Inferno...



Centenas de milhares dêstes CADERNOS circulam hoje nos quatro cantos do País. São lidos, comentados, debatidos por todos aquêles que, insatisfeitos com a triste realidade da vida nacional, querem informar-se sôbre nossos graves problemas.

Por todos os brasileiros que desejam participar conscientemente do movimento cada vez mais pujante e positivo que objetiva promover transformações radicais na anacrônica e injusta estrutura sócio-econômica em que nos encontramos.

Por todos aquêles, em suma, que acima de suas posições ideológicas ou partidárias, lutam pela emancipação do Brasil contra o imperialismo internacional e seus agentes internos.

Agindo com amplitude e profundidade, os CADERNOS DO POVO BRASILEIRO são a chama que ilumina, a arma de que o povo dispõe para a conquista de melhores dias.

Poemas selecionados:

1. Domingo Burguês em Copacabana- Fernando Mendes Vianna- p.55-57
2. O que fez você arquteto? Oscar Niemeyer- p.112- 113

DOMINGO BURGUÊS EM COPACABANA

Mãe, quase não vinha te ver
neste domingo.
E não por causa de mulher:
por causa de um mendigo.

Neste domingo, no edifício altíssimo
onde moro,

um canário chora
na gaiola da área de serviço.
Uma lavadeira canta
num tanque do edifício.

O soturno e fundo pátio
parece um pátio de cárcere,
e seu ar é bastante propício
ao salto.

No terceiro andar
há uma prostituta
e, no quarto, um paralítico
que não pode andar.

Um manequim pinta
de nanquim os cílios.
A cozinheira unta
de banha as sevícias.
Lá fora, o sol, o sol.

O porteiro se indigna
com o gol para fora
e tem vontade de xingar
uma chique senhora
(mas o Flamengo faz gol...)

Na porta do edifício
passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
dorme o mendigo adulto.

A favela, é logo ali.
Choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
de doirada tez
e inútil desquício.
E moro aqui.

Na praia florescem
môças de biquíni.
No morro crescem
andrajos.

Passa um pobre, passa um rico,
eu vejo tudo e não reajo:
fico.

Estou bebendo uma brutalidade,
mas não consigo embriagar a realidade.

Mãe, o pior cego
é o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
e me finjo de grego.

De mim hoje
tenho nojo.
(Mas isto passa.)

O QUE FÊZ VOCÊ ARQUITETO?

O que fêz você, arquiteto
desde que está diplomado?
O que é que você fêz
pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
é grande pra ser louvado.

Você só fêz atender
a homem que tem dinheiro,
que vê o pobre sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fêz você projetar,
esquecido que essa mina
um dia vai acabar.

Você só fêz atender
a govêrno capitalista
que faz obra pra se ver
e agradar ao turista,
que deixa o pobre morrer,
que tira o pobre da lista,
da lista dos seus amigos,
amigo capitalista.

São escolas, hospitais,
teatros, apartamentos,
construções industriais,
verdadeiros monumentos.
Tudo isso o pobre vê,
vê e não pode tocar,

perdido por essas terras,
sem ter casa pra morar
sem ter remédio que tome,
sem ter livro pra estudar,
sem ter um olhar amigo,
um ombro pra se encostar.

Mas se você é honrado,
não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
e venha colaborar.
O pobre cansou da fome
que o dólar vem aumentar,
e vai sair para a luta
que Cuba soube ensinar.

Anexo 2

Relação Completa dos poetas do Violão de Rua

Quadro 1: poetas do Violão de Rua.

Poetas	**N^{0}. de poemas publicados**	**Volumes publicados**	**Biografia dos poetas**
Affonso Romano de Sant`Anna	Quatro poemas publicados	Publicou nos volumes 1,2 e 3.	Participava do CPC de Belo Horizonte.
Alberto João	Três poemas publicados.	Publicou no volume 2.	----------
Audálio Alves	Dois poemas publicados	Publicou no volume 3.	Advogado, jornalista e poeta. Faleceu dia 08 de abril de 1999.
Carlos Penna Filho	Um poema publicado.	Publicou no volume 3.	Poeta falecido em 1961. Sua esposa autorizou a publicação dos poemas.
Cassiano Ricardo	Dois poemas publicados.	Publicou no volume 3.	Poeta, jornalista e ensaísta. Faleceu dia 14 de janeiro de 1974.
Clóvis Moura	Três poemas publicados.	Publicou no volume 2.	Intelectual negro que atuou como Jornalista, historiador e sociólogo. Faleceu dia 23 de dezembro de 2003.
Félix de Athayde	Três poemas publicados.	Publicou nos volumes 2 e 3.	Poeta, jornalista e ensaísta.
Fernando Mendes Vianna	Três poemas publicados.	Publicou no volume 3.	Poeta. Faleceu dia 10 de setembro de 2006.
Ferreira Gullar	Seis Poemas Publicados	Publicou nos volumes 1 e 2	Foi presidente do CPC do Rio de Janeiro.
Francisco José Dias	Um poema publicado	Publicou no volume 2.	Participava do CPC do Rio de Janeiro.
Fritz Teixeira de Sales	Três poemas publicados	Publicou no volume 3.	Poeta, ensaísta, e Historiador. Faleceu em 1981.
Geir Campos	Vinte e três poemas publicados.	Publicou nos volumes 1,2 e 3.	Poeta, escritor e Jornalista. Faleceu dia 08 de maio de 1999.
Heitor Saldanha	Três poemas publicados.	Publicou no volume 2.	Poeta Gaúcho. Faleceu em Porto Alegre em 1986.
Homero Homem	Cinco poemas	Publicou nos	Jornalista e poeta.

	publicados.	volumes 2 e 3.	Faleceu em 1990.
Jacinta Passos	Dois poemas publicados.	Publicou no volume 3.	Os poemas publicados faziam parte do seu livro *Poemas Políticos* de 1951, Faleceu em 1973.
J.J. Paes loureiro	Um poema Publicado	Publicou no volume 2.	Participava do CPC de Belém.
Joaquim Cardozo	Um poema publicado.	Publicou no volume 2.	Poeta, dramaturgo e engenheiro. Faleceu dia 04 de novembro de 1978.
José Carlos Capinam	Quatro poemas publicados.	Publicou no volume 2.	Poeta e compositor participou do CPC de Salvador e Participou do Tropicalismo.
Luiz Paiva de Castro	Três poemas publicados	Publicou no volume 2.	Poeta e psiquiatra.
Moacyr Félix	Oito poemas publicados	Publicou nos volumes 1,2 e 3.	Editor do Violão de Rua. Faleceu dia 26 de outubro de 2005.
Olympio Bonald Neto	Um poema publicado.	Publicou no volume 3.	Poeta e folclorista.
Oscar Niemeyer	Um poema publicado.	Publicou no volume 3.	Arquiteto. Nasceu em 1907.
Paulo Mendes Campos	Quatro poemas publicados.	Publicou no volume 1 e 3.	Poeta, escritor e cronista. Faleceu no dia 1 de julho de 1991.
Reynaldo Jardim	Sete poemas publicados	Publicou nos volumes 1 e 2.	Poeta e Jornalista ele criou em 1960 o *Caderno B* do Jornal do Brasil.
Ruy Guilherme Barata	Dois poemas publicados.	Publicou no volume 3.	----------
Solano Trindade	Três poemas Publicados	Publicou no volume 3.	Poeta negro que escreveu sobre os negros.Faleceu dia 19 de fevereiro de 1974.
Vinícius de Moraes	Dois poemas publicados	Publicou no volume 1.	Poeta e compositor. Faleceu dia 9 de julho de 1980.
Wania Filizola	Três poemas publicados	Publicou no volume 3.	----------