
CULTURA POPULAR

entre a tradição e a transformação

VIVIAN CATENACCI

Cientista Social, Coordenadora do Projeto Viverarte – SP

Resumo: A cultura popular analisada a partir da concepção dos folcloristas e dos membros do Centro Popular de Cultura, colocando em cena os termos tradição e transformação, considerados antagônicos por ambas as tendências e envolvidos pela questão nacional, amplamente discutida pelas Ciências Sociais durante todo o século XX.

Palavras-chave: cultura popular; tradição e transformação; nacionalismo.

A heterogeneidade é uma das características da cultura popular, muito estudada no século XX e, portanto, no interior das Ciências Sociais podem ser verificadas suas diferentes concepções.

A cultura popular, aqui será examinada sob uma abordagem multidisciplinar, focalizando aspectos que auxiliam a compreensão desse fenômeno complexo e polissêmico. O primeiro deles diz respeito à concepção de povo e de cultura popular para os folcloristas. O segundo, à análise de diferentes concepções do conceito de popular, iniciando o deslocamento do eixo da discussão para o âmbito da política. O terceiro reflete sobre o Centro Popular de Cultura, explicitando primeiramente seu surgimento e em seguida a concepção dos intelectuais “cepecistas” de cultura popular e seu papel na sociedade.

Com base nessas reflexões, estarão sendo analisados conceitos – tradição/transformação – geralmente apresentados como antagônicos, mas que vistos como complementares podem dar novas respostas a essa discussão. A questão nacional também faz parte deste artigo, uma vez que se encontra diretamente associada ao tema, tanto na concepção dos folcloristas, quanto dos intelectuais cepecistas.

FOLCLORE: CULTURA POPULAR, TRADIÇÃO

O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms em 22 de

agosto de 1846 e adotado com poucas adaptações por grande parte das línguas européias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore. O termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e substituíam outros que eram utilizados com o mesmo objetivo – “antigüidades populares”, “literatura popular” (Vilhena, 1997:24). Contudo, a idéia de identificar nas tradições populares uma sabedoria não era nova quando a palavra folclore foi criada.

Os intelectuais românticos valorizaram de forma positiva a cultura popular em um momento em que a representação sobre ela se intensificou – final do século XVIII e início do século XIX. Esses estudiosos, que tinham grande curiosidade com relação ao que era bizarro, dedicaram-se a esse tema e foram “responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional, [sendo] os folcloristas seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo” (Vilhena, 1997:24). Entre esses românticos estão os alemães Jacob e Wilhelm Grimm que, impulsionados em grande parte pelo interesse nas tradições populares despertado pelo movimento romântico naquele país e, como se verá a seguir, pelo contexto de grandes transformações do qual faziam parte, inauguraram uma coleta de contos pelo contato direto com os camponeses, indicando inclusive o local onde a história havia sido ouvida. Esses estudiosos alemães e o método utilizado por eles na coleta das tradi-

ções populares tiveram grande influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros.

É importante destacar, porém, o contexto no qual a palavra folclore foi gerada para podermos compreender, posteriormente, quão abrangente é essa discussão na área das Ciências Sociais no Brasil.

Como aponta Ortiz (1985), até meados do século XVII a fronteira entre cultura popular e cultura de elite não estava bem delimitada, porque a nobreza participava das crenças religiosas, das superstições e dos jogos realizados pelas camadas subalternas. É claro que o mesmo não se pode dizer com relação ao povo no universo das elites. No entanto, o que vai interessar para este artigo é que pouco a pouco começa a ocorrer o distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular, intensificando o processo de repressão da primeira sobre a última. Os motivos que contribuem para isso na Europa são, principalmente, de ordem política. A implementação de uma política de submissão das almas com base na doutrina oficial definida pela Teologia, feita por parte da Igreja – tanto católica como protestante – e o processo de centralização do Estado, ou seja, instituição de uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, podem ser identificados como os principais fatores que levaram à separação entre as duas culturas apontadas acima. Ortiz (1985) destaca ainda a crescente preocupação das autoridades com práticas que geram protestos, tumultos, como o carnaval – entre outras manifestações populares. Dessa forma, o povo entra no debate moderno e passa a interessar para legitimar a hegemonia burguesa, mas incomoda como o lugar do inculto. Teve início nesse período o processo de desencantamento do mundo, baseado em valores de universalidade e racionalidade, e valorização da cultura burguesa – moderna – em detrimento da cultura popular – tradicional.

Justamente em meados do século XIX, quando o termo folclore é criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em voltar ao passado como os românticos, pois, com base no projeto iluminista, acreditava-se que “o domínio científico da natureza permitia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. So-

mente por meio desse projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas” (Harvey, 1999:23).

Como se vê, o pensamento vigente da época estava diretamente relacionado com a crença na ciência, nas formas racionais de organização social e de produção que teriam a ordem, a disciplina, a obediência e a submissão como principais elementos; e o progresso, enquanto avanço tecnológico, como objetivo.

Nesse momento da modernidade, os limites para a expansão do capital, ou seja, para a internacionalização do capital mercadoria, do capital produtivo e por último do capital financeiro, se ampliavam cada vez mais devido, essencialmente, aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação e de transporte. A construção de estradas de ferro, a rapidez, a segurança e o conforto dos barcos a vapor aumentavam dia a dia, desde a metade do século XIX, diminuindo a distância entre os países europeus e principalmente entre os continentes. As inovações ocorridas nas comunicações, como o aperfeiçoamento do telégrafo, também foram essenciais para que essas distâncias diminuíssem, estimulando a troca de mercadorias, o deslocamento de pessoas e conseqüentemente o aumento da competitividade entre os países.

A organização da sociedade, nesse contexto, também sofria mudanças profundas, e a mais relevante para este trabalho é o crescimento das cidades em detrimento do campo. Benjamin na obra *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (1995) explicita as mudanças ocorridas na postura dos indivíduos perante a novas formas de se relacionarem, já que a modernidade colocava um novo elemento que caracterizaria os relacionamentos nas grandes cidades: a impessoalidade. Nesse sentido, o autor apresenta o *flâneur*, denominado por Baudelaire “o homem das multidões” (Benjamin, 1995:45).

Visto que as transformações que ocorreram na organização social, nos modos de produção e conseqüentemente nas formas de circulação do capital nesse período, eram permeadas pelo fugidio, pelo transitório e pelo impessoal, que espaço teria a tradição neste contexto? Essa foi uma das grandes questões colocadas aos intelectuais europeus e aos brasileiros que iniciaram os estudos sobre o folclore no final do século XIX. Porém, no caso do Brasil, os intelectuais se viram diante de uma outra pergunta, diretamente ligada à questão da *identidade nacional*: “quem somos, afinal?”

Essa pergunta que percorreu todo o século XX, presente ainda no século XXI, foi enfrentada no século XIX

por intelectuais como Silvio Romero – apontado como o pai dos estudos folclóricos brasileiros –, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães, que acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, “deseducados” e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se nesse sentido na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Silvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional.

E por que Silvio Romero teria buscado as origens especificamente brasileiras nos contos, cantos e poesias tradicionais? Segundo Brandão (1995), Silvio Romero teria sido influenciado pelos trabalhos realizados pelos irmãos Grimm, que já circulavam pelo Brasil, e pela própria definição do recém-inventado conceito ‘folclore’, que, como vimos, estava diretamente relacionado com o que era identificado como ‘literatura popular’. Já no século XIX e início do XX, podia-se encontrar uma grande quantidade de versões abasileiradas dos textos não apenas dos Grimm, mas também de Perrault e Andersen. A influência dos irmãos Grimm encontra-se visível não apenas nos trabalhos realizados por Silvio Romero (1954), Couto de Magalhães (1975) e Celso de Magalhães (1973), mas também nas obras de João Ribeiro (1969) no início do século XX.

O objetivo de Silvio Romero nos seus estudos sobre essas manifestações populares foi indicar o ‘corpo das tradições’ formado pela relação entre três raças – branca, negra e indígena –, apontar os elementos culturais específicos de cada uma delas e até que ponto esses elementos já estariam fundidos. Assim, Romero investiga quais seriam os agentes transformadores – o mestiço – e os agentes criadores da nossa cultura – as três raças, sendo a branca o principal agente criador.

Romero utiliza-se da teoria da seleção natural, elaborada por Darwin, ao afirmar que pela lei da adaptação as

raças tenderiam a modificar-se no mestiço, que tenderia a se integrar à parte, formando um novo tipo em que predominaria o branco. Nesse sentido, o futuro do Brasil pertenceria a essa raça, já que todos os primeiros tipos nacionais têm origem branca. Alguns argumentos como a extinção do tráfico negreiro, o desaparecimento dos índios, inevitável na concepção dos estudiosos deste período, e a crescente imigração européia são utilizados por Romero para legitimar essa tese de que os negros e índios estariam condenados ao desaparecimento e o mestiço seria apenas uma etapa para a constituição do branco puro como verdadeira raça brasileira. Justamente devido à fusão das raças não estar completa, não tínhamos no final do século XIX no Brasil um caráter original, um espírito próprio, que segundo o autor viria com o tempo.

Como se pode perceber, a resposta para a pergunta “o que somos” não é completamente respondida pelo nosso passado, segundo os estudos de Silvio Romero e dos demais folcloristas desse período. A resposta é remetida para um futuro no qual o branqueamento seria concretizado, formando uma civilização européia nos trópicos, na América tropical. E exatamente por acreditar não apenas na preponderância das idéias civilizatórias, mas no processo de branqueamento pela miscigenação, que esses autores percebiam a necessidade urgente de registrar as manifestações populares antes que fossem totalmente degradadas e/ou desaparecessem. Por fim, a grande contribuição dos primeiros estudos sobre o folclore foi ter tornado visível a questão do popular no Brasil, apesar de terem se limitado ao registro dos fatos folclóricos e/ou à sua utilização estética.

No entanto, no decorrer do século XX, outros trabalhos foram realizados respondendo a essa questão de forma diferente dos primeiros folcloristas brasileiros, ampliando a discussão sobre o folclore. Uma das tendências que orientaram a preocupação desses estudiosos via a necessidade de transformar o folclore em uma disciplina científica autônoma, com campo e métodos próprios de investigação,¹ que teria como objetivo reconstruir e explicar as manifestações folclóricas, registrando-as e classificando-as. Desse modo, porém, eles acabavam deslocando essas manifestações do contexto histórico-social em que eram concebidas e no qual se manifestavam, contendo então uma rede de significados.

A outra tendência, na qual Florestan Fernandes (1958) se inclui, trabalha o folclore como um recurso das Ciências Sociais para entender e explicar a realidade, ou seja, as manifestações tradicionais. Longe de ser uma discipli-

na autônoma ou apenas um recurso literário, é um fato histórico-social e como tal deve ser trabalhado cientificamente, mas por meio de ciências como a Antropologia, a Etnologia, a Sociologia. Esses intelectuais apontam, ainda, algumas questões relacionadas à definição feita pelos folcloristas de cultura popular, qual seja o saber tradicional das classes subalternas. Uma delas diz respeito ao fato de que, ao definir cultura popular dessa forma, correlaciona-se esse saber tradicional à dimensão de atraso, de retardatário. Legitima-se, assim, a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade: de um lado, uma elite – que promoveria o progresso – e de outro, o povo – representando a permanência das formas culturais.

POPULAR: TRADIÇÃO, POPULARIDADE, POVO

Vários autores refletem de forma bastante crítica sobre as concepções e os estudos relativos ao conceito de *popular*, realizados durante o século XX.

Canclini (1989), por exemplo, destaca a importância da desconstrução do *popular* para posteriormente reconstruir este conceito. Contudo, essa reconstrução não deve se dar apenas pelo prisma de uma das disciplinas das Ciências Sociais, mas sim pelo trabalho em conjunto de todas elas.

Como se viu, o popular está inserido no processo constitutivo da modernidade, abarcando as seguintes contradições (Canclini, 1989:206):

MODERNO	=	CULTO	=	HEGEMÔNICO
⇓		⇓		⇓
TRADICIONAL	=	POPULAR	=	SUBALTERNO

Esse autor explora tais contradições, afirmando que a história do popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. Por conseguinte, na maioria dos estudos feitos sobre a cultura, o avanço é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos, já que no tradicional estão arraigados os setores populares. Foi essa a postura assumida pelos iluministas, que viam os processos culturais restritos às elites; pelos românticos que exaltavam os sentimentos e as formas populares de expressá-los, utilizando de forma lírica as tradições populares; e pelos positivistas, que procuravam situar o folclore no espírito científico. E precisamente esse um dos pontos da crítica que se faz a esses intelectuais, por estudiosos que se in-

cluem na terceira tendência apresentada acima. Hoje, porém, existe uma propensão para o tradicionalismo em amplas camadas hegemônicas, que pode se combinar com o moderno desde que a exaltação da tradição se limite à cultura e que a modernização se perpetue, nos âmbitos social e econômico. Nesse sentido, de certa forma a dicotomia colocada por Canclini (1989) permanece.

A proposta de desconstrução do conceito popular passa, segundo o autor, pela necessidade de desfazer as operações científicas e políticas que levaram à *cena popular*: o folclore, as indústrias culturais, o populismo político.

Em todas essas operações, Canclini destaca que o popular é algo construído, mais que preexistente. Hoje, o popular na América Latina não é o mesmo quando apresentado pelos folcloristas e antropólogos nos museus, nos anos 20 e 30; pelos comunicólogos nos meios massivos, desde os anos 50; ou pelos políticos, para o Estado ou partidos e movimentos de oposição, desde os anos 70.

Para esse autor, a crise atual da investigação do *popular* se dá devido à forma pela qual os paradigmas são construídos nas Ciências Sociais. Segundo ele, essa construção é feita de forma desconectada, e essa cisão que condiciona as divisões interdisciplinares é a mesma que confronta *tradição e modernidade*.

Tal confronto fica bastante claro na análise da concepção de popular para os folcloristas. O autor confirma o que foi colocado anteriormente ao apontar que os estudos realizados no século XIX tinham como aspecto positivo a visibilidade da questão do popular e como aspecto negativo a utilização de métodos que não foram guiados por uma delimitação do objeto de estudo, mas por interesses ideológicos e políticos.

“O *folk* é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (Canclini, 1989:211).

Portanto, o popular, olhando pelo prisma do folclore, é o que se refere à tradição, o depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças

exteriores da modernidade. Nesse sentido, os folcloristas dão poucas explicações sobre o popular, não sendo capazes de reformular seu objeto de estudo de acordo com o desenvolvimento de sociedades em que os fenômenos culturais poucas vezes têm as características que o folclore define e valoriza.

As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente e são vistas pelos folcloristas como ameaça às tradições populares. A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares – mito, folhetim, festa, humor, superstição – incorporando-as à cultura hegemônica, assume um papel de concorrente do folclore. O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular.

Por conseguinte, o populismo – operação política que também coloca em cena o popular – utiliza a cultura para edificar o poder. Um projeto populista, ao mesmo tempo, deixa de lado a exaltação da tradição, selecionando do tradicional o que é compatível com o desenvolvimento contemporâneo, e reverte a tendência de fazer do povo um mero espectador, criando situações nas quais ele atue, participe – eventos cívicos como desfiles ou manifestações de protesto, por exemplo. Em um governo populista, os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado ou por um líder carismático – como no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas –, acabam por legitimar a ordem administrada por este último e, ao mesmo tempo, concedem aos setores populares a confiança de participar de um sistema que os inclui e reconhece. O popular, nesse sentido, é visto por essa forma de governo como simplesmente povo.

Retomando idéias anteriores, são várias as formas pelas quais o *popular* é apresentado: para os folcloristas se refere à tradição; para a indústria cultural, à popularidade e para o populismo, ao povo. Contudo, apesar de cada uma dessas tendências reivindicar uma concepção de popular, todas contribuem para o processo de fazer o povo falar ao

coletar narrações, incluir entrevistas de rua em programas de rádio e televisão, compartilhar com o povo os palcos do poder. Essa reivindicação de popular gerou também outros movimentos construídos pelas próprias camadas populares – sindicatos, partidos políticos, movimentos de minorias, educativos, etc. – e movimentos identificados por Canclini como populismo de esquerda ou populismo alternativo, caso do Centro Popular de Cultura – CPC.

Para esse movimento, a concepção de cultura popular estava diretamente relacionada com a questão da participação popular, como no populismo de direita, mas não uma participação que objetivasse a ordem, a manutenção do poder; pelo contrário, o objetivo maior da cultura popular, identificada por eles como revolucionária, era a transformação da sociedade. Nesse sentido, o CPC rompe a identidade “forjada” entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como manifestações culturais tradicionais, a noção de cultura popular é definida pelo Centro Popular de Cultura em termos exclusivos de transformação (Ortiz, 1986).

CPC: CULTURA POPULAR, TRANSFORMAÇÃO

A conjuntura brasileira na passagem dos anos 50/60, especialmente os primeiros anos desta última década, é marcada por uma grande agitação política e cultural. Sendo assim, para compreendermos as mudanças que ocorrem nesse período no enfoque da cultura popular, é necessário situá-las como parte de um processo mais amplo de transformações econômicas, sociais e políticas do país.

O Brasil havia passado pela ditadura varguista e pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, cujo *slogan* era “avançar cinquenta anos em cinco”, período em que as bases econômica e social da sociedade haviam evoluído rapidamente. As novidades introduzidas, como a industrialização com a participação de multinacionais, incentivada por uma política de abertura ao capital estrangeiro, e a inauguração de Brasília, davam aos artistas e intelectuais da época a idéia de que estavam vivendo um momento de ruptura histórica.

No entanto, no momento seguinte (governo Jânio Quadros – João Goulart), o Brasil encontra sérias dificuldades para manter o ritmo de crescimento econômico do período anterior. Enfrentou-se a renúncia de Jânio Quadros e a tentativa de golpe – “adiada” para abril de 1964 –, quando seu vice João Goulart, membro de uma chapa apoiada pela esquerda, teve dificuldades em assumir o poder.

Nesse momento, começa a haver uma crescente desagregação das alianças que até então mantinham os esquemas tradicionais de manipulação populista, abrindo espaço para a reivindicação da esquerda – especificamente do PCB – de uma coerência política por parte do governo. Vivia-se um momento de muita efervescência, de perspectiva de grandes mudanças. A expectativa de reformas de base no governo Goulart; as desapropriações para a reforma agrária no governo Brizola, no Rio Grande do Sul; o crescimento das ligas camponesas e dos conflitos travados entre posseiros e latifundiários no nordeste do país; e, no âmbito internacional, a Revolução Cubana, apresentavam-se como indicativos de um processo revolucionário. Acreditava-se que pela ação política, pela militância partidária, transformações importantes ocorreriam na sociedade em um prazo relativamente curto.

Desse modo, temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo, que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades e suas organizações nacional (UNE), estadual (UEE) e local (CA), nos sindicatos – bastante fortalecidos nesse momento – e nos partidos de esquerda, ganham importância e marcam profundamente as manifestações artísticas desse período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida, por exemplo, na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e dirigiram o Centro Popular de Cultura.

O CPC surge em 1961 como produto e, ao mesmo tempo, como tentativa de responder, através da arte, às questões colocadas por esse contexto. Esse movimento artístico surgiu como dissidência do grupo paulista “Arena”, na medida em que alguns dos seus membros, muito preocupados com a produção de uma dramaturgia crítica da realidade social brasileira, destacavam a necessidade de maior aproximação entre os artistas e o povo. Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Chico de Assis estavam entre os artistas que juntamente com Carlos Estevam Martins – um dos principais teóricos desse movimento e autor do Anteprojeto do Manifesto do CPC – organizaram o Centro Popular de Cultura, com sede no auditório localizado no prédio da UNE, no Rio de Janeiro.

A grande preocupação dos cepecistas era a construção de uma cultura nacional popular que visasse à transformação de toda a sociedade brasileira.

Antes de entrar especificamente na discussão sobre a concepção de arte/cultura popular para o CPC, vale des-

taçar qual seria a sua concepção de povo. Os artistas e intelectuais cepecistas entendiam “povo” como a camada subalterna da sociedade, a classe trabalhadora, a classe revolucionária, responsável pela transformação da sociedade, pela insurreição do novo. O povo, porém, não tinha segundo eles consciência dessa sua missão, de seu papel na sociedade, e cabia aos intelectuais e artistas do CPC despertá-los para essa consciência. E, apesar de se referirem ao povo sempre na terceira pessoa e de não pertencerem efetivamente à classe trabalhadora, os membros do CPC se consideravam povo na medida em que haviam adotado de forma consciente a ideologia revolucionária.

A arte era o que dava base à ação política do CPC, era o seu instrumento de articulação, de comunicação com o povo. Qualquer outro tipo de arte – desvinculada da militância política e, conseqüentemente, da realidade social – era rejeitada como arte alienada e alienante. Nesse sentido, para o CPC, arte e política se misturam, sendo a primeira um recurso para a última. Era justamente pelo atrelamento entre arte e política que esses artistas e intelectuais buscavam construir o que denominavam de verdadeira arte ou cultura popular: a cultura popular revolucionária. Era popular por ser uma cultura dirigida ao povo e revolucionária por ter como objetivo a transformação da sociedade (Barcellos, 1994:217).

A fim de possibilitar maior compreensão sobre a arte ou cultura revolucionária, Carlos Estevam Martins (Hollanda, 1981) apresenta as diferenças existentes entre a arte cepecista, a arte do povo e a arte popular. A primeira é, segundo ele, própria das comunidades rurais, arcaicas, atrasadas, em que o artista não se distingue do povo e se limita, devido à simplicidade da sua arte a ordenar os fatos do cotidiano, da realidade arcaica do qual faz parte. A arte do povo é “[...] tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”² (Hollanda, 1981:130).

A arte popular, porém, é própria dos centros urbanos, industrializados, e elaborada por artistas pertencentes a classes sociais distintas do seu público. Para Martins, essa arte “consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente (...)” (Hollanda, 1981:130).

Já a arte popular revolucionária parte da essência do povo, que só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta com a realidade social desse povo, a de classe destituída do poder de dirigir a sociedade sustentada por sua força de trabalho. Assim, a arte cepecista pretende ser popular pois se identifica com os objetivos do povo e se une a ele na luta pela direção da sociedade.

Por essas definições, porém, os integrantes do CPC acabam negando a validade das manifestações populares e mantêm o preconceito em relação à cultura popular ao aproximá-la da “falsa cultura”, entrando, por conseguinte, num processo de alienação que eles tanto combateram (Ortiz, 1986).

No que se refere à produção artística, os artistas do CPC, ao buscarem um outro público (o povo), criaram uma nova concepção de texto, de cena, de produção, de interpretação, produzindo várias peças teatrais como *Eles não usam black-tie*, *O auto dos 99%* e *A vez da recusa*, por exemplo, apresentadas em portas de fábricas, favelas e sindicatos; o filme *Cinco vezes favela*; a coleção de livros *Cadernos do povo* e a série *Violão de rua*, entre outros.

O CPC foi, sem dúvida, um exemplo de movimento de politização da arte, identificada como cultura popular, e serviu de fundamento para um projeto político revolucionário.

CONCLUSÃO

A questão da cultura popular foi apresentada muito recentemente pelos romancistas e folcloristas. No entanto, as obras produzidas para discutir ou reivindicar uma determinada concepção desse tema são inúmeras e diversificadas. Neste artigo, foram apresentadas duas concepções, salientando o contexto histórico, social, político e econômico no qual cada uma delas foi construída. Buscou-se, ao apresentá-las dessa forma, destacar que o modo pelo qual se entende, se define *cultura popular*, é ao mesmo tempo produto de um contexto determinado e de um diálogo sobre as questões colocadas por ele. Foram expostas, portanto, as formas com as quais os folcloristas e os membros do movimento artístico cepecista lidaram e responderam às indagações colocadas por seu tempo sobre o “povo brasileiro”.

Tanto a concepção dos primeiros folcloristas brasileiros – representados por Silvio Romero – como a dos cepecistas faziam parte de um movimento político de cunho nacionalista e ambas estavam inseridas em um momento de grandes mudanças no cenário brasileiro. Nas

palavras de Romero, o final do século XIX era “[...] o momento decisivo da nossa história: o ponto culminante; a fase da preparação do pensamento autônômico e da emancipação política” (Romero, 1959:14). Alguns problemas apresentados como capitais precisariam ser enfrentados naquele momento: “[...] pela face política, o federalismo, a república e organização municipal; pela face econômica, o velho e temeroso problema da emancipação dos escravos esta[va] substituído por três outros: o aproveitamento da força produtora do proletariado, a organização do trabalho em geral, a boa distribuição da propriedade territorial; pelo lado social, a colonização estrangeira, grande naturalização, reforma do ensino teórico e técnico” (Romero, 1959:28); e pelo lado cultural – pode-se acrescentar – o programa de branqueamento, no qual era depositada a esperança de que um dia o Brasil poderia dar certo. Era nesse contexto e no interior desse programa que as discussões a respeito do popular e o registro das manifestações populares se realizavam com o intuito de, posteriormente, aproveitar os aspectos positivos, os principais elementos, os saberes de cada uma das culturas – naquele momento denominadas como raças – que formariam o que se poderia chamar de brasilidade. Num período posterior, a preocupação sobre os avanços da modernidade alertou os folcloristas sobre a necessidade da criação de um método de registro e de análise das tradições populares, ou seja, a necessidade de transformar o folclore em Ciência: ‘Folclore’.

O povo aparece, nesse sentido, como detentor de um saber denominado saber tradicional, que guardaria as especificidades nacionais, os elementos que compunham a identidade nacional. Não se falava, porém, entre os folcloristas da primeira e da segunda tendência sobre a necessidade de preservar, manter as condições materiais e ‘espirituais’ de existência do próprio povo, produtor do que eles denominavam tradicional. Mas o que interessava a esses estudiosos era, antes de mais nada, o produto, mesmo desligado do contexto no qual havia sido criado e do sentido da sua criação. Contudo, as manifestações populares são ‘elevadas’ ao nível de um saber, inferior talvez, mas um saber que merece estudo, investigação.

Os cepecistas, que também reivindicavam para si uma determinada concepção de cultura popular – a única verdadeira –, estavam inseridos, como os folcloristas, em um momento de grandes turbulências no cenário nacional. Entretanto, o que motivava, envolvia e dava sentido a essas transformações e, conseqüentemente, à concepção de povo e de cultura popular criada pelos membros do CPC, era

muito diferente do que envolvia os folcloristas do século XIX e de meados do século passado.

O Brasil, no momento da criação do CPC, era um país em processo de modernização; no entanto, o capitalismo já estava constituído – ao contrário do contexto descrito por Romero. Era um momento bastante crítico não só com relação ao âmbito econômico, mas também à esfera social e à política. Para citar Carlos Estevam Martins, “ao mesmo tempo em 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 mobilização”²³ (Barcellos, 1994:72).

Podemos observar nessa fala de Carlos Estevam uma grande diferença entre o contexto no qual movimento folclorista e o movimento do CPC estavam inseridos. Enquanto os folcloristas viviam em um momento de transformações na conjuntura social, econômica e política vistas como inevitáveis, e a única possibilidade de salvar as manifestações seria registrá-las o mais rápido possível, os artistas e intelectuais do CPC viviam em um momento histórico não apenas nacional mas internacional – Revolução Cubana – no qual se acreditava que a mobilização política podia transformar e dar novos rumos – mais justos, igualitários – à sociedade brasileira. Porém, para eles – baseados na teoria marxista – essa transformação só seria possível se as classes subalternas, os trabalhadores, tomassem consciência do seu papel no processo revolucionário.

Portanto, da mesma forma que para os folcloristas, povo é a camada subalterna da sociedade. Mas, em vez de possuir um saber, para os cepecistas o povo é detentor de um poder, uma força revolucionária que tem como missão transformar a sociedade. Como se vê, para esses intelectuais o povo tem o compromisso de trazer o novo e para isso, deve ser ‘desalienado’, por meio do que os cepecistas apontam como a verdadeira cultura popular: a revolucionária.

Ao colocar essas duas concepções de cultura popular – dos folcloristas e cepecistas – frente a frente, expõe-se também a contradição *tradição X transformação*, muito presente nos diversos embates travados sobre esse tema. Estudos mais recentes que abordam a questão da cultura popular apontam, entretanto, novas respostas para esse confronto, afirmando que é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessa-

riamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade (Canclini, 1989:239).

NOTAS

E-mail da autora: viverarte@aol.com

1. Esta tendência tinha como principal representante Amadeu Amaral, autor de *Tradições populares* (1948).
2. Trecho do Anteprojeto do Manifesto do CPC elaborado por Carlos Estevam Martins, primeiro presidente deste movimento.
3. Este depoimento foi dado por Carlos Estevam Martins em uma entrevista realizada pela pesquisadora Jalusa Barcellos (1994).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. *Tradições populares*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.
- AYALA, M. e AYALA, M.I. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo, Ática, 1987.
- BARCELLOS, J. *CPC da UNE: Uma história de paixão e consciência*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1995 (Obras escolhidas, v.3).
- BRANDÃO, A. *A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo, Ibrasa, 1995.
- CAMACHO, T. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André (A cultura popular no ABC paulista no início dos anos sessenta: O CPC da UNE, o Teatro de Arena e o Partido Comunista na Cidade Operária)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais da PUC, 1987.
- CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1989.
- FERNANDES, F. *A etnologia e a sociologia no Brasil*. São Paulo, Anhembi, 1958.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 8ª ed. São Paulo, Edições Loyola, 1999.
- HOBSBAWM, E. *The age of empire – 1875-1914*. Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1987.
- HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- MAGALHÃES, C. de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973.
- MAGALHÃES, C. de. *O selvagem*. 1ª ed. Belo Horizonte, USP/Itaiaia, 1975.
- ORTIZ, R. *Cultura popular – Românticos e folcloristas*. São Paulo, PUC-SP, 1985.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- RIBEIRO, J. *O folclore*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1969.
- ROMERO, N. *Silvio Romero: trechos escolhidos por Nelson Romero*. Rio de Janeiro, Agir, 1959.
- ROMERO, S. *Folclore brasileiro – Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1954.
- VILHENA, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.