

I.

**BRASIL, ANOS 60:
povo, nação, revolução**

*Tudo aquilo pertencia ao mesmo universo, era a tentativa de
fundação de uma cultura nacional e popular no Brasil.*

Cacá Diegues*

*O cinema é a consciência nacional, é o espelho intelectual,
cultural, filosófico da nação.*

Glauber Rocha**

Amo o povo e não renuncio a esta paixão.

Nelson Pereira dos Santos***

*O sujeito básico, agente das transformações nesse nacional-popular, era o camponês
nordestino; de preferência o retirante, os pescadores naquelas canções praieiras todas.
Supunha-se que a aliança retirante-favelado seria a grande força motriz da História. [...]
Não era só o pessoal do CPC. Existia isso posto no conjunto da sociedade. Esses temas
invadiram toda arte, toda cultura.*

Alípio Freire****

*O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas
da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada de classe média,
em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos,
essa liga meio demagógica e meio explosiva agora era o povo.*

Roberto Schwarz (1999: p. 119)

*In Barcellos (1994: p. 42).

**Programa *Abertura*, TV Tupi, 1979 (reprisado pela TV Cultura em 15/03/1999).

***In Salem (1987: p. 326).

**** Depoimento ao autor.

Revolta e melancolia, raízes e desenvolvimento¹

Nas entrevistas realizadas para este livro, bem como em outros depoimentos e reflexões sobre os anos 60, várias vezes aparece o adjetivo *romântico* para caracterizar as lutas e as idéias do período nos campos da política e da cultura. Em geral, o termo não é empregado com um sentido unívoco, preciso; por vezes é usado com uma conotação pejorativa, identificada a certa ingenuidade e falta de realismo político. Contudo, não cabe tomar o romantismo revolucionário da época com desdém — o que é comum hoje em dia, tanto para certos autores e políticos de esquerda, como para os adeptos da *política do possível*, submissos à *nova ordem mundial*, como se ela fosse inexorável. Ao contrário, nessa passagem de século, aparentemente sombria para as forças transformadoras da ordem estabelecida, cabe lembrar que a questão das reformas e da revolução social, com base no resgate de valores pré-capitalistas, estava colocada no mundo todo por movimentos políticos significativos há relativamente pouco tempo, especialmente nos anos 60. De lá para cá, a contra-revolução triunfou em escala internacional, mas não foi capaz de dar resposta aos graves problemas sociais, especialmente numa sociedade como a brasileira.

Em várias citações reproduzidas ao longo do livro será possível encontrar referências ao *romantismo* da época, não só nas falas dos agentes — por exemplo, o ex-guerrilheiro José Genoíno refere-se ao “romantismo de uma geração que não tinha medo de correr risco. O bom era correr risco” (*in* Couto, 1998: p. 113) — mas

também em escritos de estudiosos como Sérgio Paulo Rouanet, que aponta na cultura de esquerda dos anos 60 “uma semelhança desconfortável com o *Volk* do romantismo alemão” (1988). Se o uso do termo carece de um sentido único nas várias falas, por outro lado essas revelam certas percepções de uma época dita *romântica*.

A partir dessa constatação — e considerando também as várias acepções em que o conceito de *romantismo* é usado pelos cientistas sociais —, tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos.

Versões diferenciadas desse romantismo estavam presentes nos movimentos sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964, como os de sargentos e marinheiros, trabalhadores urbanos e rurais, estudantes e intelectuais — estes últimos mais destacados após o golpe civil-militar. Os grupos de esquerda, que procuravam organizar esses movimentos, produziram versões diferentes entre si do romantismo revolucionário: da trajetória da AP, partindo do cristianismo para chegar ao maoísmo (sempre destacando a ação, a *vivência* dos problemas do homem do povo, encarnado nos trabalhadores, sobretudo os rurais); passando pelo guevarismo de diversas dissidências armadas do PCB, a valorizar a necessidade de iniciar a revolução pela guerrilha rural — caso típico da ALN —; até outros grupos que pegaram em armas contra a ditadura, enfatizando a necessidade da ação revolucionária imediata.² Como será exposto

mais adiante, havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional — idéias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas.

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades — como fica claro nas palavras do cineasta Nelson Pereira dos Santos: “Naquela época, a favela era um ambiente semi-rural. Você pode reparar no filme [*Rio Zona Norte*, de 1957] que todas as casas têm um espaço, não estão grudadas umas nas outras. A maioria das casas tinha um quintal, com alguma criação, uma horta. As pessoas estavam reproduzindo condições de existência que tinham no campo, fora da cidade” (Santos, 1999b).

A volta ao passado, contudo, seria a inspiração para construir o *homem novo*. Buscavam-se no passado elementos que permitiriam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Não se tratava de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar — com base na ação revolucionária a partir do campo — a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades, tidas no final dos anos 60 como *túmulos dos revolucionários*, na expressão do teórico guevarista francês Régis Debray (s/d).

Para fundamentar a hipótese proposta, a principal referência é *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*, livro do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre (1995), com o qual se trava um diálogo implícito ou explícito ao longo do livro, na tentativa de compreender e sintetizar o movimento contraditório da política e da cultura das esquerdas brasileiras a

partir dos anos 60. Löwy e Sayre vêem o romantismo de modo abrangente, não apenas nas artes, mas como uma visão social de mundo, nos mais diversos campos. Para eles, “o romantismo é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [...] representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno) [...] é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da melancolia’ (Nerval)” (Löwy & Sayre, 1995: p. 34).

Assim, longe de ser uma corrente artística restrita à Europa, da revolução francesa a uma parte do século XIX, o romantismo seria uma visão de mundo ampla, “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda — de ordem econômica e social — que é o advento do capitalismo”, em todas as partes do mundo, de meados do século XVIII, com o fim da acumulação primitiva na Inglaterra e o rápido desenvolvimento da grande indústria, liberando-se o mercado do controle social, até nossos dias (1995: p. 33-36). Assim, na segunda metade do século XX, segundo Löwy e Sayre, dimensões românticas estariam presentes: no maio de 1968 francês e outros movimentos da época, como os terceiro-mundistas; em certas correntes ecológicas; na teologia da libertação etc. (1995: p. 219-259).

O romantismo seria uma forma específica de crítica da modernidade, entendida como “a civilização moderna engendrada pela revolução industrial e a generalização da economia de mercado”, caracterizada — em termos weberianos — pelo “espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental e a dominação burocrática [...] inseparáveis do advento do espírito do capitalismo” (Löwy & Sayre, 1995: p. 35, 51-70). A crítica a partir de uma visão romântica de mundo incidiria sobre a modernidade enquanto totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o Estado. Seria uma *autocrítica da modernidade*, isto é, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, “caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” (1995: p. 38-40):

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real — no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer —, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista (1995: p. 41). [...] Recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido: tais são os principais componentes da visão romântica (Löwy & Sayre, 1995: p. 44).

A negação da modernidade capitalista, segundo Löwy e Sayre, implicaria a formulação dos *valores positivos do romantismo*, que seriam qualitativos, em oposição ao valor de troca: 1. a exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade de seu imaginário (ligada indissociavelmente ao combate à reificação e à padronização capitalistas, portanto, diferente do individualismo liberal); 2. a valorização da unidade ou totalidade, da comunidade em que se inserem os indivíduos e na qual eles se podem realizar enquanto tais, em união com os outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um povo. Assim, a busca de recriar a individualidade e a comunidade humanas seria inseparável da recusa da fragmentação da coletividade na modernidade. A crítica da modernidade e os valores românticos positivos seriam “os dois lados de uma só e única moeda” (1995: p. 45-47).

As formulações de Löwy e Sayre não devem levar a crer que todo anticapitalismo é romântico. Eles alertam para a existência de um anticapitalismo modernizador, que “critica o presente em nome de certos valores ‘modernos’ — racionalismo utilitário, eficácia, progresso científico e tecnológico —, levando a modernidade a se superar, completar sua própria evolução, em vez de voltar às fontes, mergulhar de novo nos valores perdidos” (1995: p. 49). Seria dessa ordem a corrente predominante no marxismo, formulada por exemplo pela tradição intelectual da II e da III Internacional. O estruturalismo marxista, de autores como Althusser — *anti-humanista, valorizando a estrutura e a técnica* (1995: p. 305) —, tampouco poderia ser qualificado como romântico.

Nossos autores procuraram formular a visão de mundo romântica como um conceito (*Begriff*), no sentido marxista, que busca traduzir o movimento da realidade, trazer em si *as contradições do fenômeno e sua diversidade* (1995: p. 31). Não obstante, para compreender melhor essas contradições, eles construíram uma tipologia do romantismo inspirada metodologicamente em Weber (Löwy & Sayre, 1995: p. 92 e segs.). Os tipos-ideais não buscam em si dar conta do movimento contraditório do real, são uma construção do investigador, parcial e não-dialética, que Löwy e Sayre usam de modo complementar em uma análise que pretende dar conta do movimento de uma totalidade contraditória. Para eles, as duas tentativas — a formulação de conceitos marxistas e tipos-ideais weberianos — são mais complementares que contraditórias (1995: p. 31).

Assim, os autores esboçam a seguinte tipologia do romantismo, “indo *grosso modo* da direita para a esquerda no espectro político” (1995: p. 91-127): 1. *Restitucionista*, definido como aquele que aspira à restituição, restauração ou recriação do passado medieval, caso de Schelling na filosofia, Adam Müller na teoria política e Novalis na literatura; 2. *Conservador*, que buscaria manter um estado tradicional da sociedade existente, legitimando a ordem estabelecida com base na evolução histórica supostamente natural — por exemplo, no pensamento de Savigny, Stahl, Malthus, Edmund Burke; 3. *Fascista*, romantismo marcado pelo anticapitalismo mesclado à condenação da democracia parlamentar e do comunismo, em que a crítica da racionalidade capitalista torna-se a glorificação da força e da crueldade, com a submissão do indivíduo à comunidade, nostálgico de um passado mítico de guerra e violência — os autores ilustram esse tipo com o exemplo do artista alemão Gottfried Benn (eles esclarecem não haver coincidência entre o espírito romântico e as ideologias fascista e nazista: 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); 4. *Resignado*, que lamenta a modernidade mas reconhece nela uma situação de fato, à qual seria preciso resignar-se, casos de Tönnies e Weber na sociologia; na literatura, “seria possível considerar que muitos escritores cuja obra pertence ao que Lukács chamava ‘realismo crítico’ tinham a ver com essa forma de romantismo: Dickens, Flaubert, Thomas Mann — Balzac situar-se-ia, talvez, na charneira entre os romantismos restitucionista

e resignado”; 5. *Reformador*, preconiza reformas para fazer voltar os valores antigos, por exemplo, Lamartine, Lamennais e Hugo; 6. *Revolucionário e ou utópico*, que visaria “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo” (1995: p. 325). Nesse caso, “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro” (Löwy & Sayre, 1995: p. 44).³

Essa tipologia não se pretende a única possível e poderia ser contestada. Mas o propósito aqui não é discutir a pertinência maior ou menor de cada tipo proposto por Löwy e Sayre; interessa destacar sobretudo o que eles chamaram de “romantismo revolucionário” (1995: p. 113-127), subdividido em cinco subtipos: a) *Romantismo jacobino-democrático*, crítico das opressões do passado e do presente com base em valores jacobinos e democráticos — esse tipo seria vinculado ao iluminismo por intermédio de Rousseau. Seriam exemplos, na literatura, Stendhal, Musset, Heine etc. Esgotado na Europa no século XIX, teria uma sobrevida nos países subdesenvolvidos, como a Cuba de Martí e de Castro numa primeira fase; b) *Romantismo populista*, que “se opõe tanto ao capitalismo industrial quanto à monarquia e à servidão, e aspira salvar, restabelecer ou desenvolver como alteridade social as formas de produção e de vida comunitária camponesas e artesanais do ‘povo’ pré-moderno”, presente na obra de Sismondi, no movimento russo *Narodnaya Volya* (A Vontade do Povo), na literatura de Tolstoi etc.; c) *Socialismo utópico-humanista* — crítica ao capitalismo em nome da humanidade sofredora (não do proletariado), dirigindo-se aos homens de boa vontade, casos de Fourier, Leroux, Moses Hess e mais recentemente Erich Fromm e o expressionista Ernst Toller; d) *Romantismo libertário*, anarquista ou anarcossindicalista, de pensadores como Proudhon, Bakunin e Kropotkine, que procura estabelecer uma federação descentralizada de comunidades locais, inspirando-se — para combater o capitalismo e o Estado — em tradições coletivistas pré-capitalistas de camponeses, artesãos e operários qualificados; e) *Romantismo marxista*, vertente do romantismo revolucionário com a qual Löwy e Sayre se identificam, que estaria presente em autores

como Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Henri Lefèbvre, E. P. Thompson, Raymond Williams, Rosa Luxemburgo, E. Bloch, pensadores da Escola de Frankfurt, dentre outros, além de Marx e Engels. Não obstante, Löwy e Sayre admitem que há uma ambigüidade entre marxismo e romantismo, pois até os autores marxistas “mais atraídos pelos temas românticos conservam uma distância crítica, inspirada pela herança progressista do iluminismo”, a qual é crítica de qualquer recuperação nostálgica do passado. Talvez por isso eles às vezes preferiam falar em *autores marxistas com sensibilidade romântica*, em vez de marxistas românticos. Essa corrente seria diferenciada dos demais romantismos revolucionários por preocupar-se basicamente com a luta de classes, o papel revolucionário do proletariado e o uso das forças produtivas modernas numa economia socialista (1995: p. 125-127 e 133-172). Esses vários subtipos de romantismo revolucionário talvez permitam falar em *romantismos revolucionários*, no plural, para atestar sua diversidade. Assim, sempre que o termo *romantismo revolucionário* for usado ao longo deste livro, devem ficar subentendidas as nuances diversificadas que ele comporta.

Segundo Löwy e Sayre, “os produtores da visão romântica do mundo representam *certas frações tradicionais da intelligentsia* cujo modo de vida e cultura são hostis à civilização industrial burguesa”. Essa hostilidade estaria fundamentada socialmente na “contradição entre inteligência tradicional e ambiência social moderna, contradição que é geradora de conflitos e revoltas”. Contudo, se a produção do ideário romântico vem de setores tradicionais, “sua audiência, sua base social no sentido pleno, é muito mais vasta. É composta potencialmente por todas as classes, frações de classe ou categorias sociais que, devido ao advento e desenvolvimento do capitalismo industrial moderno, acabaram sofrendo um declínio ou crise de seu estatuto econômico, social ou político, e/ou um prejuízo no modo de vida e valores culturais a que estavam ligadas”. Eles formulam também a hipótese de que as formas utópico-revolucionárias do romantismo encontram sua audiência, preferencialmente, entre as *camadas não-dominantes da sociedade* (1995: p. 130-132).

Michael Löwy costuma lembrar a famosa frase de Goethe, expressiva do espírito romântico: *cinzenta é toda teoria e verde a árvore esplendorosa da vida*. Por isso, é surpreendente observar que ele e Sayre dêem pouco destaque ao que parece

ser uma outra característica essencial do romantismo: 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.

Justamente a submissão da teoria à experiência vivida, associada à nostalgia de uma comunidade popular mítica a que estariam submetidos os indivíduos, são aspectos que fazem certos autores criticarem quaisquer perspectivas românticas, pois elas abririam campo a práticas totalitárias, opressoras das individualidades. O estudioso brasileiro que mais explicitamente combate o romantismo — que se faria presente, por exemplo, em certas correntes marxistas e no seio de movimentos católicos, da direita à esquerda — talvez seja Roberto Romano. Em seu livro *Conservadorismo romântico, origem do totalitarismo* (1981), ele condena a obediência e o encantamento religioso contidos no romantismo, campo fértil para o poder antidemocrático, em que o indivíduo se submete à sociedade: “Se não podem subsistir os indivíduos, resta o Povo. Mas este, para os românticos de todos os matizes, é eterna criança, que deve ser ‘protegida’. [...] Ora, um povo é, segundo o mais acentuado dos românticos, ‘como uma criança, um problema individual, pedagógico’ (Novalis)” (Romano, 1981: p. 79).

Na mesma direção vai a crítica de Sérgio Paulo Rouanet aos CPCs da UNE, em particular, e à esquerda brasileira, em geral, cujo culto ao *povo*, no princípio dos anos 60, ele identifica ao romantismo conservador alemão:

O povo, nos anos 60, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser o objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história. [...] O “povo” dos anos 60 tinha muitas vezes uma semelhança inconfortável com o *Volk* do romantismo alemão [...]: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível. [...] [O historicismo

conservador e romântico] está defendendo um patrimônio: a propriedade, a tradição e a ordem social. Mas por uma aberração que não é peculiar ao Brasil, o historicismo foi apropriado pelo pensamento crítico como coisa sua. O historiista de esquerda combate o universal, porque o vê como agente da dominação. Ele se considera um rebelde, e expulsa o universal como quem expulsa um batalhão de marines. É um equívoco (Rouanet, 1988: p. 3).*

Romano e Rouanet parecem corretos, ao advertir para o potencial autoritário da visão de mundo romântica, aspecto secundarizado por Löwy e Sayre. Mas o foco unidirecional de sua crítica dificulta a visualização da amplitude contraditória e não necessária ou predominantemente autoritária dos romantismos, em particular dos revolucionários. Podem-se encontrar aspectos potencialmente ou de fato autoritários em vários movimentos de esquerda com afinidades românticas, por exemplo, os mencionados CPCs nos anos 60 ou os movimentos católicos inspirados pela Teologia da Libertação em nossos dias. Mas isso não deve obscurecer a riqueza e a diversidade desses movimentos, que também são portadores, contraditoriamente, de potencialidades libertárias. Assim, parece empobrecedor reduzir a visão de mundo romântica à idéia de totalitarismo. Dessa mirada restritiva não compartilha outro estudioso do romantismo, Elias Saliba, autor de *As utopias românticas*, para quem: “Todas as tentativas de definir o romantismo, identificando-o esquematicamente com a revolução ou com a reação, redundaram em fracasso, por ignorar a rota caprichosa deste imaginário” (1991: p. 16).

Saliba destaca o *desenraizamento do tempo presente* como o ingrediente básico das utopias românticas. O presente seria negado, colocando-se uma interrogação sobre o futuro, de alguma forma referido ao passado. Haveria uma ênfase romântica na temporalidade histórica, a *idolatria do tempo e da história*, ao se verem as coisas desprovidas de qualquer estabilidade e colocadas potencialmente *no limiar de*

*Para um contraponto, ver o artigo de Celso Frederico, “A política cultural dos comunistas”, que critica duramente abordagens como a de Rouanet sobre o nacional-popular nos anos 60 (Frederico, 1998, especialmente p. 296-298). Como ficará evidente mais adiante, seria equivocado reduzir as posturas diferenciadas sobre política e cultura — tanto dos comunistas como das esquerdas em geral — no pré-64, à ideologia da primeira fase dos CPCs, que por sua vez também deve ser compreendida na conjuntura política específica em que se produziu. O *nacional-popular* teve versões diferenciadas nos anos 60, no interior de instituições como o ISEB, o PCB, o CPC, a JUC (e o restante da esquerda católica), embora todos tivessem em comum a valorização da identidade dos artistas e intelectuais com o povo e a nação brasileira.

uma nova era. Essa ênfase na temporalidade, segundo Saliba, desdobrou-se em duas modalidades básicas: as *utopias do povo-nação* — constituintes de um *messianismo nacional*, em que “povo e nação, a fraternidade e a História, seriam o veículo de regeneração e redenção” da humanidade (1991: p. 53-67) — e as *utopias de inspiração social*, como o socialismo idealizado por Fourier. Nas utopias sociais, em vez da nação, o elemento aglutinador dos seres humanos seriam as associações em uma sociedade sem classes, que deveria estender-se pelo mundo todo (1991: p. 67-76). Saliba data a vigência das utopias românticas na primeira metade do século XIX, na Europa. Elas teriam sofrido refluxo decisivo após a derrota das revoluções de 1848. Mas isso não teria esgotado a constituição de novas utopias.

Avançando por um caminho possível a partir da obra de Saliba — mas que ele próprio não trilhou — e inspirado no conceito abrangente de romantismo, formulado por Löwy e Sayre (1995), pode-se pensar o romantismo revolucionário florescente no Brasil nos anos 60 e início dos 70 como um conjunto diferenciado, composto por diversos matizes intermediários entre as utopias de povo-nação e as de inspiração social, na formulação de Saliba, ou entre os romantismos revolucionários jacobino-democráticos, populistas, utópico-humanistas, libertários e marxistas, conforme a sugestão de Löwy e Sayre. O florescimento das mais variadas formas de romantismo revolucionário nos anos 60 só pode se compreender dentro da temporalidade em que ele se desenvolveu e, posteriormente, refluuiu — o que resumidamente será abordado a seguir.

Circunstâncias históricas do florescimento revolucionário

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.

Paralelamente, colocava-se em xeque o modelo soviético de socialismo, por ser considerado burocrático e acomodado à ordem internacional estabelecida pela Guerra Fria, incapaz de levar às transformações sociais, políticas e econômicas necessárias para chegar ao comunismo, portanto, aquém do necessário para a gestação do *homem novo*. Esse modelo seria contestado, por exemplo, de dentro das próprias estruturas partidárias comunistas na Checoslováquia, cuja chamada Primavera de Praga foi destruída pela invasão dos tanques de guerra do Pacto de Varsóvia, em 1968. Inspirador de partidos comunistas no mundo todo, como é sabido, esse modelo só viria a ruir definitivamente com a desagregação da União Soviética e o episódio emblemático da queda do Muro de Berlim, em 1989.

Também o processo de “revolução cultural proletária”, em curso na China a partir de 1966, parecia a setores jovens do mundo todo uma resposta ao burocratismo de inspiração soviética. Perry Anderson destacou algumas razões para a atração do maoísmo sobre a juventude ocidental nos anos 60. Essa atração baseava-se em “imagens ideais” projetadas no exterior pela *revolução cultural* chinesa: combate ao processo de burocratização nos países socialistas; política externa de solidariedade com as nações do Terceiro Mundo; ênfase na ação espontânea das massas no processo de ruptura da divisão entre campo e cidade, trabalho intelectual e trabalho manual; igualitarismo social, em detrimento das forças do mercado; administração popular direta; uso da energia e do entusiasmo da juventude (Anderson, 1985: p. 84-85).

As lutas de emancipação nacional e o distanciamento do socialismo soviético pareciam abrir alternativas libertadoras, *terceiro-mundistas*, para a humanidade — diferentes da polarização da Guerra Fria, entre os aliados dos Estados Unidos e os alinhados à União Soviética. Nas palavras de Roberto Schwarz, no breve artigo “Existe uma estética do Terceiro Mundo?": “encabeçado por figuras nacionais como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, o terceiro-

mundismo deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho” (Schwarz, 1989: p. 127).⁴

Esse terceiro-mundismo de artistas e intelectuais seria posteriormente acusado de mascarar os conflitos de classe na sociedade brasileira, espécie de trunfo dos intelectuais para ganhar poder. Esse tipo de avaliação ganhou terreno a partir do fim dos anos 70, quando alguns intelectuais procuraram fazer um acerto de contas com a experiência de engajamento imediatamente passada, praticamente descartando o nacional-popular como mero *populismo*: exageraram seus limites, talvez sem avaliar a fundo seus alcances, supondo consciente ou inconscientemente que a intelectualidade de esquerda dos anos 80 tivesse alcançado um patamar superior — suposição hoje muito discutível.⁵ Parece que a versão brasileira do terceiro-mundismo correspondeu a certo romantismo embasado socialmente nas classes médias intelectualizadas, mas ele em geral vinha acompanhado da exaltação das lutas de camponeses e operários, que se colocavam na cena política no início dos anos 60. Daniel Pécaut observou, com razão, que se deve evitar caricaturar o passado — ao mesmo tempo que se busca desmitificá-lo, pode-se acrescentar. Para Pécaut, o suposto *delírio nacional-popular* organizado em torno do Estado não teria sido “apanágio de uma minoria ávida de transformar seu ‘saber’ em ‘poder’; apoiava-se, como frisou Michel Debrun, num sentimento difundido em muitos setores sociais. O privilégio concedido à ‘libertação nacional’ não tinha, então, valor algum de alibi visando evitar a luta de classes; muito simplesmente, o Brasil vivia a hora do advento do Terceiro Mundo” (Pécaut, 1990: p. 180).

O terceiro-mundismo no meio intelectual ocorria em paralelo com o processo de proletarização das camadas médias da população, cada vez mais diretamente dependentes do capital; por intermédio do trabalho assalariado; por exemplo, ia ficando rara a figura do profissional liberal, do trabalhador intelectual autônomo, que se tornava um mero assalariado de empresas capitalistas. Desenvolvia-se aceleradamente a mercantilização universal das sociedades, o que se convencionou chamar na época de *sociedade de consumo*: todos os bens e serviços, inclusive culturais, eram crescentemente subordinados ao mercado, tornavam-se objetos descartáveis de consumo, numa sociedade claramente movida pelo poder do dinheiro.

Assim, contra a ordem então estabelecida — que mostrava sua face monstruosa na guerra do Vietnã, promovida pela maior potência mundial, os Estados Unidos, contra um país pobre e subdesenvolvido —, irromperam movimentos de protesto, resistência e mobilização política em todo o planeta, especialmente no ano de 1968: do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da Primavera de Praga às passeatas norte-americanas contra a guerra no Vietnã; do pacifismo dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura — notadamente as experiências com as drogas, tidas na época como contestação à moral e aos padrões culturais burgueses —, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora.

No Brasil, além dos fatores internacionais, foram principalmente aspectos da política nacional que marcaram as lutas das esquerdas. O processo de democratização política e social, com a crescente mobilização popular pelas chamadas “reformas de base” — agrária, educacional, tributária e outras que permitissem a distribuição mais equitativa da riqueza e o acesso de todos aos direitos de cidadania —, foi interrompido pelo golpe de 1964. Ele deu fim às crescentes reivindicações de lavradores, operários, estudantes e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida. A versão dita populista da hegemonia burguesa já não era suficiente para organizar o conjunto da sociedade em conformidade com os interesses do capital, ameaçados pelo questionamento dos de baixo, que tomaram a iniciativa política. Segundo Gorender, “o período 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros neste século, até agora. O auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do Estado. Nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso mesmo, pelo caráter contra-revolucionário preventivo” (Gorender, 1987: p. 66-67).

A influência comunista do pós-guerra nos meios artísticos no fim dos anos 50 já era suficientemente grande para percorrer até mesmo conversas de artistas da Bossa Nova, então pouco voltados para a política. Por exemplo, Sérgio Ricardo — que posteriormente viria a tornar-se um autor engajado — conta em *Quem quebrou meu violão* que a primeira pessoa a falar-lhe de Marx e do comunismo foi João Gilberto, que jamais se notabilizou como alguém interessado por po-

lítica (Ricardo, 1991: p. 122). Sérgio Ricardo afirmou, na entrevista que me concedeu: “Como eu discutia muito filosoficamente com o João, me surpreendi quando ele me veio com essa. Para mim era uma tremenda novidade o que ele me colocava, que era o pensamento do Marx, essa coisa do socialismo e tal.”*

Quem quebrou meu violão trata da experiência de vida cultural e política do cantor, compositor, ator e diretor de cinema Sérgio Ricardo, cuja trajetória confundeu-se com as principais lutas sociais no Brasil, dos anos 60 aos 90, sempre enfatizando a busca das origens autênticas da cultura brasileira e valorizando os artistas comprometidos com ela. Amalgamando em seu discurso nacionalismo e socialismo, Sérgio Ricardo falou, na entrevista que me deu, sobre a importância de João Gilberto para o Brasil:

O que o João fez tem muito a ver com o seu sentimento socialista. Ele poderia perfeitamente ter virado um intérprete de música americana. Teria até, quem sabe, feito sucesso até maior do que o que ele chegou a fazer. Mas o João nunca abriu mão de cantar em português, de — em qualquer lugar que fosse — cantar o samba dele. Nunca aderiu a nenhum modismo externo. Essa coisa do jazz ter influenciado a Bossa Nova, isso não é muito verdade. Isso eu explico bem no livro. [...] João é um sujeito de uma visão estética muito apurada. O que ele fez com sua música foi, de certa maneira, uma coisa política. Porque ele cantou música brasileira, tentou colocar todo o modernismo que ele conhecia dentro da sua canção, da sua pátria. Só canta em português e só canta samba de gente autenticamente brasileira.⁶

A maior parte dos depoimentos reunidos para este livro dá conta da extraordinária experiência de participar do momento político-cultural do início dos anos 60. Só quem viveu sabe o “clima irrepetível, que é impossível passar para os outros, que foi o dos anos 60-64”, disse-me o cineasta Eduardo Coutinho. Outro exemplo paradigmático do que ouvi dos entrevistados é a fala do escritor, roteirista e dramaturgo Izaías Almada, homem de teatro e militante político nos anos 60:

*Os depoimentos sem indicação bibliográfica foram concedidos ao autor.

Eu comecei a participar ao mesmo tempo em política e em cultura, numa fase efervescente, em que eu queria participar, fazer alguma coisa. Era mesmo uma procura de identidade cultural para o país; todo mundo gostava de ser brasileiro porque a Bossa Nova, o Cinema Novo, o mundo inteiro conheceu. O Brasil ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1962, com *O pagador de promessas*; o teatro estava sempre cheio, aquilo dava uma alegria muito grande. Havia um orgulho em ser brasileiro naquele momento. Eu não deixei de ter esse orgulho, mas, hoje, estou muito machucado, ferido por uma série de coisas que aconteceu no país após esses anos. Então, foi um privilégio — retomando o início — que hoje a gente vê com um pouco de amargura, nostalgia, saudade de muita coisa, por ver que o Brasil não aproveitou como deveria ter aproveitado esse *boom* de participação das pessoas. E o pior é que cortaram esse Brasil, deceparam-no ao meio e meteram aí uma outra coisa que a gente não sabe bem o que é, uma espécie de hidra política, cultural, que deu neste Brasil de hoje. É claro que, quando eu falo isso, eu não sou passadista, eu não estou aqui dizendo que eu acho que o Brasil devia voltar a ser o que era [...]. O espírito que favoreceu o florescimento daquela atividade política e cultural devia ser recuperado nos modelos de hoje, discutido na realidade atual.

Essas palavras dão conta da empolgação de esquerda com o *Brasil* que se gestava até abril de 1964, e também de sua atual *saudade* desse *Brasil* — tema que será retomado adiante, especialmente no capítulo sobre Chico Buarque. O fim do sonho brasileiro revolucionário, com a vitória dos golpistas, sem encontrar resistência, causou surpresa, devido à mobilização popular em busca das reformas estruturais no pré-1964, com a presença política e cultural marcante das esquerdas, notadamente do PCB — que era ilegal, mas cuja atuação era consentida pelo governo Goulart. A derrota foi atribuída por muitos aos erros dos dirigentes dos partidos de esquerda, que não se teriam preparado para resistir, desde o hegemônico e pró-soviético PCB, passando pela AP, pelo PC do B e pela Polop, até outros grupos menores. Sem contar a inação das lideranças trabalhistas e nacionalistas, como o próprio presidente deposto, João Goulart.* Foi-se formando uma corrente de

*Alguns militantes, sobretudo estudantes e militares de baixa patente, bem como o deputado federal Leonel Brizola, esboçaram uma resistência ao golpe, mas acabaram-se juntando à debandada geral das esquerdas. Brizola tentou aglutinar, no exílio uruguaio, os setores mais dispostos à resistência imediata, mas o projeto frustrou-se com a derrota da impropriamente chamada *guerrilha de Caparaó*, em março de 1967. Ver Rebello (1980), Gorender (1987: p. 123-126) e Ridenti (p. 206-219).

opinião difusa em inúmeros segmentos da esquerda, que colocava a necessidade de constituir uma vanguarda realmente revolucionária, que rompesse com o imobilismo e opusesse uma resistência armada à força das armas do governo, avançando decisivamente em direção à superação do capitalismo, na construção de um *homem novo*, enraizado nas tradições populares.

A partir de outubro de 1965, por imposição do regime, passaram a existir apenas dois partidos reconhecidos institucionalmente: a situacionista Arena e a oposição “construtiva” e moderada do MDB, que viria a ser calada com cassações de políticos e outros mecanismos, sempre que se excedesse aos olhos dos governantes.⁷

Fora do campo institucional — em meio ao refluxo dos movimentos populares, desmantelados pela repressão, que também golpeava duramente as organizações de esquerda — surgiu uma série de grupos guerrilheiros, cuja principal fonte de recrutamento de militantes estava no movimento estudantil, único movimento de massas que se conseguiu rearticular nacionalmente nos primeiros anos do pós-64, lançando-se em significativos protestos de rua, especialmente em 1968.

Os inúmeros grupos guerrilheiros tinham divergências entre si: sobre o caráter da revolução brasileira (para alguns, a revolução seria nacional e democrática, numa primeira etapa; para outros, ela já teria caráter imediatamente socialista); sobre as formas de luta revolucionária mais adequadas para chegar ao poder (a via guerrilheira mais ou menos nos moldes cubanos; o cerco das cidades pelo campo, de inspiração maoísta; a insurreição popular etc.); bem como sobre o tipo de organização política a ser construída — discutia-se muito a necessidade ou não de um partido nos moldes leninistas da III Internacional.

Mas as organizações armadas apresentavam também pontos em comum; por exemplo: valorizavam acima de tudo a ação revolucionária, contra o suposto imobilismo de partidos como o PCB, e viam a economia brasileira num processo irreversível de estagnação — o desenvolvimento das forças produtivas estaria bloqueado sob o capitalismo, que aliaría indissolúvelmente os interesses dos imperialistas, dos latifundiários e da burguesia brasileira, garantidos pela força bruta dos militares. Só um governo popular, ou mesmo socialista, possibilitaria a retomada do desenvolvimento. Como decorrência desse tipo de análise, interpretavam que estariam dadas as condições objetivas para a revolução, faltando apenas as subjetivas, que seriam forjadas por uma vanguarda revolucionária decidida a agir de armas na

mão, criando condições para deslanchar o processo revolucionário a partir do campo — local mais adequado para as atividades revolucionárias, por sofrer a fundo a espoliação e a miséria e por apresentar maiores dificuldades aos órgãos repressivos. Para iniciar a guerrilha rural, seria necessário conseguir armamentos e dinheiro. Daí vários grupos terem empreendido ações urbanas, como “expropriações” a bancos e tomadas de armas do aparelho repressivo. Na formulação sintética de Carlos Marighella, a escalada da guerra revolucionária seria “composta por três degraus. O primeiro é a guerrilha urbana. O segundo é a guerrilha rural. O terceiro é o exército revolucionário de libertação do povo” (1974: p. 39).

O caráter antidemocrático da ditadura civil-militar, iniciada com o movimento de 1964, agravou-se sobretudo nos anos posteriores à edição do AI-5, o “golpe dentro do golpe”, em dezembro de 1968. Com ele, os setores militares mais direitistas — que haviam patrocinado uma série de atentados com autoria oculta, sobretudo em 1968 — lograram oficializar o terrorismo de Estado, que passaria a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 70. Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da *segurança nacional*, indispensável para o *desenvolvimento* da economia, do posteriormente denominado *milagre brasileiro*.

Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada qualquer oposição ao governo, sequer a do moderado MDB. Era a época do *slogan* oficial: “Brasil, ame-o ou deixe-o.”

Nas circunstâncias posteriores ao AI-5, as organizações que já vinham realizando algumas ações armadas ao longo de 1968 — como a ALN e a VPR — concluíram que estavam no caminho certo, e intensificaram suas atividades em 1969. Outros grupos também passaram a não ver um outro modo diferente de

combater a ditadura, a não ser pela via das armas. Com exceção do PCB, do PC do B, da AP e dos pequenos agrupamentos trotskistas, ocorreu o que Gorender chamou de “imersão geral na luta armada”, promovida por mais de uma dezena de organizações, como a Ala, o PCBR, o PRT, a VAR-Palmares, o POC, entre outros grupos, além dos anteriormente mencionados.

Paralelamente à escalada das ações armadas, a ditadura ia aperfeiçoando seu aparelho repressivo: além do já existente DEOPS, criou em junho de 1969, extra-oficialmente, a Operação Bandeirante (Oban), organismo especializado no “combate à subversão” por todos os meios, inclusive a tortura sistemática. Em setembro de 1970, a Oban integrou-se ao organismo oficial, recém-criado pelo Exército, conhecido como DOI-CODI. A Marinha tinha seu órgão de “inteligência” e repressão política, o Cenimar, correspondente ao CISA da Aeronáutica, e ao CIE, do Exército.*

Assim, apesar de uma ou outra operação guerrilheira bem-sucedida, a ação policial-militar desmantelou rapidamente os grupos guerrilheiros, especialmente entre 1969 e 1971, não hesitando em assassinar e torturar seus inimigos, que não conseguiram realizar o sonho de deflagrar a guerrilha no campo. Só o PC do B, que se abstera de pegar em armas nas cidades, conseguiu lançar a guerrilha rural, na região do Araguaia, no sul do Pará. Entre 1972 e 1974, deu-se encarniçada luta, que culminou com a derrota dos guerrilheiros, quase todos mortos em combate ou assassinados depois de capturados, sem que se tenha notícia oficial, até hoje, do paradeiro de seus corpos. Nunca é demais realçar a violência do regime civil-militar, marcado pelo desrespeito à integridade física dos presos, pelo assassinato de membros da oposição, sem contar as restrições aos direitos de expressão, reunião, organização política e sindical.

*Sobre os aspectos repressivos do período, ver, de D. Paulo Evaristo Arns (Prefácio), *Brasil: nunca mais* (1985 — esse livro é um resumo dos 12 volumes publicados em tiragem limitada pela Arquidiocese de São Paulo, dando um quadro completo da repressão, com base nos processos movidos pelo regime militar contra seus opositores); e *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*, de Maria do Amparo Araújo *et alii* (1995). A ação e a perspectiva do aparelho burocrático repressivo, encarregado de vigiar e punir, dentre outros, os artistas e intelectuais de esquerda, é um tema que merece ser pesquisado. Isso pode ser feito, por exemplo, pelo estudo das fichas dos artistas elaboradas por agentes do DEOPS. Estas dizem muito mais sobre a ideologia e a burocracia policial do que sobre as efetivas ligações políticas dos investigados — e por isso não foram privilegiadas neste livro. Como bem observa um repórter: “O DEOPS fez uma leitura conspiratória da cultura. Os agentes pareciam não saber exatamente que tipo de terreno investigavam. Sua relação com o objeto era de total estranhamento. Daí algumas biografias revelarem mais sobre a visão de mundo da polícia do que a política cultural” (Giron, 1995: p. 1).

As esquerdas enganaram-se, ao supor que o golpe implicaria a estagnação econômica. Ao contrário, representando as classes dominantes e setores das classes médias, os governos civil-militares promoveram a *modernização conservadora* da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico *desigual e combinado*, compondo indissoluvelmente aspectos modernos e arcaicos. Houve crescimento rápido das forças produtivas, o chamado *milagre brasileiro*, acompanhado da concentração de riquezas, do aumento das distâncias entre os mais ricos e os mais pobres, bem como do cerceamento às liberdades democráticas. O regime buscava sua legitimação política com base nos êxitos econômicos, sustentados por maciços empréstimos internacionais, que colocariam nos ombros das gerações posteriores o peso de imensa dívida externa.

É preciso lembrar, ainda, que a modernização conservadora pós-1964 consolidou o processo de urbanização em curso, dos mais acelerados da História mundial: de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de tão rápida transformação. Os trabalhadores e demais despossuídos — que começavam a se aglomerar e organizar nas cidades e também no campo, reivindicando direitos — foram subjugados depois de 1964. Restou a eles o que alguns sociólogos chamam de *espoliação urbana*, acompanhada da *violência do cotidiano* nas grandes metrópoles, sem que no campo tivesse sido resolvida a questão secular da reforma agrária.

Nesse contexto, geraram-se reações políticas e culturais às transformações em escala nacional e internacional. Reações a que se podem atribuir traços comuns na história recente do Brasil: resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostos pela *sociedade de consumo* do mercado capitalista; identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso resgatar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da *vivência* revolucionária, por vezes em detrimento da teoria.

Redescobridores do povo brasileiro

O romantismo revolucionário esteve presente, em versões diferenciadas, tanto nos programas de vários grupos de esquerda,⁸ como nas produções artísticas, que marcaram diferentes conjunturas na sociedade brasileira, como será exposto nos próximos capítulos. Em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira — em suas diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada — foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas.

Um dos primeiros balanços do esforço de artistas e cientistas sociais para conhecer e ligar-se aos “humilhados e ofendidos que povoam o mundo rural e a cidade” — cuja consciência estaria marcada pelo misticismo e pela violência — foi feito por Octavio Ianni, num breve artigo para a *Revista Civilização Brasileira* (1968). Roberto Schwarz trata do tema no artigo clássico “Cultura e política, 1964-1969” (1978). Ainda escreveram a respeito Heloísa Buarque de Hollanda (1981), autora também de um livro com Marcos Augusto Gonçalves (1982), dentre outros estudiosos, como Renato Franco (1998), que demonstra que o tema central em dezenas de romances dos anos 60 e início dos 70 era o lugar do intelectual de esquerda na sociedade brasileira. Com esses romances — que elegem como herói um artista ou intelectual, a refletir sobre as condições impostas a eles pela modernização conservadora da sociedade sob a ditadura —, talvez tenham correspondência as palavras de Löwy e Sayre a respeito da tese de doutorado do jovem Marcuse, de 1922 (*Der Deutsche Künstlerroman*). Para este, os romances alemães do século XIX conteriam “um protesto romântico contra a industrialização crescente e a mecanização da vida econômica e cultural, responsáveis pela destruição e marginalização de todos os valores espirituais” (Löwy & Sayre, 1995: p. 242). Como é sabido, a modernização alemã foi conduzida autoritariamente pelo Estado, a exemplo da brasileira. Diga-se de passagem que a retomada do romantismo nos seus escritos dos anos 50 e 60 por um autêntico representante do racionalismo da escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, atestaria “a inadequação das análises ‘clássicas’ segundo as quais o irracionalismo seria a própria quintessência do romantismo e de sua crítica da modernidade” (Löwy & Sayre, 1999: p. 243). Esse tema também será retomado adiante.

Na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como *revolução*. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns inspiravam-se na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a *antropofagia* do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebelia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos, como expressou Leandro Konder, num artigo da época (1967).

A forte presença cultural da esquerda não deve elidir as articulações da direita, a qual, apesar de tudo, nunca perdeu o controle do processo, num momento em que a indústria cultural começava a ganhar magnitude digna desse nome no Brasil, como demonstrou Renato Ortiz, inclusive com dados estatísticos, em *A moderna tradição brasileira* (1988).⁹

A respeito do embate político-cultural entre esquerda e direita nos meios de comunicação de massa, pode-se dar um exemplo significativo, lembrado no depoimento que me concedeu Alípio Freire. Ele comentou uma visita de Caetano Veloso, em 1968, ao programa de entrevistas que a conservadora Hebe Camargo conduzia na TV Record de São Paulo, a emissora de maior audiência na época. Caetano estava na fase tropicalista e recentemente lançara a canção *Soy loco por ti, América*, de Gil e Capinan, em homenagem a Che Guevara, assassinado na Bolívia. Cantava-se o nome do homem morto, louco pela América, que a censura não permitiria dizer com todas as letras:

Soy loco por ti, América/ yo voy traer una mujer plajera/ que su nombre sea Martí/ ... / como se chama a amante desse país sem nome/ esse tango, esse rancho/ disse-me/ arde o fogo de conhecê-la/ ... / El nombre del hombre muerto/ ya no se puede decir-lo/ quien sabe/ antes que o dia arrebente/ antes que o dia arrebente/ el nombre del hombre muerto/ antes que a definitiva noite/ se espalhe

em latino América/ el nombre del hombre es pueblo/ ... espero a manhã que cante/ el nombre del hombre muerto/ não sejam palavras tristes/ soy loco por ti de amores/ ... / estou aqui de passagem/ sei que adiante/ um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício/ de susto de bala ou vício/ num precipício de luzes/ entre saudades, soluços/ eu vou morrer de braços/ nos braços, nos olhos/ nos braços de uma mulher/ nos braços de uma mulher/ mais apaixonado ainda/ dentro dos braços da camponesa/ guerrilheira, manequim/ ai de mim/ nos braços de quem me queira/ ...

Homem, povo, guerrilheiro, morte do herói, no ritmo anárquico de uma rumba, no estilo cubano: o tropicalismo reconstruía à sua maneira o romantismo revolucionário do período — tema que será retomado no penúltimo capítulo.* Voltando ao episódio do programa de Hebe Camargo, como relembra Alípio Freire:

Hebe começa a apertar o Caetano, insiste: “Por que essa rumba? Quem é esse homem morto?” Vai deixando o Caetano um pouco acuado, e ele termina a entrevista dizendo: “Hebe, você não entendeu, canto essa rumba porque é um ritmo ótimo para dançar.” Foi muito constrangedor. Não se brinca com essas coisas no ar. Por brincadeiras semelhantes o Randal Juliano mandou o Caetano para onde mandou.

Baseado no que lhe disse um major que o interrogou, Caetano Veloso responsabiliza por sua prisão um apresentador de festivais de música e outros programas da TV Record e da Rádio Jovem Pan de São Paulo nos anos 60: Randal Juliano reclamara no ar por providências contra o suposto desrespeito à pátria de Caetano e outros tropicalistas. Juliano teria criado “uma versão fantasiosa em que nós aparecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos o Hino Nacional enxertado de palavrões”. Essa versão teria repercutido nos meios militares e levado à prisão de Caetano e Gil (Veloso, 1997: p. 396-397).

*Sérgio Ricardo também compôs uma canção inspirada em Guevara, *Aleluia*: “Che, eu creio no teu canto/ como um manto em minha dor/ que todo desencanto/ seja ressuscitador/ Vejo o mundo dividido/ contemplando o reviver/ da esperança que morria/ no silêncio do teu ser/ ... / Che Guevara não morreu/ Aleluia!” (Ricardo, 1991: p. 185-186). Evidentemente, a perspectiva estética é bem diferente da tropicalista.

Como bem observou Alípio Freire, “o programa da Hebe é uma coisa importante a estudar. A reação mais ou menos explícita passava toda por lá. Mesmo quando ela levava artistas de esquerda, o objetivo era a luta ideológica, política”, na qual Hebe e a reação colocavam-se “em posição de força”.¹⁰ Alípio rememora outro episódio emblemático da reação pela TV à agitação de esquerda em 1968: no auge das manifestações de estudantes e trabalhadores franceses, compareceu ao programa de Hebe Camargo a legendária atriz francesa, radicada no Brasil, Henriette Morineau: “Depois de as duas juntas esgracharem o que estava acontecendo em 68 na França, do ponto de vista mais reacionário possível, a atriz — com fitas azul, vermelha e branca no peito — recebe diploma e canta a *Marselhesa*.”

Alípio Freire conta outro caso, em que Nara Leão deu uma boa resposta a Hebe Camargo no ar — como em geral acontecia com seus convidados de esquerda do meio artístico: “A Hebe tenta encostar a Nara na parede, perguntando: ‘Pois é, você foi a musa da Bossa Nova, depois da música de protesto, agora você está na tropicália...’, alguma coisa assim, tentando desconcertar a Nara, que responde: ‘Olha, o que me surpreende é que as pessoas que hoje defendem a Bossa Nova e a música popular brasileira, em contraposição à tropicália, são exatamente aquelas que no momento em que surgiu a Bossa Nova se insurgiram contra ela.’ E Nara diz a frase: ‘São pessoas que estão sempre dispostas a matar o velhinho que morreu na véspera.’ Estou citando de memória, pode haver alguma imprecisão na palavra, mas foi isso que aconteceu.” Estava em movimento, também no terreno artístico e cultural, a reação que se efetivaria com a edição do AI-5.

Depois do AI-5 — com a repressão crescente a qualquer oposição à ditadura militar, o esgotamento do impulso político que vinha de antes de 1964, o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, a censura e a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, com a adesão de alguns a grupos de esquerda armada e o rápido desbaratamento desses grupos pela ditadura —, foram derrotados os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos, que tiveram uma sobrevida ao longo da resistência à ditadura nos anos 70, tema que será retomado no capítulo final.

Para entender a agitação cultural e política das classes médias nos anos 60, é preciso registrar ainda que ela estava intimamente ligada à liberalização nos costumes. Sobre isso, afirmou o cineasta Cacá Diegues, numa frase debochada: “a mulher e a revolução, o Brasil e a dor-de-corno, tudo era uma coisa só”. Segundo ele, agora com vocabulário mais apropriado:

Era como se não nos permitíssemos separar as coisas. [...] Estávamos de tal modo convencidos de que iríamos construir um mundo melhor que nem alimentávamos dúvidas: no dia seguinte o mundo seria feliz e risonho graças aos nossos filmes, peças etc. Então, isso implicava uma responsabilidade tão grande que a vida privada deixava de existir. A escrita privada e a vida pública tinham se tornado um só universo. [...] O trabalho cotidiano e até mesmo as idéias já não nos pertenciam, e sim à comunidade que participava daquilo (*in* Moraes, 1991: p. 107).

Dependendo da ótica, essa liberalização comportamental podia ser vista como falta de seriedade política. É assim, por exemplo, que a esquerda é retratada no romance de Antonio Callado, de 1970, *Bar Don Juan* (1982) — de maneira bem diferente da idealização do intelectual engajado que aparecera em *Quarup* (Callado, 1967). Numa das últimas entrevistas que concedeu antes de falecer, Callado disse-me sobre seus amigos de esquerda, do círculo que freqüentava: “Esse pessoal era metido a Don Juan, queria comer todo mundo, aquelas coisas.” Ele entendia que “o brasileiro não tem paciência de organização. Não tinha nada organizado” nos grupos de combate à ditadura. Para ele,

o pessoal do *Bar Don Juan* era muito mais parecido comigo [do que o de *Quarup*]. Todo mundo pensava muito em mulher, em namoro, em quem é que vai comer, quem não vai comer. E, no meio dessa coisa toda, o desafio, não é? As eventuais prisões que a gente sofria. Tudo isso era parte de uma vida interessante, se o sujeito não chegasse à coisa de tortura. E, aí, deixava de ser brincadeira.

Abrindo parênteses, permito-me observar: quem se dedicar a recolher o anedotário, a partir de fatos do cotidiano do período, terá em mãos material para um livro divertido. Eis um episódio que ilustra ao mesmo tempo a liberação

nos costumes e a importância cultural do marxismo no início dos anos 60. Naquela época, constituiu-se no Rio de Janeiro um grupo de jovens intelectuais para ler obras de Marx. (Em São Paulo, reunia-se um grupo bem mais sisudo e conhecido para ler *O capital*.) Era um tempo em que o automóvel mais desejado era o Cadillac. O grupo carioca era famoso por ser freqüentado por algumas belas mulheres. Um dos seus integrantes costumava dizer: “Quem não tem Cadillac pega mulher com o *Manifesto comunista*.” A frase chegou ao conhecimento do dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues — célebre por seu talento e também por suas posições de direita —, que a mencionou numa crônica, para ironizar os marxistas. Mais um outro episódio engraçado, agora sobre o nacionalismo da direita truculenta em oposição ao de esquerda: Denoy de Oliveira contou-me que, no início dos anos 70, quando tentava liberar um filme seu junto à Censura Federal, ouviu de um censor, que berrava no recinto, referindo-se a *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos: “é um filme que, porra, deixa a gente, brasileiro, numa posição muito inferior. Aparece aquele francês com um puta pauzão e os índios brasileiros todos com uns pintinhos pequenininhos”.

Fechando parênteses, o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar foi abordado, por exemplo, num artigo de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, para a *História da vida privada no Brasil* (1998). A expressiva liberação das mulheres no período aparece também em livros como *Yara*, de Judith Patarra (1992), e *Mulheres que foram à luta armada*, de Luiz Maklouf Carvalho (1998). De resto, a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicos da juventude de esquerda na época, são características que também remetem à tradição romântica — ver, por exemplo, o que diz Jerrold Seigel a respeito do perfil dos boêmios de Paris do século XIX (Seigel, 1992).

Maria Orlanda Pinassi levanta uma tese sugestiva em seu livro sobre a revista *Niterói* — publicada em Paris, em 1836, sob responsabilidade de Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto alegre —, considerada pelos críticos um dos marcos do início do romantismo no Brasil. Para ela, inspirada teo-

ricamente em abordagens sobre o romantismo de autores marxistas, como Löwy e especialmente Lukács: se a revista “lançou mão das formas românticas, o fez de maneira a torná-las instrumentos de oposição a uma realidade adversa ao capitalismo. Sem a essência anticapitalista, na verdade, da revista *Niterói* não emana uma visão de mundo propriamente romântica” (1998: p. 163-164). Noutras palavras, se o romantismo tem em sua essência estar na contramão da modernidade capitalista, a *Niterói* não podia ser romântica, na medida em que a modernidade capitalista não se constituía na sociedade brasileira da época, latifundiária e escravocrata, tampouco seus autores revelavam qualquer pendor anticapitalista — ao contrário, sugeriam “os benefícios da economia burguesa para o Brasil” e suas artes, condenavam a escravidão, faziam “a apologia da divisão do trabalho livre” e da racionalidade capitalista, para criticar os valores do passado colonial. Pode-se argumentar que a sociedade brasileira do século XIX estava inserida em relações internacionais, compondo uma totalidade mais abrangente, que já era capitalista em sentido pleno; por isso era possível desenvolver o romantismo artístico no Brasil, como de fato fizeram vários autores.¹¹ Mas isso não esvazia totalmente o argumento de Pinassi, pois a realidade interna imediata com que os artistas românticos defrontavam-se dificultava colocar-se na contramão de uma modernidade que não existia no plano nacional. Pode-se dizer sobre esse argumento, como o célebre adágio italiano: *se non è vero, è bene trovato*.

Seguindo nessa linha de raciocínio, também se pode propor algo que, se não é inteiramente verdadeiro, talvez seja ao menos um bom achado. Se as condições materiais para o pleno desenvolvimento do romantismo — essencialmente a instauração da racionalidade capitalista moderna — não estavam postas na sociedade brasileira do século XIX, elas viriam a estabelecer-se ao longo do século XX, por exemplo, dando base ao modernismo nas artes, que pode ser caracterizado ao mesmo tempo como romântico e moderno, passadista e futurista. Assim, a afirmação das tradições da nação e do povo brasileiro como base de sustentação da modernidade fez-se presente nos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922: Verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929, que se aproximariam politicamente do integralismo de Plínio Salgado, constituinte de um romantismo moderno

que pode ser classificado como fascista), seus adversários Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, liderados por Oswald de Andrade), passando pela incorporação do folclore proposta por Mário de Andrade ou por Villa-Lobos; nos anos 30 e 40 viria a crítica da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do povo, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nos modernismos românticos dos anos 60. Nesse sentido, o cineasta Carlos Diegues observa com perspicácia, em entrevista à pesquisadora Zuleika Bueno: “a minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil. O Brasil começa a se conhecer [...] sobretudo com o romantismo [...] aquele desejo de uma identidade. [...] Minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo [...] é a última representação desse esforço secular”.

A modernidade capitalista — desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, avanço do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também no campo etc. — viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo dos anos 50 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da *modernização conservadora*, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Em suma, a *revolução burguesa no Brasil* foi processual e transada entre as classes dominantes, como se pode concluir de uma leitura do clássico de Florestan Fernandes sobre o tema (1976). Pode-se argumentar, talvez com razão, que a revolução burguesa é permanente, destruindo e recriando as forças produtivas sem cessar, o que caracterizaria a modernidade capitalista. Mas a questão de Florestan era outra: localizar “o momento em que essa revolução alcança um patamar histórico irreversível, de plena maturidade e, ao mesmo tempo, de consolidação do *poder burguês* e da *dominação burguesa*”, que selecionou “a luta de classes e a repressão do proletariado” como seu eixo, levando-se em consideração que “as tendências autocráticas e reacionárias da burguesia faziam parte de seu próprio estilo de atuação histórica” (1976: p. 203, 209 e 213). O processo da revolução burguesa — na sua especificidade autoritária e dependente, numa sociedade com desenvolvimento desigual e combinado, como a brasileira, em que o *atraso* é

estruturalmente indissociável do *progresso*, o *arcaico* inseparável do *moderno** — seria coroado com o movimento de 1964.

Nos contextos sócio-econômico-políticos brasileiros a partir dos anos 20 — notadamente na década de 1960, no olho do furacão do processo da revolução burguesa —, colocar-se na contramão da modernidade, recuperando o passado, dificilmente seria dissociável das utopias de construção do futuro, que envolviam o horizonte do socialismo. Daí, dever-se relativizar análises como a já citada, de Rouanet, ao apontar que o *povo* “dos anos 60 tinha muitas vezes uma semelhança inconfortável com o *Volk* do romantismo alemão [...]: a nação como individualidade única, representada pelo povo, como singularidade irreduzível” (1988: p. D-3). Sucede que os nacionalismos das esquerdas brasileiras nos anos 60 não tinham semelhança propriamente *inconfortável* com o romantismo conservador alemão do século passado, pois não se tratava da mesma coisa, embora fossem românticos e portanto semelhantes em alguns aspectos, basicamente o de colocar-se na contramão do capitalismo, resgatando as idéias de povo e nação. Em outro contexto, a valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo. Apercebendo-se disso, sabiamente de seu ponto de vista, as classes dominantes trataram de fazer sua *contra-revolução preventiva* em 1964, um movimento que soube incorporar desfiguradamente as utopias libertadoras nacionais.

Antes de passar à abordagem dos movimentos políticos e culturais de esquerda — objeto dos próximos capítulos —, cabe fazer algumas breves considerações sobre a inserção social da maioria dos artistas e intelectuais engajados.

*Ver, a respeito, a argumentação desenvolvida por Francisco de Oliveira em *Economia brasileira: crítica à razão dualista* (1972), razão dualista que norteou as esquerdas brasileiras pelo menos até 1964. Nesse texto, de modo um pouco diferente de Florestan Fernandes, Oliveira viu no *populismo* a forma política da revolução burguesa no Brasil. De qualquer maneira, o que importa aqui é indicar um processo marcante, especialmente do final dos anos 50 aos 60, período em que floresceram romantismos revolucionários. A *crítica à razão dualista* não deixa de ser também, em parte, uma autocrítica: Oliveira vinculou-se ao projeto desenvolvimentista de Celso Furtado nos anos 60. Por exemplo — num artigo avaliando a política econômica do governo Castelo Branco, para o primeiro número da *Revista Civilização Brasileira* —, Oliveira denunciava, em tom típico do nacionalismo terceiro-mundista da época, “o caráter aventureiro e antinacional desse Plano de Governo”, conclamando para combatê-lo “todas as forças interessadas no desenvolvimento autônomo da Nação” (1965: p. 128). Parece que Oliveira ainda compartilhava da interpretação de Furtado na época, sobre a estagnação da economia brasileira sob a ditadura (Oliveira, 1965, e Furtado, 1966).

Artistas: a emergência de novas classes médias

A trajetória dos artistas e intelectuais de esquerda — que se fizeram presentes de forma marcante na cena política brasileira entre os anos 60 e os 80, quer por suas obras, quer por suas declarações à imprensa, ou pela participação em campanhas políticas — é paradigmática daquilo que Francisco de Oliveira chamou de super-representação das classes médias na política brasileira contemporânea, diretamente proporcional às dificuldades de representação das outras classes (1987: p. 100-104). Só que, ao invés do “cruzamento de super-representação e de impotência de representação” implicar uma “dessolidarização das classes médias em relação ao operariado e aos outros segmentos da ampla classe trabalhadora”, como sugere Oliveira (1987: p. 104), pelo contrário, determinados artistas e intelectuais de classe média solidarizam-se com aquelas classes (ou com o que imaginam ser os interesses populares) e, mesmo que involuntária e indiretamente, aparecem como seus porta-vozes ou substitutos, na medida em que elas não se fazem representar social e politicamente.

Qual a razão de, nos anos de ditadura — e mesmo após a democratização da sociedade brasileira, ainda que em menor medida —, ter sido tão requisitada a opinião política de artistas, como Chico Buarque e Caetano Veloso? Por que declarações e atitudes desses e de outros criadores têm tanta ressonância política, desproporcional ao lugar que eles ocupam na sociedade?

Parece que, para além da incontestável influência dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural a partir dos anos 60 — e da tradicional postura crítica ao capitalismo entre artistas e intelectuais —, a resposta a essas questões passa pelas dificuldades de identidade e de representação de classe, especialmente das subalternas. Essas dificuldades eram maiores sob a ditadura, mas não desapareceram com a redemocratização brasileira, garantindo a permanência da importância política deslocada e desproporcional das classes médias e de seu “núcleo duro”, a *intelligentsia*, como aponta Oliveira (1987 e 1988a). Setores da *intelligentsia*, dentre os quais artistas, tornam-se *tradutores* de demandas sociais “na operação de confluência, negociação e viabilização de interesses, antagonicos ou não, contribuindo para a intermediação entre o público e o privado”. Passaria pelas classes médias “o acesso às diversas formas de fundo público

que regulam a reprodução dos capitais privados, assim como a reprodução da força de trabalho, e de outros interesses mais difusos ao nível da totalidade da sociedade” (1988a: p. 286). Oliveira dá um exemplo esclarecedor acerca da atuação de setores das classes médias na intermediação entre o público e o privado: nas reivindicações dos movimentos sociais, ao longo dos anos 80 e seguintes, “a função dos assessores, do lado dos próprios movimentos sociais, e dos técnicos, do lado do Estado, revela a proeminência das funções de traduzir e articular”, as quais constituem ao mesmo tempo *a construção e a administração da medida* (Oliveira: 1988a, p. 286). Ou seja, depende da articulação e da intermediação dos técnicos dos movimentos, bem como daqueles do Estado, a concessão ou não, e em que medida, do fundo público para satisfazer as reivindicações dos movimentos sociais.

A difusão pelo meio artístico de um diversificado ideário crítico da ordem estabelecida na sociedade brasileira, especialmente nos anos 60 e início dos 70, pode ser caracterizada também como fruto de *traumatismo ético-cultural e político-moral* provocado em certos intelectuais pela realidade capitalista em determinadas conjunturas (na expressão de Löwy, 1979) — situação que Berman chamou de *cisão fáustica* de intelectuais de países subdesenvolvidos (1986). Michael Löwy buscou explicar sociologicamente o engajamento revolucionário dos intelectuais no mundo todo nos anos 60. Intelectuais entendidos tanto no sentido estrito — “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os *produtores diretos* da esfera ideológica, *os criadores de produtos ideológico-culturais*”, o que engloba escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes etc. —, como também no sentido amplo de trabalhadores intelectuais (por oposição a trabalhadores manuais), o que inclui as profissões liberais, os empregados, os técnicos, enfim, o conjunto mais largo no interior do qual se destaca o setor de intelectuais em sentido estrito (1979: p. 1).

Löwy destaca, antes de mais nada, as razões mais gerais que aproximam certos intelectuais da revolução desde os tempos de Marx. Elas se subdividem em causas referentes ao espírito anticapitalista da pequena burguesia (os intelectuais em sua ampla maioria provêm dessa classe), e causas da radicalização dos intelectuais enquanto tais, que seriam sobretudo de *natureza ético-cultural*. As

primeiras seriam: 1) caráter pré-capitalista do trabalho pequeno-burguês, que é rompido com o desenvolvimento do capitalismo; 2) proletarização dos intelectuais e da pequena burguesia; 3) conflito entre o jacobinismo pequeno-burguês (combinação entre moralismo romântico e democracia plebéia) e o liberalismo individualista da burguesia. Ao passo que as causas específicas da radicalização dos intelectuais envolveriam “mediações ético-culturais e político-morais” específicas: 1) o contraste entre o universo intelectual, em que imperam valores qualitativos (opostos à mercantilização e coisificação) e o universo capitalista, no qual prevalecem valores quantitativos, de troca, sob a égide do dinheiro; 2) o abismo entre as tradições humanistas da cultura clássica e a realidade concreta desumanizada da sociedade burguesa e do mundo capitalista. Seria gerado um anticapitalismo difuso e amorfo entre os intelectuais, que poderiam tender espontaneamente para uma aproximação com o movimento revolucionário, o que dependeria do surgimento de um pólo catalisador — por exemplo, a influência mundial da revolução russa de 1917, que atraiu Lukács e outros intelectuais anticapitalistas (1979: p. 1-9).

A partir dessas razões gerais para explicar a radicalização de intelectuais sob o capitalismo, em diversas conjunturas, Löwy aponta suas especificidades nos anos 60: 1) aprofundamento do processo de proletarização do trabalho intelectual e de reificação, inclusive no campo da produção da cultura, cada vez mais industrializada e mercantil; 2) repulsa político-moral ao capitalismo, que mostrava sua barbárie na guerra do Vietnã; 3) revoluções no Terceiro Mundo como pólos catalisadores positivos do anticapitalismo intelectual, que encontrava bases diferentes conforme a conjuntura de cada país, que poderiam favorecer ou não o engajamento político mais freqüente e mais numeroso de intelectuais (1979: p. 257-271).

Retomando a argumentação — além desse *traumatismo ético-cultural e político-moral* provocado em certos intelectuais pela realidade capitalista nos anos 60 —, a generalização nos meios artísticos brasileiros de ideários críticos também pode ser entendida pela nova função das classes médias e de sua *intelligentsia*, na produção e na articulação entre os interesses particulares e os públicos, que ainda continuaria após o final da ditadura, de outras maneiras.¹² Numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população,

em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores *ventríloquos* nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc. Somente a partir dos anos 80, no processo da democratização, com a criação do PT, da CUT, do MST, dos movimentos populares, essa situação começaria a mudar.

Carlos Nelson Coutinho, num trecho de sua entrevista, vincula a hiperpolitização da cultura depois do golpe de 1964 ao fechamento dos canais de representação política, de modo que “as pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura. Isso teve um lado positivo. Claramente a cultura tem uma dimensão política. Mas, às vezes, também teve um lado negativo, no sentido de que se politizaram excessivamente disputas que na verdade são mais culturais que partidariamente políticas. [...] A esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa operária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura”.

É nessa perspectiva de quase fusão entre política e cultura — num momento em que as classes ditas *populares* estavam praticamente fora da cena política — que se deve entender um episódio que me foi relatado pelo cineasta Sérgio Muniz. Segundo ele, durante um festival de cinema no Rio de Janeiro, em 1965, numa conversa com Geraldo Sarno e um crítico francês, na praia de Copacabana, o crítico perguntou por que ele fazia cinema. Geraldo teria respondido: “Faço cinema porque não posso fazer política.”

Ainda o romantismo revolucionário

Para encerrar este capítulo e já anunciar os próximos, vale explicitar que é polêmico caracterizar como romântica a maioria das organizações de esquerda e os intelectuais e artistas próximos delas nos anos 60. A começar porque dificilmente elas e seus militantes aceitariam de bom grado essa qualificação,

na medida em que sua ampla maioria reivindicava o marxismo-leninismo, que sempre renegou o romantismo, tido como passadista e idealista; buscava-se retomar criticamente o legado iluminista pelas lentes do marxismo. É conhecida a fórmula de Lênin, segundo a qual o socialismo é igual a sovietes mais eletrificação; também é sabido que o líder da Revolução de Outubro foi crítico do populismo russo, de um romantismo que valorizava as tradições camponesas. Sem contar que partidos e movimentos inspirados no marxismo, em geral, costumam qualificar seus adversários no campo da esquerda como portadores de desvios românticos, num sentido pejorativo, de idealistas e/ou utopistas do passado, sem possibilidade de enraizar-se nas lutas do presente para construir o futuro.

Entre militantes marxistas, é comum a argumentação de que eles vêem o papel revolucionário da classe operária, ou de seu partido de vanguarda, sem se iludir com supostas qualidades libertárias inatas do povo, em sentido geral, que seria glorificado por tendências de origem cristã ou populista, que nada teriam a ver com o marxismo. Não obstante, o conceito de romantismo, particularmente o tipo revolucionário, parece ser pertinente para caracterizar a maioria da esquerda política e cultural brasileira nos anos 60 e princípio dos 70 — embora houvesse diferenças entre os projetos específicos dos vários grupos, nos quais o romantismo vinculava-se com a idéia iluminista de progresso. É justamente essa fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso que dá colorido aos romantismos revolucionários.

Também é polêmico interpretar como românticas as diferentes correntes artísticas brasileiras próximas do marxismo no período, como o Teatro de Arena, o CPC e o Cinema Novo. Afinal, pretendiam-se modernas e realistas — e muito se discutiu e se discute se, em cada caso, esse realismo seria *socialista* (como propunha a linha oficial da arte soviética nos anos 50), *crítico* (com influências de Lukács ou de Brecht), *neo-realista* (inspirado no movimento do cinema italiano do pós-guerra, nos anos 40 e 50), ou sínteses inovadoras de todos eles. De fato, esses movimentos colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinam a História e o destino da huma-

nidade — o que permite classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída — uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário.

Sobre o clássico embate entre românticos e iluministas na esfera da cultura, Marilena Chauí afirma, com pertinência:

A perspectiva Romântica supõe a autonomia da Cultura Popular, a idéia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, “autêntica”, sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma Nação nova. A perspectiva Ilustrada, por seu turno, vê a cultura como resíduo morto, como museu e arquivo, como o “tradicional” que será desfeito pela “modernidade”, sem interferir no próprio processo de “modernização”. Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes (Chauí, 1987: p. 23-24).

Considerando-se em sua maioria marxistas, partidos, movimentos de esquerda e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 60, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes — independentemente da discussão sobre até que ponto eles lograram esses objetivos. Por isso não admitiriam ser classificados como iluministas, muito menos como românticos. Mas parece que, embora tentando superar essas perspectivas, eles em certa medida apenas as fundiram de diversas formas, ao buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e dasalienada.

NOTAS

1. Este tópico e os seguintes tomaram como ponto de partida dois artigos de minha autoria, publicados recentemente: "O romantismo revolucionário nos anos 60" (*in* Freire *et alii*, 1997: p. 414-422) e "Que história é essa?" (*in* Reis Filho *et alii*, 1997: p. 11-30).
2. Para uma reconstrução histórica minuciosa dos mais de trinta grupos de esquerda no período, notadamente da esquerda armada, ver *Combate nas trevas* (Gorender, 1987). Outra interpretação das organizações comunistas, vistas como grupos revolucionários de elite, está em *A revolução faltou ao encontro* (Reis Filho, 1989). Minha visão sobre o tema está desenvolvida em *O fantasma da revolução brasileira* (Ridenti, 1993).
3. Outras considerações de Löwy sobre o romantismo encontram-se em livros como: *Redenção e utopia* (1989) e *Romantismo e messianismo* (1990).
4. *A estética da fome*, formulada pelo cineasta nacionalista Glauber Rocha, provavelmente tenha sido o exemplo mais marcante da estética terceiro-mundista no Brasil. Sobre o pensamento e as obras de Glauber Rocha, ver, dentre outros: Rocha (1963, 1981, 1985 e 1997), Pierre (1996), Avellar (1994), Gerber (1982), Ventura (2000), e Xavier (1983). Em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993), pela análise de filmes de diversos autores, Ismail Xavier mostra como a questão da nação e do subdesenvolvimento foi decisiva nos anos 60, particularmente no cinema do pós-64.
5. Ver, por exemplo, o texto de Aduino Novaes (1983), que, no início dos anos 80, organizou seminários concorridos sobre *o nacional e o popular na cultura brasileira* que dariam origem a vários livros, editados pela Brasiliense, sobre artes plásticas (Zílio, 1982b), literatura (Lafetá e Leite, 1982), música (Squeff e Wisnik, 1982), cinema (Bernardet e Galvão, 1983), teatro (Arrabal e Lima, 1983), televisão (Miranda e Pereira, 1983), e seminários (Chauí, 1982).
6. Sobre a MPB e seus vínculos com a cultura política, especialmente a partir dos anos 60, há uma bibliografia considerável, na qual se encontram trabalhos como os de: Augusto de Campos (1993), Mello e Severiano (1998), Gilberto Gil e Antonio Risério (1982 e 1988), Júlio Medaglia (1988), Walnice Nogueira Galvão (1976), José Miguel Wisnik e Ênio Squeff (1982), Adélia Bezerra de Meneses (1982), Gilberto Vasconcelos (1977), José Ramos Tinhorão (1991 e 1998), José Miguel Wisnik (1979-80 e 1987), Othon Jambeiro (1975), Humberto Werneck (1989), Affonso Romano de Sant'Anna (1978), Charles Perrone (1988), Alberto Ikeda (1995), Ruy Castro (1990), Carlos Calado (1995 e 1997), Arnaldo Contier (1978), Nelson Motta (2000) etc. A enumeração de exemplos de canções e outras obras de arte engajadas, de 1958 a 1984, pode ser encontrada na *cronologia brasileira*, ao final deste livro.
7. Consultar sobre o MDB os livros de Alves (1984), Kinzo (1990), Motta (1997) e Nader (1998). Sobre *a dinâmica militar das crises políticas da ditadura, entre 1964 e 1969*, ver Martins Filho (1995), autor também de um importante livro sobre o movimento estudantil do período (Martins, 1987). Ver ainda *O pingão de azeite: a instauração da ditadura*, de Paula Beiguelman (1994), *História indiscreta da ditadura e da abertura*, de Ronaldo Costa Couto (1998), e *Brasil: de Castelo a Tancredo*, de Skidmore (1998). O outro lado dessa história aparece em depoimentos de militares a Maria Celina D'Araújo e outros (D'Araújo, 1994a, 1994b, 1995 e 1997).
8. Ver alguns dos principais documentos de organizações da "nova esquerda" da época em *Imagens da revolução*, de Daniel Aarão Reis Filho e Jair Ferreira de Sá (1985). Com a decadência do PCB no pós-64, o esvaziamento crescente do modelo soviético, numa conjuntura nacional e internacional específica, vários grupos de esquerda inspiraram-se na lutas vitoriosas do guevarismo e do maoísmo, atribuindo ao campo o lugar central para a revolução brasileira — tema a ser retomado no terceiro capítulo.
9. Do mesmo autor, ver também *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985) e *Românticos e folcloristas* (1992).
10. Uma tese publicada em 1972 tratou do programa de Hebe Camargo, mas passou ao largo de temas e episódios como os mencionados por Alípio Freire, embora indicasse que esse tipo de programa atuava "como reforço simbólico ao estilo de vida dos contingentes médios já integrados ao mercado material (mercado de trabalho e mercado de consumo) e simbólico dominante" (Miceli, 1972: p. 218).
11. A respeito do romantismo brasileiro no século XIX, ver a obra clássica de Antonio Cândido, *Formação da literatura brasileira*, 2º volume, 1836-1880 (Souza, 1975).
12. A discussão sobre o devir do que se poderia chamar de novas classes médias potencialmente de esquerda, a partir dos anos 60 — especialmente no Brasil, mas também no exterior — é o tema esboçado em meu ensaio *Professores e ativistas da esfera pública* (Ridenti, 1995).