

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO

A CULTURA POPULAR NO CONTEXTO ARMORIAL DE ARIANO
SUASSUNA: EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO

JOSÉ BEZERRA FILHO

MARINGÁ
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO
EDUCAÇÃO

**A CULTURA POPULAR NO CONTEXTO ARMORIAL DE ARIANO SUASSUNA:
EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO**

Dissertação apresentada por JOSÉ BEZERRA FILHO ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Mestrado, da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr.: LUIZ HERMENEGILDO FABIANO

MARINGÁ
2011

JOSÉ BEZERRA FILHO

**A CULTURA POPULAR NO CONTEXTO ARMORIAL DE ARIANO SUASSUNA:
EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Hemenegildo Fabiano
(Orientador) – UEM – Maringá

Prof. Dr. Valdemar Siqueira Filho – UFERSA –
Mossoró - RN

Prof. Dra. Regina Lucia Mesti – UEM – Maringá

Maringá, agosto de 2011.

À Deus, pela persistência.
À Alzira Petrucci, pelo apoio.
À Luiz Hermenegildo Fabiano, pela
paciência e compreensão

O Homem é a consequência da cultura que pratica.

BEZERRA, José Filho. **A CULTURA POPULAR NO CONTEXTO ARMORIAL DE ARIANO SUASSUNA: EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO**, 2011. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano. Maringá, 2011.

RESUMO

As evidências mais atuais que hoje soam com ares de barbárie tem sido a grande inquietação do homem contemporâneo. Como em outras crises da humanidade, a educação tem sido solicitada a dar soluções e respostas em porque sendo ela o instrumento de mediação dos saberes acumulados pela humanidade os indivíduos que passam pelo seu crivo não têm conseguido refrear as incoerências que tem danificado de forma incisiva todo o tecido social. Essas mesmas inquietações foram objeto de investigação da Teoria Crítica por pensadores alemães do séc. XX como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Demonstrando uma preocupação sobre os efeitos do capitalismo na personalidade da classe burguesa européia pós Revolução Industrial, esses filósofos e outros da chamada Escola de Frankfurt identificaram que essa nova classe social estava se submetendo a formas ideológicas de dominação contrárias aos interesses emancipatórios. E isso se dava pelos mecanismos manipulatórios emanados dos setores hegemônicos da sociedade, mecanismos esses denominados por eles de indústria cultural. Isto é, um modelo de cultura planejada pelos setores dominantes e difundida sob o engodo de ser popular destinada apenas ao entretenimento e que assim foi denominado por seguir o mesmo planejamento, esquemas e a padronização de uma produção industrial. Atraídos por uma liberdade que a urbanização e o trabalho fabril supostamente passou a oferecer, o burguês emergente deixou para trás seus costumes e sua própria cultura enraizada em bases sólidas da tradição possibilitados pelo modelo de vida agrária. O novo modelo de organização social que vigorava adotando o ideário liberal capitalista passou a administrar, via cultura, as subjetividades dos sujeitos a essa lógica como forma de se firmar. Conduzindo as massas a uma racionalidade técnica que não transcende os espíritos da materialidade objetiva esse modelo de cultura identificado por esses filósofos tem expropriado dos indivíduos a condição de sujeitos pensantes das suas próprias realidades e da barbárie da qual são seus produtores e produtos. Nesse contexto, sendo a cultura popular sinônimo de espontaneidade, de construção, de identidade, de vivência, de alteridade e de tradição, busca-se na cultura popular nordestina expressa no Movimento Armorial de Ariano Suassuna mostrar em obras de grande potencial formativo, a exemplo do Auto da Compadecida, como a convergência do erudito e o popular resultam num terceiro elemento mantendo essas características. E exemplos retirados dessas construções podem ser empregados para o repensar de uma práxis educacional que leve os sujeitos a estabelecerem relações autônomas para com o mundo circundante, como forma dela, a educação, não formar indivíduos apenas adaptados à reprodução da realidade denunciada.

Palavras-chave: Cultura popular; Indústria Cultural; Teoria crítica; Movimento Armorial; Educação; Emancipação.

BEZERRA, José Filho. **THE POPULAR CULTURE IN THE “ARMORIAL” CONTEXT OF ARIANO SUASSUNA: EDUCATION AND EMANCIPATION**, 2011. 145 f. Dissertation (Master in Education) – State University of Maringá. Major Advisor: Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano. Maringá, 2011.

ABSTRACT

Contemporary evidences of barbarism have been the greatest concern of contemporary society. Similar to other solicitation in such crises, education has been invoked to solve and respond to them. Since it is the mediation instrument of knowledge in humanity, educated people have not been able to limit the various types of incoherence that have damaged the whole social structure. Using as its object the concepts of Critical Theory a group of 20th century philosophers of the Frankfurt School, led by Theodor Adorno, investigated within historical materialism the mechanisms produced by these issues. They revealed that the social incoherences that affected the post-Industrial Revolution bourgeoisie derived from the cultural forms which were practiced after that historical event which changed the course of mankind. Modern society, seduced by a type of freedom that urbanization and factory work offered, left behind its origins, mores and culture rooted on traditional solid bases. The new model of social organization and its adoption of the liberal capitalist ideal started to administer, through culture, the subjectivities of this logic's subjects as a way of establishing themselves. However, a model of culture derived from dominant sectors emerged under the guise of being popular and merely destined for entertainment. Cultural industry was so called because it followed the same planning, schemata and standardization of industrial products. Such a culture led the popular masses towards a technical rationality which failed to transcend objective materiality. It deprived the subjects from being emancipated within the conditions of thinking subjects of their own realities and of the barbarism of which they are its producers and products. Popular culture is thus synonymous to spontaneity, construction, identity, experience, otherness and tradition. Within the context of Brazilian Northeastern popular culture, expressed in the Armorial Movement of Ariano Suassuna, literary works of high formation potential, such as the *Auto da Compadecida*, are shown to be the dialectic result of a convergence between erudition and the popular factors. They may also be employed to rethink new praxis educational forms that would lead the subjects to establish autonomous relationships for their immediate milieu and not merely individuals adapted to the reproduction of the existing reality.

Keywords: Popular Culture; Cultural Industry; Critical Theory; Armorial Movement; Education; Emancipation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CULTURA POPULAR: MITOS E VERDADES DE UM CONCEITO CONTROVERSO	22
2.1	AS DIFICULDADES QUE DISTANCIAM AS DEFINIÇÕES EM TORNO DE UM CONSENSO.....	22
2.2	UM CONCEITO AJUSTADO ÀS REALIDADES HISTÓRICAS.....	39
2.3	A TRADIÇÃO POPULAR: SUA FUNÇÃO SOCIALIZADORA E O DECLÍNIO PELO ESQUECIMENTO.....	46
3	O MOVIMENTO ARMORIAL COMO EXPRESSÃO DE UMA CULTURA POPULAR.....	58
3.1	O MOVIMENTO ARMORIAL COMO REAFIRMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL.....	61
3.2	A MÚSICA E A ARTE ARMORIAL: O ESQUEMATISMO EM QUESTÃO....	73
3.3	VOZES DO CORDEL NA FORMAÇÃO DA OBRA O AUTO DA COMPADECIDA.....	84
3.3.1	De onde são as vozes que compõem a minissérie Auto da Compadecida	89
3.4	AUTO DA COMPADECIDA: UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO.....	95
4	A INDÚSTRIA CULTURAL E O ESCLARECIMENTO.....	100
4.1	OS PENSADORES E A ESCOLA DE FRANKFURT.....	100
4.2	SOCIEDADE INDUSTRIAL E RAZÃO INSTRUMENTAL.....	104
4.3	SOCIEDADE BURGUESA E INDÚSTRIA CULTURAL: A SEMIFORMAÇÃO COMO AFIRMAÇÃO DA IDEOLOGIA DOMINANTE.....	114
4.4	PARA NÃO REPETIR A BARBÁRIE: A EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE	130
5	CONCLUSÃO.....	137

REFERÊNCIAS.....	142
ANEXOS	147

1 INTRODUÇÃO

Notadamente, as relações do homem moderno com a cultura popular tradicional não tem sido das mais amistosas. Isso desde que o advento da Revolução Industrial conferiu ao mesmo o estatuto de burguês.

Se por um lado esse evento favoreceu o conjunto de melhorias dando novas perspectivas à condição prática da vida material, por outro, no campo cultural, deixou como herança e contradição as marcas características da servidão recorrente do processo normativo e padronizado do mundo do trabalho industrial capitalista. Isto é, uma cultura organizada como que se numa grande corporação fabril, onde todos os sujeitos em regime de coletividade, porém individualizados nas suas frações laborais executam os comandos pensados e determinados por outrem. Uma forma de cultura pensada de cima para baixo, sem a participação espontânea e democrática dos sujeitos, cuja dimensão maior a ser alcançada, idêntico aos propósitos da fábrica urbana, é o da objetividade em torno de resultados materiais. Objetividade essa que é projetada na forma de entretenimentos e esses se revertendo em lucro aos seus mentores.

Segundo o pensamento crítico de assento marxista de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985) essa objetividade segue materializada na prática por um grande e complexo sistema de sedução mercadológica, por eles denominado “Indústria Cultural”. Veiculados, sobretudo pelos meios de comunicação de massa, esses produtos “culturais” seguem destinados e recebidos pelo grande público como sendo popular, isto é, como que se originados das vertentes populares da sociedade. Entretanto, como afirmaram estes filósofos alemães, encerram no fetiche que carregam embutidos toda uma carga de interesses de cunho extremamente ideológicos e econômicos provenientes dos meios de dominação social. Geralmente atendidos pela grande massa, esses interesses tem se tornado coerentes e até mesmo inquestionáveis, uma vez que tais produtos ditos culturais ao repassarem uma idéia de “realizável” terminam interferindo como que se verdadeiras fórmulas padronizadoras da condição social, determinando atitudes e comportamentos. Assim, os interesses ideológicos dos setores dominantes ocultados sob essa forma de cultura quase sempre terminam

aniquilando as possibilidades de reflexão crítica dos sujeitos de pensarem suas próprias realidades, justamente porque não são difundidos com essa finalidade.

Entretanto, é justamente aí que reside um grande problema envolvendo o popular ou, mais precisamente, quanto à ambigüidade de definições que se permite esse conceito. E esse problema vem merecer destacada atenção, uma vez que o termo “popular” repassando uma falsa impressão de homogeneidade acaba reduzindo até mesmo a autêntica cultura pautada na tradição a uma idéia de coisa chula, como sinônimo de atraso, e que se dirige às classes subalternas.

Por outro lado, como afirma Abreu (2003), a dicotomia do termo ligada a essa idéia de homogeneidade, situação essa que não deixa de ser algo estruturado pela sociedade de interesses, acaba fortalecendo ainda mais as estratégias mercadológicas da elite dominante. Dessa forma, acabam assim conseguindo uma maior adesão das massas aos seus produtos “culturais”, justamente por repassar uma idéia de popularidade, e que ela mesma, a elite dominante, fabrica e direciona ao povo.

Isso evidentemente tem levado as massas a conclusões distorcidas quanto a uma real apreensão conceitual desse termo. Pelo menos quando a intenção é tratar do popular enquanto sinônimo de espontaneidade, de construção, de identidade, de vivência, de alteridade e de tradição. Tradição essa que funciona como mecanismo demarcador da memória, que produz a repetição da cultura e alimento fortalecedor dos laços civilizatórios. Laços esses que já se encontram em franca expansão de desgaste na atual sociedade contemporânea.

A verdade é que toda essa estrutura ideológica pensada para a manutenção das estruturas dessa sociedade dita burguesa tem gerado nos indivíduos um comportamento neurótico. Isso em face à rotina condicionadora do trabalho, que associada a um pensamento fixo em fórmulas para ajustar-se ao modelo de sociedade burguesa já não permite mais se discernir as dimensões e as características do popular enquanto elemento de resistência às imposições causadoras dessas neuroses. E isso, como bem afirmou Marx (1984), não deixa de ser uma das conseqüências promovidas pelo pouco tempo destinado ao exercício da reflexão, tempo esse que foi subtraído pela divisão social do trabalho urbano. Assim, esse sujeito acaba tomando como verdade o engodo contido na mensagem do falso popular. Mensagem essa que nega as possibilidades

emancipatórias da subjetividade humana, uma vez que tem apenas como função condicionar as massas à subserviência e às práticas sociais relacionadas à manutenção do modelo de organização exigido pela sociedade capitalista. Esses sintomas sociais, como reflexos diretos da Indústria Cultural sobre a formação das massas, acabam limitando a capacidades subjetivas dos indivíduos de realizarem formas livres e autônomas de pensamento.

Apesar de toda informação que é difundida diariamente às massas, essas são mal formadas, pois o que recebem não é nada mais além do que apenas informações com menos profundidade de conhecimento e de alguma relação histórica com suas realidades. Na linguagem da Teoria Crítica é o que Adorno e Horkheimer (1985) classificaram de “semiformação” (Halbbildung). Isto é uma formação incompleta ou deformada do imaginário social, dado a quantidade de informações contidas nesses produtos culturais, e que não tem outro objetivo senão fazer com que os indivíduos apenas se vejam nelas identificados.

Essas identificações ocorrem tanto nos aspectos ideológicos como nas relações consumistas, uma vez que não se exige nenhum esforço prévio mental destes no sentido de se estabelecer relações com o mundo exterior àquilo que é mostrado. Ou seja, é o “esquema” calculado da produção por eles realizando essa tarefa. Uma das peças fundamentais da ideologia da indústria cultural, surrupiadora do encanto e da magia da surpresa, que usurpa dos sujeitos as condições dessas realizações dentro de uma dialética racional com as coisas do mundo exterior.

Agora, não tem sido mais o indivíduo que se projeta para a identificação, ele já se sente identificado no que lhe é oferecido, onde a prática substitui a imaginação. As coisas, o final sempre feliz do filme, tudo é dado pensado, de modo a não exigir nenhuma impressão do sujeito sobre elas. E isso além de manter o homem burguês preso à sua condição de menoridade, a contentar-se apenas com o visível, a manter-se na média social ainda significa a atrofia da imaginação, da espontaneidade subjetiva e da forma de pensamento emancipado. Situação negativa essa que tem se mantido reproduzida desde que o homem historicamente se afastou das formas culturais enraizadas na tradição popular.

Pontuadas essas questões, situa-se de que há duas formas de cultura

praticadas no âmbito da sociedade burguesa industrial, as quais se confundem sob o conceito terminológico de um único termo, isto é, o popular. Porém com os valores sociais dessas suas realizações bem opostos.

De acordo com Bakthin (1999), o afastamento das massas da cultura popular tradicional é fato distante. Essa situação remonta a Idade Média, período aquele em que mesmo já havendo pré indícios da estatização da vida afetiva que dava ares de modificação com o estabelecimento de classes e Estado, ainda fervilhavam nas festas populares o autêntico humanismo. As festas cômicas e carnavalescas com seu mundo diferenciado de manifestações, os bufões, tolos, anões, monstros e palhaços, a literatura paródica. Enfim, tudo aquilo consolidava a tradição e tinha um lugar muito importante na vida do homem. Nenhuma das festas era organizada sem a participação de todos no processo, diferente dos cultos e cerimônias oficiais que se davam sob regras e normas impostas pelo Estado e pela Igreja. Os expectadores não apenas assistiam as festas, eles as vivenciavam. Continua afirmando Bakthin (1999), eram festas totalmente libertas dos vícios dogmáticos oficializados e que mudavam nas pessoas suas maneiras de percepção do mundo, uma vez que tinham como caráter especial uma espécie de segunda vida. Isto é, acabavam se convertendo num reino utópico de universalidade, liberdade, igualdade e fartura. Elas faziam parte da vida, eram acontecimentos especiais de integração em que se estabeleciam relações novas e verdadeiramente humanas e, principalmente por se oporem às manifestações festivas oficiais tiravam o povo da perpetuação, isto é da ordem existente contida nas festas oficiais que não recriavam uma segunda vida em seus aspectos humanos. Eram festas verdadeiras, seus protagonistas não eram artistas, mas o povo comum realizado na sua espontaneidade característica.

Rabelais, nas palavras resumidas de Bakhtin (1999), ao falar da espontaneidade do homem popular dizia haver muita “sabedoria contida na corrente popular dos antigos dialetos, nos refrões, nos provérbios e na boca simples dos loucos”. Entretanto, essa sabedoria experimentada parece não ter mais nenhum significado de interesse para as massas alienadas ao tipo de cultura vigente na atualidade contemporânea do século XXI. Isso, dado o interesse pela cultura feita para o agrado das massas que se contenta com o superficial reduzido, com informação virtual. Da mesma forma, desconhecem que as “festas”

das quais hoje diariamente consomem funcionam não como a festa do povo, mas tão somente como que se um produto das condições e finalidade prática do trabalho coletivo, da necessidade biológica do descanso.

As transformações históricas que determinaram que a sociedade pós Revolução Industrial assim se estabelecesse continuaram mudando a dinâmica da vida social e fazendo-se repercutidas na vida cultural da sociedade. Todavia, essas repercussões sempre se mantiveram desfavoráveis à cultura feita pelo povo, cuja finalidade sempre foi a de levar os homens a um nível superior da existência material. Ao contrário prevaleceram na preferência das massas as formas de cultura favorecedora do mundo dos meios, aos interesses da vida prática.

Nesse sentido, e tomando-se como referencial balizador da intensidade dessas transformações o fato da Revolução Industrial, traço histórico esse muito bem pontuado por Hobsbawn (1984), notar-se-á que os efeitos após esse evento em termos nacionais se fizeram repercutidos no que hoje significa um distanciamento do homem com a própria cultura popular tradicional, pontuadora das tradições e da memória coletiva.

Esse homem regional que ainda se permitia condensar as suas realidades, expressar as suas angústias, as alegrias e os anseios mais universais nos traços limpos e claros da sua arte não tem sido possível. A naturalidade de sua vocação oral, os espetáculos populares despretensiosos de qualquer agrado à servidão técnica e aos cânones da arte oficial se incorporou à miscelânea dos diversos tipos de entretenimento oferecidos no meio urbano. O ritmo do trabalho moderno não mais permitiu a figura pitoresca do pequeno artista, do improvisador, do artesão independente, do contador de causos, cuja base constitutiva do verdadeiro espírito do povo podia se observar nos traços do seu improviso, da sua independência, do seu livre arbítrio, da sua ousadia criativa e recriadora, da sua autonomia e da sua espontaneidade. A chegada da televisão por sua vez, colocaria de lado as belas festas sertanejas, silenciaria em definitivo a notícia e a poesia cantada dos repentistas (em termos de cultura nordestina) que dali em diante, juntamente com seus ouvintes, se tornariam telespectadores passivos dos programas coloridos e da música barulhenta, intercalados pela ilusão mecânica e fraudulenta despertada pelo reclame propagandístico.

No sentido das questões pontuadas até aqui. Mais um discurso ideológico tomado de nostalgia pela beleza estética e as peculiaridades emancipatórias perdidas, no sentido de uma retomada da cultura popular tradicional? Não se trata disso, e estaríamos sendo ingênuos nesse sentido. Mesmo porque as transformações históricas ocorridas na sociedade e somadas às descaracterizações geográficas não mais permitirão um retorno do homem ao antigo modelo de vida rural. Outro motivo é porque enquanto sujeitos integrados nesse modelo de sociedade somos, como bem afirmou Peter Burke (1979), “biculturais”, ou seja, realizamos as duas culturas. E nesse sentido se tornaria até uma contradição exaltar somente a cultura oriunda da tradição popular e renegar a cultura feita para as massas pela maquinaria ideológica da Indústria Cultural. E mesmo porque esse tipo de cultura oriunda da tradição popular pode não significar nada para alguns. O que se tenta isto sim, é colocar em evidência um dos problemas cruciais vivenciados pela sociedade contemporânea originados por uma forma de cultura manipuladora que não tem cumprido função social outra que a de conformar as massas a práticas e atitudes sociais condicionadoras e a manutenção dos sujeitos alienados diante dos fenômenos, presos ao hábito de apenas contemplar problemas.

As evidências mais atuais deflagradas no cenário social contemporâneo, sobretudo os mais ligados à subversão dos princípios e valores tem revelado nos seus resultados práticos que a atual sociedade sofre um visível enfraquecimento dos laços de afetividade coletiva. Realidade que se fortalece a cada dia, uma vez que essa sociedade termina por se configurar sem uma identidade cultural definida.

Sendo esses os princípios básicos para uma convivência civilizatória coerente, e num contexto que se mostra altamente fiel aos princípios da cultura fabricada para a sociedade burguesa é de extrema relevância e merecimento de toda a atenção pensar sobre a temática da cultura popular na educação brasileira, tanto na educação formal quanto informal. Assunto esse, entretanto, considerado o menos popular entre os estudados pela escola e também o menos compreendido.

Todavia, adverte-se que não é a discussão em si que apontará as soluções para os fenômenos sociais que afetam negativamente a sociedade. Mas a partir

de um entendimento mais aprofundado que leve os sujeitos a se projetarem no universo das relações sociais e históricas da formação cultural de um povo. Isto é, compreender como a partir da imbricação dos elementos característicos da cultura popular, como num processo dialético, resultam numa identidade possuidora de propriedades autônomas, e o entendimento desse processo se revertendo nos sujeitos como forma de repensar o estágio caótico que a sociedade está imersa e na qual eles estão inseridos.

E por que a escolha dessa temática para pô-la em discussão na Academia? Primeiro por um sentimento de impaciência pessoal em relação à proliferação do “medíocre” veiculado pela TV e pelos setores fonográficos sendo assimilados como cultura por grande parte massa. Massa essa que tem se mostrado irreduzível a qualquer contra argumento que prove de que suas convicções é o fortalecimento de uma farsa ideológica.

Também, e partindo do jargão popular de que não se pode gostar de algo que nunca foi experimentado, não poderia aleatoriamente escolher outro tema que por mim não tivesse vivido como experiência. Assim, no espaço privilegiado à imaginação e à fantasia possibilitadas pelo estilo de vida no tosco engenho, e do mesmo transformado em pequena usina no Norte do Paraná, vivenciei na minha infância os últimos resquícios de tradições e o espírito de camaradagem despertado por realizações vindas da tradição popular. Depois testemunhei o gradual desaparecimento forçado desse mundo de fantasia e de promoção de valores pela intransigência do capital. E sendo este assunto atualíssimo nas discussões dos problemas da realidade social contemporânea, nada mais coerente do que casar o meu experimento com os conhecimentos adquiridos na Academia. Mundo de fantasia e de cultura tradicional esse que se resume no pequeno excerto que se segue; O casarão da sede, a capelinha branca com um menino Jesus nos braços de santa Terezinha, a escola, a moagem, o cheiro gostoso do melaço, as chaminés fumegando, um mestre de açúcar, o tilintar dos facões no corte da cana, o eito, a festa da safra, a colônia, as gentes, um peão, o armazém, a quentura gostosa do fogão de lenha, a olaria, o aroma perfumado da madeira na serraria, um lobisomem e uma mula sem-cabeça ganhando “vida” nos causos contados por dona Jacira, a noite caiada pela lua cheia, o leite no curral, o pai Jacó, crianças numa ciranda de roda, o casamento do operário, o sanfoneiro,

o baile, o São João, o terço, o compadrio na fogueira, os Santos Reis, os foliões, os causos, o medo de assombração, um João de barro no seu ofício. A inclemência do capital, a derrubada da escola, a colônia desmantelada, o caminhão, a despedida, as chaminés pretas ficando para trás, e um mundo de tradições que desconhecia como cultura que se colocava fim para nunca mais se restabelecer. E eu, tomado pelo espírito de “folclorista” modesto, incansável na busca imagética e nas reminiscências orais dos protagonistas que ainda não se foram o testemunho material daquele universo para perpetuá-lo à posteridade.

Longe do tom de sentimentalismo bucólico, mas apenas se apropriando dele como forma de reforçar um entendimento, este estudo que segue tem o préstimo de levantar os aspectos diferenciadores de um modelo de cultura que se enraíza na tradição e que contém as propriedades de se constituir como identidade. Por outro lado revelar a farsa da cultura mercantilizada que não se presta a esse fim, porque os elementos constitutivos de sua base são apenas superficiais e transitórios e que se volatilizam rapidamente pelo esquecimento.

Partindo do pressuposto de que não pode haver uma denúncia social mais séria sem um instrumento de uma análise mais fina que assegure de forma justificada essa denúncia, é coerente a necessidade de uma crítica até mesmo ideológica à linguagem e a mistificação que tem transformado a cultura pequena burguesa em uma natureza. Isso, quando se busca sair da denúncia piedosa e até mesmo demagoga sem, contudo, negar a existência dessa natureza da qual diariamente ajudamos a perenizar, quando inconscientemente participamos dela.

Sendo assim, este estudo, como base teórica de articulação do seu objeto, isto é a cultura popular e a cultura do entretenimento, adotará as concepções filosóficas da Teoria Crítica formuladas pelos pensadores contemporâneos do século XX da chamada Escola de Frankfurt. Com o propósito de seguir afincado no esclarecimento do engodo contido nas produções culturais visadoras dos interesses dominantes, será usado como contraprova das demonstrações teóricas levantadas de elementos contidos no universo da cultura popular brasileira. Sendo com maior ênfase a cultura popular regionalista Nordestina, onde amparados por essa cultura, traduzida no Movimento Armorial de Ariano Suassuna, se mostrará a grande possibilidade de convergência dialética entre o universo popular e o erudito. E como resultado dessa fusão um lapidado que

responde aos anseios universais, e que se encontra sintetizados em obras de alta densidade formativa como o *Auto da Compadecida*, em sua versão para a Televisão.

Nessa perspectiva, as contribuições teóricas de estudiosos da cultura popular ocidental bem como a de folcloristas e intelectuais representantes da nossa cultura popular Nacional e de base essencialmente folclórica serão fundamentais. Isso uma vez, que se pretende a partir do diálogo dos contextos das tradições populares locais o despertar para o potencial dialético que pode se dar entre o local e o universal contido na riqueza cultural desse universo, permeado por gentes, contos, lendas, e personagens, e tradição. Todavia ainda notadamente relegado pelos circuitos oficiosos e Oficiais.

Pretende-se também apontar a importância da presença do folclore contido nas festas que se distribuíam durante o ano e nas tradições populares, que de modo geral funcionavam como um momento de comunhão coletiva e que, por razões óbvias ligadas às novas formas que o capitalismo vem tomando na sociedade foram enfraquecidas. E mais importante ainda, o problema desse enfraquecimento como consequência imediata das buscas por referenciais identitários ligados a modismos e a comportamentos copiados das culturas dos ditos mundos desenvolvidos, atitudes que cada vez mais deixa as massas suscetíveis ao ditado pelo estrangeiro. Reflexos psicológicos da condição de colonizados em relação à metrópole?

Todavia, vale ressaltar que a intenção em se evidenciar neste estudo a questão de uma identidade nacional em torno da cultura não vem significar um desprezo pelas recriações da cultura dos clássicos universais. Mesmo porque nenhuma cultura, exceto umas poucas, a exemplo da civilização *Inca*, como nos prova a história, se manteve completamente isentas da influência externa de elementos simbólicos de outras culturas. A idéia é sim tomar essa discussão como entendimento do processo histórico da formação da nossa cultura popular, e como essa cultura vem perdendo o espaço para manifestar sua força promotora das subjetividades, da autonomia e da espontaneidade para a cultura prática e objetiva emanada da ideologia da indústria cultural.

Ou seja, é o observar como a interação das múltiplas identidades, ou melhor, de outras culturas, levando-se em conta aí os grupos sociais, as

influências geográficas das regiões e seus costumes locais internos, se integrando num processo dialético termina formando uma identidade cultural de uma sociedade que pode se considerar autônoma. Mesmo que relativa, e essa autonomia como prova de sua identidade.

Transportando essa questão para a realidade social contemporânea, entremeada aos efeitos da indústria cultural sobre a cultura popular e essa realidade se refletindo sobre os espíritos, a idéia é se fazer mostrar nos indivíduos como a partir de uma releitura do universo da cultura popular tradicional é possível se estabelecer uma relação de oposição a essa realidade denunciada. Isso pela reflexão desse universo popular formado de personagens, fatos históricos, e todos os demais fatores e fenômenos que neles se imbricam, pode resultar numa práxis dialética que leve à compreensão do mundo e das próprias incoerências nas relações sociais hoje postas em evidência. Ou seja, é levar os sujeitos a ter uma visão de mundo, a se postarem diante dele com outros olhos que não os olhares conformistas, mas com olhares de superação.

Assim o estudo contará no seu caminho metodológico de três divisões no seu todo, sempre encadeadas pelos conceitos da Teoria Crítica, elementares para a compreensão das relações sociais com o objeto apresentado.

No primeiro destes capítulos, será levado o entendimento das definições imprecisas, que faz do popular um conceito controverso. O termo “popular” tem sido apropriado pela maquinaria ideológica da Indústria Cultural como forma de confundir as massas. Se aproveitando do descuido dos sujeitos em relação aos vínculos enraizantes da tradição popular e suas relações diretas com os princípios da autenticidade e da espontaneidade oriunda do povo comum, princípios esses que esses sujeitos geralmente desconhecem, essa Indústria ideológica acaba conferindo a esse “popular” uma condição de autenticidade que não possui. Como essa “cultura” premeditada não se origina da espontaneidade do povo e nem da tradição, são derramados como sendo cultura popular tão somente um punhado de produtos ideologicamente fabricados para a manutenção da ideologia burguesa. Todavia, inconscientemente, esse engodo é tomado e consumido pelas massas como sendo cultura popular.

No segundo capítulo, será tomado como objeto de expressão dessa cultura popular o “Movimento Armorial”, de concepção do escritor Ariano Suassuna. O

objetivo é procurar mostrar através de elementos da cultura popular Nordestina, os caminhos possíveis de superação da alienação e da submissão das massas, que tem se mostrado frágil aos modismos e costumes ditados por outras culturas dominantes. Isso talvez pelo desconhecimento dos valores emancipatórios contidos na nossa cultura Nacional, de base essencialmente folclórica. Mostra ainda esse capítulo como a convergência dos elementos do universo erudito com as peculiaridades da tradição e a sabedoria do povo comum, e esses atributos como componentes elementares do universo popular, podem resultar num exercício dialético e disso a construção de um terceiro universo. Aqui com certa ênfase na minissérie *Auto da Compadecida*, que conserva todas as características da tradição popular sem deixar escapar os elementos formativos e as aspirações humanas universais, mesmo sendo uma produção destinada para a sua difusão em massa.

No terceiro capítulo, será apresentado os conceitos da Teoria Crítica, evidentemente os formulados pelos pensadores da Escola de Frankfurt, tendo como expoentes maiores Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Esses conceitos revelando o engodo cultural pela maquinaria ideológica da Indústria cultural são elementares, quando no processo dinâmico das transformações sociais se coloca em questão a semiformação e a deformação do imaginário social. As forças operantes dessa maquinaria, materializadas nas formas do fetiche contido nos produtos culturais destinados ao entretenimento transforma em "natureza", isto é natural a todos, aspectos contraditórios às realizações sublimadoras mais superiores da condição humana, prevalecendo o atendimento ao apelo material neles contidos.

Na parte que compreende os anexos, a materialização visual dos dois tipos de culturas abordados. Isto é, a cultura popular e a indústria cultural serão exemplificadas por uma série de imagens ilustrativas. Intenciona-se com isso distinguir visualmente algumas formas de manifestações culturais oriundas da tradição popular. Tradição essa que funciona como um mecanismo demarcador da memória e que, portanto, produz a repetição da cultura. Por outro lado, as intenções ideológicas subjacentes às formas de culturas emanadas dos setores hegemônicos da sociedade, cujo objetivo majoritário termina restrito aos interesses mercadológicos.

Enfim, não se encontrará neste estudo como proposta principal o apontamento de fórmulas para a solução dos problemas decorrentes da barbarização progressiva e continuada das bases e dos princípios civilizatórios, que penetrando por todos os poros da sociedade tem contribuído com a danificação e até mesmo a deteriorização do tecido social. Essas “fórmulas” podem ser encontradas no farto material derramado pela indústria editorial, materializadas nas literaturas de “auto-ajuda” e congêneres.

Tão somente se encontrará nele a proposta de uma reflexão e compreensão do engendramento das inter-relações sociais e históricas no processo dinâmico da sociedade que faz ela ser como hoje se configura, e que pode ser conseguido a partir de uma compreensão mais aprofundada da cultura em suas diferentes vertentes. Isto é, levar os sujeitos a refletirem sobre alguns mitos da vida cotidiana frente ao “natural” com que a imprensa, a escola, a arte, a cultura o povo comum e até mesmo os dominantes mascaram continuamente uma realidade. Realidade essa que pelo fato de ser aquela que vivemos não deixa de ser histórica. Isto é, o resultado histórico da ação de cada um de seus componentes sociais.

2 CULTURA POPULAR: MITOS E VERDADES DE UM CONCEITO CONTROVERSO

Este capítulo tratará do problema do popular. Ou melhor, da ambigüidade que envolvendo esse conceito distancia as massas quanto ao seu significado de cultura enquanto sinônimo de tradição. A duplicidade de sentido que se permite o termo cultura e, especificamente a popular, acaba fazendo com que a originalidade e as características formativas inerentes a essa forma de cultura emanada da tradição popular sejam confundidas com as formas de cultura promovidas pela indústria cultural. Todavia, como parte do seu engodo essa cultura é distribuída e recebida pelas massas as como sendo popular. Situação que se agrava ainda mais pelo declínio e pelo esquecimento das tradições, e da qual os setores dominantes da sociedade tem se aproveitado da cultura produzida artificialmente como meio alienante das massas em torno dos seus intentos comerciais.

2.1 AS DIFICULDADES QUE DISTANCIAM AS DEFINIÇÕES EM TORNO DE UM CONSENSO

Num tempo em que tem se mostrado difícil e desafiador à cultura e à arte responsável de modo geral, nada mais apropriado como ponto de partida para se discutir as armadilhas ideológicas que se ocultam sob a alcunha de cultura popular do que pela perspectiva histórica de Peter Burke. Este autor ao verificar tamanha proliferação de formas culturais que deixava confusa a sociedade burguesa pós Revolução Industrial relatou que “se todas as pessoas numa determinada sociedade partilhassem da mesma cultura, não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão “cultura popular”. (BURKE, 1989. p.50).

Partindo dessa premissa, se hoje essa expressão soa comum e natural aos ouvidos das massas, é porque de fato, revelam as evidências atuais, vive-se como nunca dantes a euforia de um momento histórico marcado por uma profusão de culturas. Mescladas, à exceção das culturas herdadas que aqui se reelaboraram conservando os vínculos com a tradição, terminam formando uma

pasta cultural homogênea. Contudo paradoxalmente amorfa, cujos resultados da sua produção simbólica, os sujeitos, sem outra definição que a caracterize, compartilham sob o pretexto de “cultura popular”.

E se este autor se posicionou dessa forma a respeito da cultura popular contemporânea, é porque, de fato, existiu ou ainda há notícia de pequenos resquícios de sociedades isoladas e auto-suficientes que se mantiveram, ou pelo menos tentam se manterem comprometidas quanto às formas tradicionais e autônomas de realização da sua cultura. Isto é, nem elaborada e nem prescrita segundo critérios alheios e indefinidos. E como compreender essas relações neste momento histórico em que cultura e diversão se confundem sob o mesmo peso de significado?

Pontuada essa realidade, não seria pretensioso afirmar aqui que uma das maiores dificuldades no tocante às discussões sobre a cultura recai no próprio desconhecimento e até mesmo num desinteresse quase que generalizado do público em se manter informado sobre o que é cultura e o que ela significa e representa enquanto princípio civilizatório de uma sociedade. E não seria por outro motivo que não pelo caminho da naturalidade que essa aparente apatia em relação a esse tema contraditório acabe contribuindo para que o termo cultura seja usado mais ou menos indiscriminadamente. Isto é, esse despreço de certa forma acaba promovendo uma leviandade interpretativa, em que quase tudo o que pode ser apreendido na sociedade, em termos de diversão e entretenimento e, inclusive as atitudes mais triviais do cotidiano, nomeadamente é dado e recebido como cultura. E essa realidade negativa também não deixa de ser um precedente, tanto para a absolvição como para a condenação da cultura por quem não sabe o que ela significa. Sejam essas atitudes com relação às formas culturais caracterizadas pela autenticidade e pelo espontaneismo presentes na tradição popular para com a criação erudita do homem culto, ou mesmo pelas formas culturais mais compromissadas com as relações mercadológicas de oferta e aceitação que o momento e a realidade contemporânea determina.

E se o assunto cultura não de tão fácil apreensão, não menos complexo ainda é a sua discussão quando a questão se refere ao que se denomina cultura popular. Essa dificuldade não deixa de ser, no entanto, os reflexos do derrame das definições imprecisas e que, por isso mesmo, geradoras das controvérsias

que ora gravitam em torno dessa expressão, cuja pronúncia já automatizada do termo pelo termo, isto é cultura popular, não deixam mais transparecer o verdadeiro valor conceitual.

Essa realidade, por sua vez, não advoga em favor do que, pelo menos numa visão antropológica do termo, venha a ser de fato popular. Sendo assim, o popular acaba quase sempre sendo discutido ou analisado sob a ótica do senso comum, desconectado das relações históricas produtora da existência e das transformações sociais que, espontaneamente ou ideologicamente caracterizam esse popular. Essa situação não deixa de ser, no entanto, uma das causas das múltiplas significações que se subjaz ao termo.

Nesse sentido, o conjunto de interpretações equivocadas a esse respeito, tanto aos efeitos simbólicos como aos práticos que se fazem representados pela cultura, no caso especial do popular pode significar a emancipação ou o obitório da reflexão crítica das massas. Ou ainda, usando de uma linguagem metafórica para melhor exemplificar os efeitos dos erros dessas interpretações, equivaleria comparar a cultura a uma “floresta nativa”, onde a devastação dessa “floresta” (a cultura autêntica e sadia) equivaleria deixar o campo limpo para a formação de uma capoeira de ervas daninhas (a cultura estratificada e de carga ideológica inibidora da sensibilidade e da reflexão crítica). Afirmou isso José A. Arantes (1985) ao tratar da cultura popular.

E isso acontece quando não se identifica, por exemplo, quando esse popular é originário da espontaneidade e da tradição do povo comum ou quando se trata esse “popular” tão somente de um arremedo populista do popular tradicional, artificialmente criado com intenções secundárias em crédito único aos interesses dos setores dominantes da sociedade. Ou, em outras palavras melhor interpretadas por Adorno (1985), quando a cultura serve apenas de bálsamo para o arrefecimento das tensões decorrentes da divisão social do trabalho.

E esse entendimento parcial e até mesmo generalizado que se tem de cultura, sendo muitas delas embasadas quase que somente em deduções superficiais abstraídas do senso comum, já não deixa de ser os reflexos de análises continuamente descontextualizadas de uma interpretação mais criteriosa e racional da realidade histórica e social que o assunto requer. E essa realidade que tem levado as massas a reflexões superficiais sobre as coisas tem decorrido

justamente pela decantação do pensamento crítico face às aparentes formas de culturas impostas pelo pensamento hegemônico dominante para que assim seja a sua forma de pensamento. Isto é, superficial.

Dada à densa complexidade e, em face da exigência natural que o objeto de análise desse estudo requer, conceitos como o de ideologia, o mito, o sentimento ilusório de coletividade comunitária, bem como o da classe dita de novos “burgueses” terão de ser tratados, mesmo que de forma sucinta. Isso para que se entenda, a partir de uma compreensão linear do engendramento dessas partes, a abstração e a compreensão do todo dessa complexidade, e assim desvendar o porquê desse todo determinar a cultura em questão. Ou seja, a cultura feita para as massas.

Para uma compreensão mais clara do conjunto de imprecisões criadas em torno da definição desse conceito, poderíamos tomar como referencial histórico o fato da Revolução Industrial. Isso para situar o leitor das origens dessa insegurança interpretativa quanto ao conceito de popular. Esse episódio marcaria em definitivo as intenções e as perspectivas de como a cultura passou a ser praticada e conceituada em antes e após a consolidação de um sistema político social decorrente daquele momento histórico que se organizou em torno dos ideais puramente capitalistas. Esse fato desde então daria à cultura uma multiplicidade de novas formas e de novos sentidos, distantes dos até então praticados pelas sociedades ainda não urbanizadas. Realidade histórica essa bem analisada por Eric Hobsbawn (1984), e que será melhor explorada no terceiro capítulo deste estudo.

A partir de então, se avolumaria os interesses políticos de uma hegemonia dominante e de uma nova superestrutura econômica que precisava se firmar como sistema. E a garantia dessa intenção não se concretizaria de outra forma senão pela totalização das massas em torno de um mesmo plano de existência. Isto é, se naquele momento, como afirmou Hobsbawn (1984), o ideal era um revigoramento dos indícios pré capitalistas que já se manifestavam muito antes desse episódio que aconteceria em 1789, nada mais coerente para aquele momento histórico que a universalização a todos do modo de ser do autêntico burguês, gozado até então por um restrito e diminuto segmento aristocrático daquela sociedade. Sendo assim, não seria outro meio mais eficiente para essa

coesão social pretendida que pela cultura de massa, dada a sua capacidade natural de aglutinar os indivíduos em torno de um mesmo sentimento.

Desde então, a oclusão e o distanciamento das massas quanto a real noção de cultura no seu sentido maior, isto é, o da elevação do espírito humano pela produção simbólica dela gerada, tornou-se uma evidência. Pretensiosamente popular e híbrida no sentido de possuir, mesmo que dissimuladamente, as características da originalidade da tradição popular confundidos aos preceitos da hegemonia dominante. Assim se configurou a forma de cultura popular a partir daquele momento, juntamente com a ambigüidade de seu conceito controverso e impreciso.

A controvérsia e o conjunto de imprecisões que se criaram em torno do conceito de cultura e da sua classificação em popular não só distanciaram as massas quanto a real noção de cultura no seu significado maior. Situação mais preocupante ainda é que esse distanciamento acabou levando as massas a se identificarem com os estereótipos que se lhes foram imprimindo no imaginário coletivo pela projeção de novos sentidos e funções que as novas formas culturais impuseram, e que se resumiram em novas atitudes e comportamentos sociais. Todavia, esse novo comportamento se voltou de forma negativa ao esquecimento coletivo das tradições. Com isso, houve um literal distanciamento, isso em geral com todos os povos, da sua própria cultura. Consequentemente, a inevitável perda da memória cultural e da própria identidade se tornou uma evidência. Isto é, criou-se uma mentalidade social que se mostrou fidedigna aos novos valores veiculados por essas variantes “culturais”, as quais, cumprido com excelência a sua função, reduziram as aspirações maiores do homem moderno em torno do dinheiro. Ou seja, uma mentalidade totalmente submissa à lei dos que ideologicamente a manipula.

Todavia, essa massa tem demonstrado gosto por essa indefinição de culturas que hoje se mostra evidente. Isto é, inalterável quanto a um salto qualitativo que ao menos a leve a uma auto suficiência reflexiva no sentido de compreender essa manipulação dissimulada sob uma forma de uma cultura dita popular, da qual mutuamente compartilham. E por que isso vem acontecendo? Muito provavelmente pelos valores “culturais” de sua produção simbólica estereotipada, contudo priorizadora de uma objetividade técnica e econômica. Isto

é, por um pseudo-alento espiritual promovido pelos imediatismos e pela instantaneidade prática possibilitada por essas formas de cultura, cuja lógica premeditada e difundida na sua mensagem impede que ela própria, a sociedade, repense seus valores mais humanos, valores esses que ora se mostram debilitados e em franca expansão de desgaste.

E dentro de uma perspectiva histórica de análise, compreender as questões que dizem respeito à cultura requer antes de tudo o reconhecimento e a compreensão de questões determinantes que envolvem o complexo chamado sociedade. Isso, no entanto, requer dos indivíduos uma postura crítica quanto às possibilidades de julgamento das formas de cultura que praticam, e que tanto podem conduzir uma sociedade aos caminhos da emancipação humana como também aos descaminhos obscuros e a conseqüente barbarização de suas estruturas. Isto é, não se pode compreender a cultura sem que se tenha a compreensão da própria realidade social em que ela se insere. Tampouco uma sociedade pode ser compreendida sem que antes se passe pela compreensão das formas de cultura que ela pratica

E quando se fala em postura crítica, se fala na capacidade racional de criticar e de julgar essa sociedade, as formas e as razões do por que, em se havendo possibilidades de se decidir pelos caminhos de uma coerência lógica e racional, a sociedade moderna que se consolidou numa perspectiva de economia burguesa assim permanece. Isto é uma sociedade cuja forma de pensar tem se pautado por uma forma de pensar estritamente técnica. Pensamento esse que tem inconscientemente, ou talvez conscientemente, feito ela seguir apática às imprecisões dos descaminhos, revelam as evidências de um imaginário social altamente domesticado pelas atitudes e pelas ideologias prescritas pelos meios de informação, e que se reverberam de maneira não tão positiva danificando todo tecido social.

Todavia, a capacidade para a realização dessa compreensão também se acha comprometida. A gradativa perda da memória cultural, e sendo essa um ponto de luz para a independência do pensamento crítico, em termos específicos da nossa identidade nacional, sem citar outros povos que vivenciam o mesmo problema, tem sido apagada pelas tendências progressistas dominantes. Sem uma identidade cultural definida e, arrebatados pela promessa fraudulenta contida

e difundida pelas formas das culturas representativas desses setores, os componentes da massa social não têm hesitado em abrir mão do seu passado histórico e de tradição pela praticidade do aqui e agora. E esse passado, embora ela própria a sociedade não perceba, é essencial para a compreensão da dinâmica das estruturas sociais que determinam a forma de ser da realidade presente.

O Impasse criado em torno do conceito de cultura popular tem sido motivo de inquietações em praticamente todos os estudiosos, que se debruçando nessa causa têm tentado uma saída conciliatória no sentido de esclarecer junto às massas quanto ao eminente derrame de informações desconhecidas sobre o assunto. Nesse universo, e também utilizando como referencial os reflexos das imposições sofridas pela cultura no mundo pós-ascensão da classe denominada burguesa no século XVIII, Peter Burke (1989) tratou desse problema quando analisou a situação da “cultura popular na idade moderna”.

Em suas análises, este historiador resgatou que até esse período a cultura se referia prioritariamente a arte, a literatura e a música, excluindo-se o uso posterior que antropólogos, sociólogos, historiadores e acadêmicos de modo geral, face às contingências do mundo pós Revolução Industrial viriam fazer do termo. Isto é, apesar de não estarem propriamente ligadas ao mundo das artes, muitos comportamentos, atitudes e ações, principalmente às voltadas às compulsões consumistas, passaram a ser analisadas também sob o prisma da cultura, situação nova essa que talvez tenha contribuído para uma exigência mais criteriosa de parâmetros para sua definição.

Sendo assim, e comprovadas essas situações, se constitui condição primordial que se tenha em mente de que os feitos positivos, ou mesmo as contradições de uma sociedade não são algo dado ao acaso. Tais efeitos são reações de uma causa, e que por isso mesmo como se tratam de ações socialmente construídas devem ser analisadas longe de concepções fetichistas e teológicas que responsabilizam os fenômenos sociais como algo designado por supostas divindades, afirmou Marilena Chauí (1992). Em outras palavras, uma realidade social não deve ser analisada como ela aparece. Isto é, pelo impacto emocional e imediato, pelo aparente, pelo dado pronto e acabado. Todavia, sim, pelo viés de como essa realidade é concretamente produzida. Ou seja, como

sendo os resultados das ações práticas desencadeadas da busca pela existência material, e que por isso mesmo é passível de ser comprovada e demonstrada pelo crivo da ciência. Essa realidade promovida pelo movimento ideológico da cultura burguesa será mais detalhada e, portanto, melhor compreensível no capítulo dedicado à indústria cultural.

O modo simplista e até mesmo provinciano com que as coisas têm sido analisadas não deixa dúvidas quanto a uma visível atrofia sistemática do exercício da reflexão crítica pelas massas. O aumento progressivo das formas de violência, as transgressões dos valores instituídos, a persistência da miséria, da fome e de doenças simples que há muito a ciência desvendou, as catástrofes como resposta de uma natureza que foi e que vem sendo mutilada, são eventos que assinalam questões, cujas respostas de suas origens se dariam no desvelamento de suas reais causas. Todavia, a exemplo da decifração do complexo denominado cultura, esses eventos ainda aparecem mascarados e, assim como a cultura que os produzem, desassociados dos reais aspectos sociais e históricos que poderiam justificá-los.

Dessa forma, não se constitui causa de estranheza a cultura ser tratada e analisada simplesmente como algo bonito, agradável e exótico, adjetivações essas, aliás, que não deixam de ter seu merecido mérito, mas não só elas. Ou seja, a preguiça mental por parte do coletivo social além de impedir o dessecamento dos aspectos intrínsecos à origem das causas dos problemas sociais termina da mesma forma contribuindo para a manutenção e o condicionamento dessa coletividade à mera visão contemplativa ou denunciatória dos fenômenos em si. Isto é distante de uma visão mais cosmopolita, desobrigada de uma reflexão mais acurada que conduza os indivíduos a perceberem a cultura também como um sistema de atitudes e de valores. Valores esses atualmente sucumbidos pela supremacia material e que são compartilhados coletivamente.

Dessa realidade, o mais agravante ainda é quando ao se discutir a cultura os indivíduos se mostram alheios ao complexo sistema ideológico que envolve as relações sociais e que acaba fazendo dessa cultura um poderoso instrumento ideologizante, cúmplice da afirmação e da manutenção das suas atitudes e ações ao bel prazer intencional da hegemonia capitalista. Aspectos esses aliás, bem levantados por Herbert Marcuse (1979).

E como isso funciona? Primeiro é bom que se tenha em mente o conceito de ideologia. Em linhas gerais para uma compreensão mais facilitada, definiu Chauí (2008) que a ideologia funciona como que se forças ocultas que agem interferindo na nossa subjetividade determinando a nossa forma de ser, de agir e de pensar e que, involuntariamente, acabam sendo incorporadas pelo nosso inconsciente. Todavia, como ela mesma escreveu, essas assimilações feitas pelo senso comum não deixam de ser o resultado da elaboração, geralmente distorcida e bem planejada da realidade dos sujeitos pela classe dominante. Isto é, por ser essa classe a detentora do poder material da sociedade é ela também quem acaba determinando e moldando o espírito da coletividade social em torno de seus interesses. Tenha-se em mente aí, como exemplo de setores dominantes, sejam eles econômicos ou ideológicos os grandes conglomerados financeiros e industriais e as grandes Redes de Televisão.

Partindo da premissa da garantia dos seus interesses, essas classes dominantes fazem de seus interesses particulares, sejam esses ideológicos ou materiais, também os interesses da sociedade em geral, razão essa o motivo que faz com que essas assimilações sejam tidas como verdade e por isso justificadas pela coletividade subalterna. Isto é, se trata de uma ilusão que faz com que todos, indistintamente de classe social, pensem e aceitem as condições em que vivem, cujas contradições e os interesses reais sempre são ocultados. Nesse sentido, a ideologia tem uma função elementar dentro da sociedade capitalista pois acaba fazendo os sujeitos se sentirem num mesmo plano de consumo. Por meio da ideologia, “o ponto de vista, as opiniões e as idéias das classes sociais – a dominante e dirigente – tornam-se o ponto de vista e a opinião de todas as classes e de toda sociedade”. (CHAUI, 2008. p.174).

Exemplificando essa afirmação a partir de outro contexto, o senso comum acredita na idéia de que todos são cidadãos perante a Constituição de uma Nação, e como tal possuidores dos mesmos direitos. Isso não se trata, contudo de uma verdade, uma vez que a própria divisão da sociedade em classes determina quem são os que possuem mais ou menos vantagens. Mas o senso comum acredita que isso, ou seja, o que foi politicamente constituído, se constitua como uma verdade absoluta. E isso, pelo simples motivo de muitas vezes não saber levar em conta as condições históricas e sociais concretas que determinam

e que fazem alguns serem mais cidadãos que outros. E isso é uma ideologia, feita para que todos se sintam iguais no mesmo universo social, afirmou Chauí (2008).

Com relação à cultura manifestada e difundida pela classe burguesa dominante acontece a mesma coisa. Nesse caso, a cultura de massas, isto é, a cultura originada da indústria cultural se torna objeto de ideologia a serviço dos interesses dos grupos que dominam a sociedade. Isso acontece à medida que, operando na forma de produtos de entretenimento, geralmente os difundidos pelas mídias de massa, acabam operando de forma ilusória no inconsciente dos indivíduos criando-lhes necessidades e estabelecendo padrões de comportamento. Enfim criando desejos e ilusões padronizados, cuja fórmula, disfarçada na forma de uma pseudo-cultura, acaba fazendo com que todos, ilusoriamente, se convençam de que, aderindo ao que por ela é visualizado e prescrito, se sintam iguais, distantes das suas realidades, num mundo imaginário em que todas as diferenças naturalmente são dadas como não existir. Nessa perspectiva, a cultura acaba tendo uma função única e perigosa. Isto é, a de moldar e formar um imaginário social estereotipado, onde as contradições, e até mesmo os interesses mais sublimes da coletividade se diluem sem que ela perceba.

E sendo um sistema envolto por complexidades históricas, a cultura não admite ser objeto estanque de estudo, desses que possa ser esgotados mediante uma definição pronta e acabada levantada por um ou outro ponto de vista teórico oferecidos pelos manuais e compêndios ilustrativos da retórica escolástica. Reduzir a investigação do conceito de cultura popular a esse termo seria ignorar as transformações históricas que deu à sociedade pós Revolução Industrial novos contornos e novos papéis a seus indivíduos, face ao desmantelamento do modelo de sociedade agrária que a partir de então tomou características urbanas. Seria ainda, por exemplo, não se ater que desse processo resultou a classificação arbitrária da cultura em dois universos: o erudito e o popular¹, classificação essa bem pontuada por Chauí (2008). Essa divisão, já demonstra uma literal agressão ao verdadeiro sentido da cultura responsável, quando dessa se espera o

¹ Em termos gerais, Chauí (2008) diz se tratar essa classificação atribuída à cultura uma distinção socialmente estabelecida por forças econômicas que dividiu a sociedade em classes, e que motivaram as artes ser distintas em dois universos: o erudito (ou da elite), próprio dos intelectuais e artistas das classes médias dominantes da sociedade, e o popular (ou ingênuo), próprio dos trabalhadores urbanos e rurais.

fortalecimento dos valores do espírito humano, seja ela feita pelo homem culto e pelo operário anônimo da cidade, seja ela protagonizada pelo homem comum em seu ambiente rural.

Assim, de acordo com Chauí (2008), a interpretação dessa divisão da cultura não deixa dúvidas como uma ação ideológica politicamente motivada pelos interesses das classes dominantes. Todavia, as definições levantadas até aqui ainda não são suficiente para esclarecer o embaraço em relação a uma posição conceitual mais segura do que hoje se difunde como cultura. Isso, face ao universo de conotações e também porque não dizer de novas funções que a sociedade foi redesenhando ao longo da sua trajetória histórica para se firmar enquanto sociedade “burguesa”. As aspas intencionalmente colocadas vêm justamente abrir uma breve discussão para que se esclareça também um problema e que acaba caindo na retórica do senso comum em relação à utilização do termo burguesia. Isto é, é essa sociedade realmente burguesa, ou ela é apenas um conjunto de representações mentais que imitam os padrões e ritos proporcionados pela abundância econômica vivenciada pela autêntica aristocracia que vivia nos burgos em fins da Idade Média?

Para desmistificar essa questão da condição do que é ser burguês nessa sociedade pós Revolução tomemos a posição de Roland Barthes (1972) em relação ao mito em torno da ideologia burguesa. Esse mito na sociedade capitalista, por sinal por ela próprio criado, tem como função iludir e naturalizar o imaginário coletivo em torno de atitudes e comportamentos fixos em função prioritária do imediatismo material. Imediatismo esse que se acredita promotor de uma felicidade, mesmo que suposta. Sendo assim, se camuflam as evidências contrastantes da realidade. Vive-se, mesmo que nas atitudes apenas, a aparência do modo de ser burguês. E como a suposta “verdade” contida no mito que ela mesma cria dando conta de que a felicidade se encontra na materialidade, então essa sociedade chamada burguesa não é senão o resultado do processo do seu próprio mito. Ou melhor, ela se confunde no próprio mito, uma vez que não deixa de ser uma sociedade ilusória que vive como sendo verdade a mentira de uma felicidade que ela própria fabrica.

Constatam as evidências, que a sociedade atual vive um momento desfavorável à aglutinação de valores, e que a degradação e o enfraquecimento

das relações humanas são fenômenos extraterrenos, marcadores do final dos tempos, acredita o senso comum. Entretanto, é para que assim permaneça. Isto é, que permaneça nessa crença no constatado apenas, e é essa uma das funções do mito na sociedade burguesa capitalista. Isto é, omite-se a verdade, uma vez que as explicações dos porquês podem colocar em risco os interesses do capital. Assim, o mito mantém as coisas restritas às aparências apenas, eliminando toda e qualquer possibilidade do entendimento do por que dessas inversões afligirem a sociedade. Cria-se uma natureza, isto é, de que são conseqüências naturais do desenvolvimento humano, camuflando dessa forma o real processo de que essa natureza dada como normal é historicamente forjada. Barthes confirma isso quando escreve:

O mito não pega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma classe, não de explicação, mas de constatação (...), o mito abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível, imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma classe feliz; as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.
(BARTHES, 1972. p. 163).

Se assim se configura a sociedade e assim são as atitudes do “pequeno-burguês”, como bem definiu Barthes (1972), não deixa de ser ela própria a sociedade um mito. Ou melhor, que se confunde no próprio mito criado pelas falsas formas de cultura que ela cultiva, e que não produz outros valores senão essa visão suprimida e distanciada de uma reflexão racional que fundamente suas constatações mais próximas.

Associando o problema da sociedade burguesa com o mito, a realidade denuncia que nem todos têm sido contemplados pela riqueza do capital sob o qual essa sociedade está organizada. E se a primeira vista a idéia é a de que a classe burguesa está intimamente ligada à abundância e a prosperidade econômica, logo se vê que a classe burguesa pós Revolução só o é pela denominação dada à decorrência dos acontecimentos históricos que permitiram

que assim fosse chamada. E nesse sentido, poderia se dizer que ela não se mostra real, visto que o próprio sistema capitalista não permite que todos os trabalhadores tenham as mesmas chances de prosperidade pelo trabalho. E isso porque num sistema social dividido por classes as condições econômicas, sociais ou mesmo a formação escolar não são as mesmas para todos. E a própria forma de organização do sistema capitalista exige essa condição para sobreviver, isto é, a existência das classes dominantes e das classes subalternas.

Sendo assim, essa burguesia se mantém afirmada como classe burguesa apenas no campo da representação mental. Isto é, vive a ilusão de uma suposta realidade burguesa através das representações mentais que são ideologicamente forjadas para que ela assim se sinta. Ou seja, trata-se de uma falsa realidade de ostentação que imperceptivelmente vai sendo sedimentada no imaginário coletivo pela idéia repassada de poder, felicidade material e até mesmo subjetiva que, como veremos mais adiante fundamentados nos estudos críticos formulados por Theodor W. Adorno (1985) é difundido pelos setores midiáticos na forma de uma falsa promessa. Promessa essa que se encontra embutida nos produtos ditos culturais, sejam eles propagandísticos ou de entretenimento e que essa sociedade ideologicamente criou para se manter e se reconhecer, pelo menos teoricamente, na condição de sociedade burguesa.

Se é assim que essa sociedade burguesa pós 1789 se garante, isto é, apenas fantasiando uma falsa realidade burguesa, é sinal de que houve de fato outra forma de burguesia, é o que atesta Barthes (1972). Para ele, o que hoje se configura como sendo sociedade burguesa não é senão as representações mentais, isto é, apenas as imitações e reproduções dos ritos e práticas, todavia “de verdades degradadas, empobrecidas, comercializadas e porque não dizer fora de moda” (BARTHES, 1972. p.161). Não são além de cópias dos rituais praticados pela autêntica sociedade burguesa aristocrática, ostentosa de riquezas, surgida na Europa em final da Idade Média e que habitava os burgos e mais tarde a cidade, e que dominavam também a vida política, social e econômica. Isso até ser confundida com a nova classe emergente de trabalhadores urbanos com o advento a Revolução industrial, afirma Barthes (1972).

Estando a par dessas questões, aos poucos vai se delineando na mente do

leitor as formas de como vão sendo preparadas o engodo em torno do popular. E nesse sentido, um esclarecimento mais detalhado em torno do conceito do homem burguês delimita o extremo de dois pólos existentes e que marca a diferença entre o que Barthes (1972) denominou de o homem econômico e o homem mental. Isto é, o homem econômico é o burguês no sentido real do termo, pertencente à outrora aristocracia feudal, ostentador de riquezas e autônomo no sentido de não ser coagido por forças ideológicas externas. Por sua vez, o homem mental, nas concepções de Barthes (1972) é o homem da classe operária industrial, empobrecido de suas capacidades reflexivas, um substrato das representações e significados da ideologia dominante, absorvido pela linguagem ideológica que lhe naturaliza as representações da cultura aristocrata burguesa. E é essa linguagem que lhe determina e lhe prescreve as normas padronizadas que se observa na sociedade burguesa industrial. Principalmente as consumistas, e que o faz ostentar pela imitação apenas uma falsa ilusão, isto é, de ser burguês, onde, na realidade, é apenas um operário condicionado a essa condição de pensamento.

Ou melhor, toda a carga ideológica impressa nos códigos dessa linguagem a faz esquecer de que ela própria, a sociedade “burguesa” moderna, é dividida em classes, como bem afirmou Marx (1984), e como tal vivem apenas em condições ilusórias as realidades de um estatuto que definitivamente não é o seu, ou seja, o burguês. E nesse sentido, um receptor alienado a um modelo de cultura universal que apenas tem contribuído para a afirmação da insignificância dos valores humanos, ou produtor consciente dessa cultura? Eis a questão.

Pontuadas essas questões, alerta-se, no entanto, que destrinçar a ambigüidade contida nesse conceito de cultura popular não teria um sentido maior senão os resultados que se espera de uma análise mais miúda. Isso para se verificar nele como operam certas tendências que vão se cristalizando no imaginário social a ponto de fazê-lo se naturalizar ao desprezo pelos bens simbólicos universais contidos nas formas mais primitivas e mesmo rústicas da autêntica cultura conservadora da tradição. Essa realidade negativa criada em razão dos desvios artificialmente gerados em torno do real significado desse conceito, não tem contribuído senão para o reforço dos espíritos e de um imaginário coletivo que se totaliza exclusivamente pela preferência cega aos

símbolos oferecidos pela vida urbana moderna.

Como se percebe, à medida que a discussão em torno da cultura popular vai tomando dimensão uma série de outros sub-temas que não se pensava serem de ordem cultural, e que estão intimamente ligados à vida cotidiana vão se revelando.

Elencando alguns dos episódios originados da cultura, a submissão e a alienação da subjetividade humana talvez se mostre com maior destaque. Tratado em Marx, o conceito da alienação vem apontar como um dos seus maiores inconvenientes a perda da identidade cultural das sociedades, cujo ciclo vicioso desse estado de espírito parece incessante. Isso pode ser entendido à medida que os sujeitos, influenciados por modismos vindos de fora, ou até mesmo alimentados por um complexo de inferioridade quanto a própria cultura procuram uma identidade em outras culturas, especialmente as pertencentes aos ditos povos desenvolvidos, afirmou Renato Ortiz (1986) quando tratou da identidade Nacional. Problema esse melhor discutido no segundo momento deste estudo, em que se tratará da identidade cultural subsumida pela linguagem das formas paradoxalmente amórficas de um modelo de cultura universalizante.

Sendo assim, e como afirmam os folcloristas de modo geral, a cultura conservadora das tradições não é tida aos olhos das classes dominantes como algo sublimador do Belo, mas como sinônimo de atraso e regresso à modernidade que pregam. Por outro lado, essa “cultura” universal oferecida nesses termos de modernidade além de se repetir diariamente, e isso comprova que não se trata de tradição, parece mais agradável e bem mais simpática aos olhos da massa, dada à objetividade prática da mesma.

Marx (1984) passou a observar o fenômeno da alienação a partir das transformações econômicas, políticas e, sobretudo, as sociais motivadas por uma onda de culturas insurgentes que prosperavam na Alemanha do final do século XVIII. Decorrentes de ideologias minadas das forças de um novo ideário econômico que se fazia vigorar, a realidade cultural reinante naquele momento, como ele bem definiu, estava varrendo o legado cultural e histórico da tradição alemã. Segundo o próprio Marx (1984), na Ideologia Alemã, isso vinha acontecendo em face de um real estado de decomposição da subjetividade das massas provocado pelo incisivo apelo dos setores econômicos em torno das

ilusões materiais que passavam a ser oferecidas pelas ideologias hegemônicas.

Dessa forma, Marx via um homem diferente, completamente entregue às formas das culturas alienígenas e contrárias à tradição. E isso acontecia em decorrência de uma acelerada busca por uma “liberdade” que os centros urbanos supostamente podiam oferecer. Essa corrida desencadearia como fenômeno o enfraquecimento do verdadeiro espírito de coletividade e que ainda podia ser experimentado nas tradições comunitárias da vida rural. Isto é, o homem que se urbanizava passava a formar o que Marx chamou de “sociedade ilusória”. Ou seja, ilusória porque mesmo ocupando o mesmo espaço numa comunidade, as famílias e os sujeitos eram pautados pela busca e pela satisfação prioritária dos seus interesses particulares. Todavia expurgados do sentimento de partilha e de coletividade, sentimentos esses que ainda podiam ser manifestados através das tradições da cultura praticada nas suas comunidades de origem. Esses interesses particulares, traduzidos na busca material pelo trabalho, obviamente usurpou o tempo de ociosidade tão necessário à reflexão subjetiva. O único tempo que restava era restritos espaços livres em que não se estava no trabalho, os quais passavam a ser preenchidos pelo derrame de novas formas de divertimento oferecidos diariamente na forma de cultura. Aspecto esse tratado mais tarde pela Teoria Crítica em Adorno e Horkheimer (1985), mais especificamente na Dialética do Esclarecimento.

Talvez por ser aquelas novas situações não o produto de um decreto comum, que de modo brusco muda uma situação qualquer. Mas o resultado de um processo histórico, e como tal lento e gradativo que se dava nas relações diárias, e que por isso mesmo quase imperceptível. Marx (1984) observava que aquela condição ainda assim era agradável de ser vividas por aquela leva de emergentes sociais. Assim, naturalmente aqueles indivíduos se tornavam cúmplices da afirmação daquela realidade e, portanto, não davam conta de perceber que estavam sendo eles próprios os agentes do processo de barbarização que rondava as estruturas sociais alemãs, situação essa que já se constituía numa das inquietações desse filósofo do século XIX.

Não é por outro motivo a razão desse conceito, isto é, o de cultura, se mostrar tão atual nos dias de hoje, quando a questão é tratar das inquietações sociais do homem moderno do século XXI, cada vez mais espoliado da sua

autonomia de pensamento e fiéis aos substratos culturais que lhes são dados como cultura popular. Determinado e organizado pela divisão social do trabalho, e por isso mesmo podado na própria condição de sujeito pensante, esse homem minado pelas fixações de uma mente bombardeada pelos dogmas e pelas essências que lhe são imaginadas por outrem tem colocado a razão do seu trabalho, isto é, a materialidade dele decorrente acima de qualquer propósito sublimador da essência espiritual. Isto é, da criação espontânea que faz o gênero humano transcender o puro plano da materialidade objetiva.

O resultado dessas ações como um processo de atitudes involuntárias, vem reforçar a influência direta da cultura nas relações humanas, isso dado ao alto grau de alienação por ela mediado em que o homem contemporâneo se acha submerso. Uma vez em que buscam afirmar-se em outras formas de cultura que não a sua, esse homem acaba impedido de se reconhecer enquanto produtores e produtos históricos da própria alienação. Alienação essa que é a causa da sua permanente alienação diante do estado de coisas. Em suma, são homens que não vivem suas realidades.

E nessa perspectiva da cultura alienada em que se espera pela leitura das vertentes dessa alienação um repensar das forças que produzem os movimentos dos mecanismos de padronização social, há questões elementares a serem tratadas. A semiformação, como uma delas, assim denominada por Adorno (1985), e que será mais bem identificada no decorrer deste estudo, como elemento deformador do imaginário social e produtora da “falsa consciência” é uma das causas elementares da alienação coletiva, cujos efeitos diretos se traduzem na redução dos sentidos aguçadores da percepção. Operando invisíveis nas consciências, são movimentos difíceis de ser identificados, até mesmo pela percepção alienadora da hegemonia dominante, uma vez que também se encontram mergulhados nesse processo. Um antídoto? Tão somente a identificação consciente dessas armadilhas ideológicas social e culturalmente criadas ou, seguir incautos na aceleração do processo da alienação coletiva. E se todos esses inconvenientes, inclusive a preferência de boa parte da massa pelo que vem do estrangeiro passa pelo crivo da cultura é natural que para superá-los há de se buscar suas reais causas. E como possibilidade dessa busca, o pensamento da Teoria Crítica do século XX, em especial o da Escola de

Frankfurt.

2.2 UM CONCEITO AJUSTADO ÀS REALIDADES HISTÓRICAS

Apesar da extensa riqueza da cultura nacional de tradição que nos favorece, não possuímos uma identidade cultural própria. Ou seja, amargamos o infortúnio de sermos quase que tão somente uma massa composta de indivíduos aculturados pela cultura globalizada imposta pelo jugo estrangeiro, ou seja, tupiniquins querendo ser estrangeiros. E como esse assunto será mais bem trabalhado em seguida, não cabe falar mais dele aqui. Contudo, é bom que se frise que não trata de que devemos manter um desprezo às qualidades estéticas contidas no *jazz*, no *blues* ou no *soul*, por exemplo, só porque são gêneros e símbolos da identidade da música negra americana, mas ao “lixo” cultural, que imposto comercialmente é despido de toda e qualquer estética aguçadora das capacidades perceptivas.

Como se percebe, não faz sentido negar a existência das formas pelas quais a cultura se apresenta, mesmo porque fazemos parte dessa massa e também porque, inseridos nesse mesmo plano, comungamos dessa cultura, uma vez que o sistema é mais forte que nossas próprias convicções. A idéia é sim, compreendê-la criticamente como forma de, a partir de uma compreensão reflexiva da cultura enquanto veículo de alienação abra-se caminhos para a fuga do círculo vicioso pelo quais os problemas sociais são tratados. Ou seja, pelo impacto primeiro ou pela comoção que promovem, e quase nunca pelas origens de suas causas.

Portanto, a idéia aqui não é a de juntar elementos teóricos que assegurem condições denunciatórias ou a formação de juízo de valor a qualquer que seja o tipo de manifestação cultural ou que se rotule como cultura. É simplesmente descerrar as cortinas ideológicas que impedem que se distinga a cultura do logro de suas vertentes.

Assim, procurando se portar longe de análises das do tipo denunciatórias da indumentária da boneca Bárbie, longe de prescrições de manuais para a interpretação de obras fílmicas ou longe ainda de recomendar a retomada de conteúdos filosóficos ou sociológicos oficialmente desprezados pelos currículos escolares. Procurando também se afastar de tomadas de uma ou outra produção

televisiva a fim de denúncias inquisitórias simplesmente analíticas que podem terminar numa forma disfarçada de promoção de juízo de valores, longe de qualquer discussão apologética a uma ou outra forma de cultura, mesmo àquelas que ainda não foram contaminadas pelas estruturas simbólicas da cultura planejada, longe de criticar o capital. É simplesmente esclarecer o que é cultura, e em especial a popular e a que se diz popular. Ou seja, as intenções subjacentes a essas formas, pois nelas se encontram as respostas para as questões inquietantes que, com freqüência, tem se tornado assunto de preocupação de estudiosos e intelectuais da Academia que buscam pela denúncia crítica e até mesmo especulativa das formas de cultura vigente respostas ou até receituários para os desequilíbrios sociais que se mostram visíveis. Mesmo porque as roupas e os acessórios da boneca Bárbie serão cada vez mais criativos e apelativos no sentido de despertar compulsões consumistas. Também porque as fórmulas prontas e prescritivas dos manuais de auto-ajuda continuarão sendo os carros-chefes responsáveis pelos horrores faturados pela indústria editorial. Ainda mais porque os currículos educacionais, pelo menos em curto prazo, não retomarão a tradição da retórica clássica das formas com que eram conduzidos os estudos da filosofia e da sociologia, que continuarão sendo ministrados como mais uma das disciplinas que se adaptaram aos automatismos imediatos da contemporaneidade, como bem denunciou Bosi (2002). A exploração do *non sense* pela TV será cada vez mais alienante, e por isso mesmo a garantia de seus elevados níveis de audiência. Porque mesmo as significações da tradição e da originalidade popular tendo significado de sublimação para alguns, para outros pouco ou nada pode significar. Condição de aceitação ou de negação essa reforçada por Ariano Suassuna ao dizer que “uma pessoa não familiarizada com a Arte pode julgar feia uma obra que, apenas, apresenta uma forma nova de Beleza, à qual não está habituada e que, portanto, estranha por ser diferente”. (SUASSUNA, 1979. p.306). E porque o sistema capitalista continuará sendo o sistema de organização adotado pela cadeia global. Contudo, com uma vantagem em relação aos demais regimes: o de se permitir democraticamente à sua autocrítica no sentido de uma eventual possibilidade de uma re-humanização de seus inconvenientes, fato que já se assinala na forma de ações educacionais, porém ainda de forma acanhada, nada de algo mais substancial.

Nota-se pelas questões levantadas que o problema do popular vai tomando fôlego à medida que no bojo das suas discussões vão se incutindo vários outros contextos determinantes da vida cotidiana, em que todos têm como denominador comum o caminho da alienação. Entretanto, essa realidade que vai sendo impressa no imaginário social sob os códigos velados de uma cultura que se diz popular ainda são de difícil decifração. Nesse estágio, já não é mais possível satisfazer a interpretação de cultura popular apenas tendo como base substancial um ou outro conjunto de referenciais teóricos que terminam de certa forma abortando a complexidade do assunto ainda no plano da abstração. O seja, sem que se alterem as abordagens tradicionais do assunto, viciadas pelo pragmatismo instantâneo com as quais muito dos problemas cruciais que afligem a humanidade são tratados, muito dos enigmas sociais que exigem uma reflexão mais acurada acabam simplificados pela crítica muda e cega. Isto é, uma vez não se buscando nos vetores da materialidade histórica da produção da existência as causas de suas origens, muitos acabam ensimesmados ou atacados pelo preconceito inquisitório do senso comum. E como o popular hoje se constitui uma situação embaraçosa necessita de uma compreensão mais substancial que venha de fato analisar as vertentes da decadência da cultura popular tradicional em razão da ascensão de um outro tipo de popular.

Todavia, diante de um clima desfavorável à cultura, pelo menos no tocante à cultura conservadora de tradições, não tem se conseguido muito, ou senão dar mais vulto ainda a esse dilema historicamente criado em torno desse assunto. É hoje a cultura popular, como tem se mostrado, fruto da espontânea tradição popular, ou se trata tão somente de um mix de ideologias e de produtos para o entretenimento feitos ideologicamente para o popular? Eis o nó a ser desatado,

E quanto a essa expressão “cultura popular”, se tomada pelo lado etimológico do que vem a ser uma expressão, notar-se-á que a adjetivação popular dada ao substantivo cultura não deixa dúvidas quanto a uma real intenção ideológica minuciosamente arquitetada pelos segmentos hegemônicos da sociedade de novos “burgueses” que se formava no século XVIII, tempo histórico este levantado por Martha Abreu (2003), quando essa expressão foi utilizada pela primeira vez. Ou seja, se no campo semântico uma expressão encerra a idéia de reforçar uma unidade, então nada mais coerente deduzir que a sua utilização, ou

seja, “cultura popular”, já era uma ação política de intenções premeditada pelos setores hegemônicos emergentes no sentido de reforçar um sentimento de unidade junto às massas. Todavia um sentimento em torno de ideais puramente econômicos, e que se via, na própria cultura, enquanto poderoso instrumento de aglutinação social, o melhor veículo ideologizante para a arregimentação das massas. Não seria demasiado inferir, no entanto, que se passando a cultura a ser planejada e difundida sob uma denotação equivocada de popular, repassando-se uma idéia de uma só cultura “para todos”, não era de se esperar outra reação que não uma resposta coletiva aos prescritos ideológicos por ela espalhados. Essa proeza, no entanto, se realizaria sob códigos quase que indecifráveis embutidos numa ou outra forma de entretenimento “cultural” qualquer, que foram e que vêm sendo massivamente incorporados como modo de vida.

Recorrendo a Alfredo Bosi (2002), este dá duas definições de cultura, que mesmo sendo produtos da abstração culta são elementares para iniciar o entendimento do universo e dos elementos, que engendrados nas práticas sociais se constituem como cultura. Na primeira, este autor tomando a cultura pelo seu significado mais geral, a define como sendo “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que devem ser transmitidos às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de bem-estar social”. (BOSI, 2002. p.16). E essa necessidade histórica é formalizada pela educação e promovida pela escola por ser ela o espaço institucionalizado para tal. Entretanto, mesmo sendo essa uma das necessidades humanas, essa realidade não tem se mostrado de maneira tão incisiva, dado esse que pode ser quantificado pelas atitudes e pelo comportamento pouco civilizado dos indivíduos que por ela tem passado, e de forma mais enfática neste século.

E nesse sentido, é visível o desprezo pela cultura, pelo menos à cultura de raízes, por parte de quem deveria promovê-la, isto é, às Instituições oficiais tendo como representante maior a escola. A sua inércia nesse sentido tem contribuído para a aceleração do processo de um esquecimento social generalizado dos resquícios culturais ainda existentes dados como autênticos e que ainda resistem ao acultramento promovido pelas culturas predominantes e promotoras dos interesses das classes hegemônicas.

Nessa perspectiva, Albert Schweitzer (1964), denunciou que o mundo

contemporâneo vivia sob o signo da decadência da cultura, e se essa realidade se colocava, era porque a ela não vinha sendo cogitado o seu valor. E a prova cabal da constatação desse autor pode ser observada nas próprias abordagens da escola contemporânea a respeito da cultura popular. Isto é, muito embora a cultura popular ainda encontre eco na contemporaneidade, é notório constatar, por exemplo, um desprezo geral das massas em torno da autêntica cultura popular brasileira. Ou seja, ao ser tratada como algo pouco relevante pelos meios oficiosos, quando colocada num palco improvisado, sem que seja levado em conta os seus reais valores na formação histórica da cultura do próprio País, a própria comunidade escolar que ali cantam, dançam ou então encenam algum ritual acabam sendo levados tão que somente pelo entusiasmo momentâneo.

Ou seja, em geral, esses participantes desconhecendo os predicativos inerentes à compreensão de cultura popular e mesmo o contexto histórico da formação cultural da própria Nação acabam nem mesmo sabendo o que estão realizando, apenas se divertem. E nesse sentido, a autêntica cultura do povo acaba nos reducionismos do senso comum, submetida às práticas sociais da contemporaneidade, recriada mesmo segundo os moldes ditados pela sociedade culta. E um exemplo de aberração e um afronta à cultura de tradição é observável no interior da própria escola, quando não raro é possível presenciar a música *rap* e até mesmo o *funk* carioca embalando as festas juninas. Ora, de forma alguma isso é uma manifestação de uma tradição popular que se arrasta pelos séculos da idade cristã e que ainda sobrevive nos lugarejos mais distantes dos grandes centros urbanos. Trata-se tão somente de mais um momento de recreação e entretenimento, apenas caracterizado sob o rótulo de uma manifestação cultural de cunho popular.

A constatação dessa realidade em relação ao tratamento atual dado à cultura popular pode ser identificada nas palavras de José Augusto Arantes (1985) quando diz:

Como num exorcismo, esses fragmentos culturais que ainda teimam em emergir aqui e ali, em momentos cruciais de nossa vida, é deslocado para o passado e para outros lugares. O que é identificado e escolhido como elemento constitutivo das recriações nacionais é recriado segundo os moldes ditados pelas elites culturais, e com nova roupagem,

desenvolvido, dirigido e desenvolvido a todos os cidadãos, (...) Esses procedimentos podem ser compreendidos como parte de uma ginástica mental através da qual se procura solucionar um impasse em como se aceitar a recorrência e a força simbólica dos modos “populares” de expressão, sem comprometer a supremacia do saber das elites, (...). Procurando-se “reproduzir” objetos e práticas supostamente cristalizadas no tempo e no espaço, acaba-se por “produzir” versões modificadas no mais das vezes esquemáticas, estereotipadas e, sobretudo, inverossímeis (aos olhos dos produtores originais) dos eventos culturais com os quais se pretende constituir o patrimônio de todos. (ARANTES, 1985. p. 19).

Outro exemplo do que hoje é praticado como cultura popular, pelo menos no que se refere ao gênero no sentido da tradição sertaneja, é o engodo que se auto-denomina “sertanejo universitário”. Com uma produção musical e suas letras totalmente descontextualizadas da temática e dos modos de ser do mundo rural não são mais que sucessos momentâneos com fins exclusivamente comerciais que se escondem sob o rótulo da autêntica música sertaneja de raiz. Esta última por sua vez, conserva na sua essência musical e traz expressa nas suas letras todas as características, os modos de ser, os costumes e as tradições do mundo rural agrícola, e por isso pode ser denominada, com o aval da autenticidade, como sendo a verdadeira expressão cultural representada pelo gênero popular música sertaneja. Nesse recorte, já é possível identificar o engodo e o mito gerador de toda a controvérsia em relação ao que se diz popular.

E é nessas situações que a escola, quando reproduz a cultura popular de maneira descontextualizada das realidades históricas e da tradição, contribui para o processo de deteriorização da cultura de raízes. Essa degradante situação à que essa forma de cultura é submetida será mais bem definida noutro momento deste estudo, no capítulo reservado à sujeição da tradição e da espontaneidade da cultura aos remodelamentos promovidos pelo que os filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer denominaram de Indústria cultural²

² Termo cunhado por Adorno e Horkheimer em 1947 na obra *Dialética do Esclarecimento* para especificar o caráter fetichista e manipulador do processo de produção e veiculação da cultura na sociedade capitalista. Em linhas gerais, o conceito de Indústria Cultural refere-se aos mecanismos ideológicos do poder hegemônico da sociedade burguesa, que se utiliza dos bens considerados culturais dando à cultura outra natureza. Isto é, a cultura é transformada num produto como outro qualquer. Difundida pelos canais midiáticos, os produtos culturais transformados em idéias estereotipadas passam a ter uma função ideologizante, estabelecendo padrões de ideais de beleza, de comportamento, criando necessidades de

Noutra definição teórica de cultura, agora tomando por base os aspectos antropológicos, esses por sinal bem mais próximos aos aspectos das manifestações da tradição do povo, Alfredo Bosi conceitua nessa perspectiva como sendo cultura “o conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação cultural”. (Bosi, 2002, p.139). Todavia, mesmo estando essas definições em consonância com a de outros autores, elas ainda não se constituem fontes suficientes para satisfazer a controvérsia que se criou em torno do popular. Isto é, de como e por que forças e por quais intenções a cultura contemporânea se torna popular sem ser realmente popular, aspectos esses, aliás, que permeiam na ordem investigativa de Adorno e Horkheimer (1985).

Há nesse bojo de indefinições um nó a ser desatado. E como já foi dito anteriormente, o ciclo vicioso de constatações afirmadas nas puras deduções abstratas adquiridas das teorias elitizadas não permitem esse desatamento, haja vista que o notório desprezo também pelo exercício dialético é uma evidência. Ou seja, não se tem pensado a cultura popular a partir de uma práxis que pensasse a cultura a partir da investigação de todos os aspectos extrínsecos a ela no sentido de que se compreenda todo um conjunto existente de relações e co-relações, que ligadas ajudariam a explicar a sua relação íntima com o ambiente social. Talvez porque pensar tenha se tornado algo árduo e difícil. Seria necessário pois, nesse sentido, uma consonância mais firme entre abstração e a razão das origens da atual realidade determinada pelos modos com que a cultura vem sendo praticada. Isto é, um vínculo investigativo mais incisivo que considere o modelo de sociedade, o povo, a tradição, o folclore, o urbano e o rural, os modos de produção das culturas, os interesses econômicos e humanísticos. Enfim, toda uma gama de complexidades que determinam as formas de ser da cultura, e que por interesses ocultos e mesmo por um despreparo das instituições que deveriam tratar esse complexo com mais seriedade ainda deixam a desejar.

Outra definição de cultura vem comprovar a flutuação e as resignificações do conceito, que toma novos sentidos seguindo a dinâmica e o contexto dos momentos históricos em que são definidos. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer

consumo. Enfim, tem uma função única de ajustar e manter ajustados os indivíduos ao sistema econômico vigente. Como efeito social inverso, a Indústria Cultural acaba silenciando as contradições sociais e econômicas, pois produz uma universalidade abstrata, enganosa, subtraindo a capacidade de reflexão dos indivíduos impedindo-os de agirem de forma autônoma e independente de decidir e julgar conscientemente.

(1985) em sua definição teórica do conceito de cultura popular para a cultura reinante na realidade do século XX, face aos pragmatismos e as deformações estéticas promovidas pela miscelânea de culturas observada, afirmaram que hoje “o denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura”. (HORKHEIMER e Adorno, 1991. p. 108).

Ou seja, nessa definição nota-se a cultura comprometida e intencionada com a ocupação e a padronização dos sentidos à objetividade prática, o que denota uma fabricação artificial de um modelo cultural direcionado às massas adequado a este século. E evidentemente essa realidade vem contrariar as autênticas manifestações do espírito, característica essa imanente à cultura de tradição popular, que acaba substituída pelo artificialismo simbólico que só contempla o espírito e as exigências que a materialidade histórica do momento solicita. E mais, essa definição de Adorno e Horkheimer vêm comprovar o que já foi levantado antes, isto é, a de que essas definições conceituais são politicamente instituídas de acordo com as realidades sociais do momento. Talvez daí a causa do embaraço quanto uma definição única.

Diante destes pontos de vista, isto é, da teorização do conceito face às constatações pragmáticas que desacreditam a cultura popular enquanto elemento de formação social, já se pode inferir conclusões de que há uma lacuna cultural e que hoje se evidencia de forma nunca antes visto, mesmo diante de uma explosão de culturas que a todo o momento se oferece. Essa realidade além de constituir um paradoxo é, sobretudo, uma evidência material de que a própria escola pouco tem feito, ou nesse sentido, tem deixado a desejar quando ao esclarecimento dos fatores extrínsecos que determinam essa absurda realidade. Realidade negativa essa que acaba se naturalizando até mesmo de forma incontestável perante o juízo do senso comum.

2.3 A TRADIÇÃO POPULAR: SUA FUNÇÃO SOCIALIZADORA E O DECLÍNIO PELO ESQUECIMENTO

Normalmente, quando se fala em cultura popular brasileira a noção mais

recorrente que temos é o de associá-la ao folclore, algo no sentido de festa coletiva local, de lendas, de mitos ou de superstições. E, geralmente associadas a essas mentalizações a idéia de cenário rural. Isto é, de rusticidade, como uma realização material sem maior relevância dos bens simbólicos de um povo pouco letrado, marginalizado economicamente e até mesmo culturalmente pelos que hoje em consonância com a cultura elitizada e urbana formalizada pela escola não sabem bem ao certo se são cultos ou se meros consumidores de cultura.

Nesse sentido, não é de se causar estranheza que este homem moderno já não possua as mesmas habilidades, tidas outrora, de abstrair a dimensão do universo da cultura conservadora da tradição popular enquanto elemento real e possibilitador de uma função social fortalecedora de laços afetivos concretos dentro de uma comunidade.

Alerta-se, no entanto, antes de prosseguirmos mais profundamente nessa discussão, que é primordial que se tenha em mente as diferenças daquilo que é popular em termos de autenticidade recriadora e daquilo que se hoje realiza nos centros culturais e mesmo no espaço escolar como ações recriadas da cultura popular. Isso porque realizadas na forma de atividades para a recreação em que pouco se reflete, quase ou nunca promove a libertação dos sujeitos das suas posturas hedônicas.

Reforçados esses entendimentos, um outro assunto inerente ao contexto da cultura popular, e que já se constituía causa de investigação por parte de segmentos da elite intelectual européia já em fins do século XVIII e início do século XIX diz respeito ao sumiço e ao esquecimento das tradições populares por parte do próprio povo. Assunto esse, aliás, bem detalhado por Burke (1989) no processo de recriação da oralidade popular e que veremos mais adiante. Antes, porém, atentemos para esse problema, isto é, o do desaparecimento da tradição em termos específicos à nossa cultura popular nacional formada sob bases essencialmente folclóricas.

O processo de industrialização no Brasil torna-se fato a partir da década de 1930. Nesse período as idéias em torno de ideais nacionalistas eram fortes, a ponto das marcas desses ideais aparecerem conservadas até mesmo nos brasões das grandes fábricas. A “Fábrica Nacional de Motores” (FNM), a “Companhia Brasileira de Tratores” (CBT), a “Fábrica Nacional de Vagões” (FNV)

e a “Companhia Siderúrgica Nacional” (CSN), são alguns dos exemplos que marcam um espírito ufanista de brasilidade. Contudo, mesmo passando por um processo de industrialização, as marcas do Brasil rural que começava a ficar para trás ainda permaneciam vivas, mesmo nos Centros urbanos. Essas marcas se faziam representadas nas características peculiares à vida vivida no mundo rural e que os novos habitantes provindos desse meio e que iam engrossando o novo contexto social iam conservando. Aquela realidade, bem descrita por Ecléa Bosi (1996), quando tratou dos aspectos da cultura popular nos centros urbanos, podia ser vista nas fotografias das famílias na parede da sala, num exemplar qualquer de algum pé de fruta plantado no quintal, numa pequena horta, numa reunião religiosa, numa brincadeira de criança. Enfim eram marcas que mesmo com a influência das formas de cultura oferecidas pela cidade ainda teimavam em persistir como sinal da preservação da cultura que praticavam em seus locais de origem.

Vêm os anos 1970, e com eles a intensificação e a conseqüente assimilação e a colocação em prática dos valores estabelecidos pelo ideário neoliberal. Essa realidade foi só o primeiro passo para que, associado a outros fatores, fosse acelerado o processo de desmantelamento em definitivo da cultura popular tradicional. Assim, o processo de automação da indústria passa a ser uma realidade. As grandes vilas de trabalhadores construídas pelas fábricas como forma de manter os operários ao seu entorno, e que ainda se mostravam núcleos urbanos conservadores da tradição popular foram abolidas. Os fatores climáticos como as geadas do Sul e a seca no Nordeste promoviam a mobilização das pessoas, que deixando suas origens buscavam dias melhores, supostamente oferecidos pelos grandes centros urbanos. O Cenário da cafeicultura, palco de grande concentração social se erradicava, assim como o cenário do modelo industrial açucareiro conservador do sistema patriarcal herdado dos engenhos e que ainda se fazia representar no cenário social da pequena usina cedeu lugar à usina moderna, fruto do progresso técnico da industrialização agrícola, evacuadora da fisionomia tradicional, devoradora de gentes e de tradições.

Enfim, a partir de então muito da nossa cultura popular ficaria apenas como registro catalográfico nos livros de folclore. E como se percebe, o cenário da lavoura dá raiz ao homem. E como a vida cultural de um povo está intimamente

ligada aos meios da produção da existência e, sendo arrancadas essas raízes, não aconteceria outra coisa senão o desequilíbrio no tradicionalismo, isto é, uma relação não sustentável onde as aspirações materiais soariam mais alto que a tradição. E esse desequilíbrio pode ser constatado num fragmento clássico da literatura popular de cordel “Ingém de Ferro”, do poeta regionalista Patativa do Assaré. Na sua poesia, este poeta cearense condensa toda a magia e o encantamento roubado pelo deslocamento forçado do homem do contato com sua própria tradição, face ao imperialismo neoliberal materializado na forma da moderna usina capitalista. Conservando seu dialeto caboclo, ele assim se manifesta:

(...)

Ingém de Ferro, você
Com se amigo motô,
Sabe bem desenvorvê,
É muito trabaiaadô.
Argúem já me disse até
E afrimô que você é
Progressista em alto grau;
Tem força e tem energia,
Mas não tem a poesia
Que tem um ingém de pau.

(...)

Mode esta soberba sua
Ninguém vê mais nas muage,
Nas bela noite de lua,
Aquele camaradage
De todos trabaiaadô.
Uns falando em seu amô
Outro dizendo uma rima,
Na mais doce brincadêra,
Deitado na bagacêra,
Tudo de papo pra cima

(...)

(ASSARÉ, 2000. p. 92)

Como se percebe nesses fragmentos, a vida que se determinou em função de uma razão instrumental, isto é, a supremacia material como princípio e fim da existência acabou tendo seu preço. Entretanto, esse preço se torna mais alto quando os espíritos, ao se deixarem levar unicamente sob esse viés tornam-se estéreis e insensíveis quanto à capacidade de perceberem numa simples ação cotidiana a grandeza sublime da vida.

Muito da nossa cultura de tradição folclórica se perdeu ou acabou caindo

no esquecimento das massas por razões óbvias já levantadas aqui. Todavia, iniciativas e ações concretas por parte de alguns nomes da vanguarda folclorista Nacional a exemplo de Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Silvio Romero deixaram catalogadas à posteridade um pouco do outrora universo artístico e cultural que se faziam vivenciados pelo povo comum.

Inúmeras são as formas com que a cultura popular brasileira se faz materializada. Festas, danças, recreação, bailados, músicas folclóricas, ritos e sabenças são algumas das categorias, às quais no interior de cada uma delas um mundo lúdico de encantamento e de fantasias. Todavia, por força das transformações históricas e pelas formas de uma cultura vigente que não requer nenhum tipo de vínculo de compromisso individual com a coletividade acabaram postergadas, ficando para trás o encantamento possibilitado pela originalidade. As *Festas do Divino, São João, Santo Antônio, a Procissão das Carroças de Lenha, Folia de Reis, Pastoris, Entrudo, Enterro dos Ossos, Festa de São Benedito* (para enumerar algumas da categoria Festas) são exemplos dessa riqueza cultural de base folclórica. Assim como a *Congada, a Marujada, o Caiapó, Quilombo, Lambe Sujo, Caboclinhos, Reisado, Guerreiros, Pássaros* (na categoria Bailados). A *Dança de Santa Cruz, Sarabacué, Dança de São Gonçalo, Cururu Rural, Cateretê, Fandango, Lundu, Jongo, Bambelô, Coco, Baiana, Cairê, Maneiro-Pau, Mazurca, Corta-Jaca, Frevo, Xiba* (na categoria das Danças). As *Cavalcadas, Vaquejada, Maracatu, Aruenda, Cambapé, Entrevero de Facão, Vivório, Mamulengo, Pau-de-Sebo, “Morra”, Manja, Gata-Parida, Bruxa, Pedrinhas, Pião, Papa-Vento, Circo de Cavalinhos* (na categoria Recreação). As *Rondas Infantis, Acalanto, Roda-Pagode, Cantigas de Trabalho, Aboio de Roça, Moda, Serenata, Coreto, Cantigas de Rixa, Cantigas de Cego, Cantigas de Velório, Terno de Zabumba* (na categoria Músicas Folclóricas). *Ex-Votos, Alimentação das Almas, Carpição, Toré, Ritos de Morte, Recomenda das Almas, Caretas, Malhação do Judas, Rito da Malvadeza, Circum-ambulação, Rito Ablucional, Mutirão, Quatro Mecas dos Caipiras Paulistas* (na categoria Ritos). *Medicina Rústica, Meteorologia Popular, Agronomia Popular* (na categoria Sabenças). Os *Provérbios, Paramiologias, Gestas e Romances, as Anedotas, Cordel, Pão-por-Deus, Frases Feitas, Ditos, Pragas, Fórmulas de Escolha, Fraseado de Botequim, Loas, Gestos, Saci, Lobisomem, Mula-sem-cabeça,*

Boitatá, Mãe de Ouro, Corpo Seco, Pai Jacó e Assombrações (na categoria oralidade).

Tudo isso e um pouco mais são elementos da nossa riqueza cultural de base folclórica. Aliada aos causos populares, às comidas, a doçaria caipira e a temática regional agregada às formas materiais do artesanato, além de outras tantas tradições praticadas, ou que foram praticadas pelo coletivo popular (especialmente o rural), formam a imensa colcha cultural popular brasileira, à qual as massas contemporâneas parecem não ter mais sentido a ciência da sua existência.

Todo esse rico universo cultural levantado por Alceu Maynard Araújo (1973), e outros tantas tradições populares (principalmente às ligadas ao universo rural) aqui não mencionadas, são cumpridoras de uma função social. Entretanto, muito até aqui se tem falado nessa tal função social e que a cultura popular de cunho tradicional é capaz de promover. Mas, afinal, como se realizaria na prática essa função social por uma dessas manifestações citadas da cultura mediadas pelo conjunto de personagens, instrumentais de realização, público participante, rito de preparação e o espetáculo propriamente dito?

Como esse contexto da função social da cultura se mostra elementar para a compreensão do segundo momento deste estudo, tomemos por base de como isso funciona um exemplo de cultura popular tradicional materializada numa Festa de São João. Sua posterior análise reforçará ainda mais o entendimento e a idéia de que a cultura que hoje se manifesta como popular não se trata nada mais além do que uma mera prerrogativa individualizada no sentido de promover uma prática comercial ou uma ideologia mentalizada por terceiros.

Assim, a função social neste exemplo, isto é o São João, se dá em todas as etapas necessárias para a materialização da festa. Ou seja, como num processo pedagógico que se inicia por uma prática social inicial culminando com uma catarse final, e que nesse caso específico significa o reforço dos valores e dos laços em torno de um ideal de afetividade coletiva. Antes mesmo do acontecimento da festa, e que terá como partes de um todo fogos, fogueira, comida, bebidas, mastros, simpatias, rezas e promessas como parte do ritual religioso, esses laços já vão sendo firmados com o ritual da preparação do acontecimento. Isso, todavia, é bom que se frise, acontecia de maneira mais

intensa até há recente três décadas atrás onde os valores supremos dessa tradição se mostravam mais consistentes.

E como exemplo clássico do cumprimento dessa função social pela cultura popular podemos citar a tradição do “compadrio” seladas nas noites iluminadas pela fogueira de São João. Nesses eventos, os participantes demonstravam essa cordialidade quando se tornavam compadres através do ritual característico realizado ao pé da fogueira. Era algo forte e de consistência duradoura aonde se chegava até mesmo a se travar laços de parentesco, mesmo que simbólicos, e que permaneciam fortes e intactos na vida prática social. E isso se comprovava pelas formas de tratamento em que os indivíduos irmanados se dirigiam uns aos outros na condição de “padrinhos”, “compadres”, e “afilhados” de fogueira. Pedia-se a bênção e eram abençoados como se numa relação de real parentesco. E essas práticas sociais eram tão importantes que os laços entre os indivíduos da comunidade se modificavam, a ponto mesmo de se deixarem de se tratar pelo nome somente. Isto é, usava-se antes do nome dos indivíduos a condição selada, ou seja, “compadre” fulano, “padrinho” ciclano. Era uma forma de tratamento respeitoso e que durava até a morte. É o que se denominava “compadre de fogueira”, uma condição informal à institucionalizada pela igreja, porém sincera. Normalmente, já pré-existiam laços de afeto entre os integrantes da sociedade. A ocasião da data festiva funcionava como um pretexto para reforçá-los. Ali esses laços eram confirmados pelo juramento mútuo que faziam em forma de verso característico a essa tradição durante o ritual do pular a fogueira. Recolhida por Araújo (1973), em que se preservou as marcas do dialeto rural, assim se recitava a composição poética tirada do imaginário popular:

“São João dormiu
São João acordô
Vamô sê cumpadre
Que São João Mandô”.
(ARAÚJO 1973. p.21).

É bom que se frise que esse tipo de relação de afetividade estava presente em todas as formas da cultura genuinamente tradicional. Todavia, por interferências econômicas e pela nova mentalidade social promovida pela cultura massificada isso não mais acontece, ou ainda persistem agonizantes na forma de

resquícios culturais isolados rumo ao caminho da extinção.

Como já foi anunciado preliminarmente sob a afirmativa de Burke (1989), o desaparecimento das tradições populares inatas à cultura popular européia fez suscitar o interesse pelo que este historiador denominou de “a descoberta do povo”. Enquanto nas cidades as transformações sociais pareciam enriquecer cada vez mais as formas de culturas que se mostravam como popular, a verdadeira tradição popular desaparecia. E isso, face à variedade de entretenimento e de diversões que se ofereciam todos os dias por forasteiros de todos os tipos e lugares. Sendo assim essas diversões que não podiam ser consideradas nem urbanas e nem rurais colocavam em risco as formas genuínas e o verdadeiro sentido das tradições, que já naquele período se mostravam em estado de vertiginoso esquecimento.

Dessa forma, o empunho pessoal de nomes europeus como o dos irmãos Grimm são a prova do relato oral das histórias tradicionais contadas pelos camponeses e pelos pequenos artesões nas pequenas aldeias e lugarejos por eles percorridos em busca da tradição que se perdia. Entretanto, mais que um fato histórico e que se encaixa a toda discussão sobre a tradição popular, esse episódio atenta para um detalhe e que geralmente se mostra despercebido. Isto é, o da reconstrução e das reinvenções das tradições pelo imaginário popular.

Como se sabe, os irmãos Grimm, na condição de intelectuais, foram intermediadores no processo de recriação das histórias e dos contos relatados pela oralidade dos escultores, dos entalhadores, dos tecelões, dos pintores populares. Enfim dos componentes daquele universo rústico constituído por pessoas comuns e que estava em vias de desaparecimento. Nota-se aí que há um processo elementar de interação entre dois universos, ou seja, o universo formal e o informal. E essa mediação acaba que funcionando como uma espécie de liga dando continuação do que se denomina tradição. E é aí que reside a magia contida na tradição. A de não se possuir um autor formal único das histórias relatadas, mas o fato da interação entre os indivíduos no sentido de repassá-las. Situação que já não ocorre atualmente, quando as pessoas em nome de uma modernização virtual se isolam atrás das paredes das suas casas e ali, virtualmente, sem nenhuma interação com os demais componentes da sociedade compram da pizza ao utensílio doméstico, do ingresso para o teatro ao

pagamento da conta. Isto é, agem como que se primitivos modernos, pelo menos no tocante ao exercício do diálogo entre as pessoas.

Peter Burke (1989) descreveu que o processo de “descobrimento do povo” trouxe à tona o fato da recriação da tradição pelos diversos contextos em que as narrativas orais eram recontadas. Isto é, mesmo sendo transformadas e recriadas elas permaneciam originais. E mesmo porque as histórias reunidas pelos Grimm se tratavam de modificações realizadas por eles próprios a partir de relatos orais que por sua vez já se tratavam de recriações de outros relatos modificados de onde não se sabia precisar a verdadeira origem.

Em termos nacionais, essa plasticidade adaptativa natural aos contos pode ser comprovada pelas constatações feitas por Joaquim Ribeiro (1977) ao investigar as tradições sociais nos contextos dos antigos engenhos de açúcar da zona canavieira do Nordeste. Relata este autor que muito dos contos que se contavam nos ambientes dos engenhos se tratavam de recriações e de adaptações de contos europeus feitas àquela realidade social mais próxima. Ou seja, cumprindo uma verdadeira função social, pois reunia as pessoas em torno de uma fantasia lúdica e que servia também para o despertar de atitudes a valores. Nesse papel, as contadeiras de histórias nas recriações que faziam desses contos universais utilizava-se de personagens e até mesmo das características do cenário do engenho para levar os ouvintes à imaginação, dando àqueles ouvintes uma forma compreensiva e mais próxima possível das suas realidades, isto é, a dos engenhos.

Vendo isso na prática, num clássico conto europeu da “madrasta má”, o cenário imaginado do tradicional castelo com reis e tesouros, quase sempre presente nos contos de fadas, foi adaptado para a realidade do engenho. Como os castelos estão associados a tesouros e à nobreza real, com o espaço dos engenhos ocorre o mesmo. Isto é, os engenhos e seu senhorio também são associados pelos trabalhadores como sendo possuidor de significado econômico, onde os senhores gozam de prestígios honrarias, fortunas e felicidade. Assim, a imagem do castelo foi facilmente substituída, contudo sem a perda da magia e a originalidade da história à qual foi inspirada.

“Era uma vez, um viúvo, muito rico, que morava num

castelo, etc”...
 “Era uma vez um viúvo, muito rico, que tinha um engenho
 de açúcar, etc”...
 (RIBEIRO, 1977. p.18).

Nota-se nesta citação o ponto crucial que envolve a cultura popular e que evidencia duas diferenças. Ou seja, no que diz respeito à recriação no sentido de dar novos contornos possibilitadores da recriação das próprias realidades e a mera cópia dos modismos, que não abrindo precedentes à imaginação apenas condiciona.

Ao final dessas primeiras conclusões a respeito da cultura popular, de uma forma mais analítica se pretendeu apontar as marcas simbólicas e materiais fundamentais existentes entre as formas culturais em questão. Ou seja, a cultura popular de tradição e a cultura difundida às massas sob a alcunha de popular. Essa, uma forma de cultura popular mais compromissada ao preenchimento das horas de lazer de uma fração considerável das massas, ávidas e irredutíveis aos símbolos emanados de complexos sistemas dominantes e administradores de uma mentalidade social em torno de ideais puramente econômicos. Por outro lado, procurou se evidenciar a autenticidade presente nas formas da cultura elaborada pelas classes mais populares, como que se parte de um exercício dialético de uma práxis que congrega a materialidade de suas expressões à essência sublimadora do espírito humano. Isto é, uma cultura popular que traz contida na originalidade de sua essência um incontável número de fenômenos sublimadores da vida, porque tem suas origens nessa vida, e que é manifestada pelo imaginário social de modos diversos. Ou seja, fenômenos esses que são consubstanciados nos modos que vão de um singelo rodar de um pião numa brincadeira de crianças, no modo rústico com que o homem simples prevê o tempo, as secas, as chuvas, uma lenda, uma crendice a uma Festa do Divino.

E são nessas aparentes e simples atitudes que se selam o fortalecimento das relações interpessoais, como que se num verdadeiro exercício dialético que vai do símbolo (o que ela, a cultura, representa) à prática (a realização material dessa representação) e retorna ao espírito (a aplicação dessas representações como prática social direcionada ao bem comum). Isto é, uma práxis que pensa esses símbolos por ela, a cultura, representados como a existência de algo muito

maior e que não se desfaz do espírito, pois é a certeza dessa existência a fortalecedora desse espírito e que, todavia, é suprimida pela falsa experiência, única e meteórica alcançadas pela razão do espírito técnico. Isto é, aquele voltado exclusivamente à materialidade concreta. Experiência essa alvoreçada pela cultura ideologicamente calculada pelas esferas econômicas, e que as massas protagonizam numa medida certa e precisa aquilo que é indicado.

E é justamente dessas conclusões primeiras que se toma o mote para a discussão segunda deste estudo. Isto é, não um ressucitamento das práticas convencionais sob as quais se davam a autêntica cultura popular. Mesmo porque as transformações históricas e, sobretudo, as geográficas que deram ao homem moderno uma relação mais distanciada, subestimadora e de desprezo para com o rural não mais permite. O que se procura mostrar é uma proposta diferente das tão habituais críticas que se têm feito ao progresso, e de que este inviabilizaria a convergência entre tradição e erudição no sentido da humanidade ter outras possibilidades que não as individualizadoras do homem em si mesmo.

Ou seja, é saber reconhecer e buscar nos elementos culturais herdados das culturas além mar as suas propriedades universais, que ao se mesclarem com o nosso clima, as gentes, as raças e regiões com suas características peculiares formadoras desse Todo de dimensões continentais deixou um rico legado. Legado esse consubstanciado na forma de um diversificado conjunto de tradições não existente dessa forma em outro lugar. Entretanto, não ou pouco tem sido levado ao conhecimento das massas, verdadeiramente aculturadas e que são induzidas às fórmulas universalizantes da cultura *made in United States of América* à Nacional. Resquícios de um complexo de inferioridade cristalizado das práticas e das formas com que fomos colonizados?

Essa questão e outras resultaram num verdadeiro tratado na busca por um referencial identitário em torno da cultura de tradição pela mente intelectual de Ariano Suassuna. Este autor, avesso a estandardização cultural imposta na contemporaneidade visualiza nas tradições populares do povo, e em seu caso particular nas tradições populares da cultura Nordestina, propriedades formativas autenticamente universais e que, por consequência desse complexo e de uma visão preconceituosa por aquilo que vem da tradição do povo se mantém distantes do conhecimento das massas.

E o diferencial que se pretende mostrar ao se focar o “Movimento Armorial” concebido por este autor, é a de que a cultura popular será discutida fora de uma perspectiva de uma afirmação moral às formas de organização social do sistema vigente. Isso significa que mesmo sendo a cultura popular tradicional possuidora de uma identidade própria e alicerçada sob bases de uma suposta verdade racional de valores não seja esse sistema de organização da sociedade atualmente levado sob uma lógica férrea e irreduzível às inovações tecnológicas e aos conhecimentos filosóficos e científicos adquiridos e congregados universalmente. Isso, porque como o próprio Adorno (1985) afirmou, incorreria na própria contradição da evolução histórica da humanidade mesmo sendo ele, Adorno, um crítico avesso às formas culturais massificadas, promovidas pela sociedade da tecnologia. Mesmo porque dela dependemos e de forma semelhante por ele dita, não voltaríamos a acender velas de cera à noite, se dispomos de uma luz mais intensa resultante de inúmeros cálculos e resultados precisos em torno do núcleo do átomo, gerador dessa luz.

Ou seja, a proposta é mesmo no sentido de uma convergência possível da tradição com o universo erudito, sendo este o lapidador daquele no sentido de uma re-transformação. Sem, contudo, isso significar uma perda ou a retirada dos elementos considerados elementares à consistência dos valores humanos universais. Mesmo porque Suassuna tem embutido na sua formação filosófica um pouco do universo literário buscado nos clássicos estrangeiros.

O que se pretende enxergar, no entanto, sem perder o bom senso, é como a tomada da tradição popular pelo erudito resultando em criações possuidoras de elementos formativos que correspondem aos anseios universais e que, portanto leva a uma reflexão crítica no sentido da superação da própria realidade, se diferencia e não assume a forma de logro. Isto é, esse logro numa forma de cultura que toma apenas do conceito de popular como ferramenta ideológica para a legitimação do próprio logro.

3 O MOVIMENTO ARMORIAL COMO EXPRESSÃO DE UMA CULTURA POPULAR

Discutir O papel social da Educação no processo emancipatório das massas no atual contexto histórico altamente tomado de contradições e onde já se assinala um nítido processo de barbarização das estruturas sociais é de extrema importância e de urgente resposta. Em tempos difíceis, cujos efeitos práticos dessa educação parecem não se revelar quanto ao refreamento das atitudes e comportamentos dos sujeitos. Sujeitos esses que se mostram cada vez mais alienados e comprometidos à obediência cega aos propósitos da cultura dominante que os distanciam do entendimento dos reais fatos que produzem a somatória de efeitos negativos e que tem promovido rupturas no tecido social.

Se valendo dos elementos filosóficos da Teoria Crítica e o material simbólico da cultura popular, mais precisamente os que se fazem representados no Movimento Armorial³ concebido por Ariano Suassuna, este estudo se envereda nas formas culturais expressadas nesse “Movimento”. Se não tem as respostas mais imediatas para evidente problema, ao menos aponta, via integração dos elementos da tradição popular e o material simbólico erudito, as pistas para a decifração dos códigos desse enigma. isto é, a alienação e a barbárie que tem se dado de forma coletivizada, e que nem ela mesma, a Educação, tem conseguido desvendar.

Engana-se quem pensa, sobretudo, os que se escondem sob as máscaras sociais camufladoras dos preconceitos e conceitos estereotipados, que o escritor paraibano Ariano Suassuna limitou sua visão de mundo ao sertão nordestino. Ao contrário, e como bem assinalou Maximiano Ramos no Posfácio ao Romance d'A Pedra do Reino (2007), “Ariano apenas fez do Sertão um palco gigantesco onde são representados através dos seus personagens, os dramas da condição humana”.

³ - Uma definição geral que abrange o Movimento Armorial foi proposta pelo “Jornal da Semana” do Recife em 20 de maio de 1973 e consta nos seguintes termos: A Arte Armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do romanceiro Popular do Nordeste brasileiro (Literatura de cordel), com a Música de viola sertaneja, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantadores”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.

Recorre-se, entretanto, não à visão intelectual do homem e escritor Suassuna apenas. Mas também à visão de mundo experimentada nas tradições populares pelo caboclo nordestino que dentro do seu universo, muitas vezes hostil, realiza cortejos e espetáculos que ainda conservam um pouco de sonho humano, imaginação e fantasia. E como poucos, Ariano Suassuna sabe que nesse rico universo de cultura e tradição popular expressa nos movimentos das marionetes, nos espetáculos de mamulengo ou nas poesias improvisadas pelos poetas do sertão está a chave para o despertar do verdadeiro espírito comunitário e para o revigoramento dos valores universais, e que ele, Suassuna, por meio das peripécias e da naturalidade conservada nos seus personagens torna-o público.

E é esse homem, simples na sua condição de ser experimentado que se revela como resistência à negação ideológica da cultura burguesa. Cultura essa que impede de se observar o sublime nas coisas mais simples do cotidiano natural e espontâneo das pessoas, mas que, entretanto, pode estar contido nas tradições populares e no seu universo povoado de mitos, lendas, fantasias, cujos anseios mais universais podem se fazer nele representado.

E isso se revela às massas pela maestria inventiva e improvisadora deste autor ao ajustar esses anseios às realidades locais e essas a seus personagens, como se num verdadeiro processo dialético. Contudo, sem que os resultados de suas recriações apareçam sem um toque de originalidade. Originalidade essa tão em desuso hoje, quando a ordem é a copia destituída de uma intenção mais autêntica que se perenize, e justamente porque o perene se traduz como obstáculo à dinâmica lucrativa da economia burguesa. Dinâmica essa potencializada pelas formas culturais apresentadas pela indústria cultural.

Todavia, isso não significa que Ariano Suassuna se valha do universo popular e dos clássicos universais somente como forma de inspiração para compor o universo material da sua vasta obra. Isso seria reduzi-lo a condição apenas de um exímio compilador. E de compiladores e reprodutores de tendências e de modismos a sociedade contemporânea está povoada. O que ele realiza é transcrever suas inspirações como forma de devolvê-las de uma outra forma. Todavia, de tal maneira que os sujeitos, até mesmos os mais comuns, consigam, pelas recriações feitas por ele e transformadas em peças teatrais, Autos, adaptações ao cinema e à própria televisão reelaborarem e repensarem

suas próprias concepções de mundo, e isso porque que essas recriações são possuidoras de elementos informativos que viabilizam e instigam à reelaboração das maneiras de pensar. Isto é, de se entenderem como sujeitos de pensamento autônomo nele reconhecido.

Sempre em defesa da mitologia local e do universal, e avesso à uniformização cultural promovida pela cultura de massas, que como ele afirma, é mortífera às tradições, e uma das razões do afastamento e do desprezo dos sujeitos para com suas próprias raízes, Ariano Suassuna tem na sua vasta obra uma questão que se mostra como linha mestra do seu pensamento. Isto é, a questão do Brasil oficial e do Brasil não oficial, cindido pelas formas de cultura que vem praticando. E essa situação, segundo ele, incorre no risco do povo esquecer o que é o Brasil, isso pela vulgarização das suas manifestações culturais populares mais tradicionais. Como ele afirmou, esse Brasil oficial é mais caricato, burlesco, que mantém um desprezo velado pelo pitoresco, ou quando dele se utiliza é pela imitação subserviente, falsificada, caricaturada e que se identifica nas formas “populares” de uma cultura ideologicamente preparada para a deformação do imaginário social. Por outro lado, o Brasil defendido por ele é o Brasil real, aquele que se reconhecendo na sua cultura popular manifestada nas festas, na música, na literatura de cordel, no folclore, na Arte e nas tradições produzidas e participadas de forma ativa pelo povo é capaz de resistir às alienações supressoras das subjetividades promovidas pela cultura de massas.

Entretanto, esses Brasis não se reconhecem em torno de uma unidade cultural, e tendo como parâmetro dessa unidade a cultura popular nacional. É o preconceito socialmente alimentado em relação ao local, falta de auto-estima mesmo, como bem afirmou Suassuna em entrevista à Revista “Caros Amigos” (2003, p.39): “o povo brasileiro está querendo ser americano e o povo nordestino está querendo ser do Sul. E americano também”. E esse tipo de comportamento, socialmente criado, não deixa de ser os reflexos ideológicos da cultura hegemonicamente produzida pela elite dominante. A esses sujeitos já não tem mais importado o nível intelectual cultural que poderia ser suscitado pela cultura, mas o *status* como afirmação de uma condição econômica. Condição essa nem sempre real a eles próprios que apelam para esse *status* apenas como forma de se sentirem inseridos nessa sociedade de classes.

Em linhas gerais, a obra de Ariano Suassuna é popular, pois é a experiência humana vivenciada nas raízes da tradição e transformada por ele numa segunda vida. Isto é, uma vida superior, que transcende o material imediato, e que ele, Suassuna, como um Dom Quixote brasileiro, busca através do seu “Movimento Armorial”, símbolo de sua incansável luta contra a descaracterização da cultura popular brasileira, a valorização e o reconhecimento dessa vida nas raízes das tradições populares.

3.1 O MOVIMENTO ARMORIAL COMO REAFIRMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CULTURAL

Quando o escritor francês *François Rebelais* exaltou que aflorava sabedoria da corrente popular expressa pela boca dos simples e dos loucos, nos dialetos, nos provérbios e na arte como manifestação espontânea dos grupos, certamente ele queria dizer que o Belo não se fazia representado apenas na arte minuciosamente planejada. Isto é, na retórica ensaiada dos doutos ou na poesia milimetricamente esquadrinhada sob o rigor dos padrões estabelecidos por cânones oficiais. E, certamente como ele, outros intelectuais a exemplo de *Cervantes* na Espanha e o brasileiríssimo escritor paraibano Ariano Suassuna (1927) também assim se posicionaram em relação às formas de cultura expressas pelo povo comum. Ou melhor, no sentido do reconhecimento da beleza estética oriunda da espontaneidade e da naturalidade contidas nas criações e nas manifestações culturais populares, despreziosas do elogio comercial da burguesia dominante.

E, naturalmente, a posição destes e de tantos outros intelectuais que se mantêm firmes nesta linha de pensamento pode ser motivo até mesmo de certa estranheza ao modelo de organização burguesa de sociedade. Isso porque essa sociedade, “ajustada” a uma concepção generalizada de que o trabalho intelectual é superior ao trabalho nascido da espontaneidade criativa de sujeitos menos letrados, acaba não vendo com bons olhos outro tipo de arte que não aquela à qual está habituado a consumir diariamente.

E o artista popular tem a ciência dessa realidade, e sabe que no resultado de sua arte está a resposta para quem assim pensa. Aos “ajustados” pelo sistema dominante o poeta popular Patativa do Assaré, sem abrir mão da sua oralidade marcada pelo seu dialeto caboclo assim se expressou aos poetas de poesia branca, que no conforto de seus escritórios calcula e elabora o seu produto:

Poetas niversitário,
 Poetas de academia,
 De rico vocabulário
 Cheio de mitologia
 Tarvez, este meu livrinho
 Não vá receber carinho,
 Nem lúcio e nem istima
 Mas garanto sê fié
 E não gastá papé
 Com poesia sem rima
 (...)
 Repare que a minha vida
 É deferente da sua.
 A sua rima pulida
 Nasceu no salão da rua.
 Já eu sou bem deferente,
 Meu verso é como a semente
 Que nasce inriba do chão;
 Não tenho estudo nem arte,
 A minha rima faz parte
 Das obra da criação. (...)
 (ASSARÉ. 2000. p.17, 26).

Não precisa ir muito além destes fragmentos, enquanto exemplo da arte popular tradicional, para se perceber neles condensado todo um universo de criatividade espontânea, de improviso, de sabedoria experimentada, de naturalidade, e de elogio dispensado, marcas que Rabelais tanto enaltece. Entretanto, neles se faz subtendido o preconceito cultural, denunciado pelo próprio artista diante da provável renúncia pela sociedade burguesa em aceitar sua arte. Realidade essa em relação à aceitação do popular o motivo da impaciência de Suassuna. E esse preconceito socialmente criado segue reforçado pela cultura de massas, que tem feito com que até mesmo os sujeitos pertencentes aos grupos sociais mais populares se afastem das produções culturais emanadas do seu próprio meio. Dessa forma, não é difícil compreender o intento cultural de Ariano Suassuna.

E assim, do desejo deste realista e esperançoso escritor, na busca do reconhecimento dessa arte popular inspirada na vivência das tradições e realizada pelo homem comum, nasceu aquilo que pode se dizer a expressão maior da sua atividade intelectual como escritor e teatrólogo, isto é, o “Movimento Armorial”, por ele próprio assim denominado.

O desejo de propor uma arte brasileira erudita, tendo como base as raízes buscadas na cultura popular nacional sem, contudo, desprezar as influências herdadas dos clássicos universais na formação dessa cultura já era alimentado desde a Academia nos anos 1940, quando ainda lecionava como professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco. E das discussões, artigos e reflexões sobre a música e a cultura popular dele, Suassuna, em conjunto com outros intelectuais comprometidos com essa questão, se concebeu o Movimento Armorial, oficialmente reconhecido em cerimônia marcada por um concerto e exposições de artes plásticas armoriais realizada no Recife em 18 de outubro de 1970. Um movimento não num sentido romântico de cultura, de algo ligado ao passado, nostálgico, ou de lamento às tradições suprimidas pelas transformações históricas e sociais, inerentes à condição do desenvolvimento humano. Mas sim no sentido de fortalecimento do imaginário coletivo em torno de uma singularidade cultural própria. Singularidade essa que há muito vem deixando de ter sentido, face ao avanço desmedido das formas culturais padronizadas e de comportamentos inspirados em modismos externos que aqui tem estabelecido e determinado o tipo de comportamento das massas.

E essa “americanização” já era de muito incorporada até mesmo pelas figuras míticas e que hoje fazem parte da composição do folclore nordestino. Em seu livro “Vaqueiros e Cantadores”, Câmara Cascudo (1984) relatou que as transformações que se davam sensível e diariamente pelas imposições dominantes faziam com que até mesmo os cangaceiros adotassem um ou outro costume estrangeiro. Dizia Cascudo: “Hoje o cangaceiro conhece armas moderníssimas. Gosta de meias de seda, perfumes. Alguns tem as unhas polidas (...), quase todos usam maneios de *cowboy*, chapelão desabado, revólveres laterais, lenço no pescoço”. (CASCUDO, 1984, p.16). E esse recorrer a outras culturas na busca de uma identidade prova o acanhamento coletivo em torno do nacional.

E porque um termo, aparentemente estranho, “Armorial” para designar um movimento em favor da cultura nacional? Pelo motivo de que, como o próprio Ariano revelou estar este substantivo ligado aos brasões, com suas cores esmaltadas, sempre nítidas, festivas e coloridas. E evidentemente por isso passou a condição de adjetivo, justamente para caracterizar as formas de cultura que se enquadrariam nesse universo cultural. O próprio Ariano assim justificou:

“Porque o nome é ligado aos esmaltes da Heráldica (brasões), limpos, nítidos, pintados sobre o metal ou escupidos em pedra. Comecei então a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhavam em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão, ou toque de clarim. Lembrei-me ai, também, das pedras armoriais dos portões e fachadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rebecca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco de nossa Música barroca do século XVIII”.

(SUASSUNA, 1974, p. 9).

Não fica distante da imaginação que todo esse conjunto de cores festivas, nitidez (no sentido de clareza e autenticidade), e a aspereza aguda e desconcertante dos cantos no sentido de buscar o sentido da música fora dos ritmos repetitivos e decorados, às quais nossos ouvidos estão acostumados, se fazem presentes nas manifestações populares sinalizadas até aqui.

Ariano ainda acrescenta que embora essa unidade nacional pretendida por ele no tocante à cultura ainda não tenha se feito uma realidade, ela já existe há muito, inconsciente do povo. Ou seja, ela se faz materializada desde uma simples marca num boi feita por um ferro de marcar, aos símbolos gravados nos estandartes das bandeiras das festas, nas bandeiras das escolas de samba, ou estampada numa camisa de futebol. Entretanto, não no sentido de uma coletividade nacional em torno de uma cultura, de forma que esse povo se reconheça nela como sujeitos possuidores de uma cultura própria que se sintam nela identificados.

E a falta dessa unidade cultural se reflete nas coisas mais cotidianas, em

que de longe não se imagina que a ausência dessa unidade é uma das formas para a entrega dos espíritos à ação supridora da imaginação criativa às culturas dominantes. Isso fica exemplificado nas formas com que Suassuna tratou a arquitetura Armorial. Segundo ele, o homem brasileiro perdeu seu espírito de criação face a sua entrega total aos modismos criados lá fora. Diz ele:

“Nossa arquitetura é feia e desagradável, nem é brasileira. Nossas construções seguem a fórmulas do dito “padrão funcional”, É o que tem de pior, de mais branco, esterelizado, as construções públicas se assemelham a “caixões”, de paredes despidas e duras. O colorido, a ousadia desapareceu. Há um medo das cores fortes, das formas imaginosas, e a nossa arquitetura perdeu o segredo dos velhos mestres que sabiam fazer os acolhedores casarões coloniais. Agora é tudo em nome do “moderno” ou do “funcional” e que resulta simplesmente na falta de imaginação criadora, da mania de imitação do que vem de fora, da falta de coragem para lutar contra idéias estabelecidas”.

(SUASSUNA, 1974, p.33).

Essa questão da “cópia” como falta de uma identidade, abre uma nova discussão. Por ser um tanto complexa, uma vez que arrola questões históricas da formação do Estado Nacional será tratado aqui apenas em linhas mais gerais.

A verdade é que muito tem sido os debates em torno da cultura brasileira e da identidade nacional. Todavia, pondera Renato Ortiz (1986), não há coerência em se afirmar a existência de uma identidade nacional autêntica, mesmo porque, segundo ele, essa existência é apenas simbólica. “Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais, em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1986, p. 8).

Em particular, a formação do Brasil como Estado se deu sob a influência de culturas, raças e etnias distintas. O europeu branco, historicamente sempre foi tido como “superior” ao índio e ao negro, vistos como atrasados e inferiores ao homem de cultura européia, afirmou este autor. Nesse sentido, o que daria ao Brasil a condição de possuidor de uma identidade cultural autêntica e que o diferenciaria das demais, seria apenas no tocante ao resultado dessa miscigenação e dessa enquanto o resultado da aclimação européia e outros povos que por aqui foram se adaptando e reformulando suas culturas às

exigências locais. Nesse sentido sim, poderia se dizer que a cultura nacional é possuidora duma identidade, mesmo tendo na sua formação cultural a influência externa de elementos simbólicos de outras culturas. Isso porque essas culturas ao tomar as características locais, sociais e históricas de cada região e resultando numa nova situação cultural poderia se dar ao crédito de uma cultura nacional possuidora de uma identidade própria.

Para não ser enfático na afirmação, talvez seja justamente esse caráter de autenticidade, mesmo tendo a cultura nacional recebido elementos de outras culturas, o que Ariano Suassuna através do seu Movimento Armorial tenta se fazer entender. Isto é, uma reafirmação das raízes da cultura popular enquanto elemento de identidade Nacional, mesmo sendo ela formada por elementos de outras culturas.

Já no tocante à “cópia”, as influências externas, podem ser compreendidas nessa mesma ótica, em que historicamente se nutre nas massas um complexo de inferioridade. Isto é, de “atrasados” em relação à superioridade “desenvolvida” dos povos que aqui fincaram suas bandeiras de colonização. Soma-se tudo isso à questão histórica do processo de globalização, que vai redimensionando as atitudes, os comportamentos e a próprio sentido de cultura e identidade nacional.

Ainda no que se refere à identidade cultural, o resgate de parte de uma entrevista de Ariano Suassuna ao programa “Leila entrevista”, da Rede Minas, revela esse processo de convergência entre o universal, com seus elementos característicos, ao entrar em contato com as peculiaridades e o artista local. Isto é, o caboclo, resultado dessa miscigenação de raças tratado há pouco. Suassuna dizia que no final dos anos 1960, quando o homem chegou à lua, muito se especulou e muito se escreveu sobre o assunto. Porém, à sua forma de dizer, “escritos de péssima qualidade”. Explorando também o assunto, estava o poeta de cordel, José Soares (poeta repórter) que fazia uma descrição daquele acontecido universal. Entretanto, toda aquela realidade era descrita aos moldes da realidade local do sertanejo, onde ele também na condição de um poeta local, assim se referia ao acontecido:

“Os astronautas trajavam
Calça, culote e colete.
No guarda-peito de aço,

Desenhado um ramalhete
 E cada um com uma estrela
 De prata no capacete”
 (SUASSUNA, entrevista, 2006)

Ora, transportando-se para a realidade regional do Sertão nordestino, percebe-se que na descrição o poeta popular tomou de um elemento estranho a ele, acontecido em outra realidade. Isto é, tomou aquele acontecimento da chegada do homem à lua e transformou tudo aquilo numa sextilha em forma de cordel, gênero esse que também era praticado em outras terras, porém com características diferentes às quais tomou no Nordeste brasileiro. Ou seja, a roupa do astronauta foi descrita de modo a tomar as formas da indumentária usada pelos vaqueiros, quando na pega do boi.

E como afirmava Suassuna, essas características são locais, e como tal não poderiam ser escritas dessa forma em outro lugar, que não aqui no Brasil. Razão essa que justificaria a cultura Nacional ser possuidora de uma identidade própria, mesmo sendo o acontecido em questão originário de outra cultura, e também o gênero poético com o qual se realizou a divulgação do acontecido.

Observa-se ainda nesse processo de convergência entre culturas no qual se apropria e se retransforma, um verdadeiro movimento dialético. Isto é o de duas realidades pensadas e refletidas dando origem a uma terceira realidade em forma de cultura que pode levar o sujeito a algum tipo de reflexão. Um processo bem diferente do que a mera cópia irrefletida e automática, desconectada de qualquer contexto, e que são colocadas em prática como forma de se encaixar às tendências veiculadas pela Indústria Cultural.

Quanto a esses aspectos, Ariano Suassuna sempre foi crítico. No Romance d'A Pedra do Reino, na figura de seu narrador Quaderna, questionava quanto à veracidade da existência do gênio Homero.

Essa idéia da autoria individual das obras é reacionária e ultrapassada! Hoje, está provado que Homero nunca existiu! Os dois poemas, a Odisséia e a Ilíada, que são a “obra da raça grega” foram compostos aos poucos, pelo povo, e reunidos depois pelos eruditos! A autoria da obra é sempre trabalho de um homem só – Homero não foi o “Gênio Máximo da Humanidade”, e tão somente tornou-se conhecido pelo trabalho de lançar mão daquelas histórias populares. (...) Quanto a minha idéia em querer ser um

“Gênio da Raça Brasileira” não seria inferior em nada ao “gênio da raça grega). Minha cegueira seria muito parecida com a cegueira poética e profética de Homero, caso tivesse existido.
(SUASSUNA, 2007, p.191, 575).

Isso vem comprovar que a formação da cultura popular brasileira não se constituiu por si só, mas pela influência também de outras culturas, assim como elementos dos Clássicos que convergindo à inspiração poética de Ariano Suassuna contribuíram para a formação da sua obra. Ainda “Quaderna” o narrador de Ariano em A Pedra do Reino se dirigindo ao personagem “Samuel”, dizia a este que nem todas as criações são puras, se referindo a uma re-interpretação feita por “Samuel” a partir de uma obra do tradicionalista poeta Olavo Bilac: (Samuel) _ “O poema que eu fiz a partir do de Bilac é mais ou menos assim... (recita o poema). (Quaderna): _ “Nem esse poema foi você quem fez, nem o original é de Bilac: é de um poeta estrangeiro, não me lembro qual”. (SUASSUNA, 2007. p.605). Nesse caso, a idéia que se repassa é a de que, em se podendo, as reformulações e adaptações podem se conservar no caráter de possuidoras de uma autenticidade, a partir de quem as realizou.

Não pretendendo fazer um levantamento histórico mais aprofundado, do “Movimento Armorial”, mesmo porque isso não é o objetivo maior deste estudo, ao leitor cabe estar informado de que os motivos e temas contidos nas diversas formas com que essa Arte se expressa é mesmo o de causar a inquietação nos sujeitos. Isto é, criar tensões internas, fazer mesmo com que os sujeitos regressem ao seu mais profundo íntimo, despertar a liberdade de expressão e imaginação, como forma de des-construção das subjetividades cristalizadas em torno de uma realidade alienada e que parece imutável. Isto é, afugentar os sujeitos da mera apreciação superficial. Ou seja, aquela forma de apreciação que apenas o denuncia como incapaz de criar, de inventar. Como disse Suassuna (1974), “de quem nunca experimentou por dentro, o que é a áspera e complexa escalada em direção à Beleza”.

E isso tudo é despertado pelas peças de Teatro, as adaptações feitas para o Cinema e a Televisão, bem distante dos esquematismos convencionais que desobriga o expectador a maiores esforços mentais para a interpretação das

tramas. Ao contrário, isso é deixado a cargo da imaginação do próprio sujeito. A música com suas misturas de sons arcaicos lembrando a música primitiva medieval, tirados dos pífanos, das violas, das rebecas, dos tambores, do canto melodioso dos aboiadores, dos cantos gregorianos, de ritmos desconcertantes dando ao final de tudo uma música erudita brasileira. Música essa que faz despertar os ouvidos mais adestrados à esquematização da música comercial com seus ritmos repetitivos e decorados. A pintura, permeada pelo espírito regionalista da tradição popular nordestina, marcada pelo predomínio de cores puras, traços fortes, ausência de perspectiva, profundidade e relevo, ou apenas indicados. Desenhos fortes e contornados com herança do imaginário popular, povoada de mitos, personagens nordestinos, bichos estranhos, metamorfoses, cachorros endemoniados, santos, anjos, chegando mesmo a ter proximidades com o surrealismo francês. Nas palavras do próprio Suassuna, “são expressões de visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o povo brasileiro tem do real” (SUASSUNA, 1974. p.15).

Obviamente, a apreensão dessas mensagens implícitas nas formas de arte propostas pelo Movimento Armorial eleva os indivíduos a uma dimensão superior e a uma reflexão estética nova. Isto é, mais distante daquela simplesmente contemplativa, e que dado à atrofia da reflexão e da imaginação promovidas pela forma de organização da sociedade burguesa já não requerem grandes esforços de um pensamento estético mais aprofundado, o que tem feito com que os indivíduos apenas contemplem a arte como algo bonito.

Toda essa “imprecisão” contida Arte Armorial como forma de causar uma surpresa final dando aos sujeitos uma liberdade própria, livre dos arbítrios ideológicos reguladores da sociedade industrial são propositais. Isso no sentido de criar nos sujeitos motivos de sonhos, de abrir neles as portas para o pensamento autônomo e que os limita a se inclinarem diante de qualquer coisa, de qualquer pessoa, de qualquer idéia que venha de fora. Não se nega entretanto, que a arte burguesa também desperta sensações nos indivíduos, porém sensações que condiciona os sujeitos às padronizações por ela promovidas.

E na literatura ou no romance Armorial esses propósitos são bem visíveis. Isso pode ser conferido numa das criações literárias de Ariano Suassuna, o

Romance d'A Pedra do Reino, um misto de romance, epopéia, sátira, poema e até mesmo de ficção apocalíptica. Esta obra, recém adaptada à televisão em forma de minissérie, é um bom exemplo de toda essa “desconstrução” mental que Ariano faz como forma de justamente levar o leitor ou o telespectador ao exercício árduo do pensamento para a decifração dos códigos e das intenções de toda a trama. A própria obra em si, uma integração de elementos literários eruditos, de clássicos universais com o universo místico, mítico, sabedorias, tradição e vivência buscadas no romanceiro das tradições e do imaginário popular já é uma desconstrução do trivial. E que, como o próprio autor revela nela se passa um pouco da realidade observada no contexto das tradições e da vivência sertaneja. Isso, naturalmente acaba desprendendo os sujeitos “do mofo da literatura burguesa decadente, ligando-os à realidade, e à análise crítica dos males sociais”. (SUASSUNA, 2007. p.185).

Nas suas mais de setecentas páginas que narra ocultando-se sob o anonimato através de seu narrador “Quaderna”, (Suassuna), satírico, pícaro, e sério, na sua sensibilidade crítico filosófica ataca por meio de seus personagens aquilo que considera o grande mal da humanidade, isto é, o esvaziamento do pensamento racional, da “visão de conhecimento”, que ele próprio define como “uma visão de mundo; uma visão do homem; uma visão do homem no mundo e uma visão do homem a braços com o próprio homem”. (SUASSUNA, 2007. p.192).

Nessa obra, podem ser observados alguns desses diálogos desconcertantes carregados de sátira e humor do filósofo “Quaderna”, mas que de algum modo faz com que o sujeito exercite o pensamento. “Quaderna” ao seu interlocutor Clemente:

(...)

(Quaderna) _ Feche os olhos e pense no mundo que nos cerca!

(Clemente) _ Fechei. Estou pensando numa estrada, numas pedras, num bode, num pé de catingueira, numa onça, numa mulher nua, num pé de coroa-de-frade, no vento, na poeira, no cheiro do cumaru.

(Quaderna) _ Basta, pode abrir os olhos! O que você pensou?

(clemente) _ O mundo.

(Quaderna) _ É não, é somente uma parte dele! É “a quadra do deferido”, aquilo que foi deferido a você, como “íncola”! É

“o insólito regalo”! É “é o cômico”, dividido em duas partes: a “confraria da incessância”, e a “fôrça da malacacheta”, representada, aí no que você pensou, pelas pedras.
(SUASSUNA, 2007, p.194).

Assim, incorporando a realidade externa aos personagens, dialetos e as realidades locais, Ariano, na figura de “Quaderna” vai suscitando novas maneiras de pensamento, de relacionar conceitos, de refletir sobre eles. Se o leitor curioso se ativer para a decifração do vocabulário estranho verá que o que “Quaderna” queria se fazer entender; Isto é, a própria forma estranha e complicada com que o mundo se estabelece.

“Quaderna”, também é um crítico incisivo à falsa “cultura” distribuída pela classe hegemônica. Ao ser indagado por “Clemente” sobre que “cultura” era essa a que tanto “Quaderna” se referia, e que tinha sido recebida de herança dos portugueses e espanhóis, teve como resposta:

A cultura renascentista da Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada, que suprimiu a mitologia negro-tapuia que se tinha por aqui e que permitia uma visão mítica do mundo, fecundíssima, como ponto de partida para uma Filosofia, e profundamente revolucionária do ponto de vista social pois incluía a abolição da propriedade privada.
(SUASSUNA, 2007, p.192).

Ariano suassuna, na voz de “Quaderna” também não deixa de alfinetar a Academia Brasileira de Letras. É fato notório que ele, Ariano Suassuna, nunca foi bem quisto por lá, dado a sua resistência em curvar-se às imposições da cultura Oficial. Assim, de forma satírica, “Quaderna”, juntamente com mais dois amigos planejam estabelecer no sertão sua própria Academia (Academia de Letras dos Emparedados do Sertão do Cariri), pois tem como convicção de que a Academia Oficial é mais dada ao reconhecimento dos prestígios políticos, além de ser vulnerável ao jogo de interesses. Posturas que quase sempre prevalecem à espontaneidade criadora. No capítulo “A Academia e o Gênio Brasileiro desconhecido” essa crítica fica evidenciado no diálogo de “Quaderna” propondo aos outros dois integrantes uma barganha para conseguir ser membro da Academia Oficial:

Com meu espírito de sacrifício, resolvi tentar minha entrada na frente, para desbravar o caminho, mas fui recusado! Estou comunicando isso, porque, como vocês dois são Doutores, talvez o caminho que devemos seguir seja o oposto: vocês se candidatariam e, depois de aceitos, patrocinariam minha candidatura!
(SUASSUNA, 2007, p.181).

Pode parecer um simples diálogo, mas nele está contido toda uma crítica à realidade instituída e que persiste nas relações sociais, e que parece não cessar. Isto é, o prestígio social, a influência política fraudulenta como moeda de barganha, a corrupção. E entender isso num simples diálogo satirizando uma realidade existente não se faz possível numa sociedade que a seus indivíduos não lhes é reforçado o exercício da reflexão crítica.

Adverte-se, no entanto, que não se trata de estarmos realizando uma análise do “Romance d’A Pedra do Reino”, mas de apontarmos dentro dela algumas pistas quanto ao seu potencial formativo, isto é, o de suscitar a reflexão crítica, cuja base de sua construção está na sabedoria popular retirada da Literatura de Cordel.

Sintetizando esta parte, Ariano Suassuna dizia que a Arte Armorial Brasileira, (tendo nos Estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte seus artistas populares e as criações mais representativas), é aquela que tem como traço principal a ligação do espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste, isto é da Literatura de Cordel. Segundo ele, é do universo desse Gênero (nas suas formas oral e escrita) que se abrem os caminhos para a Literatura, o Cinema, o Teatro, para as Artes plásticas, para a Música, enfim, para a autêntica Arte representada nesse Movimento.

Todavia, nele também se percebe um rico universo cultural e que como veremos mais adiante, se integrado ao domínio público na forma de recriações teatrais, cinematográficas, televisivas ou mesmo trabalhado nas escolas pode se efetivar num poderoso instrumento de uma possível resistência à servidão alienada e às atitudes comportamentais massificadas pela cultura dominante. Situação essa, aliás, que se configura ante as posturas individuais adotadas pelos dois “Brasis” que tendem a não ceder ao reconhecimento da sua própria cultura

enquanto elemento de identidade nacional.

3.2 A MÚSICA E A ARTE ARMORIAL: O ESQUEMATISMO EM QUESTÃO

A discussão do “esquematismo” neste tópico, quando até o presente momento deste estudo apenas tem sido sinalizadas a interferência da chamada indústria cultural sobre as formas de produção da cultura popular pode causar certa estranheza. Isso por se tratar tal o esquematismo presente na cultura fabricada para as massas um assunto mais específico à Teoria Crítica e à indústria cultural, a ser trabalhado sob as perspectivas filosóficas de Adorno e Horkheimer (1985) no terceiro capítulo deste estudo. Todavia, o tratamento dessa questão se justifica à medida que, é o “esquema” um obstáculo ideológico à formação da autonomia subjetiva dos sujeitos. E porque a idéia de esquematismo fornece elementos para a compreensão crítica da indústria cultural no tocante ao nivelamento e a padronização das massas em torno dos produtos culturais padronizados.

E tendo na Arte Armorial uma referência de arte comprometida com a formação, não apenas pela inteligência, mas pela riqueza de sua linguagem sensorial dirigida aos olhos e aos ouvidos essa abordagem se justifica. Isso porque, essa Arte transcende o espectador para um mundo transformado ao encantamento, onde o sublime da boa Arte se põe como forma de superação do tédio da imitação promovida por uma forma de arte padronizada para fins comerciais. Arte essa sem uma preocupação maior de ordem estética, indiferente à realidade, calcada na imitação simples de Arte.

Vem de Immanuel Kant (1724-1804) em sua “crítica da razão pura” a idéia de esquematismo. Um mecanismo que age inconsciente no intelectual estruturando a percepção dos indivíduos a partir das correspondências subjetivas que estes realizam com o mundo externo. Grosso modo falando, poderia se entender o esquema como capacidade intelectual dos sujeitos de estabelecer e de realizar relações com os fatos que o cercam a partir do entendimento racional que possuem das coisas e dos conceitos no sentido de capacidade de realização de julgamento. E isso, pela lógica de Kant deveria acontecer sem a mediação de terceiros, conforme assegurou Rodrigo Duarte (2003).

Entretanto, as autonomias individuais do exercício de julgamento de

decisão e de escolha que o esquematismo kantiano ainda atribuía aos sujeitos foi enfraquecida pelo esquematismo da indústria cultural. Como a ideologia dessa indústria é o negócio, a necessidade do nivelamento das mentes em torno de uma identificação coletiva aos produtos por ela produzidos se fez uma realidade. E essa identificação é conseguida, segundo Adorno e Horkheimer (1985), pela ilusão de escolha imprimida nos produtos pelo esquematismo da indústria cultural que pelo caráter fascista e até mesmo acultural, contrário a qualquer aspecto formativo ou emancipatório não tem deixado margens à espontaneidade da escolha e da decisão sobre o que quer que seja. E essa condição, rediscutida por Duarte (2003) dá conta que outrora isso ainda era permitido pelo que poderíamos chamar de cultura que mantinha nas suas criações traços possibilitadores de recriações mentais espontâneas por parte dos sujeitos. .

Assim, do modelo de carro ao programa de TV, ou à produção fílmica, tudo passa pelo rigorosíssimo controle ideológico de um esquema que a tudo confere um ar de semelhança, diferenciados por um ou outro detalhe, mas que também ideológico apenas leva o sujeito com ele se identificar, entretanto no sentido de uma estreita relação de consumo. Ou seja, não cabe mais aos indivíduos pensar sobre suas possibilidades de escolha, uma vez que tudo já é pensado por ele por antecipação pela indústria cultural.

Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do Esclarecimento*, vão afirmar que a subtração dessa capacidade de esquematizar aos sujeitos, já é em si o próprio processo de “semiformação” (a ser discutida com mais riqueza de detalhes no capítulo dedicado à indústria cultural), semiformação essa que se traduz como sendo a morte do pensamento autônomo. A espoliação do processo natural de esquematizar sugerido por Kant, e como escreveu Adorno faz com que as pessoas passem a se orientar em torno dos limites da produção, e que caracteriza essa indústria:

A função que o esquematismo Kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma deveria atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo hoje está decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo

pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso a sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização. (ADORNO e Horckheimer, 1985, p.103).

Traduzindo isso para a realidade prática do cotidiano das pessoas, basta atentar para os refrões fáceis de memorizar das músicas feitas para o entretenimento comercial, em oposição, por exemplo, às notas difíceis da música clássica. Ou ainda atentar para as fórmulas que até parecem clichês utilizadas nas tramas das novelas e filmes, em que o espectador antes mesmo do final já consegue por antecipação prever o desfecho. E tudo isso, é segundo Adorno (1985), a experiência desgastada do espectador, que forçado pela indústria cultural faz com que ele apenas se veja identificado nas cenas. Isto é com os dramas vividos por ele na sua realidade da sociedade industrial que não se permite mais à imaginação e à fantasia.

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, uma produção fílmica Nacional, a romântica e perceptiva personagem “Lisbela” decifra ao namorado “Leléu”, um playboy adepto ao estilo “aqui e agora” toda a ilusão suprimida pelo esquematismo da indústria cultural, e que parece ter se tornado uma espécie de clichê utilizado em praticamente todas as produções fílmicas do tipo hollywoodianas. Sentados num cinema aguardando o início do filme, (uma comédia romântica com aventura) “Lisbela” revela a “Leléu” o segredo dos clichês que faz com que os filmes sejam todos parecidos:

Lisbela: _ (...) tem um mocinho namorador que nunca se apaixonou por ninguém, até encontrar a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de ficar com a mocinha ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas também ele não quer nada com ela. E também mais um montão de personagens que vai ficar fazendo graça durante toda a história. Uns vão terminar tão bem quanto o mocinho e a mocinha e outros tão mal quanto o bandido, conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance.

Leléu: _Você já viu o filme?

Lisbela: _Não. Mas é tudo igual.

Leléu: _Então qual é a graça?

Lisbela: _A graça não é saber como acontece, mas quando acontece.

(“Lisbela e o Prisioneiro”. Direção Guel Arraes. Twenty Century Fox. 2003).

Esse diálogo vem reforçar o pressuposto teórico levantado por Adorno (1985) a respeito do esquematismo da indústria cultural. Essa interferência planejada usurpa dos sujeitos o reino da liberdade, da fantasia e da cultura, projetando-os uma realidade acabada e imutável do mundo externo. No exemplo citado, o filme não deixa mais nenhuma dimensão externa a ser pensada que não aquelas já identificadas e previsíveis, em que o expectador ainda se sente feliz por ter adivinhado o final que ele já esperava.

E numa realidade oposta, poderia se perguntar se há ou se houve um Cinema ou mesmo uma música que possibilitasse ao sujeito realizar de forma natural seu esquematismo aos moldes propostos por Kant. Sim, Chaplin foi um exemplo de “Cinema puro”. Como bem afirmou Ariano Suassuna (1974), um dos poucos exemplos de cinema, próximo mesmo às formas do Teatro, com suas mímicas, seu improviso, desconstruções do esperado, a surpresa. Enfim, um Cinema que ainda permitia a fantasia, a imaginação espontânea e que pelo excesso de esteticismos e de teorias foi prejudicado, assim como a Arte séria num todo.

Nesse sentido, as releituras das obras deste escritor ao Cinema e à Televisão têm um traço em comum com o Cinema de Chaplin. A se entender não como as típicas narrativas em que o espectador consegue perceber os traços de uma linearidade cronológica, e que ele sabe será o sempre trivial final feliz para os bonzinhos e o castigo para os que agem à margem dos valores morais e das virtudes, e que a linguagem artificial e escravizadora da indústria cultural impõe como padrão. Nesse sentido, a releitura da “Pedra do Reino” na forma de minissérie para a TV é um bom exemplo, em que ali se verifica uma intenção mesmo de promover tensão e ruptura às narrativas forjadas de forma hegemônica e industrial.

Cita o diretor da minissérie Luiz Fernando Carvalho, em entrevista à Folha de São Paulo (2007), que ali “a idéia é mesmo a de promover uma narrativa do descontrole, algo que provoque um desequilíbrio sensorial, que quebre o tédio cartesiano que reina”. Assim se revela a Obra literária e a sua releitura feita para

a Televisão. E essa dificuldade de entendê-la, decorre pelo fato de que as massas foram adestradas, sobretudo pelos modelos do cinema norte-americano, a uma linguagem fácil que elas podem controlar.

A releitura de *A Pedra do Reino* feita para a Televisão realmente não é de fácil compreensão, uma vez que desafia os códigos padronizados pela própria TV que ao se apropriar das produções literárias tem priorizado a sofisticação visual das recriações de histórias por meio de figurinos e de cenários de época, e que acabam de certa forma retirando o manancial expressivo que poderia render a literatura. Ao contrário, nessa reecriação se visualiza um cenário artesanal que se confunde ao próprio modo de narrar, mesclado a colagens, interpretações de cortes repentinos e inesperados. E isso naturalmente causa impacto e até um despreço, podendo parecer hermética ao espectador. Contudo, isso não significa que ele seja considerado menos inteligente chegando ao ponto de recusá-la, mas pelo fato de ter sido doutrinado pela linguagem fácil, porém ideológica da indústria cultural.

Assim também se comporta a criação literária de Suassuna *O Romance d' A Pedra do Reino*, carregada de uma preocupação estética em fundir o popular e o erudito interfere nessa forma de esquematismo. Isso porque estruturado de forma a compor um universo enigmático de idas e vindas, de momentos líricos e cômicos, de debates políticos e filosóficos, de múltiplas citações, alusões, referenciais históricos e literários acaba, por esses motivos, conservando certa distância da uniformidade adotada pelas formas mais tradicionais de se fazer literatura. E da constância desse movimento "desordenado", ora demonstrando a força cultural do Brasil real, e ora alfinetando a farsa cultural predominante no Brasil oficial, esse romance acaba levando os sujeitos à reflexão, outrora retirada pela esquematização oriunda da falsa projeção que leva os indivíduos a entendimentos estereotipados da realidade.

E essa percepção deformada da realidade em geral "é condicionada pela racionalidade, no sentido puramente instrumental, que se coloca acima de tudo a serviço da valorização do capital", afirma Duarte (1985. p.449). Assim pouco se percebe esse mecanismo promovido pelos intelectuais do Brasil oficial como uma tentativa de adormecer a resistência do povo pelo aviltamento da cultura popular brasileira. E isso pela fusão de elementos característicos da indústria cultural que

acaba baixando a qualidade artística para a altura do gosto médio das massas.

O mesmo pode se dizer da releitura que se fez da peça teatral “Auto da Compadecida” à Televisão e ao Cinema. É bem verdade que a minissérie como um produto televisivo recriado de um texto de Ariano Suassuna em diálogo com outros textos acaba levantando questionamentos quanto a presença dos esquematismos da indústria cultural.

Não há como negar a existência no interior do Auto da Compadecida de uma ou outra marca características da indústria cultural. Primeiro, porque se trata da minissérie uma recriação audiovisual feita para a televisão. Depois, como exemplo, a introdução de um par romântico Rosinha que termina com o personagem Chicó. Isso evidentemente causa uma estranheza e porque não uma subversão da obra de Suassuna, se analisadas sua aversão às estratégias massificadoras da indústria cultural. Talvez pelo motivo das próprias exigências das produções televisivas que passam pelo severo esquematismo dessa indústria. Todavia isso se mostra discreto, uma vez que o desfecho do enlace dessas personagens acaba ficando a critério da imaginação do espectador. E nesse sentido, há a quebra dos esquematismos alheios às pretensões Kantianas pelo próprio Suassuna (2004), quando diz entender a criação para a TV como uma outra forma de Arte, mas que nem por isso abre concessão para que sua obra seja inserida em determinados padrões da cultura de massa. Em outras palavras, entenda-se aí o esquematismo que pela própria forma com que a minissérie é construída vai sendo desmontado. Isso pode ser observado pela constante instabilidade de seus personagens que deslizam entre os valores morais, pela mistura de elementos sacros e profanos, utilização de linguagem popular e simultaneamente erudita.

João Grilo se enquadra nessa perspectiva. Penetrando a trama enrolado por situações sucessivamente complexas, seus diálogos conturbados e desconcertantes que desmantelam os argumentos dos poderosos de Taperoá. Quebrando as expectativas dos enredos tradicionais, não é o herói que salva todos dos castigos do inferno, mas o anti-herói, o desprezível João Grilo que intercede por todos, inclusive os seus opressores junto a Nossa Senhora. Todavia, uma vez que condenado, mas absolvido pela “Compadecida” que lhe dá uma segunda chance de voltar a terra para reabilitar-se de seus pecados não

apresenta mudança de caráter, continuando a premeditar suas armações. E esse detalhe faz com que o espectador se recolha à própria reflexão, pois mesmo tendo o Auto da Compadecida um tom moralizador, o que se concretizaria numa adaptação feita aos moldes do esquematismos forçados, acaba não se realizando como uma obra moralizante. E isso porque essa não é a intenção de Suassuna.

E de encontro ao que afirmava Bakhtin (1999), quando este se referia aos recursos utilizados na Idade Média para o escárnio às superficialidades oficializadas por meio do riso dos bufões, as recriações e a utilização de personagens até mesmo grotescos buscados nas tradições populares não têm outro intuito senão o de proporcionar comicidade e reflexão. Reflexão essa que se suprime, quando as expectativas são antecipadas pelo esquematismo forçado pelas produções comerciais, cuja intenção não é a de gerar um significado maior que o convencionalmente comercial. Em suma, Ariano Suassuna coloca os elementos da cultura popular nordestina que re-elaborados pelo autor cinematográfico e televisivo coloca-os dentro de um universo cômico, onde o riso acaba adquirindo um caráter libertador e anárquico, na medida em que rompe com a hierarquia social e a inverte.

Já no tocante à música Armorial, também essa, assim como todas as formas de Arte que integram o Movimento Armorial, tem seu papel formativo, quando da Arte responsável se pretende muito mais que valorização de um valor estético decorativo apenas. Valor este, conseguido pelas fórmulas fixas organizadas pela técnica, cuja intenção maior é padronizar a audição ao valor do agradável, do decorativo que terminam cumprindo mais uma função comercial que o da libertação criadora. Inibem-se dessa forma as capacidades perceptivas dos indivíduos de identificar as intenções e as estratégias dos meios dominantes no sentido da unificação do pensamento coletivo.

Esses aspectos levantados por Mário de Andrade (1980), ao se referir da música como Arte, dava conta de que a música primitiva, dado a ausência de uma organização técnica nesse sentido e pela própria natureza no cumprimento de uma função mágico-social se via impedida da realização do agradável sonoro. Isso comprovaria a dificuldade da música erudita no tocante a sua interpretação. E nesse sentido de música mais difícil, pela ausência de ritmos marcados, e que por isso de uma finalização mais imprecisa e imprevista, a música erudita, como o

próprio Mário de Andrade (1980), ao explicar o seu surgimento e execução no Brasil, dava conta que esse tipo de música já era executada desde o longínquo segundo Império. Todavia, uma música erudita que se mantinha numa condição de subserviência e de fidelidade as regras européias, onde dominando a música religiosa, já em decadência em Portugal, vinha para cá uma música erudita “cheirando a teatro, melodista, bonitota, sem tradição”. (ANDRADE, 1980. p. 165). E essa situação, isto é, de musicalmente coloniais, segue avante até o início do século XX. Entretanto, essa situação começa a mudar em 1914, com o despertar de uma nova realidade social que elevava o homem a uma consciência mais íntima de universalismo e também da firmação de um estado de espírito em torno de ideais nacionalistas. Surgia nesse período os primeiros nomes preocupados na criação de uma música erudita nacional. Destacam-se nesse contexto os músicos Antonio Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno.

Muito embora naquela época já existissem músicos brasileiros que se empenhavam na execução da música clássica erudita, essa ainda era fortemente marcada pela influência européia, e pouco tinha de nacional. E essa condição perdura até nos anos 1940, quando o maestro Guerra Peixe se empenha no estudo sobre a música e os ritmos do Nordeste com o objetivo de criar uma música erudita originalmente brasileira, maestro este que nas palavras de Ariano Suassuna foi indispensável para o surgimento da Música Armorial.

E assim, em 1969, Suassuna põe em prática o seu grande objetivo de criação de uma música clássica erudita, encomendando à compositores ligados ao Movimento Armorial as primeiras músicas e letras. Funda também a primeira orquestra Armorial de câmara, orquestra essa que depois daria origem ao Quinteto Armorial em 1970, grupo de músicos esse que se encarregou até nos anos 1980 de tornar público esse tipo de música, e na atualidade substituído pelo Quarteto Romançal.

Para que se entenda a essência da música Armorial, e porque ela, enquanto uma composição erudita se confirma como genuinamente nacional sem curvar-se às imposições dos modelos clássicos europeus, primeiro é preciso que se tenha em mente o seu tipo de instrumental. Predominantemente rústicos, procurou-se na aspereza do som da rabeca, do pífano, da viola sertaneja e do marimbau nordestino todo um toque e um caráter primitivo que Ariano Suassuna

(1974) sonhava para a música se integrar às outras formas de arte do Movimento. Sendo assim foi deixado em segundo plano o uso dos instrumentos mais refinados e tradicionais como o violino, a flauta ou a viola de arco, comumente utilizados na música clássica europeia. E da rusticidade desses instrumentos, somados as influências e a musicalidade ibéricas e árabes da Idade Média com a música barroca ibérica do século XVIII mais aproximada ao espírito medieval, surge uma forma de música erudita nordestina.

E para a garantia da originalidade pretendida, essa música deveria partir das raízes da música primitiva que foram mais conservadas no sertão, e que também tinha forte influência da música ibérica, das melodias primitivas indígenas e do canto gregoriano trazido pelos missionários durante a colonização. E essas misturas davam à música erudita nordestina um caráter mais primitivo e muito mais brasileiro. Uma música mais ligada ao espírito de austeridade, simplicidade, áspera, beleza e rigidez do temperamento clássico primitiva. Esses elementos que serviam de base para uma música erudita nordestina eram conservados na tradição nordestina pelos ritmos que a tradição guardou. E como afirmou Suassuna: “ali no sertão a tradição é mais severamente conservada (...), e como o homem do sertão é dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado é a beleza clássica dos romances, a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição”. (SUASSUNA, 1974, p.57). E nesse sentido isto é, da tradição, uma preocupação de uma música enquanto Arte Armorial brasileira de raízes populares, mas como dizia Suassuna, procurando atingir pelo nacional a grande categoria que universaliza a Arte e a Literatura.

Em sua obra “Iniciação à Estética”, Ariano Suassuna (1992) atribuía à música Armorial as qualidades descritas por Wöfflin, no tocante à música clássica erudita:

Ela é dionísica, isto é, uma música de contrastes violentos, que chegam a dissonância, dramática, vibrante, “impura” pela presença quase que literária de sentimentos estranhos no campo da música, música pura, aqui no sentido de música puramente instrumental. Nela, a harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem, como uma música de contrários para usar a expressão de Santo Agostinho. Assim podemos comparar a música de Beethoven com a pintura de Goya ou Michelangelo. Apolínea, feita pelos compositores de temperamento clássico, equilibrada, harmoniosa, serena, racional,

luminosa, ordenada, clara e límpida.
(SUASSUNA, 1992, p.273).

Ainda no sentido de comparação, para que se entenda de como essa música quebra o esquematismo da produção, o qual Adorno (1985) dizia classificar por antecipação para o consumidor aquilo que seria de sua competência crítica, pode o leitor compreender essa proposta através de elementos do canto gregoriano. Apontados por Norbert Dufourco (1988), este revela que diferente das músicas feitas comercialmente, a música clássica, em especial ao canto gregoriano, dispensa o compasso:

Isto é, não se inscreve em nenhum quadro preciso., seu ritmo é livre. Não há tempo forte nem fraco, no sentido em que os entendemos hoje, existe sim um ritmo livre, contínuo, despojado de qualquer compulsão. (...). Apesar de desprovido de compasso e caracterizado por um ritmo essencialmente livre, apresenta, contudo, uma certa regularidade, uma certa marcha. Livre de qualquer entrave material impõe assim pela fluidez pela linha ondulante, aérea, que se molda livremente a todos os caprichos da melodia.
(DUFUORCO, 1988, p.82).

Essas "desconstruções", ou melhor, essas tensões promovidas como forma de subverter a ordem existente esquematizada pela indústria cultural não deixa dúvidas quanto às reais possibilidades de se promover nos indivíduos uma recusa subjetiva no sentido de refutarem ou de compreenderem as fórmulas que conduzem à massificação.

E como bem afirmou Rodrigo Duarte (2003), houve por parte da sociedade burguesa tardia uma supervalorização do conhecimento, que se por um lado possibilitou a dominação da natureza, por outro se nutriu um menosprezo de tudo que se relaciona ao mundo cultural. E isso vem refletir o tipo de formação a que as massas são submetidas, que ao invés de educar deseduca os indivíduos no sentido de que eles percebam e usufruam o que quer seja de forma autônoma. Ou seja, é a semiformação, reveleda por Adorno e Horkheimer (1985), e que Duarte (2003) diz significar não uma "pura e simples falta de cultura, mas o resultado de um processo planejado de supressão das possibilidades libertadoras até mesmo da incultura". (DUARTE, 2003, p.445).

Assim, o esquematismo usurpado da formação (Bildddüng) é mais um serviço prestado aos indivíduos pela indústria cultural. Ao invés da consciência se formar por meio da tensão existente com o mundo externo, ela adapta o mundo aos indivíduos conforme sua intencionalidade. Isto é, como um favor prestado aos indivíduos essa indústria por meio dos bens culturais produzidos e repetidos exaustivamente pela lógica do clichê e esquemas oferece dicas e sugestões. Todavia, as intenções dessas “pistas”, são apenas formas de se manter a ordem vigente pela repetição dos mesmos modelos. E nesse sentido, a massificação da música comercial e a Arte distribuída como forma aparente de uma reconciliação da sociedade industrial com a cultura usurpada da sua essência pela razão instrumental. Vista por esse ângulo, uma razão que tem como prioridade a supremacia da materialidade técnica, não é senão justamente os meios pelo qual a administração social e a manutenção da realidade são efetivadas.

Resgata a história que a promoção de uma consciência em torno de uma Arte promotora de austeridade sempre foi conflituosa, sobretudo em particular a promoção de uma cultura nacional, e principalmente no caso particular do Brasil, tido como País subdesenvolvido. E isso acaba acontecendo quando se tendo em mente um conceito estereotipado de cultura, quando essa acaba sendo associada à idéia estereotipada de que a cultura dos países desenvolvidos é a que deve ser seguida e praticada. Em 1970, ano da oficialização do Movimento Armorial, relata Ariano Suassuna que os apologetas do “progresso” davam conta de que a Arte brasileira era também necessariamente subdesenvolvida. Havia uma apologia em favor dos “cabeludos” da guitarra elétrica que estava em moda naquele momento. Quem falava em música brasileira, sobretudo a nordestina, era apedrejado. E se assim a realidade daquele momento se configurava só havia um caminho para a saída desse “subdesenvolvimento cultural”. Isto é, era o de adotarmos o progresso e a técnica das Artes dos países desenvolvidos, aderindo às formas eletrônicas da música de vanguarda vinda do exterior. Todavia, Suassuna desbanca essa idéia estereotipada, ao dizer que “a Arte não depende de subdesenvolvimento ou desenvolvimentismos, visto que um país do calibre dos Estados Unidos pode ter uma cultura inferior à da Índia, e depois, a noção de “progresso” vale para a tecnologia, mas não para a Arte, a Literatura, ou à Música” (SUASSUNA, 1974, p. 63).

Verdade é que as massas foram e continua sendo condicionadas a projeção da falsa consciência pelo esquematismo da produção que subordina os indivíduos ao processo de semiformação. Acostumados a Arte fácil, ao filme que dá por antecipação o desfecho da trama, a música de refrão chulo que é decorada pelo povo não possibilita aos indivíduos nenhuma possibilidade destes de estabelecerem seus próprios esquemas mentais de mediação entre o eu subjetivo e os objetos externos. Essa realidade revela que há uma crise na cultura, crise essa apontada por Duarte (2003), quando alertava que a sociedade burguesa industrial se tornava irracional quando subordinava toda finalidade racional aos meios universalmente organizados.

E sendo a Cultura e a Arte uma possibilidade de subversão à realidade dominada pela razão técnica espoliadora das realizações estéticas, eis a Arte Armorial enquanto possibilidade de um processo filosófico de elevação do espírito aos moldes proposto por Kant.

3.3 VOZES DO CORDEL NA FORMAÇÃO DA OBRA O AUTO DA COMPADECIDA

Como já foi apontado, o Movimento Armorial foi idealizado e concebido numa demanda poética e artística apoiada no imaginário popular. Assim, inspirado no canto improvisado dos poetas populares, nos folhetos de cordel, no romance tradicional, nas danças e nas manifestações populares e nos espetáculos de mamulengo seu mentor Ariano Suassuna usou do livre direito de buscar, transformar e criar no riso e nas contradições humanas uma nova linguagem artística e uma nova arte brasileira.

Num processo de criação literária, rompendo mesmo com a perspectiva habitual do processo de criação da ficção artística, o resultado final como objetivação desse Movimento resultou numa reflexão estética nova, isto é, uma nova forma de ver, construir e interpretar a arte. Uma arte cujo grau de elaboração e complexidade no tocante a reunião de vozes que compõe o todo desse universo forma verdadeira obras primas, destacando-se entre elas a minissérie criada para a Televisão Auto da Compadecida. Uma obra que inspirada

na tradição popular, transformada em peça teatral e recriada pelos recursos da técnica televisiva pôde ser apreciada de forma autônoma pelo universo distinto de sujeitos, classes e gosto estético. Realizando uma relação com a cultura oral e popular, todavia ultrapassando a mera decodificação de uma realidade regional ou mesmo um relacionamento mais estreito de um ufanismo nacionalista, tal recriação acaba sugerindo e incentivando os sujeitos a viagens pelas culturas brasileiras e mesmo universais.

Se essa obra se baseia nas tradições da cultura popular do Nordeste, pode o sujeito menos avisado desconhecer que de algum modo ela apresenta um parentesco com os gêneros e Clássicos universais. Como bem afirmou Henrique Oscar (2002), prefaciando a versão feita para o teatro, tal obra se enquadra na tradição das peças da Alta Idade Média do séc. XIV, além de ter forte aproximação com os autos do teatro espanhol do século XVII representado por Gil Vicente.

Entretanto, essa aproximação com os Clássicos universais, e mesmo sendo essas tradições inspiradas na herança de outras culturas, não significa que a obra se trata de uma cópia ou uma mera transposição servil como nos moldes apontados por Adorno e Horkheimer (1985) em *Dialética do Esclarecimento*. Isso evidentemente poderia colocá-la sob suspeição quanto à veracidade de uma autêntica originalidade. E o que vem contrariar essa possível forma de assim se pensar é a maneira como se buscou nas vozes existentes na miscelânea de outros textos uma forma de recriar, que conservando as formas mais primárias dos argumentos, a manutenção de uma linguagem real e de um cenário sem o propósito de chocar se conservou popular sem ser vulgar. E nesse sentido, uma preocupação estética no sentido da preservação das falas normais dos atores na interpretação dos personagens, comumente deturpadas e vulgarizadas pelos clichês, que nos exageros de sotaques e situações acabam estereotipando e mesmo vulgarizando a Arte quando se trata da utilização de temas ou tipos nordestinos. Uma fala normal, recomendava Suassuna, sem “miados e nem chiados”, pois isso falsifica os personagens e a realidade.

Assim, distante das formas mais normais das costumeiras transposições, mas autêntica em termos brasileiros e, portanto, uma nova forma de Arte, o Auto da Compadecida conserva-se no direito de uma originalidade distante da servidão

comercial.

E quando neste momento se pretende identificar o conjunto de vozes externas que formam a mencionada obra, vale a pena recorrer a Platão & Fiorin (2002). Afirmam eles que sendo essas o resultado da soma de partes reunidas num texto, tais vozes não teriam um significado global e nem sentido se não se imbricassem com as demais partes do todo. Isto é, esse todo compreendido como um conjunto múltiplo de relações históricas, sociais, poéticas, geográficas e culturais que se unem formando uma relação coesa de sentido. Ainda com relação à intertextualidade e a polifonia entre a variedade de textos no interior de cada texto que inspirou a *Minissérie Auto da compadecida*, tal processo é o resultado do cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas. Nesse sentido a intertextualidade vem designar o processo pelo qual todo texto se constrói como um mosaico de citações. Ou seja, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto, tal e qual como se centra a vasta obra de Suassuna, que primando pela convergência do erudito e do popular pode se ver construído no *Auto da Compadecida*.

Entretanto, a recepção por parte dos interlocutores das vozes de outros textos depende de um mínimo de conhecimento desses outros textos e contextos históricos ou sociais. E esse conhecimento só se torna possível pela mediação. Mediação essa que se efetiva no momento em que esses interlocutores colocam suas opiniões e suas posições em uma determinada situação comunicativa. Situação necessária essa, todavia, afetada pelo atual contexto histórico, que primando pela técnica como potencializadora de resultados práticos e efetivos no campo econômico tem deixado a desejar no tocante às relações históricas engendradas na formação das culturas e da cultura nacional.

Ao penetrarmos na obra de Suassuna, podemos perceber uma preocupação quanto a forma e o conteúdo de suas criações. Isso se mostra visível pela riqueza de detalhes em que ele tenta reproduzir e preservar ao máximo e com fidelidade os elementos peculiares na cultura popular nordestina. Assim, o artesanato, a pintura, a música e os diversos elementos do folclore permeiam o cenário e o enredo da trama. Há um mundo folclórico de crendices, superstições e costumes, prenúncios, agouros, o sobrenatural, cultos, devoções, demônios e magia. Enfim é a transposição da verdadeira tradição popular, que ali

condensada e representada pelos personagens, como nos exemplos do cortejo do “enterro da cachorra” ou no cortejo funeral de João Grilo são reveladas as tradições do canto das “carpideiras” nos ritos da morte.

E mais fantástico ainda, é que nelas se percebe que não há nenhuma tentativa de explicar o inexplicável. Isto é, os fenômenos e os mistérios que fazem parte da magia e da fantasia que justamente é a essência das tradições. E isso o expectador pode saborear nos diálogos do personagem “Chicó” que ao contar seus causos e suas histórias fantasiosos, e ao justificá-las “não sei, só sei que foi assim” é uma prova das tradições, que nas formas das lendas e mitos que atravessam as gerações através da oralidade o homem busca o inexplicável. Isto é, os próprios mistérios da vida, e que nos levam a compreender os mistérios e até mesmo a magia das tradições que ganham explicações e mesmo modificações diferenciadas à medida que são repassadas.

Na minissérie *Auto da Compadecida* encontra-se temas universais presentes em contos tradicionais, temas esses que muitas vezes se apresentam modificados no interior da literatura de cordel. Entretanto, se analisados na perspectiva de Suassuna (1974), não se tratam de clichês literários que de uma forma ou de outra denigrem os textos consagrados. Há sim, uma série de inclusões ou exclusões de personagens e modificações de situações, ou mesmo inspirações buscadas nas chanchadas e nos pastelões dos filmes dos anos 1950. E quanto a isso não pode se negar evidentemente a presença das marcas da indústria cultural. Entretanto, são construídas pelo o cuidado artístico do diretor Guel Arraes quando em 2000, ao transformá-la em Arte para a Televisão teve uma preocupação maior em se preservar nas adaptações realizadas as características peculiares mais próximas possíveis da realidade tradicional do sertão.

Assim, essa recomposição e composição de elementos que resultaram no *Auto da Compadecida*, ao qual foi dado ao seu diretor a liberdade para construir, são situações e ambientes extraídos de vários outros textos de Ariano Suassuna pelo exercício do interdiscurso. E isso acabou dando uma nova vida ao texto original escrito para o teatro, texto original esse, todavia, um tanto pobre nesse sentido, uma vez que não condensa todo um número de situações e personagens mostrados em sua adaptação à TV. E a intenção de salientarmos alguns

exemplos dessa intertextualidade presente nessa minissérie, vem justamente no sentido de mostrar ao expectador que sendo o Auto um produto produzido para a televisão e que, portanto, um produto da indústria cultural há neles muito mais que algo feito para o riso mero e contemplativo. Ou seja, como nas produções realizadas marcadas pelas e imitações pelos chichês prontos e esquematizados para o expectador. Mas que ali se encerra todo um exercício de re-construção que busca enfatizar a tradição, e que de alguma forma leva o expectador a realizar autonomamente as associações necessárias à sua compressão.

Todavia, esse exercício de autonomia, como já foi discutido, tem se tornado cada vez difícil. Isso, uma vez que a própria educação tem pecado nesse sentido, quando as abordagens literárias e artísticas no sentido de um estabelecimento de relações e co-relações que deveriam se dar de forma mais incisiva e que, portanto, exigiriam um maior comprometimento reflexivo tem perdido espaço frente às exigências e a rapidez exigida pelo mundo contemporâneo. Fabiano (2008) reforça essa realidade ao afirmar:

As obras clássicas da literatura, por exemplo, são relegadas, pouco exploradas ou não exploradas nas escolas e mesmo nas universidades, (...) narrativas literárias de alta potencialidade estética, como as que se encontram nas obras de autores como Franz Kafka, são praticamente desconhecidas da massa estudantil. Conteúdos estéticos pelos quais a materialidade histórica se manifesta como consciência do sujeito em reflexão sobre a sua ação no mundo, ficam, nesse sentido, relegadas ao ostracismo.
(FABIANO, 2008, p.167).

E essa realidade sem dúvida acaba comprometendo as capacidades de reflexão dos sujeitos, quando a Arte exige destes um mínimo de coerência quanto a sua interpretação. E nesse sentido, a leitura enquanto meio de trazer o mundo aos indivíduos, é também o meio de fazer perceber nos indivíduos que não existe uma produção literária radicalmente original, e que o repertório de uma obra constitui-se pela somatória de várias outras partes de outros textos. Isto é, a intertextualidade, cujas relações textuais com outros textos possibilitam a convergência e a integração do universo presente nos textos populares, e diga-se aí a oralidade e a escrita, e também dos eruditos dando origem a um outro texto

novo. Esse resultado pode ainda ser passível de cortes ou de acréscimos pelos recursos técnicos tomando uma forma fílmica, por exemplo, contudo com o cuidado de se manter preservadas as características primárias contidas nos textos fontes.

3.3.1 De onde são as vozes que compõem a minissérie *Auto da Compadecida*

Seria demasiado levantar em detalhes e contextos mais pormenorizados todas as vozes que compõem o *Auto da Compadecida*, quando a idéia é apenas reforçar no leitor o entendimento quanto ao esquematismo que acaba impedindo que os sujeitos, na forma pretendida por *Kant* realizem suas construções mentais autonomamente.

Entretanto, a origem de algumas dessas se fazem indispensáveis, uma vez que são o estro de toda trama. E a exposição dessas vozes já pode ser ouvida numa das fontes primárias que deram origem a todas elas, isto é, nas vozes dos folhetos de cordel. Ou melhor, explicado pelo próprio Ariano Suassuna (2007) no Romance d'A Pedra do Reino como ele e demais outros nomes representativos desse gênero foram iniciados à transformação dos grandes clássicos em forma de sextilhas poéticas. Diz ele, na voz de seu personagem Quaderna:

Eu começava a ouvir os romance e cantigas de cangaceiros, (...). Aprendi então a cantiga da solfa da “cantiga do cangaceiro Jesuíno”, e quando chegava nos versos que queria recitar de outra forma eu apenas substituí as palavras, (...). Depois peguei umas lições do poeta João Melchiades, onde ele procurava ensinar “a Arte, a memória e o estro da poesia”. daquelas aulas saíram eu e mais outros bons catadores repentistas. Começou ensinando que havia dois tipos de romance. “o versado e o rimado” (em poesia) e o “desversado e desrimado” (em prosa). E o exercício que obrigava-nos a fazer era pegar um romance desrimado qualquer e “versa-lo”, cantando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós as *Histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França* tiradas dos Clássicos. Tomávamos aquelas histórias de batalha, de princesas amorosas e transformávamos em versos rimados. Não só porque eram fáceis de decorar, mas também porque a gente podia cantar os versos acompanhando a solfa com o baião de viola.

(SUASSUNA, 2007, p.92).

E essa declaração pode justificar o porquê dos poetas cantadores possuírem um conhecimento cosmopolita que vai além do regional e que permeiam os folhetos e os cantares.

Especificamente da intertextualidade e da voz polifônica dos textos podemos tomar como exemplo de convergência de textos que se agregam à produção televisiva Auto da compadecida, folhetos de cordel como *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *o Cavalo que Defecava Dinheiro*, que assim como tantos outros se mostram como fundamentais na composição da trama da minissérie.

Atentemos, no entanto, para a *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, do poeta popular Leandro Gomes de Barros. Este folheto oferece pelo menos duas situações à trama, que são modificadas por exigência da sua representação do Auto no teatro e na Televisão, que ao invés do cavalo se utiliza de um gato. Nas vozes do folheto, o rico avarento “Foi na venda de lá trouxe/ Três moedas de cruzado/ Sem dizer nada a ninguém/ Para não ser censurado/ No fiofó do cavalo/ Foi o dinheiro guardado”. (BARROS, 2003, p.04). Já no texto escrito para o teatro e também na cena da minissérie é João Grilo quem toma a vez do rico ao se dirigir para Chicó: _ “Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas moedas dez tostões no desgraçado do gato, entendeu?”. (SUASSUNA, 2002, p.89).

O mesmo folheto oferece inspiração ao episódio da “bexiga de sangue”, que se repete tanto na encenação teatral como na produção feita para a Televisão. No folheto, “O pobre foi na farmácia/ Comprou uma borrachinha/ Depois mandou encher ela/ com sangue de uma galinha”. (BARROS, 2003, p.09). Já na forma escrita para o Teatro se menciona uma bexiga que seria tirada do cachorro morto da mulher do padeiro utilizadas nas cenas da morte em que João Grilo e o pobre esperto fingem matar e ressuscitar suas vítimas. Enquanto que no folheto o poeta se utiliza de uma rabeca com esse poder mágico, o pobre se dirigindo para a mulher _ “Eu vou buscar a rabeca/ Começo logo a tocar/ você então se remexa/ como quem vai melhorar. (BARROS, 2003, p.09). Na minissérie e no Teatro são utilizadas como instrumento uma gaita. João grilo ao cangaceiro

Severino de Aracaju: _ “Seu cabra lhe dá um tiro de rifle. Então eu toco na gaita benzida por Padre Cícero e você volta”. (SUASSUNA, 2002, p.127).

Por sua vez o personagem João Grilo também é inspirado nos folhetos de cordel. *Proezas de João Grilo*, do poeta popular João Ferreira de Lima não é senão a transposição das vozes das histórias de espertalhões com a alcunha de Pedro Malasartes, João Tolo, Canção de fogo e outros mais, e que inclusive pode ser encontrados em Clássicos universais como na história do *Ganso de Ouro* dos Irmãos Grimm sob a alcunha de João Bobo. (...) “João Bobo chegou numa cidade onde havia um rei muito rico cuja filha nunca havia sorrido (...), com sua esperteza e artimanhas, João Bobo fez a filha do rei sorrir e casou-se com ela herdando o reinado”. (Grimm, 1968, p. 209).

Também obras escritas para o Teatro por Suassuna foram utilizadas por Guel Arraes para a realização da minissérie. Em a *Pena e a Lei*, peça essa inspirada no teatro de mamulengo do artista popular paraibano “Cheiroso”, em que se mostram algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens, buscou-se elementos para o enriquecimento da trama e personagens. Vem dela os personagens Cabo Rosinha (Cabo Setenta em o Auto da Compadecida), e o valentão Vicentão Barrote (Vicentão nessa mesma produção), além de toda a trama e a disputa amorosa dos dois por Rosinha, filha do Major Antonio Moraes, filha essa que, aliás, no texto para o teatro é um filho. Nessa peça João Grilo é Benedito. Benedito (João Grilo) a Chicó: _ “Meu plano vai dar certinho. Você trouxe os brincos que eu encomendei?” (SUASSUNA, 1971, p.41). Benedito (João Grilo): “Deixe de frieza seu cabo, eu conheço os cantos mais íntimos do seu coração”. Cabo rosinha (Cabo Setenta): _ “Ah, Benedito, como eu sofro”. Benedito: _ “É possível? O senhor? Uma autoridade!”. Cabo Rosinha: _ “As autoridades também sofrem”. (SUASSUNA, 1971, p.41). Essa peça ainda serve de inspiração ao episódio do julgamento no purgatório das personagens mortas pelo cangaceiro Severino de Aracaju pela Compadecida.

Em o *Santo e a Porca*, que apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós, o diretor Guel Arraes buscou personagens como Eurico engole cobra, que nessa peça se trata de um comerciante árabe. Porém em o Auto da Compadecida é o padeiro traído pela esposa Dorinha. Também toda a trama do dinheiro na porca é ali inspirada.

Eurico (Major Antonio morais na minissérie Auto da Compadecida): _ “Só essa porca tem mais de duzentos anos”. Eu herdei da minha avó (p. 50). Eudoro (voz de João grilo no Auto): _ “Mas esse dinheiro está todo recolhido”. (SUASSUNA, 2005, p. 150).

A *Farsa da Boa Preguiça*, outra peça de Suassuna escrita para o Teatro, que intenciona tirar o povo da preguiça e do conformismo, e enfatiza a necessidade do ócio criador, faz referências ao cordel. Simão, o preguiçoso, é um poeta que se inspira nos poetas tradicionais como Silvano Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Inácio da Catingueira e Dila, pois sonha em ganhar dinheiro com seu folheto “Romance do gato que pariu um cachorro”. Também nessa peça são feitas inferências a grandes clássicos da literatura universal. Clarabela: _ “Você já leu Balzac, Simão? E Joyce? E Proust?. Você precisa ler principalmente Joyce, para poder saber o que é uma forma corrente de vanguarda”. (SUASSUNA, 1979, p.124). Camões também é mencionado pela personagem Clarabela. Se dirigindo a Simão: Clarabela: _ “As únicas alegrias que ainda tenho são o amor! Ai! Amor é um fogo/ Que arde sem se ver/ É ferida que dói e você não sente”. Essas falas vêm comprovar o diálogo de Suassuna com os grandes Clássicos numa relação clara do exercício da intertextualidade. Esses exemplos reforçam ainda a afirmação de Fabiano (2008) da necessidade da abordagem pela escola dos grandes Clássicos da literatura, que por serem de mais complexidade para a sua compreensão acabam sendo relegados.

A *Farsa da Boa Preguiça* ainda fornece à minissérie auto da compadecida a inspiração para a cena do triângulo amoroso e de traição de Dora ao marido, o padeiro Eurico com Chicó e Vicentão (na minissérie Auto da Compadecida). Clarabela (Dora no Auto) à Fedegoso (Chicó na minissérie Auto): _ “Então me dê um daqueles abraços, grosseiros e quentes”. (...). Estamos perdidos, Aderaldo (Eurico na minissérie Auto) vem aí. Fedegoso: _ “Então é melhor tomar uma providência”. Clarabela: _ Então entre aqui nesse baú. Aderaldo (com um revólver na mão): _ O que está acontecendo aqui?. Andressa (amiga de Clarabela e que não aparece no Auto): _ Eu estava conversando aqui com Clarabela, quando entrou um vaqueiro correndo e gritando que outro vaqueiro queria matá-lo. “Então tranquei o homem na mala”. Fedegoso abre a mala e ainda dá garantias ao seu traidor.

Como se percebe neste episódio escrito por Suassuna para a *Farsa* o diretor da minissérie toma de toda liberdade para recriar o cenário, as personagens, sem que, contudo, se perca a intenção original, que é a traição. Esse episódio não aparece na peça escrita para o Teatro, Porém é uma das partes que compõe a minissérie *Auto da Compadecida*, em que os nomes dos personagens da *Farsa* são substituídos, assim como o cenário e a situação. No *Auto*, quando Vicentão chega na casa de Dora, Chicó se esconde num guarda-roupa, e nem ele e Vicentão são vaqueiros, mas se tratam de tipos, sendo Chicó um acovardado e medroso e Vicentão um metido a Valentão. A peça ainda fornece também a inspiração para o cenário do julgamento dos personagens no purgatório, mortos pelo cangaceiro Severino de Aracaju e julgados por Jesus (Manuel) e Nossa Senhora (*Compadecida*). Inspiração essa repetida na minissérie e no texto para o Teatro.

Outro detalhe que aparece na *Farsa*, bem como no *Romance d'A Pedra do Reino* e é re-trabalhado na minissérie é quanto a cena do mendigo. Mais que uma mera cena ilustrativa, a cena protagonizada na minissérie pelo cangaceiro Sivorino de Aracajú, que se disfarça de mendigo para elaborar uma estratégia de conjuntamente com seu bando invadir Taperoá, é também um tipo de que Suassuna se utiliza para se referir a Homero. Em a *Farsa*, quando um pobre cego pede uma esmola, que lhe é negada pelo avaro Aderaldo (Eurico na minissérie). O Pobre, se dirigindo à Simão, empregado de Aderaldo: “Sou cego. Tenho um olho furado, peço uma esmola pelo amor de Deus”. Simão: _ “Faça uma exceção, dê uma esmola a ele. Aderaldo: _ “Dou nada, oxente. E fui eu que furei? Diga a ele que venha até aqui para eu furar o outro olho dele que aí eu fico devendo alguma coisa e lhe dou”. Essa passagem é revivida na minissérie pelo padreiro Eurico, ao negar a esmola ao cangaceiro disfarçado de mendigo que diz as mesmas palavras. E a alusão direta a Homero se dá quando o Major Antonio Moraes se dirige ao mesmo cangaceiro disfarçado de mendigo. Sivorino (disfarçado) e testando a bondade dos homens: _ “Uma esmolinha para um pobre”. Major Antonio Moraes: _ “Vá trabalhar”!. Sivorino: _ “Posso trabalhar não, só tenho um olho”. Major Antonio Moraes: _ “Pois fure o outro e vá cantar na feira”!. Para quem desconhece, Homero era um poeta cego e cantava nas feiras, assim, como também é comum essa prática de cantadores repentistas cegos nas feiras

do Nordeste. Esse mendigo, embora não mencionado como cego, também está no Folheto LXII O Atentado Misterioso no Romance d'A Pedra do Reino, de onde os traços foi nele inspirado. “Avistaram um mendigo que, sentado na calçada, ali estava com o rosto quase inteiramente coberto por um grande chapéu de palha, e com o corpo inteiramente envolvido por uma espécie de cobertor ou manta colorida, que o cobria até os pés, como que se estivesse com frio ou adoentado”. (SUASSUNA, 2007, p.443).

Outra alusão indireta ao conhecimento da história da formação do Brasil satirizada pelo personagem Antonio Moraes, e que, portanto, requer um conhecimento de mundo e uma capacidade maior de percepção de se interligar fatos por parte do espectador é quando o Major Antonio Moraes (na minissérie e na peça escrita para o Teatro) se dirige ao padre. De forma incisiva e demonstrando a supremacia européia. Major Antonio Moraes: _ “Baixa qualidade!? Pois fique o senhor sabendo que meu nome todo é Antonio Noronha de Brito Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?”. (SUASSUNA, 2002, p. 46). Esse diálogo vem reforçar o que já foi dito anteriormente quanto as capacidades dos indivíduos de estabelecerem relações e co-relações autônomas com os fatos históricos no sentido de compreenderem as situações e as ideologias implícitas em simples mensagens, sobretudo as de intenção emanadas da indústria cultural.

Como se percebe, a peça escrita para o Teatro *Auto da Compadecida*, num primeiro momento pode encerrar no espectador da sua versão em minissérie uma idéia que nela estão contidos toda a riqueza de personagens e situações que se mostram no filme. Todavia, tal riqueza de detalhes não seria possível não fosse a liberdade criadora e de re-criação audiovisual. Nesse sentido, a sua recriação acabou adquirindo uma maior amplitude calcada na comicidade e no riso libertador e que fazem a minissérie ter grande aceitação pelas massas.

E dessa interação de vozes textuais indo dos Clássicos universais aos recônditos regionais onde ainda se preserva a tradição, de personagens e situações, ora acrescidas, ora suprimidas entre os vários textos é que reside o mérito da obra de Ariano Suassuna. E como síntese dessas obras a versão audiovisual *Auto da Compadecida* como interação dos “Brasis” real, aquele que a cultura emana do povo, e o oficial, aquele que distribui sua ideologia via forma de

cultura feita para as massas se realiza, quando a intenção de Suassuna é justamente essa.

A recriação dessa obra é composta por textos de natureza diferentes. Entretanto a reunião destes é capaz de proporcionar ao leitor ou expectador experiências estéticas diversas. Dessa forma, constrói-se um texto audiovisual. Em particular, o Auto da Compadecida, de maneira criativa, alheio aos esquemas da indústria cultural e que se distingue do escrito. Porém, com uma característica própria que lhe confere independência.

3.4 AUTO DA COMPADECIDA: UM DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO

O diálogo com a tradição popular conservada pelo caboclo nordestino é intenso em o Auto da compadecida. Muito embora a versão da peça escrita por Ariano Suassuna em 1955 para o Teatro tendo sido recriada ao formato das programações televisivas em 2000 em nenhum momento ela se deixa equiparar pelo nivelamento mediano das produções da indústria do entretenimento. Essa afirmação, que poderia até ser causa de controvérsia uma vez que sendo produzida e veiculada num meio propagador de arte de massas como um produto elaborado e condensado da vasta obra de Suassuna, se justifica. Isso porque mesmo possuindo essas características, isto é, a interferência dos recursos televisivos de criação e produção, esses se fizeram de modo a não eliminar os traços da teatralidade, do improviso, da surpresa e consequentemente da expectativa e imaginação espontânea do espectador.

Essa preocupação já era desejada pelo próprio Suassuna (1974) que descartava toda e qualquer possibilidade de permitir inclusive que suas obras fossem aviltadas pelas adaptações que lembrassem os espetáculos convencionalmente realista, europeu, e ocidental. Para tanto, a recriação de suas obras deveriam seguir o estilo criador e livre utilizados pelo teatro, “realizado por encenadores e atores que tivessem amor ao espetáculo popular nordestino”, afirmava ele. Portanto, essas realizações deveriam ser um espetáculo mágico, semelhante, ao *Kabuki*, porém não a mera cópia do cinema ou do Teatro Japonês.

E essa forma de teatro popular japonês surgido no século XVII, segundo Massoud Moisés (2004), executava danças folclóricas em mescla com danças religiosas. Por isso chamava a atenção do povo e até mesmo das elites. Seu cenário ricamente adornado pelos costumes na forma de um espetáculo típico fundia música, dança e representações que abordavam temas históricos e cotidianos que se seguia finalizada por danças. Ainda de acordo com Moisés, “no *kabuki*, a beleza da forma é mais relevante do que a apresentação, e isso como meio de expressar a psicologia das personagens em cena, razão porque é geralmente dedicado à beleza da forma”. (MOISÉS, 2004, p.253).

Dessa forma, seu diretor Guel Arraes ao realizar a recriação em 2000 procedeu. Como Suassuna (1974) sonhava para suas peças, se levadas à Arte fílmica, o Auto da compadecida foi povoado pelo espetáculo mágico, festivo, pela música Armorial com seu tambores, pífanos e rabecas, pelas danças, pelos trajes enfeitados pelas pedrarias brilhantes dos espetáculos nordestinos, pelos trajes litúrgicos e dos militares, pelos trajes cômicos e pelas roupas solenes dos doutores. Deveria ainda ter mulher, punhal, cavalo e bandeira, como era do seu gosto. Enfim, deveria mesmo haver em toda a sua criação um traço, um detalhe ou um movimento qualquer que levasse o expectador a dialogar com tradição.

E as marcas da tradição, embora para muitos das novas gerações já aclimatadas à cultura gestada pela indústria cultural possa passar despercebida, se fazem presentes do rústico cenário que mantém a tradição medieval assimilada pelo teatro ibérico de Gil Vicente aos diálogos dos personagens. Basta ver neles os hábitos, os aspectos, os costumes as crenças e tudo mais que une o povo da tradição.

Sendo assim, apontamos na adaptação fílmica para a Televisão alguns detalhes e aspectos que confirmam essa característica da obra como reafirmação de temas regionais vindos da tradição enraizada nos costumes e na memória popular. Aspectos que marcam a tradição religiosa: Início do filme, quando no interior da igreja é apresentado para o povo o filme “A Paixão de Cristo”, como acontecimento que marca os rituais de celebração da Páscoa. Note-se que o filme se enquadra nos modelos dos antigos filmes, isto é, sem áudio, sem cor, interrupções abruptas das cenas. Também como tradição da religiosidade popular a crença e a obediência fiel a Deus e aos Santos, expressa na voz do cangaceiro:

_ “Sivirino de Aracaju só recua diante das forças de deus e de Padre Cícero”. Também fazem parte da tradição religiosa do povo os apelos rogando aos santos a intervenção para a cura dos males e o livramento dos perigos: Vicentão: _ “Valha-me Nossa Senhora do Perpétuo Socorro”; Dora: _ “Valha-me São Francisco de Assis”, Chicó: “Valha-me Padre Cícero”. João Grilo além de reforçar essa tradição religiosa, reafirma também a tradição popular quando faz seu apelo na forma dos versos de cordel:

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.
(SUASSUNA, 2002, p.170).

Ainda no tocante as tradições religiosas, a tradição das “carpideiras”, isto é, as mulheres rezadeiras que cantam nas cerimônias fúnebres. No acompanhamento da falsa “morte” de João grilo e no enterro da cachorra da mulher do padeiro, assim como na procissão das almas no julgamento no purgatório elas se fazem presentes. Também o título de “Presidente da Irmandade das Almas” ostentado pelo padeiro Eurico demonstra a fidelidade aos princípios da Igreja. O pagamento inquestionável das promessas como medo de castigos futuros é uma constante e pode ser observada nas promessas feitas por Chicó e João Grilo. As marcas dessa tradição ainda aparecem nos quadros dos Santos nas paredes das salas e nas imagens de Padre Cícero, ou ainda nos oratórios das casas do padeiro e na do Major Antonio Morais.

Quanto aos aspectos das tradições das crenças e superstições: O pedido de benzimento para a cachorra feita a padre João revela uma das crenças do imaginário popular quanto as crendices nas rezas das benzedadeiras, que dizem ter sabedoria e o dom para curar os males. Também o medo dos auguros (premonições do mal), das almas penadas permeia a trama. Essas superstições e

crenças podem ser confirmadas nas falas de Sivorino de Aracaju: _ “Eu já vi chocalho bento que cura mordida de cobra”. _ “Se eu não matar vocês, os outros vêm de noite me buscar”. Ou ainda quando o Major Antonio Moraes se zanga com padre João: _ “Eu só não o mato porque o senhor é padre”. Na superstição popular, matar padre dá azar.

As tradições da Arte de contar histórias: Essa característica, que marca a tradição oral do povo na tradição de contar histórias é bem marcada pelas histórias fantasiosas contadas pelo personagem Chicó, cujos causos por ele contados remetem ao sobrenatural, ao inverossímil, assombrações, “cachorro bento”, “cavalo bento”, e que despertam à fantasia de quem as ouve, as quais ele não tem respostas para justificá-las; _ “Não sei. Só sei que foi assim”, E isso vem comprovar que a tradição é passada de boca em boca.

A tradição no tocante a oralidade: o dialeto e os modos de expressão popular são marcados e preservados como forma de preservar a originalidade regional e das tradições. Vicentão, a João Grilo: _ “Você me faiz uma “fineza” (gentileza). Chicó: _ “Nós vamos ficar “bilhardários” (milionários). Erico: _ “Rosinha, como você cresceu “embonitou” (ficou bonita). As expressões usadas no cotidiano ainda confirmam essa forma de tradição: Chama João Grilo: _ “Oh, de casa!”. Responde Eurico: _ “Oh, de fora”.

As tradições também se fazem presentes nas fachadas e nos detalhes das casas com suas cores fortes, predominantemente o ocre e as cores primárias como o azul, o verde, o vermelho, quadros de santos e de retratos nas paredes das salas, oratórios particulares, pisos de tijolos à vista. As marcas da tradição alimentar aparecem nas comidas típicas do sertão, frequentemente lembradas pelos personagens Chico e João Grilo como “cuscuz com leite”, “macahêra”, “bife passado na manteiga” (de garrafa).

Também a tradição se mostra na forma do pequeno e rústico parque de diversão que está em “Taperoá”, no serviço de som do auto-falante da igreja, ainda comum em algumas cidades do interior do Brasil, na música sertaneja animada pelas bandas de pífanos e zabumbas e que ambientam a trama, nos cigarros enrolados à mão por Chicó, nas pedrarias e enfeites das roupas dos cangaceiros, nas bandeiras com estandartes enfeitados usadas nas manifestações, nos santos esculpidos. Até mesmo a alcunha “engole cobra” dado

a Eurico deriva de costumes mais antigos em que se envelhecia aguardente com uma cobra na garrafa. Eurico era dado a tomar cachaça.

Enfim, ao espectador é dada a oportunidade do diálogo com todo esse conjunto de peculiaridades que forma e constitui o que se chama tradição popular. E sendo o Auto da Compadecida uma reunião desses elementos contidos nas obras de Suassuna, e esses definidos por ele próprio como diz “Armoriais”, eis o Movimento Armorial sintetizado nesta forma de Arte fílmica.

E como o próprio Suassuna identifica o seu Movimento: “Uma Escola Nordestina que, há tanto tempo vem se preocupando com a criação de uma Arte, de uma Literatura, de um pensamento brasileiro, que nos sirva, ao mesmo tempo, de meio de expressão às nossas características e de ligação e identificação com o mundo em geral”. (SUASSUNA, 1974, p.68).

4 A INDÚSTRIA CULTURAL E O ESCLARECIMENTO

Embora no decorrer deste estudo já se tenha mencionado sobre os mecanismos manipulatórios contidos na cultura de entretenimento e até mesmo alguns dos pensadores da Teoria Crítica como forma de dar sustentação às discussões que se travaram em torno do conceito de cultura popular, é neste capítulo que se aborda de maneira mais incisiva os aspectos subjacentes à indústria cultural. Além dos aspectos históricos da Escola de Frankfurt será abordado a questão da racionalidade técnica ou razão instrumental decorrente da paralisia do pensamento crítico, que não é senão as conseqüências da pseudo formação desencadeada pelos mecanismos da cultura de massas no imaginário social, cujos efeitos dessa racionalidade sobre as produções culturais é a perpetuação dessa realidade, e que Adorno e Horkheimer desvendam na Dialética do Esclarecimento. Aborda-se ainda o papel da educação que ainda tem tropeçado quanto a uma forma de ensino que refreie as formas incontidas da barbárie que esse tipo de pensamento produz..

4.1 OS PENSADORES E A ESCOLA DE FRANKFURT⁴

Adorno não foi um pensador solitário quando enveredou por analisar os impactos sociais decorrentes das transformações tecnológicas e da supremacia da razão técnica. De acordo com Bárbara Freitag (1986), a formulação de um estudo da ideologia da racionalidade tecnológica pela Teoria Crítica está no cone dos trabalhos que ele realizou juntamente com Horkheimer, Marcuse, Habermas e Walter Benjamin, expressões do pensamento crítico do séc. XX.

Esses trabalhos passam a acontecer em 1922, na Turíngia, a partir de uma semana de estudos marxistas, organizada pelo marxista Félix Weil que buscava organizar um grupo de trabalho para a documentação e teorização dos

⁴ - De acordo com Freitag (2000), o termo Escola de Frankfurt ou a concepção de uma “Teoria Crítica” sugerem uma unidade temática e um momento epistemológico teórico e político que raras vezes existiu entre os pensadores da Escola. O que caracteriza a sua atuação conjunta é a sua capacidade intelectual e crítica, sua reflexão dialética, sua competência dialógica, que Habermas viria a chamar de “discurso”.

movimentos operários na Europa. Desse encontro, surgiu a iniciativa da organização de um Instituto, posteriormente custeado pelo mesmo Félix Weil, o *Institut fuer Sozialforschung* (Instituto de Pesquisa Social). Criado em 1924 e vinculado à Universidade de Frankfurt na Alemanha, este Instituto teve como primeiro diretor Carl Gruenberg, historiador e marxólogo de Viena, sendo que mais tarde, em 1930, Max Horkheimer, filósofo formado em Frankfurt, assumia a direção. Como afirma Freitag (1986) Horkheimer investiu toda a energia da sua carreira filosófica na reflexão sobre a especificidade do capitalismo moderno nas condições históricas da Europa, em especial da Alemanha pós-guerra.

Durante muito tempo, o Instituto sofreu perseguições pelo fato das atividades ali produzidas serem consideradas hostis ao Estado. Preocupado com o anti-semitismo crescente na Alemanha e o progresso implacável do movimento nazista encabeçado por Hitler e temendo seu fechamento, Horkheimer teve o cuidado de desmembrar o Instituto em filiais que se instalaram em Genebra, Londres, Paris e Estados Unidos, país este onde seus principais redatores e, entre eles Adorno, já haviam se instalado. Como previu Horkheimer, em 1933 o governo nazista decretou o fechamento do Instituto na cidade de Frankfurt, sendo confiscado juntamente com o prédio algo em torno de 60.000 exemplares de volumes de livros que constituía o acervo da sua biblioteca.

A produção intelectual dos pensadores de Frankfurt foi além dos ensaios publicados nos números iniciais da revista do Instituto. De acordo com Freitag (1986), trabalhos significativos como *Studien zu Autoritaet und Familie* (Estudos sobre autoridade e Família, 1936) já denotava uma preocupação do grupo sobre os efeitos do capitalismo na personalidade da classe operária europeia. Segundo esses teóricos, essa classe teria perdido a consciência de sua missão histórica, submetendo-se a formas de dominação e exploração totalmente contrárias ao seu interesse emancipatório.

Nesse sentido, a primeira fase de existência do Instituto foi marcada pela personalidade de Max Horkheimer. Sua preocupação e interesse intelectual fluíam no sentido da idealização de uma teoria materialista que, auxiliada pelas contribuições empíricas e históricas da sociologia e da historiografia explicasse como a classe operária enfrentava as crises específicas do capitalismo no séc. XX, e porque dela não ter assumido o seu sentido histórico de revolucionar a

sociedade estabelecida. Com essa atitude, Horkheimer procurava resgatar a reflexão dialética que estava se perdendo, face a uma crescente tendência positivista e empirista nas ciências sociais. Sendo assim, o lançamento do seu ensaio “A Teoria crítica e a Teoria tradicional” em 1937 lançava os fundamentos da Teoria crítica da Escola de Frankfurt. Era preciso avançar ainda mais e entender a realidade social em sua complexidade e transformações. Para isso, como afirma Olgara Matos (2009), era preciso que esse objeto de interesse fosse submetido a um método que se pretende universalizador e unitário: o método científico.

A racionalidade da dominação da natureza para fins de lucro, colocando a ciência e a técnica a serviço do capital foram as primeiras observações feitas pelos frankfurtianos, que viam nessas práticas emanadas do positivismo claras relações entre o fascismo e o capitalismo. Isto é, a imposição ideológica do ideário capitalista. O entendimento dessa relação, a partir das análises de Marx e de sua crítica à economia política burguesa, revelava à Teoria Crítica da Escola de Frankfurt a transformação dos conceitos econômicos dominantes em seus opostos. Esse entendimento dava ao Instituto a sustentação teórica e científica para a compreensão das relações antagônicas existentes entre a razão racional e a razão técnica do capital, e que nortearam os trabalhos ali desenvolvidos.

Matos (2009) ressalta a importância da Teoria Crítica na investigação dos problemas sociais decorrentes da forma de organização da sociedade capitalista:

A livre troca passa a ser o aumento da desigualdade social; a economia livre transforma-se em monopólio; o trabalho produtivo, nas condições que sufocam a produção; a reprodução da vida social, na pauperização de nações inteiras. Assim, a crítica à razão torna-se a exigência revolucionária para o advento de uma sociedade racional, porque o mundo do homem, até hoje, não é o “mundo humano” mas o mundo do capital.
(MATOS, 2009. p.10).

Partindo da análise crítica de Marx, Max Horkheimer (1930) imaginava reorientar a reflexão filosófica da época, indo de um patamar abstrato para um nível mais concreto. Isto é pelas observações das práticas sociais sendo explicáveis à luz de uma reflexão teórica. A idéia era a de que não se confundisse

os trabalhos do Instituto como mais uma crítica ou como sendo o puro ativismo da luta partidária.

Nessa época Adorno era crítico de música em Berlim, onde se concentrava em análises dos efeitos da racionalidade técnica nas produções culturais. Ali investigava “a regressão da capacidade auditiva dos ouvidos”, o Jazz e outras manifestações musicais da moderna sociedade de consumo como os “musicais” do teatro e do cinema, a produção em massa de discos e as emissões radiofônicas. Só em 1938 é que passa a ser colaborador do grupo de Horkheimer. Daí em diante, muitas foram as discussões teóricas e os escritos produzidos no Instituto para a Pesquisa Social, trabalhos esses que resultaram na formulação da mais expressiva de suas produções *A Dialética do Esclarecimento* (1947), escrito por Adorno conjuntamente com Horkheimer.

Entretanto, dois desses trabalhos foram essencialmente importantes na formulação dessa obra, por se tratarem de uma denúncia da dimensão ideológica da arte entendida num sentido convencional: “O caráter afirmativo da cultura” de Herbert Marcuse (1937) e “a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin (1936). Em Marcuse porque denuncia a perda da função sublimadora da autêntica arte em razão da industrialização da cultura, fenômeno por ele denominado como sendo “cultura afirmativa”⁵. Essa forma de cultura desmonta o conceito burguês de cultura idealista, que originalmente não separava a dimensão material e espiritual da vida. Todavia, segundo Loureiro (2003), esses polos foram cindidos pela perda da sublimação dos valores humanos pela *cultura* em razão da reprodução material da vida pela *civilização*. Em Walter Benjamin, porque tece uma crítica aos aspectos da reprodutibilidade técnica da arte que fez desaparecer os reais valores estéticos e o fundamento no ritual que ela tinha do seu valor de uso. Isto é, tornou-se tão somente em mais um objeto para a decoração visual e o adorno de ambientes. A temática central dessa obra *A Dialética do Esclarecimento* consiste em expor o dilema de uma razão que necessita refletir criticamente sobre seus princípios, mas que ao mesmo tempo esvaziou-se dos impulsos emancipadores que são imprescindíveis para a auto

⁵ Falso idealismo da cultura nos tempos modernos. Isto é, toda não cultura feita, destituída de valores emancipatórios e patrocinada apenas para as pessoas a matar o tempo, tentando adaptar subjugar os indivíduos à realidade existente Ex. “disco é cultura”, “esporte é cultura”. Essas “culturas” precisam se utilizar de slogans para se firmar como sendo cultura.

reflexão. Isto é, o pensamento crítico tem se tornado impossibilitado em função da instrumentalização da razão pela técnica. Só a razão técnica se configura de modo predominante. Num de seus trabalhos, *educação após Auschwitz*⁶, Adorno denuncia que a supremacia da técnica é tamanha que faz com que os indivíduos subestimem a própria monstruosidade que é ser eles próprios expropriados dessa capacidade. Quanto a Auschwitz, “isso testemunha que os homens não se compenetraram da monstruosidade ali cometida” (ADORNO, 1986. p.33). Ou seja, a falta do esclarecimento não faz o homem compreender que aquilo não foi senão uma violência asséptica, planejada e industrializada, em que os homens não foram ali assassinados, mas eliminados como peças industriais defeituosas que atrapalham o desenvolvimento da sociedade.

A nova fase da Escola de Frankfurt é marcada pelo regresso do Instituto de Pesquisa Social que volta a firmar sede em Frankfurt em 1950. Horkheimer e Adorno são nomeados professores catedráticos do Departamento de Filosofia na Universidade Johann Wolfgang Goethe. Após a aposentadoria de Horkheimer em 1967, Adorno assume a direção do Instituto, vindo a falecer em 1969. Benjamin se suicidara em 1943. Marcuse que ficara lecionando na Universidade de Brandeis na Califórnia morre em 1980. Restando apenas Juergen Habermas, este considerado o grande intelectual da teoria crítica atual, de 1971 a 1983 trabalhou no Instituto Max Planck, onde se propôs a estudar as condições da vida do homem da civilização técnica industrial. Publicando obras ainda inéditas dos Teóricos críticos da primeira geração, juntamente com R. Tiedemann, A. Schmidt, E. Wellmer e outros, dão início a uma quarta fase dos trabalhos sobre a Escola de Frankfurt.

Entretanto, esse “renascimento” da Teoria crítica não é devido exclusivamente aos trabalhos desses intelectuais. Como diz Bárbara Freitag: “há toda uma geração de jovens filósofos, pedagogos, sociólogos e críticos literários que têm usado a teorização dos frankfurtianos para novas reflexões e busca de apropriações ou superação de seu pensamento”. (FREITAG, 1986, p.29).

⁶ Campos de concentração organizados no período da Guerra pelos Nazistas para o extermínio de judeus que eram ali eliminados nas câmaras de gás.

4.2 SOCIEDADE INDUSTRIAL E RAZÃO INSTRUMENTAL

A multiplicidade de culturas que hoje operam no ajustamento das massas em torno de uma razão extremamente técnica já não deixa transparecer que a cultura burguesa contemporânea vive um momento histórico de crise. Crise essa justificada justamente porque dessa multiplicidade só tem restado como produto simbólico uma forma de pensar universal, que tem convergido na contemplação quase que exclusiva dos detalhes econômicos.

Theodor W. Adorno Adorno & Max Horkheimer (1985) ao apontaram em seu texto a “Indústria cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas” não se referiam como sendo esse caos, ou a crise, o resultado de tendências críticas e culturais opostas e independentes, e que poderiam resultar na contestação do que passou a ser imposto como forma de manutenção do novo modelo de sociedade que vigorava favorecida pela Revolução Industrial em 1789. Ao contrário do que se pensou, esse caos veio refletir justamente a padronização em torno de uma só forma de cultura, em que não havendo mais a razão da escolha conduziu e tem conduzido a todos à aceitação e a assimilação pacífica dos ideais puramente comerciais difundidos e planejados pela lógica capitalista. Ideais esses, conforme salientaram esses filósofos, dissimuladamente embutidos nas formas de culturas e atitudes prescritas praticadas na contemporaneidade.

E como filósofos que se espelhavam nas teorias de Marx, Adorno & Horkheimer, assim como os outros integrantes da chamada Escola de Frankfurt passaram a analisar que a cultura, submetida aos mesmos esquemas de organização e de planejamento utilizados na indústria para a fabricação em série de objetos tomava as mesmas características da produção. Isto é, a de produtos, cuja finalidade prática e destinados à sociedade industrial como forma de distrair e entreter os corpos fadados do trabalho, após um breve período de uso se descartava. Ou seja, sem cumprir uma função maior de elevação que desconectasse os espíritos do plano material, função essa que a cultura possuidora dos traços da tradição ainda permitia e que foi enfraquecida, desde que passou a objeto de manipulação ideológica como forma de dar respostas ao ideário neoliberal que se acentuou no período pós Revolução Industrial. Ou seja, como forma de manutenção da coesão social, cuja serialização e a padronização dos sujeitos aos modelos massificados e praticados pelo universal garantiriam a

efetivação plena dos interesses da nova sociedade, que assim se denominava burguesa.

Nesse sentido, pontuavam estes autores: “O cinema, o rádio não precisam mais se apresentar como arte, apenas são meios que se utilizam da arte para legitimar o lixo que propositalmente produzem”. (ADORNO e Horkheimer, 1985, p. 100). E essa realidade, ou melhor, as necessidades iguais promovidas por esses meios e outros desenvolvidos pela técnica como meio ideológico de dominação social justificaria a adesão incondicional aos modelos culturais impostos. Estaria nessa declaração a chave para o entendimento do porquê da aceitação plena dos sujeitos sem maiores resistências tanto dos produtos ditos culturais, como da própria condição de indivíduos dentro de um sistema coletivo padronizado e cada vez mais coeso.

A técnica conquistou seu poder sobre a sociedade. Os veículos de comunicação de massa, ou melhor, os mentalizadores da dominação que deles se utilizaram sob o pretexto de democratização da cultura, cuja massificação e recebimento do mesmo tipo de cultura pelas distintas classes sociais, se pensava, eliminariam as separações existentes. Ao contrário, a uniformização da cultura acabou dissolvendo os últimos resíduos potencializadores do processo de emancipação dos sujeitos que se faziam presentes nas formas de culturas praticadas antes da consolidação em efetivo da sociedade capitalista, afirmaram Adorno & Horkheimer (1985). Nota-se, portanto, que a sociedade industrial que emergia sob a égide dos princípios liberais acabou não cumprindo o seu papel no sentido da promoção da autonomia, o que por princípios de coerência as tecnologias por ela produzidas poderiam promover. Ao contrário disso, as tecnologias por ela desenvolvidas acabaram sendo direcionadas no sentido oposto. Isto é, acabaram sendo utilizadas como meio de dominação dela mesma.

Quando Adorno e Horkheimer dizem que “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 100), estão se referindo ao poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade, justamente por despertar nela essa razão técnica. Assim, continuam sempre dominando porque a razão técnica ou razão instrumental é a que, objetivando as satisfações de modo imediato e instantâneo acaba alimentando as compulsões que podem ser realizadas no plano econômico.

E nesse contexto de lutas desiguais em que a ideologia dominante não encontra resistência, pois é ela própria, a ideologia, a resistência que nega as possibilidades de uma cultura capaz de promover a autonomia e a independência como forma de resistir à dominação, a subserviência a essa dominação, em termos de uma sociedade que assim se comporta tende a se perpetuar. Resta saber, entretanto, que a parcela de culpa não é só do sistema. É também do público que favorece isso pelas suas atitudes, uma vez que involuntariamente acabam tomando gosto pela coisa e terminam atendendo os seus dominadores para não se sentirem expurgados da sociedade.

Fato é que a vida estabelecida em função da razão instrumental não deixa seus traços negativos apenas na arte e na cultura, que sendo transformados em objetos destinados ao consumo acabam perdendo sua função mais elementar. Ou seja, que seria o de fazer suscitar nos indivíduos as capacidades da percepção crítica pelos estímulos sensoriais que essa forma de expressão humana pode possibilitar. Isso porque a arte transformada em objeto de decoração, ou utilizada de modo vulgar como, por exemplo, uma pintura de Da Vinci estampada num *out door* como estímulo ao consumo de um produto qualquer e descontextualizada do próprio sentido da Arte acaba, sendo ela própria, assim como o produto por ela estimulado também assumindo a condição de mero objeto. Ou seja, mais uma imagem ilustrativa qualquer. E como levantou Walter Benjamin (1993), quando discutiu os efeitos da reprodutibilidade técnica sobre a Arte, a razão instrumental resultou numa forma de Arte praticada pela burguesia industrial despossuidora de uma “aura”. Isto é das propriedades de sublimação das coisas pelas sensações do espírito, passando a vigorar tão somente os estímulos superficiais, enquanto uma propriedade de consumo, usurpada dos seus reais valores estéticos.

E como produto desses traços negativos à própria condição humana resultante da subserviência desse homem à racionalidade técnica subsiste os fenômenos que inquietam a sociedade contemporânea e que se mostram materializados no visível processo de barbarização das estruturas sociais. A adesão incondicional e a identificação cega com o coletivo num mundo como o atual em que a tecnologia parece ocupar uma posição chave tem produzido pessoas ajustadas com a tecnologia. Essa afirmação feita por Adorno (1986) dá conta de que o homem moderno tem colocado a razão tecnológica acima da

razão humana. Ou seja, a busca pelo interesse próprio de cada um, e diga-se aí, preponderantemente as possibilidades pela materialidade econômica, têm produzido nos homens uma mentalidade irracional. Isto é, extremamente técnica, cujas aspirações que se pretendiam com a natureza dominada pela tecnologia ao se encerrarem como uma finalidade em si mesma, ou seja, não objetivando um coletivo em que ali se mostre inseridos também os interesses dos demais, explica a frieza e a indiferença com que a humanidade tem se portado diante da barbárie que produz.

Em seu texto *Educação Após Auschwitz*, Adorno pondera que a extrema coisificação das consciências como consequência da aceitação incondicional ao que é sugerido pela técnica tem feito com que o amor aos objetos exerça uma supremacia doentia em relação ao amor humano. Dessa forma, reforça ele, que esse homem de consciência mutilada pela expropriação da autonomia e da reflexão por essa mentalidade ideologicamente premeditada, mas aceita como “espírito do mundo”, e que portanto, difícil de contrariá-la, é o que tem levado o homem à barbárie e consequentemente à sua repetição. E isso porque a esse homem não é dada uma formação mais incisiva no sentido de se opor não contra as tecnologias, mas ao espírito prático e mecânico que já não se compenetra mais com os horrores que se cometem na vida cotidiana. Diz ele:

A barbárie subsistirá enquanto as condições que produziram aquela recaída (se referido ao genocídio cometido em Auschwitz) substancialmente perdurarem. Esse é que é o receio todo. A pressão da sociedade perdura, não obstante toda a invisibilidade do perigo hoje. Ela impele os homens até o indescritível, que em Auschwitz culminou em escala histórica. (...) O fato de que milhões de homens foram sistematicamente assassinados não deve ser tratado como fenômeno superficial, como aberração do curso da História, que não interessa em vista da grande tendência do futuro. Que aquilo tenha acontecido, é de *per se* indício de tendência extremamente poderosa da sociedade.
(ADORNO, 1986, p. 33,34).

Isso explicaria, por exemplo, no tocante à sociedade moderna, ou assim chamada sociedade da informação e que, portanto, pressupõe-se instruída, o

nivelamento dos níveis de consciência determinado pela razão técnica. Esse nivelamento, ou seja, o condicionamento das mentes ao nível da média tem feito com que nem ele mesmo, homem instruído, consiga identificar na materialidade histórica da produção da vida as incoerências por ele promovidas e que são a causa do desconforto cultural e social que ora vivencia.

Deixando-se conduzir pelo prescrito como modo de vida pelas ideologias contidas nas formas de cultura que ora vicejam, ao homem individual dessa sociedade tem bastado, assim como no esquema que projeta por antecipação o final do filme, apenas se sentir identificado com o mesmo desfecho esperado pelo restante da platéia. Isto é, o desfecho padronizado ao qual não resta outra possibilidade de interpretação que dispensa o uso da imaginação e da sensibilidade, a não a de se contentar com o idêntico.

O caráter da racionalidade técnica também foi discutido por outros filósofos e pensadores da contemporaneidade. Herbert Marcuse (1979), também pensador da Escola de Frankfurt, ao discutir os aspectos da razão instrumental sobre a formação dos indivíduos afirmava que embora as marcas negativas decorrentes do pensamento se mostrem visíveis nas práticas cotidianas as causas que as deflagram ainda parecem distantes de serem identificadas pela grande massa. E isso é preocupante, afirma Marcuse (1979). Ao contrário do que pode atribuir a opinião popular, a ocorrência dos fenômenos negativos que se abatem sobre a sociedade não se constituem casos isolados em si ou o desfecho de possíveis consumações proféticas, suposições essas ainda amplamente acreditadas pelo senso comum. De acordo com ele, o desconforto social porque hoje passa a sociedade contemporânea já são os resultados práticos dos desdobramentos de um processo histórico pelo qual um novo modelo de sociedade burguesa que se fortaleceu e que se consolidou de forma mais definitiva no século XIX se organizou e passou a organizar seus membros. Com isso, além do ocultamento das causas potenciais desestabilizadoras da malha social o sentimento de conformismo diante delas veio se somar ao rol de problemas.

O grande problema, no entanto, como afirmou Marcuse (1979) não reside no caráter pragmático da ignorância não intencional de um número significativo do contingente. Mas, sobretudo, pela falta de informação revelada justamente pelas massas que já passaram pelo crivo de um processo de educação formal mediado

pelos instrumentos para tal. E essa situação se realiza no que disse ele ser a “paralisia da crítica social”, situação essa que tem levado os indivíduos a agirem mais em conformidade do que como opositores dessa realidade. Afirma ele: “Nós nos submetemos à produção pacífica dos meios de destruição, à perfeição do desperdício, a ser educados para uma defesa que deforma os defensores e aquilo que eles defendem”. (MARCUSE, 1979, P.13). Ou seja, em tais circunstâncias a sociedade estabelecida controla, em conformidade às suas exigências, o modo pelo quais seus membros são educados. Isto é, para tornar válidas e desconhecidas as forças que perpetuam o caos que denunciam.

A tecnologização da vida com vistas à lógica do capital burguês alterou os códigos de vivência humana. O espaço privado no qual o homem pode tornar-se e permanecer ele próprio, atualmente se encontra invadido pela realidade tecnológica. A liberdade de pensamento, a liberdade de consciência que ainda eram valorizados nas fases iniciais da sociedade industrial acabou perdendo seu verdadeiro significado. Isto é, essas condições que ainda davam ao homem uma relativa autonomia de pensamento acabaram sendo substituídas por outros valores ideológicos mais produtivos como forma de contemplação e de manutenção do modelo social capitalista.

O mundo passou a viver nessa lógica, afirmou Marcuse (1979). E para se conseguir a adesão das massas essa sociedade dispensa o uso da força bruta, onde racionalmente os dominantes operam pelas forças ideológicas que atuam nas mentes dos indivíduos afastando-as das suas realidade, porém aproximando-os da lógica consumista. O mundo vive nessa lógica de mercado. As grandes corporações que repassam às massas sua imagem bonita e bondosa ocultam destas sua verdadeira intenção reacionária. Hoje, qual é o banco que não quer ser ecológico? Vendem até carro ecológico. E isso convence, porque a ânsia provocada pelos modismos de ser ecologicamente correto faz com que ao se adquirir um produto anunciado que esteja enquadrado nos padrões do “ecologicamente correto” anunciado faz com que o indivíduo, ao consumir o que lhe mandam, também se sinta parte dessa lógica, à qual imagina que todos os demais estão. É uma máquina de propaganda enorme, e a força desse discurso não encontra nenhuma resistência para ser colocado em prática pelas pessoas.

Essa realidade vem caracterizar o que Marcuse (1979) disse ser o aspecto

psicológico que marca a atual realidade. Isto é, a auto limitação do pensamento dessa sociedade faz barrar e desencorajar todas as iniciativas intelectuais e emocionais que se mostrem opositoras a essa conformidade. Em contrapartida, uma nova forma de comportamento extremamente operacional tem sido praticado como padrão de pensamento geral. Por essa razão, toda ação que venha se opor a essa forma de ser universal é considerada ilusória, infrutífera e sem sentido para essa sociedade.

O alto grau de alienação das massas acaba facilitando na incorporação dos preceitos ideológicos da racionalidade tecnológica fazendo com que ela assim se estabeleça. Baseado no conceito de ideologia em Adorno (1985), Marcuse demonstra a fragilidade dessa massa diante da influência ideológica exterior sobre os indivíduos, fazendo com que sem maiores resistências aceitem como estilo de vida o que é prescrito pelo aparato manipulatório da sociedade de consumo:

“O aparato produtivo e as mercadorias e serviços que êle produz “vendem” ou impõem o sistema social como um todo. Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento e roupa, a produção irresistível da indústria de diversões e informações trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que prendem os consumidores mais ou menos agradavelmente aos produtores e, através destes, ao todo. Os produtos doutrina e manipulam; promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E, ao focarem esses produtos benéficos à disposição de maior número de indivíduos e de classes sociais, a doutrinação que eles portam deixa de ser publicidade: torna-se um estilo de vida. É um bom estilo de vida - muito melhor do que antes - e, como um bom estilo de vida, milita contra a transformação qualitativa”.

(MARCUSE, 1979. p.32).

Esses aspectos políticos, que imperceptivelmente se movimentam no interior da sociedade, constituem a dinâmica da racionalidade tecnológica resultando no que este autor afirma ser um padrão de “pensamento e comportamento unidimenssional”. Isto é uma forma de pensamento universal, cujo sentido existencial não transcende a materialidade histórica, se limitando apenas à mera satisfação pessoal oferecida pela técnica, e que, naturalmente, repele tudo o que for contrário a essa forma de pensamento.

Nesse sentido, como bem afirmou Marcuse (1979), a poderosa ideologia dominante sabe que o caminho mais rápido e eficaz para esse objetivo passa pela fabricação da felicidade coletiva. Sendo assim, o despertar para essa aderência é o resultado prático da precisa e calculada estratégia dos mecanismos manipulatórios que, ao atuarem na promoção de uma realidade ilusória deflagra nos indivíduos uma sensação de conforto ao fazê-los se sentirem socialmente aceitos consumindo aquilo que lhes é ordenado e que todos consomem indiferentemente do espaço que ocupam na sociedade. Pondera Marcuse que esses mecanismos encarregados de mediar a “felicidade” entre os dominadores e seus dominados “vão pelos seus agentes de publicidade moldando o universo da comunicação no qual o comportamento unidimensional se expressa” (MARCUSE, 1979. p. 93).

E nesse contexto de manipulação, a linguagem publicitária enquanto veículo manipulatório tem um relevante papel no tocante ao modelamento dos espíritos, uma vez que é preciso que se garanta ao sistema a adesão do consumidor à mercadoria, bem como das regras de comportamento social necessárias ao sucesso desse sistema. E essa adesão é uma questão até de status, pois demonstra que se aderindo é sinal de estar afinado ao sistema político, econômico e cultural determinado.

Num exemplo prático, o poeta Carlos Drummond de Andrade tratou com humor poético esses malabarismos arquitetados pela sociedade industrial que induzem os indivíduos ao prazer do consumo onde, pelos anúncios, produto e ser humano acabam se identificando:

Eis que se aproxima o inverno, pelo menos nas revistas cheias de anúncios de cobertores de lã e malhas. O que não é o desenvolvimento humano! Em outros tempos, se o indivíduo sentia frio passava na loja e adquiria seus agasalhos. Hoje são os agasalhos que lhe batem à porta em belas mensagens coloridas. E nunca vêm sós. O cobertor traz consigo uma linda mulher que se presta para se recolher debaixo de sua nova textura antialérgica, e a legenda: Nosso cobertor aquece os corpos de quem já tem o coração quente. A mulher parece convidar-nos: Venha também. (...) em cada anúncio uma sugestão erótica. Identificam-se produto e ser humano. A tônica do interesse recai sobre o último? É logo desviada para aquele. Operada a transferência, fecha-se o negócio. O erotismo fica sendo

agente de vendas. (...) O olhador de anúncios sente o prazer de novas associações de coisas, animais e pessoas; e esse prazer é poético.
(DRUMMOND, 2001, p.151)

Tal atitude vem comprovar que o consumismo na sociedade industrial ultrapassa a mera questão do consumo. Isto interfere também no lado psicológico dos sujeitos ao incutir nestes necessidades.

Assim, nesse contexto, não é difícil perceber a aderência das massas à programação insossa da Televisão, que em busca de níveis mais elevados de audiência tem rebaixado suas programações ao nível da mediocridade. Mediocridade essa que é fortemente patrocinada pelos empresários representantes do capital e das ideologias dominantes. Enquanto isso, programas de alto nível formativo ainda esbarram na falta de patrocinadores. Talvez porque não terão o retorno investido pela provável pouca aceitação da média, isto é, das massas que tem preferido o grotesco, as vulgaridades apelativas, o sensacionalismo barato, a violência apresentada como forma de programação.

Oferecida como espetáculo pago, a Arte tornou-se objeto mercantilizado, onde o valor de sublimação foi superado pelo valor de troca. A música que ainda possuía esse poder também passou a se manter dessas fabricações, com seus sucessos feitos com tempo de validade pré-determinado, até a chegada do outro sucesso que cairá na boca do povo.

A corrupção é outra epidemia que penetra todos os poros da sociedade. A política é alvo de críticas da população. Todavia, o desuso de uma reflexão mais analítica tem feito com que a mesma população que critica a atuação corrupta ou a inércia dos seus representantes políticos é a mesma que tem reconduzido indefinidamente aos cargos os caciques e as velhas raposas da política que continuam, como sempre, atuando com mais ênfase nas causas e nos interesses dos grupos dominantes.

A barbárie também tem se manifestado nos esportes. A fúria e a violência intempestiva das torcidas tem deixado marcas de sangue nos estádios, que não raras as vezes tem se transformado em verdadeiros “Coliseus” aos moldes da Idade Média, onde torcedores ali extravasam suas violências reprimidas que lhes é gerada pelo próprio sistema social que domina.

Os modismos sem sentido e de todos os tipos são incorporados irrefletidamente pelas massas. E como acontece em todos os aspectos da atividade humana a moda se transforma em costume, e o costume passa a fazer parte da cultura.

Já no tocante à educação, no sentido de uma educação para a auto reflexão, como bem afirmou Adorno (1986) é a única saída como forma de oposição à barbárie também tem se inclinado lógica capitalista. Formando habilidades mais no sentido de oferecer mão-de-obra especializada e até mesmo para a adaptação das massas ao sistema econômico dominante, tem deixado a desejar quanto aos aspectos qualitativos. A superficialidade com que os conteúdos são trabalhados, bem como a formação aligeirada dos professores são a prova dessa nova realidade que se abateu sobre ela. Hoje forma-se um professor que atuará na base, isto é, como dizia Adorno (1986), na primeira infância, em até dois anos. Muitas vezes sem mesmo o futuro professor conhecer a própria Instituição que lhe forneceu o Diploma. Em suma, tem se buscado mais os aperfeiçoamentos para as práticas de sala de aula do que mesmo as competências para uma educação promotora das capacidades reflexivas, que se desse desde a primeira infância como forma de se evitar a reincidência da barbárie como a vista em Auschwitz. Ou seja, uma educação aos moldes pretendidos por Adorno.

Demais, simultaneamente ao entusiasmo e às conquistas alcançadas por essa sociedade caminham as suas inquietações. Enquanto se aguardava que seus componentes pudessem organizá-la racionalmente rejeitando as ações que viessem contrariar o coletivo, o que se viu foi a afloração desmedida do seu processo de barbarização. E isso, face ao triunfo do aparato tecnológico que foi incorporado pelos setores hegemônicos do capital, majoritariamente a serviço do que convêm suas intencionalidades.

4.3 SOCIEDADE BURGUESA E INDÚSTRIA CULTURAL: A SEMIFORMAÇÃO COMO AFIRMAÇÃO DA IDEOLOGIA DOMINANTE

Como já foi demonstrado, algumas características manipulatórias

apontadas até aqui, a exemplo da homogeneização neutralizadora dos valores simbólicos formativos e emancipatórios da Arte com vistas a sua massificação comercial, a música feita com prazos de validade, o vulgar e o *non sense* explorado como programação pela Televisão, ou ainda o esquema usurpador das tensões entre homem e a natureza são exemplos clássicos do que Adorno e Horkheimer (1985), especialmente no capítulo elementos do Anti-Semitismo em *Dialética do Esclarecimento* denominaram “semicultura” ou semiformação. E como apontaram esses filósofos se constituem em formas de dominação adotadas pela sociedade industrial, cuja função tem sido a de acomodar os indivíduos frente ao existente e à realidade instituída. Esses aspectos como sendo a configuração e a própria realização material do que eles próprios chamaram indústria cultural, dado a sua importância no bojo dos estudos da Teoria Crítica⁷ requer antes de serem mais bem aprofundados uma definição histórica que esclareça junto aos indivíduos quanto ao contexto histórico que deu origem à classe burguesa capitalista. Necessita ainda uma definição mais precisa da idéia que queria se fazer transmitir ao cunharem esse termo.

Buscando nas formulações postuladas pelos estudos históricos realizados por Erick Hobsbawn (1984), este historiador dá conta de que a formação da sociedade burguesa tem sua origem e sua consolidação no fato histórico da Revolução Industrial (1789 -1848) na Inglaterra, parte da Europa e trechos da América do Norte. Dessa forma, tomemos esse acontecimento da história como o marco divisor de águas do modelo de sociedade praticado em antes e após esse episódio que mudou e que continua a mudar o mundo, sobretudo nos aspectos que tangem a afirmação de modelo de cultura como forma das garantias capitalista.

Afirma este historiador que até a época que antecede esse período a sociedade se configurava predominantemente agrária com uma população constituída basicamente de camponeses que nos seus locais de origem realizavam suas formas de expressão cultural alicerçadas na tradição. Todavia, já

⁷ “Teoria Crítica” foi o termo usado por Horkheimer a partir da *Teoria tradicional e da Teoria Crítica* publicado por ele em 1937 para caracterizar a pretensão teórica do grupo de teóricos do *Instituto de Pesquisa Social*. A palavra “Crítica” advém das formulações teóricas de Kant (Crítica da Razão Pura, Crítica da Razão Analítica e crítica do Juízo), conceitos esses que foram empregados na formulação da teoria marxista. A Crítica está presente no sub tema do *Capital* de Marx: “Crítica da economia Política” é a base para a materialidade da história. (Freitag, 2000).

havia naquele contexto pré indícios capitalistas. Suas marcas, ainda que discretas, se revelavam pela implantação de uma forma de agricultura em larga escala de produtos específicos que se destinavam aos mercados de consumo. Ou ainda nos regimes arrendatários em que se pagava o aluguel da terra e também pelo de divisão do trabalho em funções específicas que ali se iniciava, situação essa que vem comprovar o porquê desta sociedade que hoje se configura ser também denominada burguesia do capitalismo tardio. Ou seja, porque as práticas econômicas aos moldes capitalistas já eram realizadas antes mesmo da Revolução Industrial.

Entretanto, a Revolução Industrial que se consolidaria por definitivo a partir de 1789 trazia consigo os antagonismos decorrentes de uma nova mentalidade que se determinava em torno das conquistas tecnológicas e que ia sendo incorporada pelo meio social, afirma Hobsbawm (1984). Isto é, uma mentalidade que passa a girar em torno de uma razão técnica. Assim, a crença no progresso individualista se difundia. Surgia uma nova classe de empresários privados que passavam, incentivados pelo Estado, a adotar a filosofia do lucro máximo. E para tanto, o novo modelo industrial, que superava a manufatura e as formas de produção artesanais deveria ser mais eficiente. E mais que produzir objetos, deveria ser capaz de interferir ideologicamente nos espíritos como forma de garantir a prosperidade do sistema pelo consumo dos produtos e mercadorias culturais padronizadas que passavam a ser derramados na corrente da nova civilização que se firmava como sociedade burguesa, expressão essa originária dos burgos em que viviam os senhores feudais.

Concomitante aos avanços tecnológicos se configurava outra realidade oposta. O êxodo rural era uma realidade. O novo sistema econômico que a cada dia se fortalecia mostrava seus tentáculos nas desigualdades por ele produzidas pelo enfraquecimento dos laços comunitários que antes eram possibilitados pelas formas espontâneas com que a cultura se realizava e também pelas supostas benéficas coletivas que se imaginava se dariam pelo desenvolvimento das tecnologias. Hobsbawm assim descrevia a realidade consumada pela Revolução:

A grande Revolução de 1789-1848 foi o triunfo não só da “indústria” como tal, mas da indústria *capitalista*; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da *classe média* ou

a da sociedade “burguesa” liberal; não da “economia moderna”, mas das economias e estados, e que daqueles continentes se espalhou para o Mundo” (HOBSEBAWN, 1984, p. 17).

Notadamente, a complexidade desigual do ritmo do movimento do mundo a partir dessa Revolução tenha sido o fato mais marcante herdado desse acontecimento que marcou em definitivo os rumos da humanidade. Essa estranha relação revelando a supremacia despudorada do capital sobre a condição humana também foi por ele denunciada ao se inspirar no pensamento de A. de Toqueville:

Desta vala imunda a maior corrente da indústria humana flui para fertilizar o mundo todo. Deste esgoto imundo jorra ouro puro. Aqui a humanidade atinge o seu mais completo desenvolvimento e sua maior brutalidade, aqui a civilização faz milagres e o homem civilizado torna-se quase um selvagem. (HOBSEBAWN, 1984, p. 43).

Hobsbawn assim queria se fazer entender quanto aos efeitos sociais resultantes do rebento da Revolução Industrial que levavam a sociedade ao limite da sua contradição, cuja “felicidade” prometida que se fazia incutida nos produtos de consumo deflagravam a miséria da alma pelas formas individualistas com que eram absorvidos. Individualismos esses que geravam também um processo de barbarização que se fazia iniciar no interior das sociedades.

Entretanto, essa nova situação começa a ganhar notoriedade a partir de 1840, quando alguns pensadores passaram a se debruçar para entender os efeitos sociais resultantes da afirmação da nova classe burguesa. Karl Marx e Friedrich Engels são exemplos de pensadores que se inclinaram com obras densas nesse sentido como, por exemplo, a Ideologia Alemã datada de 1845-1846 e precedidos por filósofos como Immanuel Kant (1724 -1804) com a Crítica da Razão Pura (1781). Esses pensadores formularam as bases do pensamento dos filósofos do século XX, fundamentalmente os da chamada Escola de Frankfurt, sendo seus expoentes mais representativos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer que se empenharam nas discussões sobre a espetacularização e a distribuição mercantilizada da cultura. Prática essa determinada pelos setores

dominantes da sociedade burguesa tardia e que eles denominaram sobre a alcunha de indústria cultural.

Conforme relatou o próprio Adorno (1971), esse termo foi utilizado pela primeira vez em 1947 no livro *Dialektik der Aufklärung* por ele e Horkheimer como forma de superar um desentendimento de interpretação que tornava confuso os termos cultura de massa e cultura popular. Dessa forma, ao substituírem o termo cultura de massa por indústria cultural estes filósofos queriam fazer entender que se tratava dessa forma, ou seja, a indústria cultural um modelo de cultura que não emanava do povo. Todavia, se tratava essa de uma cultura ideologicamente fabricada para as massas com fins exclusivamente mercadológicos, mas que, no entanto, se fazia passar por popular, isto é como sendo feita pelas classes populares. “Ela é industrial mais no sentido da assimilação – frequentemente observada pelos sociólogos – às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico”. (ADORNO, 1971, p.290).

Poderia se dizer que ela é a própria semiformação:

A indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência de milhões de pessoas às quais ele se dirige, as massas não são, então o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) ela abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada *a priori*, e imutável.
(ADORNO, 1971, p.288).

Ao vulgarizar a cultura como objeto, essa indústria aniquila as criações espirituais possibilitadas pela autêntica cultura enraizada na tradição popular. Isto é, aniquilam no homem as suas próprias capacidades autônomas de pensamento, e isso uma vez que feita para as massas vem determinada de cima e determina esse próprio homem a assimilar as ideologias e atitudes ao consumo da cultura padronizada, situação essa que acaba implicando diretamente na formação do imaginário social das massas. Isto é, as formas de comportamento que vai se

determinando pela crença na ilusão que esse tipo de cultura produz.

Tendo sempre em mente que o advento da Revolução Industrial trouxe como conquista as ciências e as técnicas, o que possibilitou ao homem o entendimento dos problemas e das frustrações sociais de forma racional desvinculadas de pressupostas deduções aquém história, isto é nos mitos ou em causas sobrenaturais, este homem ainda permanece preso ao mito. Isto é, na crença irracional na “verdade” fraudulenta que se dissemina em torno de uma racionalidade puramente técnica, que longe de conduzir ao esclarecimento mantém o homem dito esclarecido pelo desenvolvimento tecnológico na sua condição de minoridade. Ou seja, um homem que pouco tem feito uso de uma razão crítica que o tiraria dessa condição se tentasse buscar na materialidade histórica dos fatos as explicações para os fenômenos que o acometem.

Essa situação se explica recorrendo-se às idéias iluministas, cujo esclarecimento (Aufklärung) concebido por Immanuel Kant foi o principal movimento do pensamento moderno e que ainda hoje situa a humanidade num horizonte comum quanto às formas do pensar racional. As idéias por ele concebidas tinham como proposta levar os homens à reflexão no sentido de esclarecer-lhes quanto às forças que o induziam à submissão e à alienação social. Só assim, esclarecidos, poderiam atingir sua maioridade no sentido de pensamento autônomo sem se deixarem manipular e dominar pelas formas do pensamento dominante. Entretanto, Kant tinha a compreensão dessa dificuldade, ao afirmar que “era difícil para o homem em particular desvencilhar-se da mediocridade que para ele se tornou cômodo, quase uma natureza”. (KANT, 1974, p.101). E essa dificuldade e a plena consciência que Kant tinha em se querer levar os homens ao esclarecimento também foi corroborada por Adorno (1985) no seu tempo, ao observar tamanha contaminação do imaginário social que vinha incorporando as distorções trazidas pela “verdade” contida nas formas culturais produzidas pela indústria cultural que faziam com que até mesmo a verdade racional acabasse na condição de irracional. Diz ele:

A credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder, o vangloriar-se com o saber, a timidez nas investigações pessoais, o fetichismo verbal, o deter-se em conhecimentos parciais: isto e coisas semelhantes impediram um casamento feliz do entendimento humano

com a natureza das coisas e o acasalaram, em vez disso, a conceitos vãos e experimentos erráticos: o fruto e a posteridade de tão gloriosa união pode-se facilmente imaginar.
(ADORNO, 1985, p.17).

Essa pressuposta imaginação a que Adorno se refere pode ser considerada como sendo a própria incompreensão e a insistência em não antepô-se à racionalidade imposta pela lógica capitalista da sociedade industrial. Lógica essa que já se notabiliza junto ao círculo social mediante as práticas antagônicas dos sujeitos na realidade contemporânea, às quais ainda são explicáveis pelas deduções tiradas no senso comum que as explica como sendo reflexos do processo evolutivo da humanidade. No entanto, isso tudo é fabricado, segundo Adorno, pela indústria cultural, que longe de conduzir ao esclarecimento, compromete a liberdade do homem em fazer o “uso público” da sua razão, impedindo-o de se deixar tutorar pelos artifícios por ela utilizados, como dizia Kant. No entanto, a materialidade objetiva é o que interessa à essa indústria, assim como também fabricar os indivíduos para serem os produtores, os personagens e a própria platéia dessa realidade artificialmente fabricada.

Quando Adorno quis dizer que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança”, (ADORNO, 2002, p.7), é porque a indústria cultural que opera silenciosamente no imaginário das massas não apresenta a ela nada de diferente. A cerveja é a mesma, o carro é o mesmo, o sabão em pó é o mesmo. Entretanto, se mostrando diferenciados sob um ou outro detalhe por meio de uma estratégia mercadológica apenas camuflam, sob o rótulo de etiquetas ou marcas diferentes os mesmo produtos repassando assim uma falsa possibilidade de escolha que foi suprimida pelos monopólios.

Quanto aos produtos culturais feitos para o entretenimento das massas ocorre a mesma situação. Atuando nesse sentido, a indústria cultural apenas se encarrega de dar de tempos em tempos alguns retoques nas já saturadas produções fílmicas, televisivas, musicais e mesmo culturais como forma de demonstrar uma nova variedade aos clichês por esses setores utilizados, já batidos e desgastados. Muda-se somente a casa. A essência permanece a mesma, isto é, a mesmice alienadora e condicionante que insiste em não se

superar. Tudo é dado de forma muito fácil, tudo é muito belo, ou seja, tudo é muito bem adaptado ao nível da consciência dos indivíduos. E quando o sujeito pensa que usufrui de algo diferente, não é mais que o trivial requentado a ele servido, e que acaba tendo que se contentar. Num exemplo mais simplista, seria como um sujeito iludido por um *menu* requintado, que na esperança de comer *chucrute* como algo diferente, a ele, o garçom lhe servisse um petisco feito com repolho. Repolho ele já conhece e é parte do seu cardápio cotidiano.

Não seria difícil entender, nesse contexto, o sucesso do Kistch televisivo. E como esclarece Massoud Moisés (2004), esse vocabulário utilizado no final do século XIX seria o velho camuflado de novo. Designa ainda a arte de mau gosto para atender as expectativas de pessoas menos exigente ou de sensibilidade pouco desenvolvida. Ainda de acordo com Moisés, “significa tudo que é barato, vulgar, sentimental, sem gosto, com aparência de lixo, bonito, e que sendo da classe média é nos dias que correm o gosto da vasta maioria da nossa sociedade”. (MOISÉS, 2004, p. 254)

Ou seja, tudo é feito numa forma de poder ser controlados pela linguagem cotidiana. O filme, a música e todas as produções desse gênero não deixam à fantasia e ao pensamento do espectador qualquer dimensão na qual possam se mover e ampliar por conta própria no sentido de enxergar aquilo que não é visivelmente apresentado. E nesse sentido, a cultura popular como objeto de investigação deste estudo demonstrou ser possível. Isso, quando se mostrou pela exploração do universo de possibilidades emancipatórias possibilitadas pelas formas culturais formuladas na autenticidade e na espontaneidade popular como um todo. Bem como ainda na análise mais profunda desse universo materializado na proposta do Movimento Armorial, sintetizado aqui na análise de alguns elementos da minissérie *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

No entanto, o ritmo do aço, pautando pela praticidade, pela simplificação e pelo imediato não tem deixado mais tempo à reflexão, pois esse tempo também passou a representar lucro. A nova ordem prescrita é manipular para que o tempo de ociosidade que resta do trabalho também seja revertido em lucro através das compulsões consumistas levantadas pelos produtos culturais oferecidos. E numa sociedade onde a fidelidade ao sistema econômico vem sendo conseguido pela padronização dos bens culturais descartáveis se torna cada vez mais difícil a

aderência das massas aos aspectos formativos que poderiam levar as massas ao esclarecimento. Bárbara Freitag (1986) se referia sobre essa realidade ao dizer que: “se Kant ainda podia acreditar que a razão humana permitiria emancipar os homens dos seus entraves, auxiliando-os a dominar e controlar a natureza externa e interna, temos que reconhecer hoje que a razão iluminista foi abortada”. (FREITAG, 1986, p.35).

O que Kant esperava, constatável pela exposição da autora, pode ser associada ao que se esperava da utilidade das invenções e das tecnologias criadas pelo advento que marcou o início da era moderna industrial, idéia essa bem definida por Horkheimer e Adorno (1991) em seu “conceito de iluminismo”.

Como produto desse advento, a televisão, o rádio, o cinema, (citados estes por terem um maior desempenho democrático junto as massas), incorreram para a aceleração desse abortamento. Quando se esperava que essas invenções fossem de encontro à razão emancipatória do homem, o que se viu foi um efeito inverso. Ou seja, todas essas invenções, fruto da racionalidade humana, foram absorvidas pelo ideário capitalista, se convertendo em substrato de uma razão puramente instrumental. Em outras palavras, enquanto o mito original, isto é a crença cega em divindades externas ao plano real e que Kant se referia como sendo um dos obstáculos à emancipação se transformava em Iluminismo, a razão racional alcançada por esse Iluminismo se convertia numa cega objetividade material. Isto é, passou a ser também um mito, donde o homem racional da modernidade julga estar nele a felicidade, crença que o instrumental por ele desenvolvido e a serviço dessa modernidade acaba tendo como função de realizar.

Ao discutirem a dissolução do mito, Horkheimer e Adorno analisam que ao ter se libertado do medo que os mitos representavam, ao homem só ficou tendo validade aquilo que lhe é tangível. E, “tudo aquilo que é estranho, aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas excede o seu existir antecipadamente conhecido”, é para ele indiferente. (HORKHEIMER e Adorno. 1991. p.11).

Isso fez o homem perder a capacidade da compreensão dialética que lhe possibilitaria, por exemplo, entender o universo das relações sociais que se fazem imbricadas no processo da criação de um objeto, desde a sua concepção até que

se chegue ao seu estágio final de uso. Uma mesa, por exemplo. Ela não se constitui somente num objeto de uma finalidade prática que se encerra em si. Por trás do objeto prático que ela representa estão implicadas outras inúmeras participações sociais que possibilitaram para que ela existisse, (remeta-se este exemplo ao contexto dialético, já discutido anteriormente, e que resultou na produção da minissérie *Auto da Compadecida*).

Nesse processo, onde a perda da capacidade dialética na compreensão das coisas já se vê claramente, a pouca capacidade de esclarecimento que o homem moderno tem em saber o porquê e como são os movimentos que resultam nos acontecimentos é uma realidade. E a causa dessa expropriação mental já deriva do processo totalitário e alienador da indústria cultural que limita o homem da sociedade contemporânea a uma única dimensão de pensamento. Ou seja, o exclusivo pensamento imediato, dissociado de uma profundidade mais reflexiva.

Desfeito o mito, que ainda permitia ao homem transcender a materialidade histórica, perdeu-se também a capacidade de entendimento do todo do arcabouço que engendra os mecanismos que manipulam esse homem. Mecanismos esses que se constituem no que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram de Indústria cultural e que transforma esse homem em minúsculos componentes que, acoplado a outros, compõem o todo desse mecanismo.

Seguindo as mesmas regras da racionalidade técnica utilizada pela indústria convencional, que começa na fabricação dos produtos, se segue pelos planejamentos de produção, de distribuição e termina nos estudos estratégicos do mercado cultural de consumo, essa racionalização corresponde a padronização. E a padronização impõe ao produto cultural moldes e conceitos estereotipados que determinam o modo de ser, agir e pensar das massas, ou seja, a ideologia da sociedade industrial. Nesses moldes, a cultura da sociedade capitalista, tal qual ocorre na produção de um produto no interior de uma fábrica, se vê forçada a passar pelo crivo da indústria cultural, onde só passa aquela que incorpora as características e as formas comerciais de uma produção industrial em larga escala. A autêntica cultura, isto é, a cultura oriunda da tradição popular que não é selecionada por esse crivo é descartada, como produto marginal que, pressupõe-se, não atender mais as necessidades do “exigente” consumidor burguês.

Ao abordar a situação da indústria cultural nos dias de hoje, Rodrigo Duarte (2008), revela que os efeitos dessa indústria já se cristalizaram de tal maneira no imaginário social que se transformou numa espécie de amálgama social que mantém os indivíduos tão ligados harmonicamente entre si que recorrem até dos produtos por ela produzidos como meio de socialização. Isto é, como afirma Duarte: “conversar sobre as novelas ou os reality shows da Televisão é sempre um meio eficiente de quebrar o silêncio insuportável numa situação social”. (Duarte, 2008. p.104). E esse silêncio, ao que parece, já demonstra ser o silêncio decorrente da letargia mental provocada por essa indústria, que silenciou e distanciou os indivíduos de um diálogo mais reflexivo. Inclusive de se perguntarem o porquê da predominância das temáticas sem conteúdo de determinadas programações, e que acaloram as rodas de conversa de todos os grupos sociais, indistintivamente quanto a posição econômica e status social que ocupam. E tal situação, ou seja, o domínio da indústria cultural sobre as consciências das massas tem chegado ao extremo de uma aderência fanática a ponto de se constituir uma auto denúncia de que esse é a condição que desejam. Duarte (2008) revela que “há pessoas tão identificadas com esse sistema que se tornam iradas quando alguém, diante dela, esboça uma crítica contundente a esse sistema”. (Duarte, 2008, p. 104).

A experiência que hoje se vivencia tem demonstrado o poderio de convencimento ideológico mediado pelos mecanismos invisíveis da Indústria Cultural. E a prova mais contundente é a consolidação em definitivo de uma “cultura de massa” para os nossos dias, e que já se configura como instrumento norteador do estilo de vida da sociedade moderna. Se por um lado isso causa interferência quanto aos planos de um projeto social coletivo e universal do ponto de vista humanístico, do outro legitima o *modus vivendis* da sociedade contemporânea que, indiscutivelmente, é prático, agradável e que a grande massa gosta. E nesse sentido, a coação coletiva molda os indivíduos aos padrões gerais, e tal qual afirmou Adorno (1985), essa padronização leva ao processo de fetichização, que seria uma compensação ilusória incutida nos produtos.

Sobre o caráter fetichista da indústria cultural em relação ao corpo, Adorno (1985), diz que o fetiche não se apodera deste, mas das pessoas. Isso porque, enfraquecidas na sua subjetividade, face as forças ideológicas impostas por essa

indústria, as pessoas naturalmente passam a buscar nas formas vazias e nas pseudo verdades levantadas pelo imaginário coletivo a razão para as suas realizações.

Adorno, ao dedicar um espaço para tratar das relações do corpo submisso ao caráter fetichista da indústria cultural dizia que “quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delimitar uma mutação formal.” (ADORNO, 1985. p.192).

E essa situação, e outras que se disseminam na sociedade confirma de vez a aniquilação da subjetividade dos indivíduos. Aniquilação essa que é promovida pelas cores, pelos sons, pelos conteúdos imagéticos e pelas formas que enfeitiçam e que contemplam o consumo. Em suma, como afirmou Adorno (1985), o fetiche da mercadoria.

O fetiche deve sua existência a ambiguidade. Apresenta-se como material, mas invoca ao mesmo tempo o transcendental, isto é, a fantasia, a imaginação. É humano e divino, é a presença e a ausência, e quando põe sua máscara social confunde coisa com gente e gente com coisa. Sobre essa fantasia que convida a consumir pelo despertar da fantasia, Edgar Morin (1985), inspirado nas afirmações de Huxley, afirmava que:

A maior parte dos cosméticos são à base de lanolina ... mas os propagandistas comerciais não falam das virtudes reais dessa emulsão. Eles lhes dão algum nome pitoresco ou voluptuoso, falam em termos estáticos e capciosos da beleza feminina e mostram esplendidas louras nutrindo suas peles com creme de beleza. Os fabricantes de cosméticos, disse um deles, não vendem lanolina, vendem esperança.
(MORIN, 2005, p.119).

E desse jogo capcioso de sedução, em que materialidade e espírito se confundem, o capitalismo, pela publicidade, se vale para incitar o universo dos valores femininos e masculinos ao consumo. E, estrategicamente, a associação imagética de desejos físicos e de promessas faz o fetiche se manifestar mais no prazer de consumir do que propriamente no consumo. E a moça bonita na propaganda do creme não se encontra no creme, mas tem uma função de

provocar o desejo feminino, que muito provavelmente será despertado pela identificação da consumidora à beleza apelativa da modelo do reclame.

Todos esses aspectos aqui levantados caracterizam o que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram indústria cultural. E como foi frisado, produto da semiformação (Halbbildung), apontada por Adorno (1985) como elemento ideológico que faz parte da produção da vida sob o monopólio da indústria cultural. Em seu livro Educação e Emancipação Adorno (1995) afirmava que “nenhuma pessoa pode existir na sociedade atual realmente conforme suas próprias convicções”. (Adorno, 1995, p.181). E isso significa estar afinado ao coro de vozes na duplicação do existente.

Para compreender como isso acontece, Herbert Blumer (1971) analisou os aspectos sociais que levam os indivíduos a aderirem ao pensamento das massas. De acordo com ele, a massa é representada por pessoas que participam de um comportamento de massa. Isto é, grupo de pessoas que indistintamente de categorias sociais, seja ela econômica política ou religiosa se ligam em torno de um interesse. A massa é composta de indivíduos anônimos e, em geral, existe pouca troca de experiências diretas entre seus membros. Ou seja, são indivíduos que se encontram separados, desligados, mas que, entretanto, forma um todo homogêneo em termos de comportamento. Esse comportamento, segundo ele, é configurado por atitudes individuais de ação e não por uma ação combinada. Como exemplo disso, as escolhas que os indivíduos realizam em torno dos produtos de consumo como cremes, moda e até ideologias se dão em resposta aos impulsos vagos e a sentimentos despertados pelo objeto de interesse da massa e não pelos próprios interesses subjetivos dos próprios indivíduos. Entretanto, como esses indivíduos fazem parte de uma realidade de sujeitos com interesses individualizados não fica difícil compreender como e porque o comportamento coletivo se dá com facilidade, e até com certa naturalidade. Distinguindo o comportamento social dos indivíduos Blumer diz que “a sociedade procura agir seguindo um padrão definido ou por consenso, uma multidão pelo estabelecimento de uma relação, e a massa pela convergência de escolhas individuais”. (BLUMER, 1971, p.193).

Fato é que os sujeitos têm aderido ao comportamento das massas e, particularmente nos dias de hoje, quando as questões são muitas e as

oportunidades para uma discussão profunda e reflexiva nesse sentido tem sido limitadas. Assim, pelo observado em Blumer (1971), confirma-se o postulado de, que não é o ser subjetivo que determina o seu modo de pensar, mas sim as pressões do meio externo ao qual está inserido.

E a semiformação, ou seja, a má formação recebida pelas massas que se orientam e agem sob os preceitos de uma razão extremamente técnica é o caminho facilitador para a concretização do intuito ideológico da indústria cultural. Em outras palavras, a massa é preparada pela semiformação para reforçar a realidade vigente. E como a razão técnica reduz o ser no existente, as possibilidades da vida pensada e refletida num plano superior são anuladas, anulação essa que impede de que ele próprio, o sujeito, de refletir de que é vítima de uma formação às avessas. Isto é, uma formação superficial, sobretudo via produtos culturais emanados dos interesses dominantes que não intenciam um estado de emancipação dos sujeitos, mas sim a confirmação e a reprodução continuada do vigente.

Adorno (2009) dizia que “a participação de milhões em tal indústria importaria métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos padronizados”. (ADORNO, 2009, p.08).

Essa afirmação leva a entender que tal proeza da sociedade industrial só se realizaria pela participação coletiva das massas em torno dos seus ideais pela padronização das mentes conseguidas pela falsa reconciliação dessas massas com uma forma de cultura que fosse capaz de manter todos num mesmo plano de consciência. A utilização de clichês automatizaria as necessidades dos produtos que seriam aceitos sem oposição colocando milhares de pessoas em contato com a cultura fabricada para a nova classe burguesa que despontava pelo feito da Revolução. Entenda-se essa reconciliação como a perda da cultura de tradição que participavam nos seus locais de origem, via de regra em comunidades rurais.

Não restam dúvidas de que se a sociedade é mal formada e se realiza em torno de uma razão técnica. As criações artísticas que poderiam despertar para consciências críticas acabam condenadas ao desprezo por parte daqueles que poderiam colocá-las em movimento com o público. Cesário Verde (2003), poeta português do século XVIII, já naquela época denunciava em sua poesia, porém

com outras palavras, o processo de semiformação, que se perpetuava tanto pela participação dos dominantes em reproduzi-la, quanto pela aceitação por parte das massas daquilo que agrada seus gostos mais imediatos. Diz ele em seu poema *Contrariedades*:

(...)

Dói-me a cabeça. Abafo uns desesperos mudos:
Tanta deparavação nos usos, nos costumes!
Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes
E os ângulos agudos.

(...)

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa dum jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos.

Que mau humor! Rasguei uma epopéia morta
No fundo da gaveta. O que produz o estudo?
Mais duma redação, das que elogiam tudo,
Me tem fechado a porta.

A Crítica segundo o método Taine⁸
Ignoram-na. Juntei numa fogueira imensa
Muitíssimos papéis inéditos. A imprensa
Vale um desdém solene.

Com raras exceções, merece-me o epigrama.
Deu meia-noite; e em paz pela calçada abaixo,
Um sol-e-dó⁹. Chuvisca. O populacho
Diverte-se na lama.

Receiam que o assinante ingênuo os abandone,
Se for publicar tais coisas, tais autores.
Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores
Deliram por Zaccone¹⁰.

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua *coterie*;
E a mim, não há questão que mais me contrarie
Do que escrever em prosa.

(...)

(VERDE, 2003, p.31).

Não é difícil compreender nestes fragmentos a rejeição e a derrocada da Arte literária responsável, que suprimida à lógica dos interesses mercadológicos

⁸ - Hippolyte Taine, historiador e crítico francês (1828-1893).

⁹ - música simples, sem modulações e de acorde repetitivos.

¹⁰ - Zaccone, romancista francês (1817-1895), autor melo-dramático.

foi forçada a ceder seu espaço aos conteúdos de menor densidade formativa,, simplificados ao gosto geral das massas.

Em suma, o que se coloca como questão central das discussões dos aspectos que caracterizam as formas de um modelo de cultura “popular” feita para as massas, e que também foi a questão central dos estudos da Teoria Crítica é o esclarecimento. Se Kant afirmava que o homem é o próprio culpado da sua condição, em correspondência à realidade instaurada na atualidade pode-se reafirmar que esse homem ainda amarga experienciar uma condição de menoridade no que tange ao exercício de uma relativa autonomia de pensamento. E isso, se considerados o desfecho de suas realizações no campo das relações sociais que ora apontam para uma visível crise e desestruturação das mesmas. Essa notória realidade, todavia, quase que imperceptivelmente, tem conduzido esse homem à regressão dos níveis de consciência e a estágios mesmos primitivos no tocante a vivência em grupo, mesmo tendo ao seu dispor as tecnologias que ele desenvolveu para o domínio da natureza, mas que, no entanto, deixou sob os domínios de outrem a administração das suas mentes.

A estratégia da indústria cultural é conquistar a todos indistintamente, proeza essa realizada pela simples distração das massas pelas classes dominantes como forma de perpetuar seus interesses políticos e econômicos. Assim, a semiformação, apontada por Adorno e Horkheimer (1985) como a formação das massas para a adaptação e à conformação dessas à realidade existente corresponde ao mencionado a pouco, e que se enquadra no que Marcuse (1979) diz ser a ideologia que tem levado a sociedade burguesa à sua decadência. Isso em termos de uma autonomia de pensamento, que ora tem se destinado mais à afirmação da cultura vigente do que mesmo uma preocupação maior em identificar os meandros ideológicos que conduz os indivíduos a firmar essa cultura.

Propondo uma retomada do conceito kantiano de esclarecimento (Alfklärung), em Dialética do Esclarecimento Adorno e Horkheimer (1985) vêm justamente tratar da proscrição emancipatória dos sujeitos. O encerramento do mito presente nas tradições em razão de uma mentalidade puramente técnica e instrumental permitido pelo progresso tecnológico tem feito com que esse homem

burguês, em não alcançado a maioria em relação ao pensamento crítico, apenas de forma incessante e viciosa reproduza sua menoridade.

Bem mais cômoda, essa situação de tutorado por outros que lhe governe a vida justificaria suas atitudes e posturas cotidianas. Assim, tem sido mais fácil recorrer aos manuais que lhe prescrevem o caminho da felicidade, ou a algum guru espiritual para que lhe fale o que deve fazer ou ainda comprar a roupa que o programa de moda lhe ordena. E se se pode pagar por tudo isso não há razão em se preocupar com a desagradável tarefa de pensar, ficando isso a cargo e supervisão dos seus tutores. Todavia, se quer se rebelar contra seus tutores no sentido de querer dar um passo fora do caminho sugerido, as barreiras e os obstáculos se mostram intransponíveis, mesmo porque seus dominadores também não se mostram esclarecidos a ponto de compreenderem de que também estão presos aos grilhões de uma razão puramente instrumental.

4.4 PARA NÃO REPETIR A BARBÁRIE: A EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE

Diante da manifesta inversão dos valores sociais que hoje soa com ares de barbárie e, como já foi discutido ao longo deste estudo é resultante do processo de afirmação da sociedade burguesa constituída, se pergunta onde a educação falhou para não contê-la. Ou, onde ela, a educação, inconscientemente tem contribuído para a produção e a manutenção da caótica instabilidade social que ora se configura. Em tempos difíceis onde se coloca a razão técnica exaltando muito mais o Homem e sua dimensão concreta, subjugando assim os valores humanos, a questão se faz perguntada por ela mesma.

Todavia, tamanho embaraço, não rara às vezes, é atribuída pela escola (esta como representação material da educação), como sendo o cumprimento de profecias anunciadas. Isso, diante de posturas conformistas por parte de alguns educadores alienados à materialidade histórica que produz e que acaba por consumir as instabilidades que frequentemente denunciam. E é justamente nessas e por essas formas de pensar que reside a grande causa que alimenta a inércia do pensamento promotor da barbárie, cujas respostas para tal a sociedade tanto procura. Ou seja, a mediocridade conformista produzida por uma forma de

pensamento prático socializado pela racionalidade que proscree dos indivíduos suas capacidades de refletir de forma autônoma em torno de uma realidade coerente. Isto é, pouco ou precariamente tem se promovido o despertar de uma dialética promotora da reflexão crítica na intenção de promover a busca de respostas na materialidade histórica dos fatos. Fatos esses que podem ser superados pelas formas do pensar crítico no sentido de superação da realidade social danificada.

Quando até aqui se discutiu a cultura popular no sentido singular das tradições e a cultura de massas feita artificialmente para o popular pelos mecanismos ideológicos da indústria cultural, muito mais que denunciar as vantagens ou desvantagens de uma em relação a outra, a intenção maior foi a de apontar as diferenças elementares que caracterizam cada uma dessas formas. E mais, foi o de mostrar nelas seus princípios de elevação do espírito humano, bem como o engodo que tem direcionado as massas à produção e a perpetuação da barbárie. E nesse sentido, quando neste estudo se prima por apontar as armadilhas que induzem as massas a uma forma de pensamento estritamente técnico, o faz apontando para uma educação no sentido de seus resultados como oposição ao processo histórico que tem produzido tal realidade.

E, nesse sentido, a pauperização da visão de mundo e das capacidades subjetivas de inter-relação dessa visão com os conteúdos formais da escola é uma realidade. Esse empobrecimento em decorrência da semiformação das massas pela absorção frenética das ideologias que se difundem via produtos culturais se manifesta no interior da própria escola pelo menos em dois aspectos: Primeiro pela barbárie materializada na indisciplina dos alunos e em outras formas de violência que são trazidas para o interior da escola. O outro aspecto, e talvez o mais importante se refere ao processo de formação dos professores, que conscientes ou inconscientemente são induzidos pela lógica dessa razão técnica a participarem dos aligeiramentos e das instantaneidades que se mostram como formadoras. Todavia, muitas vezes precárias e nem condizentes para formá-los para o enfrentamento das crises sociais quando, muitas vezes, esses futuros professores, não são preparados de forma mais incisiva para o entendimento das questões promovedoras das crises como sendo essas instabilidades produtos da materialidade histórica. Isto é, como resultados práticos das atuações dos sujeitos

no interior da própria sociedade. E, pior ainda, quando essas práticas, ou seja, essa má formação, são avalizadas oficialmente pelos Órgãos educacionais, o que já demonstra como sendo essas posturas vindas de cima o primeiro obstáculo à desbarratização. E, todavia, isso ocorre com mais frequência justamente no campo das ciências humanas, setor da educação esse que pelo menos em tese deveria primar pelo desenvolvimento das potencialidades crítico-reflexiva das massas.

E para reforçar essa colocação de que a educação não se destina apenas para adaptar os sujeitos à lógica organizacional da sociedade, Bruno Pucci, (1999, p. 137), afirmava que “a educação não é um processo de modelagem de pessoas, Porque ninguém tem o direito de modelar alguém a partir de fora. A educação também não é mera transmissão de conhecimentos. Transformando-os em sujeitos depositários de coisas mortas. A educação é sim a produção de uma consciência verdadeira”. No entanto, percebe-se nesse jogo mais uma preocupação oficial quantitativa por parte da educação do que mesmo qualitativa, mesmo não sendo essa preocupação assumida.

É inquestionável que a educação deve formar indivíduos práticos para o mercado de trabalho capitalista como forma de integrá-los na sociedade em que vivem. Entretanto, ela não pode se mostrar como simples instrumento de adaptação dos sujeitos, isto é de continuísmo da realidade que eles próprios tanto têm denunciado. Mais que isso, ela não deve negar aos sujeitos a compreensão dos mecanismos ideológicos manipuladores e alienadores que, ao invés de formar, tem como função adaptar os indivíduos às práticas, sobretudo às ligadas ao consumismo e a posturas comportamentais que tolhem dos sujeitos suas capacidades de se verem como coadjuvantes na produção da realidade denunciada.

Ou seja, a educação deve procurar mostrar aos sujeitos um ponto de equilíbrio em a que estes lhes seja proporcionado autonomia para o trabalho e possibilidades de pensamento racional. Essa deve possibilitar ainda que os mesmos sejam capazes pelos caminhos mostrados de perceber as armadilhas e os resultados das formas educacionais destinadas à mera adaptação de sujeitos obedientes à realidade solicitada pelos setores hegemônicos da sociedade.

Quando Adorno (1986) se referiu para que a barbárie aos moldes de

Auschiwitz não se repetisse, alertava que mais que justificá-la era necessário ir mais além daquilo que naquele momento se mostrava visível aos olhos da humanidade. Ou seja, se fazia elementar o uso da investigação crítica no sentido de se desvendar através da materialidade histórica tamanha aberração cometida justamente em tempos em que a humanidade se mostrava supostamente evoluída. E diga-se supostamente pelo tamanho aparato tecnológico por ela conseguido. E isso vem comprovar que a razão instrumental ou técnica prevaleceu aos sentimentos humanísticos.

Enquanto Adorno apela nesse sentido, se esmorecem as expectativas e as esperanças da escola contemporânea na contenção da reprodução da barbárie. Isso, quando em plena realidade do século XXI ainda é possível se detectar incoerências históricas, ou mesmo a utilização como conteúdo da linguagem informal utilizada pelas massas no cotidiano estampadas nos livros didáticos, sobretudo nos financiados pelos Órgãos Oficiais e destinados à grande massa. Ora, como exemplo denunciado recentemente pelos setores midiáticos e gerador de controversa polêmica nos setores educacionais deve sim a escola apresentar as variantes que distingue as normas cultas do padrão informal de linguagem. Contudo não se deve ensinar o que se pretende certo com exemplos trivializados pela barbarização das próprias formas de expressão, ou então pela mediação de acontecimentos históricos estanques em si. Para isso não precisa de livro didático. O próprio contexto em que os indivíduos estão inseridos se encarrega, sem a necessidade da mediação da escola. E exemplos como este mostra o processo paulatino e imperceptível com que a naturalização das incoerências vão se firmando, despercebidas pela própria escola.

Pucci (2003), ainda quanto a educação como produção de uma consciência verdadeira, apontava que para que se instale a verdadeira democracia esta não deve apenas funcionar, mas formar efetivamente pessoas emancipadas. E o trivial, o prático, o prazeroso acaba se distanciando desse conceito. E esse distanciamento pode se revelar na superficialidade com que muitas vezes os conteúdos são tratados. Andréas Gruschka (2008) reconfirma essa realidade:

Desde seu começo a educação orienta-se por um

“decalque” didático do mundo, cujo “formato” hoje corresponde ao registro das imagens da indústria cultural. Elas representam o saber de tal forma que, diante do que se regulamenta como saber escolar, as capacidades não previamente esperadas são desprezadas. A materialidade do conhecimento é apenas adquirida de maneira funcional, não mais apropriada. Tudo deve correr de forma “rápida e agradável”, e por isso, jamais pode haver “profundidade”. (GRUSCHKA, 2008, p. 177).

Fabiano (2008, p.165), por sua vez, ao reforçar como essa superficialidade dos conteúdos vai se legitimando aponta que “o império das especialidades do mundo moderno justifica, a bem dizer, de forma marota e equivocada, que essa ou aquela leitura não é de interesse da área. Que a vida corrida, o estresse e tantos queixumes modernamente desculpáveis inviabilizam o tempo disponível para tal dedicação ou empenho”.

E dessas formas de pensar em torno dos imediatismos referendados pela razão técnica vai se consumando a manutenção da realidade vigente. Bem como sendo distanciadas as possibilidades de contenção das repetições da barbárie, que nela se evidencia.

A educação mediante seu processo não vai resolver os problemas sociais da humanidade. O que pode fazer isso sim é promover um espaço em que se trabalhe nos alunos suas posturas críticas (no sentido de possibilidades) e maneiras de se colocarem diante dos problemas. Contudo com olhares próprios de sujeitos de pensamento autônomo.

Como fazer isso? Deve ser a pergunta de muitos educadores. Primeiro que não existem fórmulas prontas ou manuais para isso. O que se coloca no mercado como solução para tais problemas é somente o engodo, isto é, a materialização do pensamento técnico reproduzidas nas literaturas de auto-ajuda. A resposta para possíveis questionamentos poderia ser encontrada na árdua tarefa do pensar. E pensar significa ter consciência de tudo que se relaciona historicamente na sociedade em que se está inserido.

Quando se tentou mostrar neste estudo duas correntes que se propõe a esclarecer o engodo que se abateu sobre o real conceito de cultura popular a idéia foi justamente de pela cultura apontar as possibilidades, ainda que remotas, de levar os sujeitos a identificarem de forma crítica as formas de cultura que

recebe e pratica como popular. Isto é, a cultura popular originalizada da tradição promovedora da autonomia e fortalecedora do verdadeiro espírito de coletividade, e que se difere da cultura padronizadora e supressora das subjetividades promovida pela indústria cultural.

Nesse sentido, procurou-se na visão crítica de mundo formulada pela Teoria Crítica, em que Adorno e Horkheimer primam pela supremacia da emancipação do pensamento crítico o esclarecimento do engodo promovido pela razão técnica, cuja forma de cultura praticada atualmente tem se tornado elementar no processo adaptativo e de permanência das massas num estado obscuro de uma real alienação.

Por outro lado, ao se buscar na cultura popular a visão de mundo prático possibilitadas pelas autênticas manifestações populares, procurou-se nas recriações literárias dessas culturas regionais feitas por Ariano Suassuna como nelas podem estar impressas os sentimentos e os anseio mais universais. E muito mais que isso, tentar mostrar que obras fílmicas como *Auto da Compadecida* exige do expectador todo um processo prévio de conhecimento histórico, de mundo e literário. Porém, que só pode ser identificado pelo exercício da reflexão crítica no estabelecimento de relações e co-relações dialéticas com o produzido pelo mundo prático e o re-transformado em consonância com o mundo erudito. Com isso se desconstrói a mera visão simplista de apenas um “filme bonito”, mas um filme livre dos “esquematismos” da produção passando a ter um significado mais amplo na medida em que os sujeitos por conta própria vão construindo pelas associações dialéticas coerentes o seu sentido.

Nesse sentido, vê-se que as duas correntes de pensamento, ou seja, a da Teoria Crítica fundamentada nos pressupostos teóricos de Theodor Adorno e Max Horkheimer e o Movimento Armorial concebido por A. Suassuna se complementam. Isso no sentido de que ambas estão voltadas para a emancipação e a autonomia dos sujeitos, retirando-os da passividade ante a realidade que se lhes é imposta de cima para baixo.

Sintetiza-se, portanto, como proposta educacional, que se faz necessário o revigoração do exercício dialético, isto é, de uma práxis que pense as práticas sociais como forma de promoção da auto-suficiência reflexiva. Isso como forma de mostrar que na ausência dessas capacidades, a barbárie continuará

persistindo, e pior, sem que os sujeitos possam compreender a procedência das relações sociais nas quais são produzida.

Portanto, a idéia é mostrar que a educação consiste em produzir uma segunda mentalidade crítica, capaz de identificar o engodo contido nos populismos e outras práticas congêneres que só são meios alienantes. Ainda, consiste a educação em produzir agentes transformadores que não a vejam só como meio de ascensão material, mas também como promotora da emancipação e da autonomia subjetiva dos indivíduos na tentativa de desviar-lhes dos engodos que levam à barbárie.

5 CONCLUSÃO

O objetivo deste estudo, muito embora apareçam vários outros temas tratados que se relacionam diretamente como causa e efeitos desse objeto na realidade contemporânea, foi tratar da cultura oferecida como popular. Isto é, popular apenas no sentido de ser direcionado às massas consumidoras, porém não popular no sentido de tradição, de espontaneidade, de participação democrática e de tradição feita pelo povo comum. Algo estruturado pela sociedade de interesses, cuja mensagem acaba fortalecendo ainda mais as estratégias mercantis e ideológicas dos setores dominantes da sociedade. Nas palavras de Adorno (1985), uma forma de cultura por ele denominada indústria cultural, por ser planejada, esquematizada, padronizada e distribuída às massas como objeto de entretenimento apenas, para o preenchimento das horas em que se não está no trabalho, e que distanciando os sujeitos de suas realidades pelo vazio de sua mensagem acaba conduzindo-os a herdar suas características. Isto é a de sujeitos padronizados, integrados num sistema coletivo social também padronizado.

E se na lógica rígida do padrão, como num lote de produtos, não se permite diferenciar-se, então se chega ao objeto da discussão que permeou este estudo. Isto é, a autonomia. Ou melhor, a autonomia de pensamento crítico, que se pressupõe não existir numa sociedade em que todos são padronizados à mesma forma de pensamento. E como não pode ser diferente, uma forma de pensamento fixo, determinado de cima para baixo, onde as possibilidades de se fazer o uso da razão crítica, isto é, aquela que analisa e interpreta os limites que não transcende a materialidade imediata gerado pelo pensamento mecânico ou o pensamento instrumental são quase nulas. E como efeito dessa forma de pensamento que Adorno chamou de racionalidade técnica a barbárie, que silenciosamente de naturaliza na sociedade. E nesse modelo de organização social o que menos tem importado importa é o caráter de uma razão que paute pela promoção dos valores humanos. Isso gera a barbárie e que ora a educação é solicitada a justificar porque não consegue refreá-la. Também dessa

racionalidade deriva outra questão. Ou seja, o fato de que mesmo sendo a sociedade moderna da era industrial possuidora de infinitas tecnologias a humanidade que se pautou por esse modelo de organização social ainda não conseguiu realizar a transformação qualitativa. Isto é, uma sociedade que ainda não assumiu o seu sentido histórico de revolucionar a sociedade estabelecida, no sentido de superá-la da razão que conduz à barbárie.

E esse conjunto de questões não é fácil de compreensão numa sociedade em que a própria educação que poderia ser a via mediadora para tal também se deixou influenciar por essa racionalidade. Assim, este estudo ao se desmembrar em três partes procurou transparecer, via estudo da cultura popular, o engodo que se dissimula via entretenimento pelos produtos culturais ditos populares organizados pela indústria cultural e que impede essa revolução.

Assim, as pistas para o entendimento dessa questão se iniciaram já no primeiro capítulo. Nele se expôs o problema do popular, ou melhor, da ambigüidade que envolvendo esse conceito acaba fazendo com que a originalidade e as características peculiares à cultura emanada da tradição popular, face ao seu declínio pelo esquecimento sejam confundidas com as formas de cultura promovidas pela indústria cultural e que, no entanto, como parte do seu engodo é distribuída e recebida pelas massas como sendo popular.

No segundo capítulo, ao expor a possibilidade de convergência entre o universo erudito e o popular na perspectiva da obra fílmica *Auto da Compadecida*, obra essa que se insere no plano de Arte proposta por Ariano Suassuna em seu Movimento Armorial, tira-se como uma das conclusões a resistência ainda persistente no público na aceitação da cultura popular enquanto elemento de identidade. E a falta de uma identidade se traduz na absorção irrefletida das imposições. Deste capítulo ainda se tira a conclusão de que a obra tomada como referência, isto é o *Auto da Compadecida*, pode ser tomada de forma diferenciada pelo expectador, no sentido desse poder realizar suas construções mentais autonomamente uma vez que, mesmo sendo uma produção destinada à Televisão, se mostra livre dos esquemas e dos clichês de que comumente se valem as produções fílmicas do tipo hollywoodianas. Ainda porque ultrapassa nestes a mera decodificação de uma realidade regional. Isso porque sugere e incentiva os sujeitos a viagens pela cultura nacional e pelos clássicos universais,

uma vez que ali é condensado um universo de recriações em que se acham imprimidas os anseios, as alegrias e as angústias universais.

No terceiro capítulo, ao se abordar de forma incisiva os aspectos intrínsecos à cultura de massas levantados pela Teoria Crítica, denominada por Adorno e Horkheimer de indústria cultural, bem como a proposta da Escola de Frankfurt e de seus pensadores em torno da emancipação humana, depreende-se que ainda falta muito para a sociedade dita civilizada se realizar enquanto sociedade civilizada possuidora do conhecimento e das tecnologias que a permite inclusive dominar a natureza. Reveladas os mecanismos que lenta e diariamente vão adaptando as massas a servidão incondicional a uma razão técnica, no texto dedicado à educação fica evidenciado que nesse setor há ainda uma lacuna a ser preenchida no tocante a formação de indivíduos de pensamento crítico-reflexivo como forma de antepor-se às mais variadas formas de barbárie que ainda continuam a persistir na sociedade industrial. E isso pela forma de organização dos conteúdos educacionais que primam mais pelos aspectos quantitativos que mesmo pelos qualitativos. Ou seja, a escola tem formado muito mais para a adaptação ao existente do que para superá-lo. Se uma das características da sociedade capitalista são os automatismos, esses automatismos e as instantaneidades têm sido por ela adotados, inclusive na formação de seus profissionais que atuarão como professores na formação do pensamento crítico. Talvez aí um paradoxo, porque não se forma sujeitos pensantes de suas realidades instantaneamente, como fórmulas algébricas que se decoram mecanicamente para os testes seletivos para o modelo de organização que a vida moderna requer.

Nesse sentido, em que os temas como a razão técnica ou instrumental, a semiformação, a alienação e o enfraquecimento do pensamento crítico promovidos pelos produtos culturais ideologicamente preparados como forma de adaptação das massas ao existente, e que povoaram este estudo, se termina esta reflexão. Configurada na forma desta Dissertação de Mestrado que ora se apresenta se pergunta por que essa sociedade ainda insiste em repetir a barbárie que atualmente tem sido constantemente revisitada, uma vez que as formas de violência moral e física se repetem diariamente?

Não deixando esse questionamento à deriva, e quando neste estudo em

nenhum momento se aludiu contra o capital, mas sim às mentes ideológicas que operam e insistem na sua supremacia em relação à natureza humana, compila-se uma frase de Bruno Pucci (1999) que pode levar ao entendimento desse porquê. “A barbárie não é filha bastarda do capitalismo burguês e sim geração permanente do interior do próprio processo civilizatório” (PUCCI, 1999, p.129). Assim, essa afirmação vem reafirmar as conclusões tiradas desta pesquisa. Isto é, a de que as conseqüências pela sociedade amargadas não são acasos da evolução da trajetória do homem na evolução histórica. Essas são sim conseqüências de uma configuração social que se determina a partir do modelo de cultura que por ela é colocada em prática como experiência de vida. Isto é, nessa relação, os sujeitos são os próprios produtores e produtos de suas ações, e que o modo de organização social em vigência solicita. Adorno (1985) alertava para com o zelo da reflexão crítica, ao notar que a barbárie ocorrida em Auschwitz em que seres humanos foram ali eliminados em razão de uma razão irracional e que continuava a se repetir. Para se compreender isso, o primeiro passo foi o de levar as pessoas ao esclarecimento dos mecanismos que faziam os sujeitos alienados ao exercício da reflexão crítica como forma de estabelecerem as relações históricas que culminaram naquele horror. Dessa forma, Adorno alertava que a civilização é ela própria produtora da anticivilização. E a negação das possibilidades do pensamento autônomo já é um processo de anticivilização, pois em não se refletindo sobre a realidade também não se é capaz de pensar caminhos alternativos como forma de superação da barbárie instalada. Barbárie essa que continua a persistir há mais de meio século depois dos seus escritos. E isso não é nada animador.

Dos escritos de Adorno até a data dos dias contemporâneos, as técnicas evoluíram ainda mais. Todavia, os regimes totalitários ainda continuam se sustentando pelo medo que impõem. Os ideais de justiça, exceto os mais populistas e que não interferem nos interesses dos setores dominantes, parecem fracassados. Os que os defendem são calados. Chico Mendes, Irmã Doroti e outros mais o foram. A impunidade é amiga dos poderosos, e a justiça não é cega. Então seria de se perguntar se a escola só tratou de Auschwitz como mais uma fatalidade do desenrolar do processo histórico que serviu para os alunos memorizarem as datas e os nomes dos seus algozes e para tirar notas nos testes

decorativos, ou se esse holocausto levou a refletir de que as formas de pensamento precisam ser repensadas?

O desenvolvimento do automóvel encurtou distâncias. O avião, desafiando as leis da natureza como mais pesado que o ar, ainda mais. E essas conquistas enquanto frutos da razão científica planejada e calculada milimetricamente são boas para a humanidade. Todavia, esse planejamento não se faz coerente quando se direciona para a administração das mentes, pois na atual forma de organização da sociedade esse planejamento tem feito com que essas mentes majoritariamente sejam condicionadas a realidade posta, juntamente com suas instabilidades.

E por esses aspectos, isto é pela forma de um pensamento que gira em torno de uma razão puramente técnica a sociedade desenvolvida tecnologicamente ainda não conseguiu o seu grande trunfo, que seria o de emancipar indivíduos a pensá-la de forma crítica. O avião encurtou distâncias, mas também pode ser um poderoso instrumento de guerra. A mesma palavra que leva ao esclarecimento pode ser a mesma que entorpece as mentes ocultando dos sujeitos as verdades que podem superar ou naturalizar a barbárie. E nesses aspectos cabe refletir sobre a razão crítica e a racionalidade técnica.

E se a cultura é a determinante do modo pelo qual a sociedade se organiza, é pelo entendimento da sua própria cultura que a sociedade pode tornar possível a conciliação da razão científica e da razão crítica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Ensino de História. Conceitos, Temáticas e Metodologias.** Martha Abreu e Raquel Soier (Org.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALMEIDA Filho, Manoel d'. **A Princesa que não ria e as presepadadas de João Tolo.** Literatura de Cordel: Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

ANDRADE, Mário de: **Pequena História da Música.** São Paulo: Itatiaia, 1980.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____, **Educação e Emancipação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____, **Indústria Cultural e Sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____, **Sociologia.** São Paulo: Ática, 1986.

ARANTES, José Augusto. **O que é Cultura Popular.** São Paulo: brasiliense, 1985.

ARAUJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ASSARÉ, Patativa. **Cante Lá que eu Canto Cá.** Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rebelais.** Brasília: Hicitec 1999.

BARROS, Leandro Gomes de. **O Cavalo que Defecava Dinheiro**. Literatura de Cordel. Fortaleza: Tupynanquim, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: brasiliense, 1996.

BEJMAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. Companhia das Letras, São Paulo, 1992

BOSI, Eclea. **Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1996.

BLUMER, Herbert. **A Massa, o Público e a Opinião Pública**. In Cohn, *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAROS AMIGOS. **“Eu não faço concessão nenhuma”** Entrevista, Ariano Suassuna. São Paulo: Casa amarela, ano VII nº 75, junho,

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo, Itatiaia, 1984.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2008.

CHAUI, Marilena. **O que é Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

DUARTE, Rodrigo. **Esquematismo e Semiformação**. Campinas, Educação e Sociedade, Vol. 24, nº 83, p. 429 – 440, 2003.

_____, **Indústria Cultural Hoje**. In, A Indústria Cultural Hoje. (Org.)Durão, Fábio Akcelrud, ZUIN, Aantonio, VAZ, Alexandre Fernandes. São Paulo, Boitempo, 2008.

DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. **O Poder Ultrajovem**. Rio de Janeiro: Record, 2001

DUFUORCO, Norbert. **Pequena História da Música**. Lisboa: Edições 70, 1988.

Folha de São Paulo. **Entrevista**, Luiz Fernando de Carvalho, 10/08/2007.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Literatice e Sedução Autoritária**. In, A Indústria Cultural Hoje. (Org.)Durão, Fábio Akcelrud, ZUIN, Aantonio, VAZ, Alexandre Fernandes. São Paulo, Boitempo, 2008.

FREITAG Bárbara: **A Teoria Crítica Ontem e Hoje**. São Paulo: brasiliense, 2000.

GRIMM, Irmãos. **Contos de Grimm**. Melhoramentos, São Paulo, 1968

GRUSCHKA, Andréas. **Escola Didática e Indústria Cultural**. In, A Indústria Cultural Hoje. (Org.) Durão, Fábio Akcelrud, ZUIN, Aantonio, VAZ, Alexandre Fernandes. São Paulo, Boitempo, 2008.

HORKHEIMER, Max / Theodor Adorno. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991

HOBBSAWN, Eric J. Ernest. **A Era das Revoluções**. *Europa – 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KANT, Imanuel. **Textos Escolhidos**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

LEILA, **Entrevista**. Ariano Suassuna. Rede Minas. 05/05/2006

LIMA, João Ferreira de. **Proezas de João Grilo**. Literatura de cordel. Fortaleza: Tupynanquim, 2001.

Lisbela e o Prisioneiro. **Filme**. Direção Guel Arraes, Twenty Century Fox, 2003

LOUREIRO, Robson, DELLA Fonte, Sandra Soares. **Indústria Cultural e Educação em Tempos Pós - Modernos**. Campinas: Papirus, 2003.

MATOS, Olgara. In, **Adorno Pensa a Educação**. *Revista Educação, Especial Biblioteca do Professor nº 10, ano II, Segmento*: São Paulo, 2009.

MORIN, Edgard. **Cultura de Massas no Século XX. Neurose**. Rio de Janeiro: Forense 2005.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. São Paulo: Hucitec, 1987.

MOISÉS, Mssaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

O Auto da Compadecida. **Minissérie**. Direção Guel Arraes, Colúmbia Tristar Home Vídeo – Globo Filmes, 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986

OSCAR, Henrique. In, **Auto da Compadecida**. SUASSUNA, Ariano. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

PLATÃO & FIORIN. **Lições de Texto**. São Paulo: Ática, 2002.

PUCCI, Bruno, Newton Ramos de Oliveira, antonio Alvares Zuin (org.). Adorno. **O poder educativo do pensamento crítico**: Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2001.

RAMOS, Maximiniano. In **Romance d'A Pedra do Reino e o o Príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

RIBEIRO, Joaquim. **Folclore do Açúcar**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

SCHWEITZER, Albert. **Decadência e Regeneração da Cultura**. Melhoramentos, Aão Paulo, 1964.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

_____, **Iniciação à Estética**. Recife, UFPE – Editora Universitária, 1979.

_____, **O Movimento Armorial**. Recife: UFPE – Deptº de Extensão Cultural, 1974

_____, **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

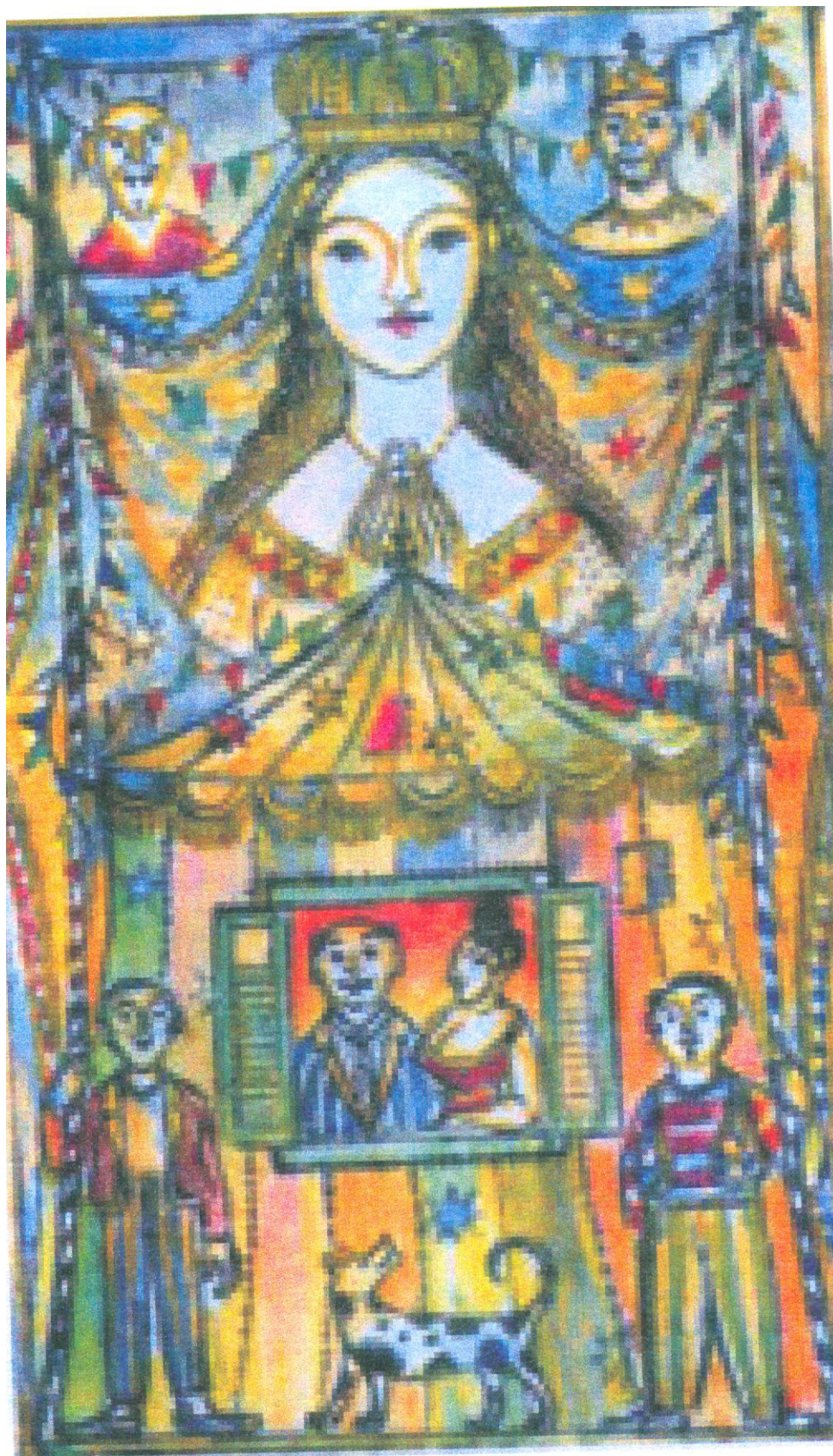
_____, **O Santo e a Porca**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

_____, **A Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.

_____, **A pena e a Lei**: Rio de Janeiro: Agir, 1971

VERDE, Cesário. **O Livro de Cesário Verde**. Porto Alegre: L & M Pocket, 2003.

ANEXOS



Anexo 1 – (Cultura popular) – Ilustração – Circo / Espetáculo de mamulengo / Teatro popular. Pintura de Romero de Andrade Lima.
Fonte: Capa do livro *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005



Anexo 2 – (Cultura popular) – Bandeira de Folia de Reis – Tradição popular.
Companhia Unidos com Fé – Maringá - PR
Fonte: Sr. Gabriel (folião). Fotógrafo: Jair Oliveira, 2011



Anexo 3 – (Cultura popular) – Banda de Pífanos – Grupo de Cabaçal – 1938 –
Cajazeiras – PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938.
Fotógrafo: Luis Saia. Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missão/index.html>



Anexo 4 – (Cultura popular) – Instrumentalistas do Bumba meu boi – 1938 – Patos – PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia. Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



Anexo 5 – (Cultura popular) – Violeiros Repentistas – 1938 – Cajazeiras – PB.
Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



Anexo 6 – (Cultura popular) – Instrumentalistas do Toré – 1938 – Mamanguape - PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia. Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



Anexo 7 – (Cultura popular) – Bumba meu boi – 1938 – Belém - PA. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missão/index.html>



Anexo 8 – (Cultura popular) – Côco de Roda – 1938 – Itabaiana - PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missão/index.html>



Anexo 9 – (Cultura popular) – Ciranda de roda – 1938 – Patos - PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



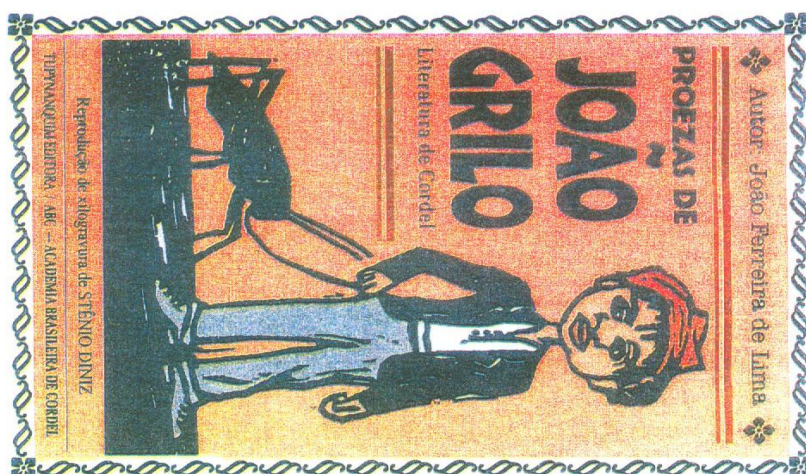
Anexo 10 – (Cultura popular) – Folia de Reis - Palhaços – 1938 – Patos - PB.
Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



Anexo 11 – (Cultura popular) – “Reis do Congo” – 1938 – Pombal - PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia.
Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missao/index.html>



Anexo 12 – (Cultura popular) – Vaqueiros Nordestinos “aboio” – 1938 – Faz. São José, Patos - PB. Mário de Andrade. “Missão de Pesquisas Folclóricas” 1938. Fotógrafo: Luis Saia. Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/missão/index.html>.



Anexo 13 – (Cultura popular) – Literatura de Cordel – (folhetos de cordel) –
 Fonte: Autores João Ferreira de Lima (1902), José Pacheco (1927), Leandro Gomes de Barros (1918). Tupynanquim editora. Fortaleza, 2003.



Anexo 14 – (Cultura popular) – Capas de folhetos de cordel – Xilogravuras –
Fonte: Autor: Sev. Borges. “Casamento Matuto”, (s/ data).
<http://www.google.movimentoarmorial.xilogravura>.



Anexo 15 – (Cultura popular) – Capas de folhetos de cordel – Xilogravuras –
 Fonte: Autor: Danilo Guanais. “Missa”, (s/ data).
<http://www.google.movimentoarmorial.xilogravura>.



Anexo 16 – (Cultura popular) – Pintura Armorial – Pavão – Aluisio Braga
Fonte: O Movimento Armorial. Ariano Suassuna. UFPE, 1974.

REVOADA
ANTONIO JOSÉ MADUREIRA

Flautas 2
Violino 4
Marimbou
Violão
Violondestino

54

Anexo 17 – (Cultura popular) – Música Armorial – Revoada – Antonio José Madureira
Fonte: O Movimento Armorial. Ariano Suassuna. UFPE, 1974.



Anexo 18 – (Cultura popular) – Festas de tradição – Tipos populares – Pintura
(s/ nome do autor)

Fonte: Capa de disco: “Quinteto Armorial”, 1978. Cussy de Almeida, direção



Anexo 18 – (Cultura popular) – Folia de Reis – Palhaços – Fotografia: Margarete de Souza.

Anexo 19 – (Cultura popular) – Folia de Reis – Palhaços – Fotografia: Margarete de Souza.

Fonte: Cartaz. Encontro de Folias de Reis – Campo Mourão – PR – 2010.



Anexo 20 – (Indústria cultural) – Semiformação. Segundo Adorno, o vídeo facilita uma “exteriorização” que é pouco condizente com a formação de um sujeito crítico. Revista Educação Especial, nº 10, ano II. Segmento, 2009.



© Jeong Mee Yoon, *The Pink Project, The Blue Project*, fotografia, 2006. Reprodução

Anexo 21 – (Indústria cultural) – Consumo imposto pela mídia. Crítica feita por Jeong Mee Yoon. Estímulo ao consumismo na primeira infância.
Fonte: Revista Educação Especial, nº 10, ano II. Segmento, 2009.



Anexo 22 – (Indústria cultural) – Indução ao consumo. “Bárbie”. Padrões de beleza e compulsões consumistas ativadas por personagens.
 Fonte: <http://www.bárbie.com.html>.



Anexo 23 – (Indústria cultural) – *Non sense*. Programação sem sentido nas tardes de domingo da TV brasileira. Semiformação oferecida às massas como lazer. Fonte: <http://www.sbt.com.br/banheiradogugu.html>



Anexo 24 – (Indústria cultural) – Banalização. Populismos e rebaixamento do nível da programação da TV brasileira como forma de alavancar índices de audiência. Fonte: <http://www.sbt.com.br/ratinho.html>



Anexo 25 – (Indústria cultural) – Espetacularização. Problemas sociais e dramas da condição humana tratados nos programas de auditório em forma de show. Pouca reflexão. Fonte: <http://www.sbt.com.br/casosdefamilia.html>



Anexo 26 – (Indústria cultural) – Ideologias. Entretenimento como forma de cultura e reforço das ideologias dominantes pela Televisão.
Fonte: <http://www.globo.com.br/domingaodofaustao.html>



Anexo 27 – (Indústria cultural) – Associação corpo / objeto - O corpo tomado e reduzido a objeto de propaganda consumista pela indústria cultural.
Fonte: <http://www.google.propagandadecerveja.com>

CENALESS
EMAGRECEDOR 100% NATURAL

SINTA-SE LEVE E DEIXE SEU
CORPO LINDO
NESSE **VERÃO**

Um avançado
Emagrecedor natural

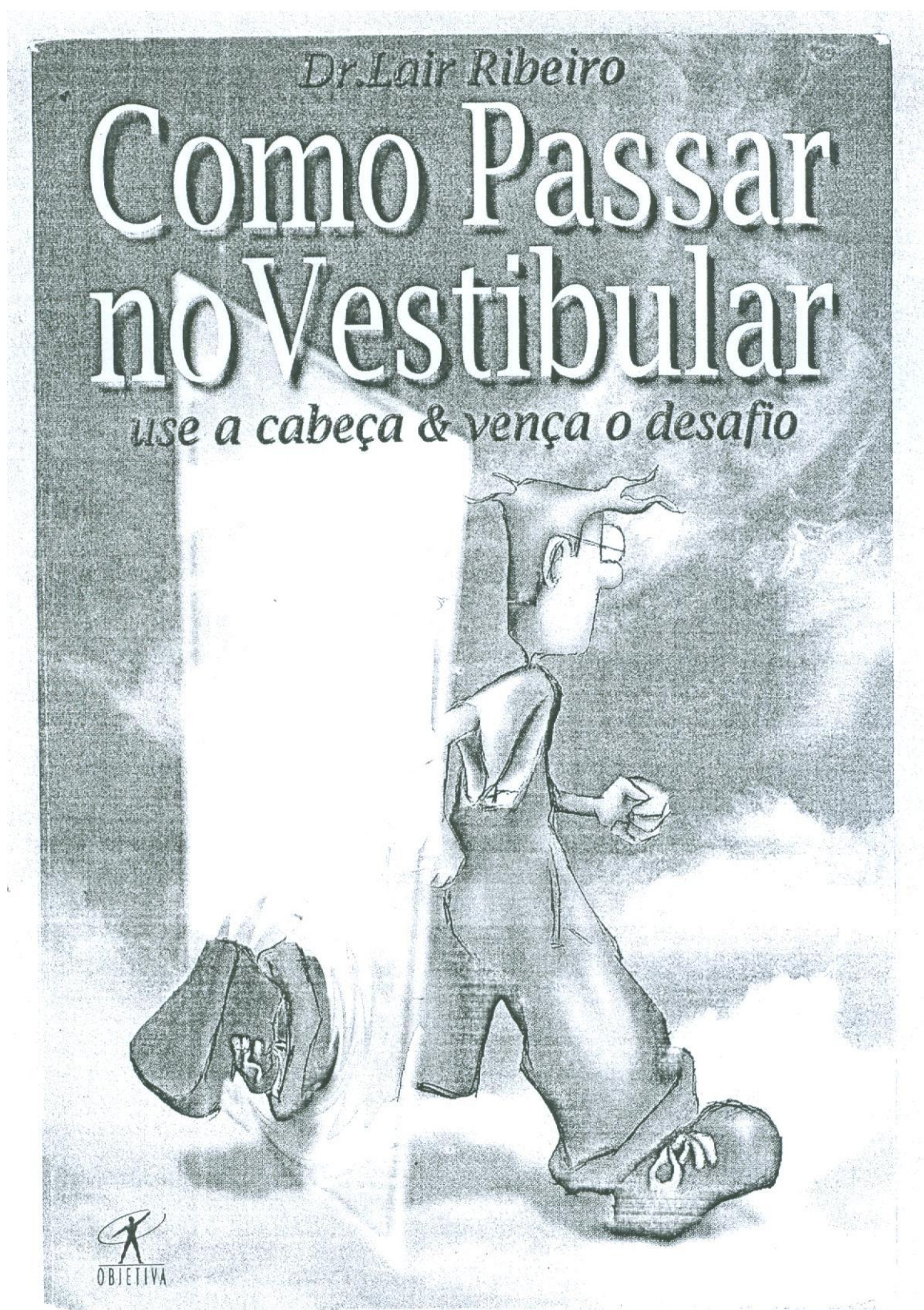
- ✓ Ajuda emagrecer
- ✓ Combate gordura
- ✓ Perca peso
- ✓ Bem-estar físico

CENALESS
Ajuda na REDUÇÃO da
Reserva de GORDURA

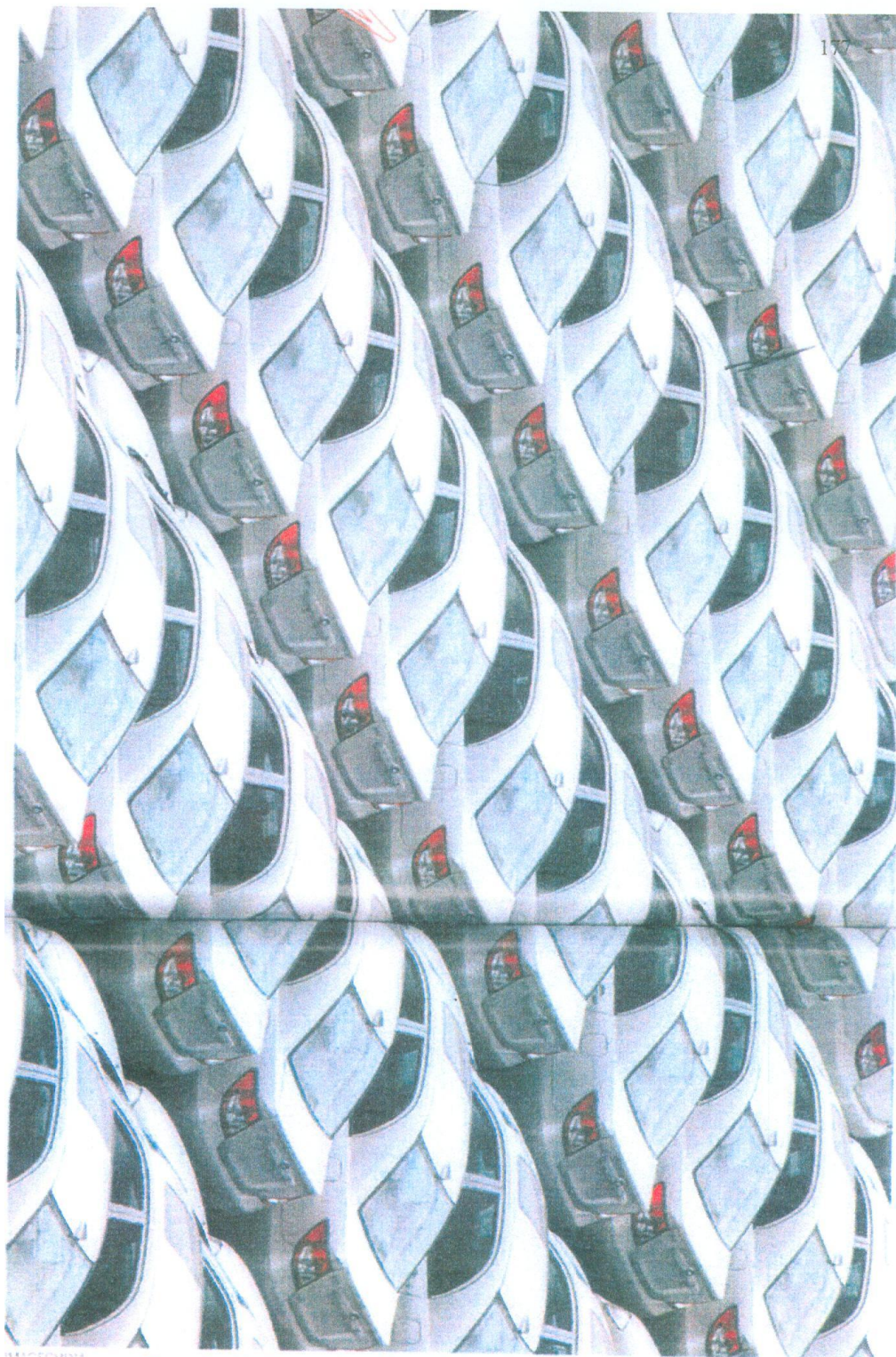
Contém 120 cápsulas

Anexo 28 – (Indústria cultural) – Fetiche – A falsa promessa nunca realizável embutida no fetiche das mercadorias.

Fonte: <http://www.emagrecedor.cenaless.com>



Anexo 29– (Indústria cultural) – Objetividade funcional – Literaturas de auto ajuda. Fórmulas prontas e soluções oferecidas. Desconexão com a materialidade histórica. Fonte: “Como passar no vestibular”. Objetiva, 2000.



Anexo 30 – (Indústria cultural) – Padronização – A padronização imposta

Anexo 30 – (Indústria cultural) – Padronização – A padronização imposta verticalmente interfere na subjetividade dos sujeitos.
Fonte: Revista Isto é. Ano 33. 2010.



Anexo 31 – (Indústria cultural) – Oferta de mercadorias. Crítica feita por Michelangelo Pistoletto. A avalanche de mercadorias impede os sujeitos de se “saberem” como sujeitos.
Fonte: Revista Educação Especial, nº 10, ano II. Segmento, 2009.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

B574c Bezerra Filho, José
A cultura popular no contexto harmorial de Ariano
Suassuna: educação e emancipação / José Bezerra
Filho. -- Maringá, 2011.
178 f. : il. col., figs.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano.

Dissertação (mestrado em Educação) - Universidade
Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em
Educação, 2011

1. Cultura popular - Indústria cultural -
Racionalidade técnica - Teoria crítica. 2. Suassuna,
Ariano, 1927- - Movimento armorial. 3. Educação -
Emancipação. I. Fabiano, Luiz Hermenegildo, orient.
II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de
Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 21.ed. 306.43

ZSS-000245