

ENTRE A CRIAÇÃO E A APROPRIAÇÃO. OS TRABALHADORES E OS SIGNIFICADOS SIMBÓLICOS DA ARTE (ABC PAULISTA, 1930/1980)*

Antônio de Almeida**

Resumo

O artigo discute algumas manifestações artísticas desenvolvidas entre os trabalhadores da região do ABC paulista, procurando compreender os seus variados significados simbólicos. Dentre eles, despertaram especial atenção as atividades artísticas como elementos constitutivos de espaços de sociabilidade e integração social, o sonho dos amadores em alcançar uma ascensão na carreira artístico-profissional, e a arte concebida como instrumento de intervenção política. Conclui reconhecendo a importância dessas atividades como canal de expressão da sensibilidade criadora desses trabalhadores, veículo de preservação de seus valores culturais e espaço permanente de construção das identidades coletivas.

Palavras-chave

Arte; cultura; trabalhadores; identidade.

Abstract

The present article aims to discuss some artistic exhibitions developed among workers from the ABC Paulista (an area that encompasses industrial cities near the city of São Paulo), attempting to understand their various symbolic meanings. The artistic activities which aroused special attention were the ones representing the elements of sociability and social integration, the amateurs' dream of reaching an artistic professional career and art conceived of as a political intervention instrument. In conclusion, the article acknowledges the importance of these activities as means of expressing the creative sensibility of these workers, as means of preserving their cultural values and as a permanent possibility of building collective identities.

Key-words

Art; culture; workers, identity.

Sexta-feira, final de expediente. Um grupo de vinte trabalhadores da Ford do Brasil, em São Bernardo do Campo, reúne-se com seus instrumentos musicais no interior da própria fábrica. Ali eles tocam, cantam e se divertem. Fazer sucesso com a música ou batalhar possíveis gravações não faz parte das suas preocupações. Para eles, o importante é “ame-nizar o cansaço da semana e voltar para casa com a cabeça mais tranqüila”.¹

Essas são situações costumeiramente vivenciadas pelos trabalhadores da Região do ABC Paulista, em contextos e épocas as mais variadas. Nos bairros, principalmente nos finais de semana, é muito comum esses artistas populares transformarem bares, associações de moradores, paróquias ou suas próprias residências em *casas de espetáculos*, em que músicos, intérpretes e atores entram em cena perante platéias participativas, geralmente compostas por amigos e parentes, para dar vazão a sua sensibilidade criadora.

Permeando essas várias manifestações artísticas, que, ao longo dos anos, têm sido desenvolvidas pelos trabalhadores do ABC, muitos significados simbólicos podem ser detectados. Dentre eles, três tendências majoritárias despertaram especial atenção neste artigo: as atividades artísticas como elementos constitutivos de espaços de sociabilidade e integração social; o sonho dos amadores em busca de um reconhecimento público, associado a uma necessidade de afirmação e ascensão na carreira artístico-profissional; a arte concebida como instrumento de intervenção política de caráter militante.

O significado das atividades artísticas, como alternativa de lazer, fator de aglutinação e elemento de integração coletiva, é algo com presença notável entre os trabalhadores do ABC, desde as primeiras décadas do século XX. Desenvolvido num universo comum entre artistas e platéias, um dos traços característicos desse tipo de atividade é o ativo envolvimento daqueles que dela tomam parte, quando todos figuram como protagonistas dos seus próprios espetáculos.

Nesse aspecto, o sentido que adquiriu o teatro amador, para muitos trabalhadores da região, é bastante ilustrativo. Em São Caetano do Sul, por exemplo, desde a década de 1920, as primeiras peças de teatro amador começaram a ser encenadas. A Sociedade Italiana Príncipe de Napoli e os clubes da cidade eram os espaços utilizados para esse tipo de atividade. O Grupo Teatral do Clube Grêmio Recreativo Ideal, por exemplo, em 1929, tinha em seu repertório um saldo de mais de dez peças apresentadas ao público local. Os palcos montados nos salões dessas entidades eram literalmente arremessados para fora ao final dos espetáculos, cedendo lugar para a realização dos bailes que, normalmente, ocorriam após a apresentação teatral.²

Também em Santo André, as apresentações teatrais foram introduzidas por iniciativa dos trabalhadores. Em meados da década de 1940, os operários do grupo Rhodia, ligados

ao Clube Atlético daquela empresa, montaram um grupo de teatro e começaram a encenar os primeiros espetáculos. Para eles, fazer teatro era “um passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível que os demais programas sociais e esportivos”. Aliás,

o fato da atividade teatral em Santo André nascer junto à classe operária, num clube de empresa, reflete comportamento cultural próprio desse período, quando *alguns encargos culturais*, como o teatro, eram desempenhados por membros da classe média e do proletariado.³

Com o transcorrer dos anos, e principalmente a partir de meados da década de 1960, os grupos de teatro amador proliferaram por toda região do ABC. Fazer ou assistir a teatro passou a ser uma atividade familiar para muitos trabalhadores, pois tanto público quanto atores eram arregimentados nesse próprio meio. Instalados em prédios da igreja ou das entidades populares situadas nos bairros, esses grupos, dispendo de poucos recursos financeiros e materiais, montavam espetáculos bastante simples, improvisando palcos e cenários. Mesmo assim, as apresentações geralmente eram gratuitas ou, quando muito, com ingressos a preços simbólicos. Por isso, descontadas algumas contribuições voluntárias, as despesas eram cobertas pelos próprios integrantes dos grupos.

Para muitos, a relação com essa forma de manifestação artística estava circunscrita aos termos como ela ali se apresentava. Ou seja, montar um grupo de teatro, ensaiar peças e apresentar-se para os vizinhos e amigos significava, antes de qualquer coisa, construir uma alternativa de lazer e um espaço de sociabilidade. Por isso, não era incomum encontrar pessoas pertencentes a esses grupos que jamais tiveram contato com o teatro profissional.

O sonho de alcançar o estrelato, por uma profissionalização artística, com reconhecimento do trabalho desenvolvido, por parte do grande público, também tem sido acalentado por vários artistas amadores da Região do ABC Paulista, alguns deles com êxitos parciais na realização. Os amigos Osvaldo Varoli e Romeu Tonelo, moradores antigos de Santo André, são exemplos disso. O primeiro, marceneiro de profissão, é também músico e poeta: “A marcenaria para ganhar a vida; a música e a poesia para externar a sensibilidade artística”.⁴ Ao ter início a sua carreira musical nos anos 40, quando ainda era jovem, Varoli recorda que, com a modernização industrial já preponderante na região, a sua vinculação com a música “sobrevivia graças aos namorados”. Para eles, Varoli fez muitas serenatas nas noites andreenses. Como pagamento, recebia dois mil réis em dinheiro e um maço de cigarros.⁵ Transcorridas mais de cinco décadas, com várias músicas gravadas, ele se tornou um nome conhecido no meio artístico da região. Entretanto, era como marceneiro que continuava mantendo a sobrevivência. Romeu Tonelo, além de mecânico, é também músico e compositor. Com mais sorte do que seu amigo, muitas de suas composições

fizeram sucesso nas vozes de artistas famosos. “Banco da Capela” e “Juca do Brás”, gravadas por Leila Silva, na década de 1960, são alguns exemplos. Apesar disso, foi como mecânico que ele sempre sobreviveu, até a sua aposentadoria.

Também no campo das artes cênicas, vários grupos de teatro amador, surgidos no ABC nas décadas de 1960 e 1970, objetivaram atingir o profissionalismo como uma das suas metas prioritárias. Para muitos deles, que contaram inclusive com a presença de estudantes do segundo e terceiro graus em seus elencos, a influência do teatro profissional, tanto na organização do grupo quanto na escolha das peças, foi bastante nítida. Na opinião de Silva, isso “se manifestava não apenas na imitação do repertório, mas através do contato com as idéias e os projetos do momento e, mais concretamente, pela presença de atores ou diretores na orientação dos grupos”.⁶

Nesses casos, após a constituição dos grupos, uma das primeiras providências adotadas era procurar subvenções oficiais, o que requeria um registro junto às federações municipais ou regionais de teatro amador que, por sua vez, estavam vinculadas à Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Por meio dessas entidades, muitas vezes, conseguiram-se recursos que custearam, inclusive, a presença e o acompanhamento de um ator ou diretor profissional junto aos grupos de amadores. Como resultado de todo esse trabalho, além da grande quantidade de peças encenadas em vários pontos das cidades da região, contou-se, ainda, com a realização de alguns Festivais de Teatro Amador, e o patrocínio oficial a eles contribuiu para retirar aqueles artistas do anonimato e acenou-lhes concretamente com o profissionalismo, já que a premiação dos considerados *melhores* deu-se por meio da concessão de bolsas de estudo, possibilitando-lhes, com isso, freqüentar a Escola de Arte Dramática de São Paulo.⁷

De todos os grupos de teatro surgidos na região do ABC, o melhor exemplo de ascensão artístico-profissional fica por conta do Grupo de Teatro da Cidade, nascido originalmente em Santo André. No início da década de 1950, atores e atrizes amadores, que compunham o então Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia, daquele município, inspirados nos grandes espetáculos teatrais exibidos profissionalmente no país, partiram em busca de um outro espaço para o desenvolvimento de suas atividades, procurando ao mesmo tempo desvincular-se do clube da empresa e conquistar um público mais diversificado. Assim, depois de quase uma década de apresentações voltadas principalmente para os próprios colegas de trabalho e seus familiares, eles criaram, em 1953, a Sociedade de Cultura Artística de Santo André, com a proposta de arregimentar associados. Para esses, seriam oferecidas, além das apresentações de teatro amador desenvolvidas pelo próprio grupo, “noitadas elegantes de primeira linha”,⁸ com espetáculos que contavam com a apresentação de artistas profissionais. Os redobrados esforços dos idealizadores dessa entidade puderam,

depois de quase uma década, ser comemorados com a conquista de sua própria casa de espetáculos, o Teatro de Alumínio. A partir daí, o teatro profissional se aproximou, cada vez mais, dos artistas amadores de Santo André. No final da década de 1960, isso deixou de ser um objetivo para tornar-se realidade. Estava criado o Grupo Teatro da Cidade, que, com elenco profissional, encenou com sucesso várias peças, não apenas no ABC, mas também em São Paulo e muitas outras cidades brasileiras.

Uma terceira forma de manifestação artística aqui considerada, presente entre os trabalhadores do ABC, insere-se dentro do que genericamente tem sido qualificado como *arte engajada*. Vejamos o caso da Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de Santo André, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra,⁹ que por dois anos consecutivos, 1982 e 1983, colocou em prática uma proposta por muitos considerada bastante ousada: a realização de duas Feiras de Cultura Operário-Popular, a Fecop.

Tendo como objetivos “mostrar a verdadeira cultura do trabalhador através daquilo que ele sabe fazer (...), visando desmistificar a cultura imposta pelo sistema” e denunciar “as injustiças, as pressões que sofre a família trabalhadora”,¹⁰ essas atividades contaram com expressiva participação dos trabalhadores da região do ABC e de bairros vizinhos da cidade de São Paulo. Preparada com bastante antecedência, a II Fecop, para ser realizada, envolveu diretamente cerca de 700 pessoas, incluindo trabalho organizativo e atividades artístico-culturais, e contou com a participação de um público aproximado de cinco mil pessoas.¹¹ Foram quase trinta atividades executadas por grupos de trabalhadores e entidades populares que, durante dois dias, puderam ser apreciadas pelo público que lá compareceu. Mecânicos, donas-de-casa, carpinteiros, ferramenteiros e uma série de outros profissionais ali se transformaram em artesãos, dançarinos, músicos, cantores, poetas, atores e escritores.

Segundo os membros da Associação Capoeira Corrente Libertadora (todos operários militantes dos movimentos populares da região, como fizeram questão de frisar), os números de maculelé e capoeira que apresentaram na II Fecop faziam parte de um trabalho que começou a ser desenvolvido em meados da década de 1970, quando iniciaram suas atividades nos quintais de suas próprias casas, por falta de espaços apropriados para os treinamentos. Não se apresentavam objetivando fins comerciais por entenderem que “cultura não deve ser ganha-pão de ninguém, cultura é uma forma de libertação de um povo oprimido”.¹²

Também as donas-de-casa da Vila Guaraciaba, bairro de Santo André, apresentaram-se na feira, expondo trabalhos manuais. Para elas, esse tipo de atividade serviu para “mostrar que dona de casa pode fazer coisas bonitas e importantes”.¹³

O conjunto musical Alma, que também se apresentou na feira, teve seu início em 1977, a partir do desejo de seus membros de compor e de cantar. “Somos todos operários, ficamos na fábrica o dia todo, participamos dos trabalhos da comunidade, do sindicato e nos fins de semana procuramos alegrar a quem a nós recorre”.¹⁴

O grupo de teatro Forja, que apresentou na feira a peça *Brasil S/A*, surgiu em 1979,

da necessidade que alguns metalúrgicos sentiam de fazer teatro e, ao mesmo tempo, oferecer uma opção cultural ao conjunto da categoria. Seu objetivo é um teatro que contribua para a reflexão dos problemas vividos pelos trabalhadores brasileiros. Como autêntico teatro amador os atores não têm como objetivo máximo a técnica, mas sim a atuação com a vivência da realidade examinada, o que faz que os personagens transmitam uma verdade sem artifícios.¹⁵

Esse grupo, que, segundo seus integrantes, foi criado para fazer arte com o trabalhador e para o trabalhador, definiu, desde o seu início, alguns objetivos básicos a serem alcançados: trazer para o sindicato aqueles que, intimidados pela repressão policial, enxergavam a entidade como sinônimo de perseguição política, prisão e perda do emprego; chamar a atenção dos dirigentes sindicais e, posteriormente, das direções partidárias para a importância da arte como suscitadora de reflexões para além da análise política, possibilitando aos mesmos a percepção de coisas que não se dão de forma racional, pois “o trabalho artístico mexe muito com coisas do próprio subconsciente ou da própria sensibilidade”; e “fazer com que o trabalhador metalúrgico viesse ao sindicato não só para discutir a campanha salarial, mas também para ter um pouco de cultura, para assistir teatro”.¹⁶

Ao reunir, num mesmo espaço e por tempo relativamente longo, tantos grupos, com variadas atividades, as *feiras de cultura operário-popular* possibilitaram uma melhor compreensão de uma inovadora proposta no campo das artes que surgira desde fins da década de 1970, juntamente com os movimentos sindicais e populares que se rearticularam na região. Utilizando-se dos recursos do teatro, da música e de variadas formas de expressão artísticas, vários grupos foram montados, tendo como preocupação comum a realização de um trabalho inspirado nas experiências de lutas mais recentes, travadas nas fábricas e nos bairros. Os temas escolhidos geralmente discorriam sobre os despejos de moradores, promovidos pelos órgãos oficiais; demissões coletivas; desemprego; alta do custo de vida; preços das passagens de ônibus; organização e mobilização dos trabalhadores.

Compostos por pessoas vinculadas aos movimentos sindicais e populares, esses grupos pouco se preocuparam com a questão da carreira profissional propriamente dita, da mesma forma como não colocaram o lazer ou o entretenimento como principal objetivo. Tendo os próprios moradores dos bairros como público-alvo, a preocupação fundamental de seus integrantes foi a de promover o debate político. Por isso, as apresentações normal-

mente eram montadas pressupondo a participação do público. Às vezes, isso acontecia durante o próprio espetáculo, pois “ao ser caracterizado o arbítrio do grileiro ou de um chefe de fábrica, a platéia se agita, intervém, critica, identificando momentos de sua vida”;¹⁷ noutros momentos, o debate acontecia ao final da apresentação, quando atores e platéia discutiam os principais problemas sugeridos ou apontados pelo espetáculo.

Certos grupos organizaram suas atividades partindo do entendimento de que a questão do envolvimento político deve-se dar de forma indireta: “apresentamos o nosso trabalho e deixamos a questão no ar, o povo é quem determina o seu caminho”.¹⁸ Outros fizeram questão de tornar claros os seus objetivos de

(...) ver a classe dominante tombando e uma classe dominada se levantando. Ver uma sociedade livre, sem opressores e oprimidos. Através da nossa forma de teatro simples de trabalhadores que procuramos orientar e conscientizar outros trabalhadores sobre as opressões e explorações que sofremos no dia a dia.¹⁹

A intervenção do Centro Popular de Cultura – CPC – na região do ABC, a partir de 1961, também se orientou por esse mesmo tipo de preocupação. Sediado no Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, os seus integrantes procuraram implementar nessa região aquilo que vinham realizando através do Teatro de Arena em São Paulo e nos demais lugares do país onde estavam instalados: a chamada *Arte Popular Revolucionária*.²⁰

No ABC, essa iniciativa foi encabeçada pelos membros do Partido Comunista, tanto os que se encontravam na direção do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, quanto os que vieram de fora para implementar aquela atividade.²¹ Agindo como espécie de Departamento Cultural do Sindicato, o CPC organizou uma série de espetáculos artísticos, cursos profissionalizantes, palestras e debates voltados prioritariamente para os trabalhadores associados, mas a sua preocupação fundamental era a de promover a formação de quadros, adotando para isso a prática da doutrinação política. Nesse aspecto, a fala do então presidente do sindicato, Marcos Andreotti, afirmando que “criamos naquela época o CPC dentro do sindicato para ajudar na conscientização dos trabalhadores e divulgar mais o movimento sindical em Santo André”,²² é reforçada por Philadelpho Braz, na época também diretor do Sindicato, para quem “entre as atividades do CPC deve-se notar que se destacava o proselitismo político, sem descuidar da parte cultural, evidentemente”.²³

Na compreensão de alguns integrantes do CPC, a *arte* por eles praticada representava, diante do quadro geral da realidade brasileira,

(...) mais que uma iniciativa viável, uma necessidade incoercível, o imperativo colocado pelas próprias perspectivas revolucionárias que agora se apresentam ao homem brasileiro, como

decorrência da falência histórica com que se defrontam, no plano nacional e internacional, as estruturas sócio-econômicas em cujos estreitos limites não mais podem ser atendidas as exigências que em nosso tempo já se tornaram exequíveis na prática, e se tornaram, por isso mesmo, tarefas inadiáveis para a consciência.²⁴

Evidentemente, do alto dessa postura vanguardista, jamais se poderia admitir que a tão necessária *arte revolucionária* pudesse ser confundida com outras formas de manifestações artísticas, como as por eles qualificadas *arte do povo* e *arte popular*, ainda que essas também estivessem diretamente vinculadas às camadas populares. Por *arte do povo* entendia-se um produto das comunidades economicamente atrasadas, que não haviam vivenciado ainda o processo da industrialização e em torno da qual artistas e público viviam “integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada”.²⁵ A *arte popular*, por seu lado, define como público a população dos centros urbanos desenvolvidos e está inserida num contexto de divisão do trabalho, que faz da massa uma receptora improdutiva de obras criadas por especialistas, cujas elaboração e divulgação fogem ao controle daqueles consumidores. Por isso, os artistas se constituem num estrato social diferenciado do seu público.

A partir dessa perspectiva, a *arte do povo* e a *arte popular* vivenciavam um duplo problema: “quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo”.²⁶

Daí, a imprescindível presença do artista do CPC para fazer a mediação. Como observou criticamente Chauí,

(...) entre duas alienações – a da arte superior e a da arte do povo – e entre dois alienados – o artista superior e o artista do povo – insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas.²⁷

Apesar de sua passagem efêmera pelo ABC (o grupo encerrou suas atividades com o golpe militar de 1964), o CPC de Santo André deixou sua influência em vários artistas amadores e militantes políticos da região, o que, de certa forma, pode ser notado até mesmo no discurso de outros grupos recentemente criados, como fica claro em alguns depoimentos anteriormente destacados.

Mas, para a maioria dos praticantes da chamada *arte engajada* da geração dos anos 70, as fórmulas e verdades transformadoras apresentadas pelo CPC já não exerceram nenhum tipo de fascínio. Até porque a própria história se encarregou de mostrar que as ditas

condições objetivas pré-revolucionárias, base justificadora daquela forma de intervenção, em grande medida, estavam fundamentadas numa série de equívocos teóricos e as ações que a partir daí foram imprimidas refletiram uma grande dose de voluntarismo político.

Entretanto, como muitos integrantes dessa nova geração também orientaram as suas ações a partir do comprometimento militante, para eles, a arte, muito mais do que *expressão de propriedades estéticas*, significa, antes de tudo, um instrumento de intervenção política. Não é por acaso que, após seis semanas de debates, os metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema tenham aprovado, em seu VI Congresso, uma resolução que reconhece a cultura como “um instrumento privilegiado para a autocompreensão da classe trabalhadora, para a compreensão crítica da luta de classes e para a invenção de instrumentos de luta” e que as artes por eles produzidas em seu cotidiano devem ser compreendidas “como forma de resistir ao que é imposto pelos meios de comunicação burgueses”.²⁸

Diante de todo esse contexto, como é facilmente perceptível, o envolvimento dos trabalhadores com o campo das atividades artísticas suscita uma infinidade de problemas e sugere variados ângulos de interpretação. Por isso mesmo, e tendo em vista os objetivos mais específicos deste artigo, impõe-se como necessária uma melhor clucidação daquilo que está aqui considerado como *manifestações artísticas dos trabalhadores*. Nesse ponto, duas polêmicas de mesma natureza, embora com diferentes enunciados, devem ser aqui enfrentadas: uma diz respeito às diversas compreensões que encerra a noção de *valor artístico*; a outra está associada aos significados políticos que contêm a participação de trabalhadores na produção de objetos e promoção de atividades vinculados ao campo das obras de artes.

No primeiro caso, a categoria *valor artístico*, normalmente, tem sido utilizada como uma espécie de divisor de águas que separa o que é entendido como uma genuína produção artística daquilo que é desprovido dos atributos específicos de uma obra de arte. A final de contas, trabalhos e atividades desenvolvidas por trabalhadores, a exemplo das muitas que foram aqui apresentadas, podem ou não receber o qualificativo de *obras de arte*?

A esse respeito, muito poderia ser dito e discutido, a começar pela identificação da ótica de quem emite o julgamento e dos lugares sociais onde são gestadas as formulações. Ilustrativo, nesse sentido, é o caso de Jayme Batista de Paiva, um operário do ABC que se inscreveu no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, realizado em 1968, e que, a exemplo de vários outros artistas, teve seus três trabalhos de escultura recusados por não atingirem a qualificação mínima sequer para exposição. Esse evento, nascido por iniciativa do próprio poder executivo e aprovado pela Câmara Municipal, contou também com o apoio financeiro de empresários da região. Aliás, esses são fatores que explicam sua con-

tinuidade por vários anos consecutivos, enquanto atividades do tipo das *Feiras de Cultura Operário-popular*, apesar das promessas dos seus integrantes, jamais conseguiram ter continuidade.

O Salão de Artes de Santo André, que foi criado nos moldes dos eventos formais desse gênero, com institucionalização de comissões julgadoras e premiação dos trabalhos mais *qualificados*, pouco contou com a participação dos chamados *artistas populares*. Quanto a isso, é interessante notar que os artistas com obras recusadas pelas comissões julgadoras acabaram por organizar seu próprio movimento, passando a expor trabalhos nos mesmos espaços e datas daqueles eventos, evidentemente à revelia dos organizadores oficiais. No caso de Paiva, o operário-escultor, o que mais chama atenção é o fato de que, após a sua morte, em 1981, é justamente um dos integrantes da comissão julgadora daquele Salão quem vai tecer-lhe várias referências elogiosas, por considerá-lo “um dos artistas mais curiosos, espontâneos e autênticos da Grande São Paulo (...), um artista na expressão mais pura da palavra, um criador que o país precisa conhecer e incorporar mais amplamente na história de sua cultura popular”.²⁹

Nesse sentido, e retomando a questão anteriormente referida do significado político que contém o envolvimento de trabalhadores com o campo das artes, a *sacralização da cultura* e, por conseguinte, da produção artística como coisa para os iniciados, tanto em termos de produção quanto da leitura dos seus significados – como no caso dos Salões de Arte de Santo André – cumpre o papel de procurar demarcar com clareza o terreno das classes. Ou seja, a linha que procura separar com rigidez o que é *arte* do que é *não-arte* pode muito bem estar alicerçada numa concepção estético-formal, cuja fonte é a mesma que procura justificar os privilégios da dominação.

Por isso, as atividades desenvolvidas por trabalhadores, como as do operário-escultor de Santo André, ainda que reconhecidamente pertençam a “um criador que o país precisa conhecer e incorporar mais amplamente na história de sua cultura popular”, não passam de criações *espontâneas*, que podem perfeitamente se enquadrar no “simplório” mundo do folclore ou do artesanal, sem jamais pertencer ao *sagrado* campo das artes.

Nesse aspecto, não deixa de ser instigante indagar sobre as razões justificadoras para que as sobras do trabalho de um pedreiro, carpinteiro, serralheiro ou qualquer outro profissional assemelhado que, em condições costumeiras, teriam o lixo como destino, repentinamente se transformem em criações artísticas, quando expostas nos espaços *apropriados* e ao lado de obras consagradas e referendadas pelo artista *descobridor*.³⁰ Na verdade, por trás dessa visão preconceituosa, que desqualifica a produção artística oriunda das camadas populares, encontra-se uma conceituação unitária e platônica de obra de arte que, como

assinala Martín-Barbero, ao fazer dos objetos artísticos um reflexo daquela conceituação, retira do artesanal os seus traços de subjetividade para reduzi-lo à materialidade. Por isso mesmo,

(...) *sin la deconstrucción de lo que el concepto de arte presupone será difícil que la valoración de lo artesanal no acabe haciendo de su diferencia un pretexto para valorizar el verdadero arte, sirviendo más allá de sus intenciones a la dominación cultural y social.*³¹

No extremo oposto daquela posição elitista de arte, encontram-se muitos dos defensores da chamada *arte engajada*. Esses, geralmente, partem de uma postura maniqueísta, que procura estabelecer uma clara separação, como se isso fosse possível, entre *arte burguesa*, que deve ser recusada, e *arte genuinamente popular*, que presumidamente permite mostrar “a verdadeira cultura do trabalhador através daquilo que ele sabe fazer”.

Como lembra Chauí, essa é uma visão *romântica* do *popular*, que não leva em conta “o problema da alienação e da reprodução da ideologia dominante pelos dominados”. Por isso, ao considerar “que a cultura por ser do povo é imediatamente libertadora (...) pode desembocar no populismo e prestar serviços inestimáveis aos dominantes”³².

No caso do CPC, é possível concluir que se trata de uma situação ainda mais complicada, pois sua fundamentação básica foi construída a partir de uma clara contradição. Se, por um lado, a sua “arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo”,³³ por outro, esse próprio povo, além de estar incapacitado de produzir arte, sequer tem a verdadeira noção do seu real significado. Ou seja, o seu pretense sujeito, em torno do qual e para o qual se orienta todo o trabalho político, na verdade, não passa de um mero e inerte objeto, que só pode dar sentido às suas ações pelo sopro revolucionário vindo de fora. Por isso,

(...) para poder respeitar o povo, o artista do CPC não pode tomá-lo nem como parceiro político e cultural, nem como um interlocutor igual; oscila, assim, entre o desprezo pelo povo *fenomênico* (que, no entanto, é descrito como o povo realmente existente) e a invenção do povo *essencial*, os heróis do exército de libertação nacional e popular (que existem apenas na imaginação).³⁴

Nessa perspectiva, ao perseguir uma pretensa especificidade cultural do povo, que expresse sua *aspiração fundamental*, ainda que pressupostamente os defensores desse posicionamento se declarem abertamente em defesa das causas populares, fazem-no a partir de uma equivocada premissa em que a noção idealizada de povo aparece associada à idéia de pureza original.

Os pontos de partida que orientam os dois tipos de posicionamentos anteriormente referidos ilustram, com clareza, como as distinções sobre valor ou presumido valor artístico são, elas próprias, frutos de construções simbólicas, cuja fundamentação conceitual só adquire inteligibilidade quando situadas histórica e socialmente no tempo e na realidade. Ou, como afirma Williams, as

(...) distinções entre obras nas diversas práticas, em termos de qualidade de sua execução profissional ou, de modo mais geral de certos valores mais amplos, são normais e inevitáveis. Porém, a não ser de forma distorcida, isso não significa que tais distinções sejam suficientemente claras e regulares para delimitar categoria, especialmente uma categoria tão difícil quanto esta: que algumas obras em dada prática, especificada como uma arte, são *não-arte* ou *não verdadeiramente arte*.³⁵

Caminhando nessa mesma direção, ao se referir à confusão geralmente presente nos conceitos utilizados para caracterizar a própria obra de arte, Bourdieu entende que

(...) se estas categorias do juízo do gosto, por estarem inscritas na língua comum e serem utilizadas, na sua maior parte, para além da esfera propriamente estética, são comuns a todos os locutores de uma mesma língua e permitem, pois, uma forma aparente de comunicação, elas permanecem sempre marcadas, mesmo no uso que delas fazem os profissionais, por uma incerteza e uma flexibilidade extremas que (...) as torna totalmente refractárias à definição essencial. Isto acontece, sem dúvida, porque a utilização que se faz dessas categorias e o sentido que se lhes dá dependem dos pontos de vista individuais, situados social e historicamente e, muitas vezes, perfeitamente irreconciliáveis, dos seus utilizadores.³⁶

Conclui-se, com isso, que os valores sociais que justificam determinadas conceituações de *arte* e *não-arte* não apenas têm sofrido alterações ao longo do tempo, visto que não podem se constituir como “verdades eternas, ou categorias supra-históricas, mas elementos concretos de um tipo de organização social”,³⁷ mas, também, numa mesma época e contexto social, eles têm assumido, simultaneamente, formas e significados diferenciados, uma vez que “indivíduos que ocupam posições opostas no espaço social podem dar sentidos a valores totalmente opostos aos adjetivos vulgarmente utilizados para caracterizar as obras de arte ou os objectos da existência quotidiana”.³⁸ Nesse sentido, as próprias noções empregadas por determinados artistas, produtores, colecionadores, críticos e demais figuras do *meio artístico*, para diferenciarem determinados tipos de produção, funcionam como eficazes instrumentos de lutas no terreno dos valores, e o objetivo almejado é o de buscar legitimidade para um discurso que se pretende suficientemente competente para promover as inclusões ou exclusões dos sujeitos; para tornar uma produção artística conhecida e aceita ou, simplesmente, condená-la ao ostracismo.

Não obstante a bipolarização anteriormente destacada estar claramente configurada em campos opostos, num ponto as argumentações são construídas a partir de uma base comum. Ou seja, ainda que os qualificativos *rústico*, *artesanal* e *espontâneo* cumpram, à direita, uma função de diferenciar, para excluir, enquanto, pela esquerda, *originalidade*, *autenticidade* e *raízes culturais* sejam atributos fundamentados em defesa do popular, ambas as explicações se afirmam em parâmetros homogeneizadores, que simplificam e empobrecem a realidade.

No caso da região do ABC Paulista, os dados compulsados ao longo deste trabalho evidenciam que o envolvimento dos trabalhadores locais com o campo das manifestações artísticas está revestido de um caráter polissêmico, permeado por variações que dificilmente podem ser apreendidas a partir da rigidez presente em determinados esquemas conceituais. Desde o surgimento, no começo do século XX, da Banda Casa de Savóia de São Caetano, constituída basicamente por trabalhadores das olarias locais, até o aparecimento dos jovens grafiteiros, que se tornaram uma *ameaça* para muros e paredes lisas da região, nos anos 80, a pluralidade de opções dos trabalhadores, ao se relacionarem com o campo das artes, tem expressado uma diversificada rede de significados simbólicos que desautorizam explicações pautadas por exclusivismos, simplificações ou linearidades.

Nesse aspecto, a evidência de uma eficiente ação mercadológica, capitaneada pela indústria cultural na definição de um massivo padrão de consumo entre os trabalhadores (presente tanto na relação direta com as mercadorias culturais, quanto nas aspirações por ascensão na carreira artístico-profissional), não pode simplesmente ser traduzida como sinônimo de passividade ou submissão em relação à cultura hegemônica. Da mesma forma, os elementos mediatizadores (com seus objetivos de filtrar para o conjunto dos trabalhadores as propostas oriundas daqueles que buscam, pela instrumentalização da arte, um caminho seguro para afirmação de seus próprios paradigmas acerca da realidade) revelam significações que fragilizam mecanismos de controle e extrapolam limites previamente definidos. Nesse sentido, em lugar de abstrações generalizantes, que constroem explicações fundamentadas em purezas ou homogeneidades, cabe reconhecer nas manifestações artísticas dos trabalhadores a presença de uma circularidade cultural que contém, a um só tempo, práticas de dominação e resistência, demonstrando que o próprio processo histórico de constituição da classe está permeado por contradições, conflitos e antagonismos. Como já alertou Martín-Barbero,

*(...) el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica.*³⁹

Diante desse quadro, quando as atividades artísticas dos trabalhadores, enraizadas nas experiências históricas por eles vivenciadas, evidenciam valores simbólicos com conteúdos diferenciados, menos do que significar possíveis exclusões ou distanciamentos, isso apenas revela o grau de complexidade que se faz presente na sua própria formação como sujeito social. Por isso a importância, para eles, dessas atividades como canal de expressão de sensibilidade criadora e veículo de preservação de seus valores culturais, e a sua consolidação como espaço permanente de construção de sociabilidades e de identidades coletivas. Daí a relevância das atividades artísticas como componente na vivência diária desses trabalhadores, e sua importância como objeto de análise, para todos aqueles que se aventuram em compreender a sua realidade.

*Artigo recebido em out/01 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em nov/01.*

Notas

* Este artigo, com algumas modificações, faz parte da tese de doutorado do autor, intitulada *Lutas, organização coletiva e cotidiano: cultura e política dos trabalhadores do ABC Paulista – 1930/1980*, defendida junto ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Dr. Marcos Silva, em 1996.

** Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, mestre em História pela PUC-SP e doutor em História Social pela FFLCH/USP.

¹ Cf. *Diário do Grande ABC*, 5/3/1983.

² Cf. Rufini, C. Os passatempos prediletos. *Revista Raízes*. São Caetano do Sul, Prefeitura Municipal de São Caetano do Sul, n. 3, julho de 1990, pp. 39-42.

³ Silva, J. A. P. da. *O teatro em Santo André: 1944-1978*. Santo André, Prefeitura Municipal de Santo André, 1991, p. 17. Nesse trabalho, o autor faz uma retrospectiva histórica do teatro em Santo André, destacando os principais grupos que surgiram (profissionais e amadores) e as respectivas peças por eles encenadas.

⁴ Cf. entrevista concedida ao jornal *Diário do Grande ABC*, 8/4/1987.

⁵ Idem, *ibidem* e jornal *News Seller*, 10/12/1961.

⁶ Silva, *op. cit.*, p. 117.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁸ Cf. programa de apresentação do violinista Alejandro Scholl, outubro de 1963, citado por Silva, *op. cit.*, p. 19.

⁹ Órgão vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, essa associação, mais conhecida como Fundo de Greve, surgiu a partir das greves ocorridas no ABC, em fins da década de 1970 e início dos anos 80. Criada inicialmente com a função de arrecadar fundos para as famílias dos trabalhadores grevistas, posteriormente, ela passou a desenvolver uma série de atividades relacionadas à cultura e à formação política dos trabalhadores.

¹⁰ Cf. ofício-convite da Associação, de 25/11/1981 e convite distribuído pela mesma para realização da II Fecop.

- ¹¹ Cf. relatório da comissão organizadora da II Fecop (mimeo), s/d.
- ¹² Cf. depoimento do grupo ao Centro de Pastoral da Comunicação – Pacom. *Centro de pastoral da comunicação – PACOM*, Santo André, boletim especial sobre a II Fecop, novembro de 1983, p. 7.
- ¹³ Cf. jornal *Ensaio*, São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, novembro de 1983.
- ¹⁴ Idem, ibidem.
- ¹⁵ Idem, ibidem.
- ¹⁶ Cf. Tin Urbinati, integrante do Grupo Forja, em palestra proferida no 2º Congresso de História do ABC, sobre o tema Arte Operária, São Bernardo do Campo, 31/7/1992. Ainda segundo o mesmo integrante do grupo, os textos por eles encenados são frutos de criação coletiva, trabalho esse que tem tido repercussão inclusive no exterior.
- ¹⁷ Cf. depoimento de Dirceu Demarchi, integrante do Grupo de Teatro Carçoço, de Santo André. *Diário da Gande ABC*, Suplemento Especial, 8/4/1982.
- ¹⁸ Idem, ibidem.
- ¹⁹ Cf. depoimento dos integrantes do Grupo de Teatro Getec, de Mauá, ao Centro de Pastoral da Comunicação – Pacom. *Centro de pastoral da comunicação – PACOM*, Santo André, boletim especial sobre a II Fecop, novembro de 1983, p. 17.
- ²⁰ Para uma visão mais ampla sobre a política cultural do CPC, consultar Chauí, M. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, especialmente “Seminário II (segundo semestre de 1980) Considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC”.
- ²¹ Em junho de 1962, a revista *Novos Rumos* registrou a seguinte informação acerca daquele movimento: “Do CPC do Rio, partiu Francisco de Assis para São Paulo a fim de desenvolver em Santo André o movimento de cultura popular. Concentrou suas atividades no Sindicato dos Metalúrgicos e atualmente com os próprios que estão na direção do movimento, chegando eles mesmos a escrever peças, tendo já uma biblioteca e realizado até espetáculos de Ballet no fim dos quais são abertas discussões”. Cf. *Novos rumos*, n. 174, junho de 1962. Citado por Giani, L. A. A. *A música de protesto: do subdesenvolvido à canção do bicho e proezas de Satanás*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, IFCH, 1985 (mimeo), p. 83.
- ²² Cf. depoimento de Marcos Andreotte, na época presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, prestado ao Centro de Memória Sindical, 6/10/1979.
- ²³ Cf. depoimento de Philadelpho Braz, na época diretor do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, prestado a Thimoteo Camacho, Santo André, 16/1/1986.
- ²⁴ Cf. anteprojeto do manifesto do CPC desenvolvido por Carlos Estevam Martins. In: Oller, C. A. do N. *Dossiê – Movimentos culturais populares no Brasil dos anos 60*. São Paulo, Centro de Estudos de Cultura Contemporânea – Cedec, 1979 (mimeo), p. 19.
- ²⁵ Idem, ibidem, p. 23.
- ²⁶ Idem, ibidem, p. 23.
- ²⁷ Chauí, op. cit., 1983, p. 92.
- ²⁸ Cf. *Resoluções do 6º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema*. Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, 1991.

²⁹ Cf. Sacramento, E. F. Jayme Paiva: O Leonardo do Curuçá. *Diário do Grande ABC*, 25/02/1984. Enock Fernandes Sacramento, que presidiu a comissão julgadora do 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, por indicação do Conselho Municipal de Cultura, órgão vinculado à Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal, integrou também várias outras comissões julgadoras nos anos subsequentes.

³⁰ Refiro-me às várias exposições dessa natureza em salões específicos de obras de artes como, por exemplo, os pedaços de tábuas com pregos expostos no Masp, em 1994.

³¹ Martín-Barbero, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México, Ediciones G. Gili, 1987, p. 208.

³² Chauí, M. “Cultura do Povo e Autoritarismo das Elites”. In: Valle, E. e Queiroz, J. J. (orgs.). *A cultura do povo*. São Paulo, Cortez, 1985, p. 123.

³³ Cf. anteprojeto do manifesto do CPC desenvolvido por Carlos Estevam Martins, in: Oller, op. cit., p. 24.

³⁴ Chauí, op. cit., 1983, p. 91.

³⁵ Williams, R. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 124.

³⁶ Bourdieu, p. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989, p. 291.

³⁷ Williams, op. cit., p. 129.

³⁸ Bourdieu, op. cit., p. 292.

³⁹ Martín-Barbero, op. cit., p. 24.