

SCRITA
ensaio

**CULTURA
BRASILEIRA**

**CARLOS NELSON COUTINHO
NELSON WERNECK SODRE
OTTO MARIA CARPEAUX
DYONELIO MACHADO
J. RAMOS TINHORÃO
FERREIRA
GULLAR**

ano I N.1 1977 Cr\$25
PUBLICAÇÃO BIMESTRAL DA REVISTA ESCRITA



ESCRITA ensaio

Publicação bimestral da revista Escrita

Editor

Wladyr Nader

Conselho Editorial

Astolfo Araújo

Gildo Marçal Brandão

Hamilton Trevisan

Marco Aurélio Nogueira

Arte

Cláudio Morato (capa)

Sizenando, Laura Salgado,

Lauro Lucchesi e Saiti (ilustrações)

Joyce Buitoni (diagramação)

Uma publicação da
Vertente Editora Ltda.

Rua Monte Alegre, 1434

Fone 62-3699

05014 - São Paulo (SP)

Composição/Impressão

S.A. O Estado de S. Paulo

Av. Eng. Caetano Álvares, 55

02550 - São Paulo (SP)

Distribuição

Abril

Registro na D.C.D.P.

do D.P.F. sob o nº

1464 - P. 209/73

ÍNDICE

- 3 - Apresentação
- 6 - Carlos Nelson Coutinho: Notas sobre a "Questão Cultural" no Brasil
- 16 - Otto Maria Carpeaux: Notas para o Debate.
- 18 - Nelson Werneck Sodré: Cultura Nacional: Esmagada, mas Viva.
- 23 - Dyonélio Machado: A Literatura como Consciência do Povo.
- 29 - José Ramos Tinhorão: Crise Cultural é da Classe Média.
- 35 - Ferreira Gullar: Considerações em torno do Conceito de Cultura Brasileira.

Participam:

CARLOS NELSON COUTINHO

Filósofo, crítico literário e tradutor de Gramsci e Lukács. Escreveu *Literatura e Humanismo*, é um dos co-autores de *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira* e fez em *O Estruturalismo e a Miséria da Razão* uma análise desse movimento.

OTTO MARIA CARPEAUX

Jornalista, pensador e crítico literário, seu trabalho não se limita à literatura, abrangendo a política, a música e a arte contemporânea de modo geral. Entre seus livros estão *A Cinza do Purgatório*, *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, *Respostas e Perguntas*, *Retratos e Leituras*, *Presenças*, *História da Literatura Ocidental* (em oito volumes), *Livros na Mesa*, *a Literatura Alemã* e *O Brasil no Espelho do Mundo*.

NELSON WERNECK SODRÉ

O historiador, crítico literário, ex-professor da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército e ex-diretor do Departamento de História do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), é autor de diversos livros, entre os quais: *História da Literatura Brasileira*, *Síntese da História da Cultura Brasileira*, *História da Imprensa no Brasil*, *Ofício de Escritor*, *A Ideologia do Colonialismo*, *O Naturalismo no Brasil*, *As Razões da Independência*, *Formação Histórica do Brasil*, *História da Burguesia Brasileira* e *Memórias de um Escritor - I*.

DYONÉLIO MACHADO

O romancista gaúcho Dyonélio Machado é autor do já clássico *Os Ratos* — um marco do Modernismo brasileiro — e de outros seis livros, um deles sobre política (*Política Contemporânea*). Seu *O Louco de Catí* também é considerado uma obra-prima. Dyonélio é médico-psiquiatra (aposentado).

J. RAMOS TINHORÃO

Jornalista e crítico musical, Tinhorão já publicou diversos livros: *Música Popular: um Tema em Debate*, *Os Sons que Vêm da Rua*, *Pequena História da Música Popular Brasileira*, *Música Popular, Teatro e Cinema*, *Música Popular, Índios, Negros e Mestiços*, *A Província e o Naturalismo e O Samba Agora Vai...* *A Farsa da Música Popular Brasileira*. Tem ainda, em preparo, *Música Popular, do Gramofone ao Rádio e Televisão*.

FERREIRA GULLAR

Além do recente *Poema Sujo*, Gullar, também jornalista, crítico e ensaísta, publicou no mesmo gênero *Luta Corporal e Dentro da Noite Veloz*. Para teatro escreveu, em parceria com Oduvaldo Vianna Filho, *Se Correr o Bicho Pega*, *se Ficar o Bicho Come*, e, com Dias Gomes, *Dr. Getúlio*, sua vida e sua obra. *Cultura Posta em Questão* e *Vanguarda e Sub-desenvolvimento* são os dois importantes ensaios que publicou, além do extenso prefácio crítico a *Toda a Poesia de Augusto dos Anjos*, lançado o ano passado.



A existência de uma literatura nova, abafada pela descrença dos meios editoriais e pela pasmaceira dos mecanismos de distribuição do livro no Brasil, possibilitou, em outubro de 1975, o aparecimento da revista *Escrita*, que imediatamente passou a promover contistas e poetas de todos os rincões do país.

Era o primeiro passo para um amplo movimento que, se não tornou excepcionalmente vendáveis os autores brasileiros, serviu para mostrar que existia uma literatura por vários motivos sufocada e, eventualmente, um público para consumi-la.

No campo das ciências humanas, também carente em termos de veiculação, encontramos, regra geral, dois tipos de publicações: as revistas universitárias ou para-universitárias e as de divulgação, com um enfoque mais jornalístico.

Entre os dois, um vazio.

Um vazio que, com o lançamento de *Escrita/Ensaio*, estamos dispostos a preencher, com vistas a um público maior, não absorvido pelas publicações especializadas.

Escrita/Ensaio será publicada, diferentemente de sua matriz, a *Escrita*, de dois em dois meses.

Cada número será organizado em torno de um único tema.

Ela se propõe fazer uma radiografia crítica dos problemas brasileiros, examinar as diversas tendências, investigar as possíveis alternativas.

Nesses termos, acreditamos, terá a simpatia de todos aqueles que estiverem interessados em refletir sobre nossa realidade.



ROTEIRO

As questões do roteiro deste primeiro número de Escrita/Ensaio buscam propor um debate com um núcleo bem definido: a cultura nacional e popular no Brasil — tema que, por si só, fornece amplas perspectivas para exames críticos. As questões pretendem abrir espaço para a discussão da cultura brasileira em seu todo. Procuram formar um bloco orgânico ao máximo. O ponto de partida é simples: nunca se falou tanto (e talvez tão mal) da cultura brasileira, principalmente em determinados meios acadêmicos. Trata-se, portanto, de tentar colocar a discussão em termos mais conseqüentes.

Em vista disso, será possível observar, esperamos, que a existência de muitos pressupostos comuns entre os “debatedores” não excluiu, ao contrário, a manifestação e o desdobramento de particularidades e pontos-de-vista pessoais. Em outros termos, se há unidade, ela se construiu na diversidade.

Os participantes ficaram livres para abordar o bloco de questões como um todo (sob a forma de um pequeno ensaio) ou para responder item por item. Ou ainda para aprofundar determinado item, a partir de uma visão global de todos os demais selecionados para o “debate”.

Os diversos itens correspondem a problemas levantados por nós da redação (com contribuições, em alguns pontos, de Paulo Emílio Salles Gomes, Alberto Dines e Maurício Tragtemberg). O que não significa, obviamente, que outros problemas (mais ou menos importantes) não existam. Estes “outros problemas” poderiam entrar, e em muitos casos entraram, também na discussão, através das respostas dos participantes.

Não tivemos a pretensão de esgotar o assunto, mas, sim, de reabrir ou aprofundar a análise de um conjunto de problemas que reputamos essencial no momento histórico brasileiro.

Por último: a qualidade dos participantes fala por si própria, dispensando maiores apresentações.

O roteiro é o seguinte:

1. Quais têm sido (e são hoje) as relações entre o Estado e a cultura no Brasil? É correto ver os intelectuais como tradicional e historicamente "cooptados" pelo poder no Brasil? Por quê? Quais as modificações na situação e na função social dos intelectuais brasileiros durante a última década?

2. Para alguns historiadores, a idéia de "Cultura Brasileira" serviu fundamentalmente para neutralizar e mascarar conflitos de classe e, portanto, para impedir a manifestação cultural de camadas subalternas, bem como para promover uma identificação imaginária de vários setores sociais ("irmanados" na construção de uma mesma "cultura") que, de outra forma, seriam divergentes. É correta esta tese? Como se pode pensar historicamente as relações entre cultura e classes sociais no Brasil?

3. Quais as relações entre nossa cultura e a cultura universal (européia, burguesa, etc.)? Como se coloca o problema do imperialismo na reflexão sobre a cultura?

4. É possível pensar em termos de uma "cultura nacional-popular"? Qual o conteúdo e as implicações do conceito? Considerando-se o estágio atual do capitalismo (monopolista de Estado, etc.), tem sentido falar ainda em "cultura nacional-popular"? Ela significa a mesma coisa que "nacionalismo cultural"?

5. Considerando-se também que a indústria cultural produziu um sucedâneo de uma cultura nacional e popular (pense-se nas telenovelas, na chamada "cultura de massa" em geral), a possibilidade desta não estaria definitivamente excluída? Enfim, tem sentido e é possível lutar hoje por uma autêntica cultura nacional-popular? Em que termos?

6. A produção cultural brasileira deu um salto quantitativo nos últimos anos: escreve-se, edita-se, filma-se, representa-se, grava-se muito mais do que antes. Entretanto, fala-se muito em "crise", em "vazio cultural". É correto empregar estes termos? Qual o seu significado?

7. Como não poderia deixar de ser, o (aludido) recente dinamismo cultural recolocou em foco a questão da "modernidade" e do valor estético das obras de arte produzidas. O que é uma obra esteticamente grandiosa, significativa? O que é o "novo" na produção cultural? Como se coloca a questão da "vanguarda" num país como o Brasil? Qual sua expressão, seu significado, suas implicações?

8. Não se pode negar que na última década foram produzidas obras artísticas (e não só artísticas) importantes nos diversos setores culturais. Quais, no seu entender, as mais significativas? Por quê? Elas representam uma continuidade ou uma ruptura com experiências passadas na cultura brasileira?

9. Sente-se que ainda inexistente qualquer visão de conjunto (de síntese, se se quiser) que permita identificar os pontos nodais da evolução cultural brasileira nos diversos setores (cinema, teatro, música, artes plásticas, talvez mesmo a literatura mais recente, etc.). Caso considere isto correto, como explicar o fenômeno?

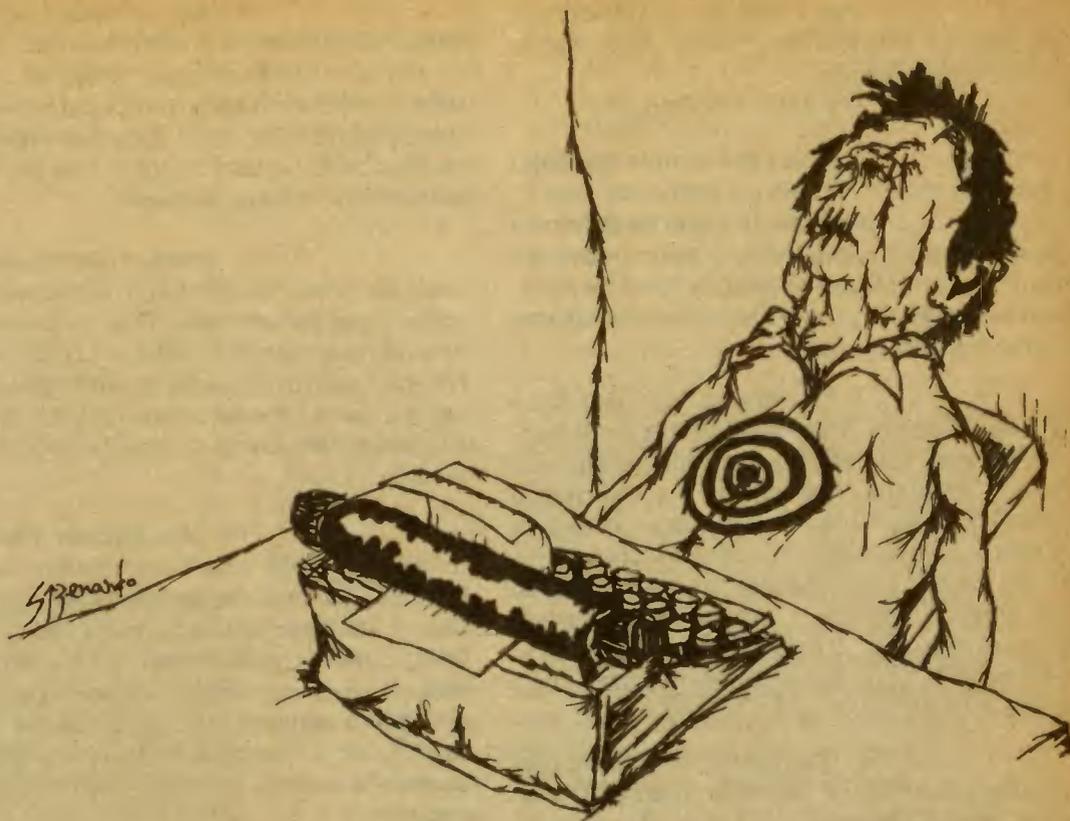
10. Nos últimos anos, parece ter-se acentuado uma característica da cultura brasileira: a ausência de crítica séria e sistemática. A atividade crítica no país permanece rarefeita, tímida, conciliatória e até mesmo desprovida de critérios teórico-metodológicos rigorosos, salvo algumas exceções. Como explicar isto? Qual a função da crítica cultural numa sociedade como a nossa? Quais devem ser seus parâmetros?

11. Para alguns, hoje se discute muito sobre cultura brasileira e se produz pouco. Para outros, o que há é que se discute mal e a produção é de baixo nível. Tradicionalmente, fala-se que "a cultura brasileira está atrasada em relação à vida", que aquela perdeu a flexibilidade e a capacidade de acompanhar e refletir esta (daí a existência do chamado "vazio cultural"). Para outros ainda, não se trata exatamente de que a cultura esteja atrasada em relação à vida e ao mundo, mas de que as formas e os métodos usados para apreendê-los é que não são os mais adequados ou conseqüentes (isto é, são adequados sim, mas para cumprirem outra função). Como vê toda essa problemática?

12. A discussão aqui proposta, bem como os problemas e antinomias que lhe são inerentes nos diversos setores culturais (por exemplo: conquista do mercado versus penetração imperialista, quantidade vs. qualidade, arte popular vs. arte erudita, nacionalismo cultural vs. cultura de exportação, etc.), vem-se levantando desde há muito tempo, sem que isso tenha resultado necessariamente num enriquecimento substancial do conhecimento de suas determinações. Por quê? Quais as possibilidades de se romper o aparente círculo vicioso?

13. Por fim e em virtude disso tudo: quais os principais problemas e tarefas com que se defrontam a reflexão e a prática estética no país? Como é possível se pensar numa política cultural para o futuro?





Notas Sobre a Questão Cultural no Brasil

Carlos Nelson Coutinho

1. Podemos começar repetindo o óbvio: a relação entre cultura brasileira e cultura universal não pode ser esclarecida, em sua dimensão essencial, no plano de uma análise imanente de "fontes" e "influências". Há um prévio problema histórico-genético a exigir resposta: de que modo se articulou a evolução das formações econômico-sociais brasileiras, de cuja reprodução e transformação a nossa cultura é momento determinado e determinante, com o desenvolvimento do capitalismo em nível mundial?

Colocando desde já a questão do capitalismo, indicamos boa parte da resposta: enquanto formação social relativamente autônoma e específica, o Brasil emerge na época do florescimento internacional do capital mercantil, na época de criação do mercado mundial. Simplificando: nossa pré-história como nação se situa no processo contraditório da acumulação primitiva do capital, que tinha então o seu centro dinâmico na Europa Ocidental. Trata-se de um processo cujos resultados culturais os autores do *Manifesto* assim descreveram: "Em vez do antigo isolamento e da autarquia de regiões e nações, estabelece-se um intercâmbio universal, uma interdependência universal das nações. E

isso se refere tanto à produção material quanto à intelectual. A produção intelectual de uma nação converte-se em patrimônio comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais resultam cada vez mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais se forma uma literatura universal”.

O objetivo central do colonialismo na época do capital mercantil consistia em extorquir pela violência valores-de-uso produzidos pelas economias não-capitalistas dos povos colonizados, com a finalidade de transformá-los em valores-de-troca no mercado internacional. A subordinação dessas economias “periféricas” ao capital mercantil se dava no terreno da circulação; era, para usarmos um célebre conceito de Marx, uma subordinação formal, que mantinha essencialmente intocado o modo de produção do povo colonizado. (O fato de que a extorsão crescente de valores-de-uso leve a uma alteração das bases econômicas e sociais do modo de produção interno num sentido mercantil e mesmo capitalista, transformando a subordinação formal em subordinação real, é um resultado não-intencional do processo, que se verifica gradualmente e que, provisoriamente, pode aqui ser deixado de lado.)

O esquema acima indicado vale também para o Brasil, mas apresenta em nosso caso uma especificidade que não pode ser negligenciada e que tem amplas conseqüências no plano da vida cultural. Não havia em nosso território uma formação econômico-social que, mesmo primitiva, fosse capaz de fornecer excedentes de vulto ao processo de circulação do capital comercial colonizador. Tratou-se assim de *criar* um aparato produtivo que se articulasse diretamente com o mercado mundial. Isso não significa que o modo de produção aqui criado fosse capitalista; ao contrário, tratava-se de uma combinação de elementos feudais (expressos na modalidade de apropriação dos meios de produção, ou seja, da terra) e de elementos escravistas (nas relações de trabalho), cujos produtos só se tornavam valores-de-troca quando inseridos na esfera da circulação internacional. A produção (interna) estava formalmente subordinada a essa circulação (externa) do capital mercantil.

Para o que aqui nos interessa, isso significou que, no caso brasileiro, a penetração da cultura européia (que estava se transformando em cultura universal) não encontrou obstáculos prévios: não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização, que pudesse aparecer como o “nacional” em oposição ao “universal”, ou o “autêntico” em oposição ao “alienado”. Basta pensar no mundo árabe, na China ou na Índia, ou mesmo no Peru e no México, para compreender imediatamente a diferença com o caso brasileiro. No Brasil, mesmo na época da subordinação formal, ou seja, mesmo quando o modo de produção interno

ainda não era capitalista, as classes decisivas de nossa formação econômico-social encontravam suas expressões ideológicas e culturais na realidade européia e, de certo modo, na cultura burguesa em formação (com todas as contradições que essa formação implicava, isto é, com todos os elementos de conciliação, de regressão ideológica feudal, etc.).

Em outras palavras: a cultura universal não era algo externo, imposto pela força, à nossa formação social, mas sim algo *potencialmente* interno, que ia se tornando *efetivamente* interno à medida que (ou nos casos em que) era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligados ao modo de produção brasileiro. Desde o início, o Brasil já é herdeiro potencial daquele patrimônio cultural comum de que falaram Marx e Engels. A história da cultura brasileira, portanto, pode ser esquematicamente definida como sendo a história dessa assimilação — mecânica ou crítica, passiva ou transformadora — da cultura universal (que é evidentemente uma cultura altamente diferenciada) pelas várias classes e camadas sociais brasileiras.

Antes de prosseguir, cabe dissipar um possível equívoco. Embora condicionado pela relação de dependência, esse vínculo com a cultura universal não impõe necessariamente um caráter dependente à totalidade da nossa cultura. Por um lado, no interior de nosso modo de produção, surgem classes antagônicas, com perspectivas diferentes diante do problema da dependência; por outro, no seio da cultura universal, surgem correntes ideológicas diversas, que expressam no plano ideal o antagonismo entre progresso e reação. É natural que se formem “afinidades eletivas” entre as classes progressistas ou entre os beneficiários da dependência e as correntes reacionárias. O processo, decerto, não é mecânico. Mas parece-me justo dizer que, quando “transplantada” para o Brasil por uma classe progressista e anticolonial, uma corrente cultural avançada contribui para formar em nosso país uma consciência efetivamente nacional-popular, contrária portanto ao espírito da dependência, àquilo que Nelson Werneck Sodré chamou de “ideologia do colonialismo” (ou seja, a adoção por brasileiros de correntes culturais que justificam nossa situação de dependência).

Como toda reprodução social, também aquela da dependência é uma reprodução ampliada, que implica a longo prazo em transformações de qualidade. Assim, a conversão da dependência através da subordinação formal em dependência através da subordinação real — o que se dá quando o próprio modo de produção interno vai se tornando capitalista e se subordinando não mais ou apenas ao capital comercial, mas também e sobretudo ao capital industrial e ao capital financeiro — cria novas condições para a nossa história cultural. Tanto



*Cultura "ornamental",
debilidade da "sociedade civil",
cooptação de intelectuais pelo
establishment eis os pressupostos
do "intimismo à sombra do poder".*

mais passa a predominar a subordinação real, tanto mais vai desaparecendo aquele fenômeno que Roberto Schwarz, em suas lúcidas análises da cultura brasileira do século XIX, chamou de "idéias fora do lugar".

Tentemos concretizar essa afirmação. O vínculo do modo de produção interno ainda não capitalista com o capital mundial, sobretudo na época imediatamente posterior à Independência, levou o bloco de classes dominantes no Brasil, formado pela junção da oligarquia latifundiária com os representantes internos do capital comercial, a adotar uma ideologia liberal essencialmente burguesa. (As ideologias feudais, no Brasil, foram quase sempre expressão dos interesses da Coroa Portuguesa, sobretudo na época em que tais interesses se tornaram claramente parasitários). Mas, como aquela ideologia liberal não se adequava inteiramente ao modo de produção interno, que não era capitalista, surge o fenômeno das "idéias fora do lugar": o liberalismo descreve alguns elementos da nossa realidade, mas tem de sofrer uma deformação para indicar também aqueles elementos que, como o "favor", escapam aos parâmetros racionalistas formais do liberalismo e inscrevem-se em relações pessoais de dependência do tipo pré-capitalista. Schwarz indica as conseqüências dessa defasagem em suas belíssimas análises dos romances de Alencar e do primeiro Machado.

Com o início da industrialização ou, mais precisamente, com a passagem do modo de produção interno à fase propriamente capitalista (o que já se verifica também em certos setores da agricultura na época da abolição da escravatura), as idéias importadas vão se tornando cada vez mais aderentes às realidades e aos interesses de classe que elas tentam expressar; em outras palavras, a estrutura de classes da sociedade brasileira torna-se essencialmente análoga à estrutura de classes da sociedade capitalista em geral. Com isso, as contradições ideológicas no Brasil aparecem cada vez mais próximas das contradições ideológicas que são próprias da cultura universal do período. Já não se pode dizer, por exemplo, que o maximalismo libertário de Lima Barreto esteja "fora do lugar", na medida em que ele expressa — precisamente em sua contraditoriedade interna e em seus limites — a concreta problemática do nascente proletariado e, mais precisamente, das camadas urbanas inferiores que vão sendo geradas pelo crescimento da indústria.

Uma mesma observação, *mutatis mutandis*, valeria para o Movimento Modernista de 22. Independente da questão do conteúdo de classe expresso pelo movimento, parece-me que a tentativa de renovação das técnicas artísticas a partir da importação do vanguardismo europeu pode ser considerada como um válido esforço de adequação das "forças produtivas" da arte ao novo universo cotidiano que o capitalismo, em sua forma moderno-industrial, ia introduzindo na vida urbana brasileira, sobretudo em São Paulo. Os exemplos poderiam ser multiplicados, até mostrar como a irrupção do neopositivismo ou da contracultura na vida cultural de hoje correspondem — sem estar "fora do lugar" — à passagem do capitalismo brasileiro para a etapa do capitalismo monopolista de Estado.

2. Tão-somente se tivermos em mente esse vínculo específico da cultura brasileira com a cultura universal poderemos avaliar corretamente o sentido e a atualidade do problema de uma cultura nacional-popular em nosso País, sem com isso cairmos num falso "nacionalismo cultura". Mas, antes de abordar esse problema, é preciso indicar uma outra determinação histórico-genética essencial da cultura brasileira, gerada dessa feita não tanto ao nível das relações de produção dependentes, mas — através da mediação dessa base econômica — ao nível da articulação entre as classes e o poder político que caracterizou a evolução histórica do Brasil.

Quero me referir ao que, em meus artigos anteriormente citados, chamei — valendo-me de um conceito forjado por Lênin — de "via prussiana" seguida pelo processo de modernização econômica social em nosso País. Trata-se de um fenômeno que poderia ser resumido do seguinte modo: as transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes "de baixo", que envolvessem o conjunto da população, mas se encaminharam através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores economicamente dominantes, conciliação que se expressava sob a figura de reformas "pelo alto". No caso brasileiro, essa tendência "prussiana" parece-me ser ao mesmo tempo causa e efeito do fato de que todas as transformações, mesmo quando visavam à modificação do modo de produção interno num sentido capitalista, não puseram em discussão as relações de dependência, mas visaram essencialmente — in-

dependentemente da consciência dos atores políticos — converti a subordinação formal em subordinação real. O concreto é que de tudo isso resultou a ausência de uma real revolução democrático-burguesa vitoriosa em nossa história; isso significa que o povo, o conjunto das classes subalternas, foi essencialmente mantido à margem das decisões políticas e influenciou escassamente nos rumos seguidos pela evolução do País. (Basta lembrar aqui, como exemplos, o modo pelo qual foi proclamada a República ou o tipo de compromisso implícito na Revolução de 30 e mesmo no Estado Novo.)

Entre as várias conseqüências desse processo “prussiano” de transformação, gostaria de ressaltar a seguinte: dado que o instrumento e o local da conciliação de classes foi sempre o Estado, verificou-se um fortalecimento do que Gramsci chamava de “sociedade política” (os aparelhos burocráticos e executivos da dominação) em detrimento da “sociedade civil” (do conjunto dos aparelhos ideológicos através dos quais uma classe luta pela hegemonia ou pela direção do conjunto da sociedade).

Esse “modelo” de evolução política sobredetermina — e de certo modo altera — o modo de relacionamento “normal” entre os intelectuais e as classes sociais. A debilidade da sociedade civil, em primeiro lugar, é responsável pela minimização de um dos papéis essenciais da cultura, precisamente o de expressar a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de uma classe (ou de um bloco de classes) sobre as demais. A cultura tornou-se em grande parte “ornamental”, já que não existia (ou era excessivamente débil) o *medium* próprio da vida cultural, isto é, a sociedade civil. Em segundo lugar, um dos modos de isolar os grupos populares dos processos políticos consiste precisamente em “assimilar” os seus virtuais representantes ideológicos, incluindo-os (naturalmente em posição subordinada) nos novos blocos de poder que resulta da conciliação. Isso se faz, essencialmente, através de vários mecanismos de cooptação das camadas médias (em particular dos intelectuais) pelas classes dominantes; esses mecanismos vão desde o “favor” em face dos homens livres mas não-proprietários na época da escravidão, passando pelo recrutamento da burocracia estatal a partir da época do Segundo Império e chegando até a recente criação de um setor privilegiado de tecnocratas dotado de alto poder de consumo.

O escasso peso dos aparelhos privados de hegemonia e dos partidos políticos populares numa formação social “onde o Estado é tudo e a sociedade civil não é nada” (para usarmos uma célebre expressão de Gramsci) condena os intelectuais que se recusam à “cooptação” pelo *establishment* à marginalidade no plano cultural e, para nos expressarmos com certa vulgaridade, a seríssimas dificuldades no

plano da subsistência econômica. E isso para não falarmos na repressão política direta contra os intelectuais ligados às camadas populares, que infelizmente não foi um fenômeno marginal na história da relação entre os intelectuais e o Estado no Brasil. Tudo isso gera um “desequilíbrio” na luta cultural; enquanto as classes dominantes encontram facilmente seus representantes ideológicos (veremos logo mais que mesmo a cultura “ornamental” serve ideologicamente à conservação social), as camadas nacional-populares são freqüentemente “decapitadas” e lutam com grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica. Basta pensar em países que seguiram uma via democrática, não “prussiana”, como é o caso da França, para compreender as diferenças com o processo brasileiro.

O conjunto desses pressupostos prepara um clima favorável a que a cultura se desenvolva naquele asfixiante clima que, valendo-me de uma expressão de Thomas Mann, chamei de “intimismo à sombra do poder”. Esse “intimismo” liga-se diretamente ao problema da ornamentalidade da cultura. O processo da cooptação não obriga necessariamente os intelectuais a se colocarem diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogos, ou seja, não os obriga a criarem ou defenderem apologias ideológicas diretas do existente; mas a cooptação os induz — através de várias formas de pressão — a optarem por correntes culturais “neutras”, anódinas, socialmente assépticas. O “intimismo à sombra do poder” lhes deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão as questões políticas do poder, as questões explosivas da vida social. Se as ideologias “intimistas” são apologéticas, elas o são naquele sentido mediatizado que Lukács — partindo da iluminante idéia de que não existe ideologia socialmente “inocente” — chamou de “apologia indireta”. (Por exemplo: no caso brasileiro, o culto da evasão subjetivista no velho romantismo ou na novíssima vanguarda, o pessimismo ontológico dos naturalistas, o formalismo anti-ideológico dos estruturalistas, etc., são apologia do existente “apenas” na medida em que afastam da ótica da arte ou da ciência as contradições concretas da realidade, na medida em que transformam o inessencial em essencial e vice-versa, obscurecendo ou impedindo uma justa consciência dos problemas efetivos do povo-nação).

A mais plástica expressão da ideologia do “intimismo à sombra do poder” é a célebre definição que, no início deste século, Afrânio Peixoto cunhou para a literatura, chamada por ele de “o sorriso da sociedade”. Mas quando, numa entrevista à *Visão* em 1972, Haroldo de Campos afirmou que o problema que a literatura deve enfrentar hoje é o da linguagem,



O "nacionalismo cultural"
fechado à cultura universal
é objetivamente retrógrado e
se contrapõe à verdadeira
defesa do nacional-popular.

ou quando mais recentemente Glauber Rocha declarou ao *Movimento* que Machado de Assis é o verdadeiro culpado pela censura, esses dois importantes intelectuais — certamente em contradição com suas intenções conscientes — não faziam mais do que formular um típica ideologia "intimista" adequada às exigências dos novos tempos.

Essa tendência objetiva à conciliação, que provoca a debilidade dos aparelhos ideológicos e, conseqüentemente, do debate cultural entre nós, conduz ainda a um outro conjunto de questões que podemos assim resumir: até mesmo intelectuais decididamente progressistas, nada ligados em suas atividades políticas às tendências "intimistas" ou ao espírito da conciliação/cooptação, são pressionados a confusas sínteses ecléticas que minimizam ou tornam inócuo o caráter efetivamente progressista das ideologias que professam. Nelson Werneck Sodré observou processos desse tipo da obra de Euclides da Cunha. Porém outros exemplos poderiam ser lembrados. Basta pensar no modo como os líderes intelectuais da Revolução Praieira de 1848 tentavam combinar o socialismo utópico de Saint-Simon com o ecletismo espiritualista de Cousin; na bizarra síntese de marxismo e positivismo tentada por Leônidas de Rezende nos anos vinte de nosso século; na infiltração de posições existencialistas e irracionistas na pesquisa sociológica e filosófica do ISEB, essencialmente voltada para uma análise crítico-racional de nossa realidade; ou na "coexistência pacífica", em alguns intelectuais estruturalistas de nossos dias, de uma posição política de esquerda com uma metodologia científica formalista, objetivamente reacionária, na análise dos fenômenos artísticos ou sociais.

Todos esses exemplos revelam que a tendência ao confucionismo ideológico, ao ecletismo teórico objetivamente "moderado", não resulta simplesmente de uma "escolha" subjetiva dos intelectuais, de um seu eventual "mau-caratismo", etc., mas sim de condicionamentos *objetivos* de nossa formação histórico-social. Escapar do "intimismo à sombra do poder" e de suas sequelas não é um movimento que dependa *apenas* da disposição pessoal dos intelectuais. A coragem e a retidão moral são certamente necessárias, mas não são suficientes. Dado que na raiz do "intimismo" está a separação entre os intelectuais e a realidade nacional-popular, uma separação gerada e reproduzida

pela "via prussiana", o antídoto contra tal veneno não pode ser produzido simplesmente no "laboratório" imanente da própria cultura: essa superação do "intimismo", tanto em nível pessoal quanto social, passa por uma íntima articulação dos intelectuais com as lutas das classes subalternas para se afirmarem efetivamente como sujeitos de nossa história. Voltaremos a esse problema.

3. Poderíamos resumir o que dissemos até agora, formulando esquematicamente duas determinações histórico-genéticas básicas da cultura brasileira: 1) trata-se de uma cultura organicamente vinculada com o patrimônio cultural universal, que lhe serve de inspiração e de alimento permanente; 2) e trata-se também de uma cultura que, sobredeterminada pela "via prussi-na", apresentou sempre como *tendência dominante* aquele comportamento que resumimos na expressão "intimismo à sombra do poder".

Isso já nos permite desfazer um possível equívoco quanto à natureza da cultura nacional-popular que defendemos para o nosso País: ela não deve ser entendida como algo oposto à cultura universal, como uma simples defesa de nossas "raízes autônomas" contra a penetração de um "cosmopolitismo alienado", etc. Não que esse "cosmopolitismo alienado" não exista e não deva ser denunciado e combatido; mas, em nosso caso concreto, ele surge como *uma* das manifestações da cultura "intimista" que se trata de superar. Quando Gramsci elaborou o seu conceito de nacional-popular, trabalhava em função da realidade italiana; tinha como meta principal opor-se à secular tendência da cultura do seu país ao "cosmopolitismo", que resultara do vínculo entre os intelectuais italianos e a Igreja Católica, cuja função internacional e "cosmopolita" operava concretamente num sentido contrário ao fortalecimento nacional do povo italiano. No Brasil, o problema se apresenta diversamente: nacional-popular, para nós, é algo que se opõe ao "intimismo", ao caráter "aristocrático" e/ou "asséptico" que assumiu e continua a assumir uma parte substancial da cultura brasileira, um caráter que resulta, como vimos, dos processos de conciliação/cooptação que marcaram nossa evolução histórica e política.

A defesa do nacional-popular, portanto, nada tem a ver com o "nacionalismo cultural", ou seja, com o fechamento provinciano e "populista", objetivamente retrógrado,

diante das conquistas efetivamente progressistas da cultura mundial. Na verdade, esse "nacionalismo cultural" tem servido entre nós, desde a época do combate do colonialismo português contra as idéias iluministas no final do século XVIII até os recentes ataques contra a dialética materialista, para impedir — em nome da recusa de "ideologias exóticas" — a concreta assimilação pelo povo brasileiro dos instrumentos ideológicos capazes de conduzi-lo efetivamente à sua afirmação nacional, primeiro contra o colonialismo, agora contra o imperialismo. Assim entendido, portanto, o "nacionalismo cultural" — por paradoxal que possa parecer — é algo que se contrapõe à verdadeira defesa do nacional-popular.

Tampouco se pode identificar essa orientação com um determinado estilo (no plano estético) ou com uma única posição teórico-ideológica (no plano do pensamento social) 2. Nacional-popular, por exemplo, é tanto o *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, que se vale de um estilo realista tradicional, quanto as *Meditações sobre o Tietê* de Mário de Andrade, que recorre às conquistas técnico-expressivas do modernismo e da vanguarda em geral. Mas deve-se atentar para o fato de que, malgrado essas variações estilísticas necessárias, há um método artístico comum — o método do *realismo crítico* — que unifica na diversidade as várias expressões concretas da arte nacional-popular. Por outro lado, no que se refere ao pensamento social, e para ficarmos em exemplos contemporâneos, é possível constatar a presença de uma consciência nacional-popular tanto nos últimos documentos da CNBB, que se inspiram num pensamento cristão, quanto nas pesquisas e nas propostas políticas baseadas nos princípios do que Gramsci chamou de filosofia da praxis. Enquanto o realismo como método (e não como estilo) pode ser considerado o fator que unifica *a posteriori* o nacional-popular no terreno estético, no caso do pensamento social esse fator parece residir numa concepção *humanista e historicista* do mundo, ou seja, numa concepção que afirma o papel da praxis humana na transformação das estruturas sociais e que concebe a ciência como um dos instrumentos para iluminar e guiar essa praxis transformadora.

O nacional-popular pode ainda ser definido como um modo peculiar de articulação entre a cultura em geral e a realidade brasileira concreta. A essência desse modo de articulação, para nos expressarmos em termos categoriais, poderia ser resumida dizendo-se que o nacional-popular designa aquele processo pelo qual, concretizando-se os elementos abstratos da cultura universal, mas evitando-se ao mesmo tempo o fetichismo das singularidades nacionais, consegue-se descobrir (na ciência) ou figurar (na arte) a *concreta particularidade* de nossa vida social. O nacional-popular é um percurso neces-

sário do processo dialético de passagem do abstrato ao concreto; nacional-popular, por exemplo, é o modo pelo qual Lênin, partindo do conceito universal de capital formulado por Marx, concretiza-o em função do seu país na sua obra juvenil sobre *O Desenvolvimento do Capitalismo na Rússia*. Pôr como meta a reprodução do concreto — que é concreto por ser síntese de múltiplas determinações — faz com que a perspectiva nacional-popular aponte no sentido de dar forma à *totalidade* dos problemas vividos pelo conjunto da sociedade nacional. E, mais do que isso, essa intenção de totalidade deve se estruturar a partir de um preciso objetivo ideológico: aquele de dar ou de preparar uma *resposta global progressista* às contradições concretas do povo-nação.

Há que se evitar cuidadosamente, no campo da arte, que essa figuração da particularidade concreta se confunda com a imposição de uma temática pré-determinada. A consciência artística nacional-popular se manifesta não na temática, mas sim no *ângulo* de abordagem, no *ponto de vista* a partir do qual o criador estrutura sua obra. Essa diferença essencial entre tema e ponto de vista, entre material e estrutura, levou Lukács a dizer certa feita que não sabia ler Tolstoi quem não era capaz de enxergar, por trás dos nobres e dos burocratas que formam a temática imediata do grande romancista, o camponês oculto à luz de cuja visão do mundo Tolstoi representa e avalia a totalidade da vida social russa de sua época. Talvez não fosse preciso citar Lukács, já que uma análoga distinção entre ângulo e temática esteve na base das análises que Astrojildo Pereira — um autêntico crítico nacional-popular — realizou sobre as obras de Machado de Assis.

E, *last but not least*, cabe sublinhar que não existe, muito pelo contrário, a menor contradição entre grande arte e arte nacional-popular. Quanto mais um artista se vincula à totalidade das contradições do seu povo, quanto mais ele assume um ponto de vista abrangente e voltado para o futuro, tanto mais lhe será possível elevar-se àquele nível de particularidade, ou de universalidade concreta, sem a qual não existe grande arte. Se é verdade que toda grande arte é realista, como Lukács não se cansou de repetir, é também verdade que toda grande arte é nacional-popular. Na pluralidade de estilos e de visões do mundo determinadas por suas épocas e por seus países, foram nacional-populares Ésquilo e Shakespeare, Balzac e Dostoiévski, Brecht e Thomas Mann, Machado de Assis e Mário de Andrade.

Mas há ainda uma outra característica ou aspecto do nacional-popular para o qual gostaríamos de chamar a atenção: referimo-nos à capacidade de *distinguir* e de *avaliar*, a partir do ângulo de visão próprio das classes subalternas, os elementos da cultura universal que servem efetivamente ao nosso povo (no sen-

*No Brasil, a "doença infantil"
do nacional-popular
tem-se manifestado em geral
sob a forma de um populismo
romântico e paternalista.*

tido de elevar-lhe o grau de autoconsciência nacional e de classe) e aqueles que conduzem ao beco-sem-saída do "intimismo" indiretamente apologético ou a posições claramente reacionárias. Insisto no exemplo de Lima Barreto, que me parece modelar sob tantos aspectos. Malgrado a debilidade necessária de sua formação teórica, Lima revelou toda a profundidade do seu instinto nacional-popular quando, em contraste com muitos de seus contemporâneos cultores do "intimismo", ridicularizou as bravatas intelectualistas e pré-fascistas de D'Annunzio no Fiume, contrapondo-lhes a solidez nacional-popular da ação de Uliânov e de Bronstein; ou quando, referindo-se a Nietzsche, tratou-o como um dos responsáveis ideológicos pela Primeira Guerra Mundial e, conseqüentemente, pelo imperialismo; ou ainda quando expressou, pouco antes de morrer, um profundo ceticismo diante da importação acrítica das últimas modas literárias europeias (por exemplo, o futurismo), recomendando aos jovens escritores que se inspirassem, ao contrário, nos exemplos de Dostoiévski e de Górkki. Para Lima, não se tratava de contrapor o "nacional" ao "universal", mas de distinguir, no seio do patrimônio cultural tornado universal, entre o que poderia ou não se tornar elemento efetivamente nacional-popular de nossa própria cultura brasileira.

Porém, como toda manifestação cultural significativa, também o nacional-popular apresenta aquilo que poderíamos chamar de sua "doença infantil". ("Infantil" não em sentido cronológico, mas enquanto nível de maturidade; o que significa que a "doença infantil" pode coexistir ou suceder a manifestações maduras do nacional-popular.) No caso brasileiro, essa "doença infantil" se manifestou quase sempre sob a forma de um populismo romântico, paternalista ou abstrato. Podemos considerá-lo, para simplificar, como manifestação da "má-consciência" do intelectual intimista, que deseja mais ou menos sinceramente se identificar com o povo, mas que é incapaz de fazê-lo "de dentro", assumindo a "consciência possível" (o conceito é de Goldmann) das classes populares como ponto de vista estruturador de suas criações. O paternalismo resulta precisamente dessa identificação "de fora", e pode se manifestar concretamente de diversos modos: as concretas contradições populares aparecem dissolvidas num ambiente de fantasia; atribuem-se ao povo valores idealizados próprios da camada intelectual; cria-

se uma dicotomia maniqueísta entre a "autenticidade" popular e a "alienação" ou corrupção das camadas dominantes, etc., etc. Essa variedade não impede que a versão "infantil" de nacional-popular desemboque quase sempre numa espécie de retórica romântica e/ou de naturalismo "sociológico" tendente à exploração do "pitoresco". Exemplos: os romances indianistas de Alencar, o "romantismo revolucionário" do primeiro Jorge Amado, certas produções teatrais do CPC, um certo modo de conceber a "poesia participante" do qual Thiago de Melo tornou-se típica expressão, etc. Além da sua debilidade imanente, essa tendência "infantil" apresenta outro aspecto negativo: serve de pretexto para o combate dos "intimistas" à autêntica cultura nacional-popular, confundida com essas suas manifestações deformadas.

E talvez não fosse equivocado falar também de uma "doença senil" do nacional-popular, a qual ocorreria quando certos elementos dessa orientação realista, despojados de sua intenção crítica e totalizadora, são utilizados em contextos próprios de uma arte puramente "agradável", digestiva ou comercial, cujo valor estético é praticamente nulo. Essa doença senil torna-se significativa sobretudo a partir do fortalecimento da indústria cultural. Não quero dar exemplos pessoais, pois acho que eles serão facilmente identificados pelos leitores. Mas estou pensando em fenômenos como o uso castrado do nacional-popular em certas "novelas" de televisão, em muitos filmes para o "grande público", ou mesmo em romances pretensamente artísticos escritos por autores outrora ligados, ainda que por vezes de modo "infantil", às correntes nacional-populares.

4. Vejamos agora como as coisas se apresentam no Brasil de hoje. Sob muitos aspectos, os eventos de 1964 assinalam um divisor de águas na vida cultural brasileira. O ingresso do País na época do capitalismo monopolista de Estado trouxe alterações importantes também na esfera da superestrutura, o que não poderia deixar de ter conseqüências no terreno da produção cultural. Não quero aqui me deter em certos fenômenos que, eufemisticamente, convencionamos chamar de recrudescimento da censura; tais fenômenos — refletindo o endurecimento da "via prussiana" — correspondem à modalidade política de implantação do CME num país dependente. O recrudescimento da censura poderia ser considerada como a face aberta

“política cultural” vigente depois de 64. Seria simplista reduzir a ela o quadro das relações entre a cultura e a sociedade nos últimos anos; mas seria ainda mais perigoso esquecer que tal face condicionou, através certamente de muitas mediações, a totalidade da produção cultural brasileira pós-64.

Não se pode esquecer que a eficácia dessa face repressora operou num quadro para cuja caracterização global contribuíram também outras determinações, tanto as legadas pelo passado (e que foram reproduzidas e ampliadas depois de 1964) quanto as geradas pelos novos elementos introduzidos em nossa formação econômico-social pelo processo de crescente monopolização do capital. O papel das determinações herdadas e reproduzidas é de imediata identificação: reforçando a “via prussiana”, elevando a nível superior a exclusão do povo dos processos de decisão política, a nova situação reforçaria também o estímulo às tendências “intimistas”, ao florescimento de uma cultura neutralizadora e socialmente asséptica. A época do chamado “vazio cultural”, que seria melhor designar como a época da cultura esvaziada (e que ocorre, digamos, entre 1969 e 1973), representou o momento em que a confluência da censura/repressão com as tradições “intimistas”/neutralizadoras atingiu aquilo que um tecnocrata poderia chamar de “ponto ótimo” no processo de dissolução de uma cultura nacional-popular.

Quando falo em novas determinações, estou me referindo essencialmente ao grande estímulo emprestado pelo CME à expansão e consolidação de uma poderosa indústria cultural em bases francamente capitalistas (e cada vez mais monopolistas e mesmo monopolistas de Estado). O movimento editorial, a produção teatral e cinematográfica, a própria universidade, foram envolvidas num processo de “racionalização” capitalista, com todas as consequências anticulturais que isso necessariamente comporta. De imediato, esse processo gerou uma forte expansão *quantitativa* dos chamados bens culturais, o que, antes de mais nada, serve para ocultar o fenômeno do vazio cultural, que é obviamente um fenômeno de natureza *qualitativa*. Mas, além desse ocultamento, há duas outras consequências negativas que devem ser ressaltadas: 1) o predomínio do valor-de-troca sobre o valor-de-uso na produção cultural prepara o caminho para a criação e difusão de uma pseudo-cultura de massa, que — transmitindo valores alienados — serve como instrumento de manipulação das consciências a serviço da reprodução do existente; 2) a indústria cultural em expansão aparece como um novo e poderoso meio de cooptação dos intelectuais pelo sistema, como uma nova e eficiente forma de cortar a ligação entre os intelectuais e a realidade nacional-popular à qual deveriam dar expressão. A divulgação da cultura requer agora um “capital mínimo” im-

pensável em épocas anteriores, quando predominavam métodos que poderíamos chamar de artesanais; e esse fato — não obstante ser contraditório, já que também a indústria cultural apresenta “brechas” e tolera margens de manobra — aumenta objetivamente, em última instância, as dificuldades para a divulgação de uma cultura nacional-popular.

Mas, apesar dessa tríplice oposição (da censura, do “intimismo”, da indústria cultural), seria absolutamente equivocado ignorar a presença da corrente nacional-popular nos últimos treze anos de vida nacional. Essa presença foi decisiva sobretudo em termos qualitativos: o que de mais expressivo se criou nessa época — do *Inquisitorial* de Capinam ao *Poema Sujo* de Gullar, do *Quarup* de Callado a *Gota D'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, da *Revista Civilização Brasileira* às reflexões do grupo CEBRAP — inclui-se claramente, apesar (ou por causa) de uma ampla pluralidade de estilos e de orientações teóricas, na tendência cultural que definimos como nacional-popular. Porém, até mesmo em termos quantitativos, a presença dessa tendência esteve longe de ser marginal; se abstrairmos o período do “vazio cultural”, poderemos mesmo dizer (retomando uma expressão de Roberto Schwarz) que se verificou, apesar de todas as contradições, uma relativa hegemonia da esquerda (do nacional-popular) na vida cultural brasileira pós-64.

Isso reflete, antes de mais nada, a queda tendencial do consenso desfrutado pelo regime junto às camadas médias urbanas de onde provêm os intelectuais. Mas reflete sobretudo, a meu ver, o processo de complexificação e de diferenciação que o desenvolvimento do capitalismo introduz na própria camada dos intelectuais. Os intelectuais já não são — pelo simples fato de ser intelectuais — “mandarins” privilegiados, aos quais a cultura fornece prestígio e *status*; o processo de crescente monopolização os vai convertendo, à medida mesmo que lhes aumenta o número e complexifica suas funções, em trabalhadores assalariados a serviço da reprodução do capital. Se ainda existe cooptação, essa se opera agora através de um implacável mercado da força-de-trabalho intelectual; e esse mercado produz necessariamente diferenciações salariais entre as diferentes categorias, desemprego de diplomados, etc. Ao lado de uma minoria tecnocrática privilegiada, vai se ampliando um setor da intelectualidade — particularmente aquele ligado às chamadas “humanidades”, ou seja, à produção ideológica ou à criação artística — para o qual o espírito da “cooptação” perde sua razão de ser. Em sua grande maioria, os intelectuais passam a compreender que seu destino pessoal está ligado organicamente ao fim da “via prussiana”, à construção de um modelo de desenvolvimento não marginalizador, que tenha nas camadas atualmente subalternas da popula-



*Hoje, já existem os pressupostos
econômicos para uma identificação
entre a intelectualidade e o povo.
Temos as premissas de uma
mudança,
mas não ainda uma mudança efetiva.*

ção o seu destinatário e o seu sujeito.

Em suma, criaram-se os pressupostos econômicos para uma identificação entre a intelectualidade e o povo-nação. E, com eles, surgiu igualmente a *possibilidade concreta* de superar o espírito de "intimismo" cooptação. O processo de conversão desses pressupostos em resultado, ou dessa possibilidade em realidade, é certamente um processo dialético, contraditório, sujeito a altos e baixos. Sua expressão até aqui tem sido essencialmente negativa: manifesta-se na sistemática recusa que, ao longo desses treze anos, a quase unanimidade dos intelectuais tem oposto à adesão direta aos valores ideológicos do novo regime. O manifesto dos mil contra a censura é apenas o mais recente episódio de uma luta que começou imediatamente após os eventos de 1964. Todavia, a recusa da adesão direta não impede que, em certas áreas, continuem a predominar formas de conformismo ou de apologia indireta, que servem objetivamente à conservação do existente. Muitos intelectuais ainda estão divididos entre uma atitude política de oposição e a defesa de orientações culturais "intimistas" em particular aquelas ligadas ao irracionalismo da contracultura ou ao neopositivismo manipulatório.

Isso significa que temos os pressupostos de uma mudança, mas não ainda uma mudança efetiva e global. A tarefa primordial da crítica no Brasil de hoje é precisamente a de contribuir para tornar realidade essas possibilidades, favoráveis a uma transformação em sentido nacional-popular da cultura e da intelectualidade brasileiras. Nesse ponto, parece-me de grande atualidade a distinção de Gramsci entre crítica político-ideológica ("cultural" ou de "tendência") e crítica estética. Não quero aqui deter-me sobre o fato de que a formulação gramsciana contém certamente um dualismo problemático entre arte e vida social, que não existe, por exemplo, nas concepções de Lukács, o qual — afirmando a função da arte enquanto autoconsciência da humanidade — fornece as bases para um juízo crítico que unifica organicamente a avaliação estética e a avaliação ideológico-cultural.

Mas o juízo unificador de Lukács, plenamente adequado ao nível da grande arte, pode converter-se — para usarmos ainda uma expressão de Gramsci — num "massacre"

indiscriminado, caso seja transformado, sem as devidas cautelas mediadoras, no metro para julgar a evolução cotidiana da produção artística e cultural, daquele conjunto de criações relativamente médias sem as quais não se cria o *humus* necessário para o florescimento de grandes obras de arte individuais. É nesse sentido (e levando-se em conta a concreta realidade cultural brasileira) que a distinção gramsciana pode ser de grande valia: estimulando as obras que se encaminham no sentido do nacional-popular, mesmo quando ainda não se apresentam revestidas da perfeição estética e da maturidade ideológica que caracterizam a grande arte, e revelando simultaneamente o beco-sem-saída *ideológico e estético* das correntes "intimistas", uma crítica cultural orientada predominantemente em sentido político-ideológico estará não apenas contribuindo para a expansão de uma nova cultura brasileira efetivamente democrática, anti-"intimista", mas estará também preparando as bases para o surgimento daquelas grandes obras, não muito freqüentes, mas precisamente por isso imprescindíveis à consolidação da autoconsciência da nação e da humanidade. Como diz Gramsci, é lutando por uma nova cultura que se luta por uma nova arte. E desdenhar como "sociologista" ou "anti-artística" uma crítica cultural desse tipo não me parece apenas expressão de uma atitude professoral, fetichizadora de uma suposta "esteticidade pura"; é também um modo inconsciente de impedir que os pressupostos sociais e ideológicos de uma grande arte se transformem efetivamente em resultados estéticos acabados.

Mas não gostaria de concluir estas notas com o simples elogio de uma justa perspectiva crítica. Não creio que os problemas da arte ou da cultura em geral se resolvam, em última instância, no puro terreno da arte ou da cultura. Se a maioria dos intelectuais brasileiros preferisse Lukács e Gramsci a Parsons ou Lévi-Strauss, um grande passo teria certamente sido dado; mas o cerne da questão continuaria em aberto. Basta lembrar um fato óbvio: o de que o exercício da crítica requer a liberdade da crítica, o de que o poder da criação requer a liberdade da criação, etc., e as condições de tais liberdades não dependem (pelo menos diretamente) da justiça teórica das posições críticas ou das virtudes estéticas do sujeito criador. Defrontamo-nos aqui — e nos defrontamos todos, lukacsianos ou estruturalistas, materialistas ou cristãos, realis-

tas ou vanguardistas — com o problema das condições político-institucionais que garantem e asseguram essa liberdade para a cultura (e não só para ela). Se as armas da crítica não bastam, como lembrava um célebre filósofo alemão, isso não impede que as idéias se transformem em forças materiais quando penetram profundamente nas massas. O que nos leva a concluir repetindo: a “solução” da questão cultural entre nós impõe um novo tipo de relacionamento entre os intelectuais e as massas populares. E, nesse ponto, a questão cultural desemboca numa questão mais ampla: a da construção de uma nova hegemonia, de um novo bloco de forças efetivamente democrático, efetivamente nacional-popular. *Hic Rodhus, hic salta.*

1. O caráter “descosido” destas notas decorre do fato de que elas visam responder ao questionário que me foi proposto previamente pela redação da revista. Posso invocar a mesma razão para justificar a repetição de certas idéias, já apresentadas por mim em outros locais (particularmente em “O Significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira”, in AA. VV., *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, 1974, pp. 3 e ss; e em “Cultura Brasileira: Um Intimismo Deslocado, à Sombra do Poder?”, in *Cadernos de Debate* 1, São Paulo, 1976, pp. 6567).

2. Não é aqui o local para expor em detalhe as necessárias diferenças que a qualificação de nacional-popular é algo que se refere apenas à Ideologia, entendida no sentido de concepção do mundo; desse modo, liga-se à ciência social tão somente na medida em que essa também se liga, através de complexas e necessárias mediações que aqui não podemos abordar, com constelações ideológicas. Simplificando, poderíamos dizer que nacional-popular é um modo de conceder o vínculo entre a ciência e a praxis transformadora iluminada por uma concepção do mundo.



Notas para o Debate

Aos contemporâneos, a situação contemporânea sempre parece confusa. A situação cultural brasileira de hoje é mesmo caótica. Qualquer tentativa de resumi-la de maneira coerente daria um quadro igualmente caótico. Prefiro, por isso, responder separadamente a cada um dos itens: respostas lacônicas, que podem parecer dogmáticas; mas não as entendo assim. São, apenas, notas para o debate.

1. A relação entre Estado e Cultura? Para tornar possível a cultura, o Estado tem o dever de colocar à disposição da nação um eficiente sistema educacional, mas até agora não tem feito isso: o analfabetismo continua; a escola secundária, inclusive e sobretudo a particular, está em falência; a proliferação de universidades e faculdades particulares vai produzir, em breve, um desastre cultural incalculável. Quer dizer, o Estado não cumpriu até agora esse seu dever cultural, mas não tem outros deveres culturais. Pois reuniões de escritores, prêmios de resultado previsível, conselhos de composição homogênea, revistas oficiais ou oficiosas etc. não são contribuições à cultura, são um mal. Quanto ao outro parceiro da relação Estado-Cultura, isto é, os chamados intelectuais, estes têm de produzir

trabalho cultural, o que não tem nada que ver com o Estado. A única relação dos intelectuais com o Estado é esta: são cidadãos, assim como os membros de todas as profissões, e com o mesmo dever e direito de participarem das decisões que o povo tomar. Parece-me que a grande maioria dos intelectuais tem cumprido ou procurado cumprir esse seu dever e direito. Quanto à minoria, que a pergunta chama "cooptada", não é necessário falar.

2. A Cultura brasileira sempre foi e até hoje é a cultura de um determinado grupo. Por motivo de escrúpulo sociológico, não quero chamar de "classe" esse grupo. Classe é outra coisa.

3. Cultura "universal" tem sido no Brasil, até hoje, um esnobismo. A idolatria atual do estruturalismo francês está no mesmo nível da idolatria do "management" e "marketing" norte-americanos. O resultado é aquilo que Antônio Cândido chama de "parolismo". É produto de dois imperialismos: um que nos é imposto, e outro que recebemos de braços abertos.

4 e 5. É um dilema: a escolha entre o esnobismo alienante e, por outro lado, uma cultura "nacional-popular", que na verdade não é popular, mas populista. Aquele esnobismo não consegue elevar o nível cultural. Este populismo rebaixa o nível ao da "mass culture", que até consegue ser nacional, mas que em compensação não é cultura. Em face desse dilema entre elitismo falso e populismo falso, confesso que hoje não vejo a saída. Mas a possibilidade de saída existe, e peço licença para citar dois nomes do passado: Augusto dos Anjos e Lima Barreto.



6. É verdade que a quantidade de produção cultural é grande e cada vez maior. Pode-se falar em crise de superprodução. A vontade de produzir bens culturais é natural; mas quando se tratar de mera ambição, esta é uma peste. Há outras tarefas e outros objetivos, muito mais urgentes.

7. O permanente "vanguardismo" brasileiro é consequência natural da índole elitista de nossa cultura. Acontece que hoje não existem vanguardas lá fora. O que se chama assim é logo absorvido pela indústria cultural. No Brasil, ficamos permanentemente entre as vanguardas de ontem e a indústria cultural de hoje.

8. Obras de valor existem, sim, mas isoladamente. Não integram movimentos. Não há, no Brasil de hoje, nada comparável ao modernismo paulista de 1922 ou ao romance nordestino de 1930. O contacto da literatura e da arte com a realidade da vida brasileira não está perdido; mas sofre.

9. Essa falta de síntese é característica da situação caótica em que nos encontramos. Desejo, porém, assinalar que uma síntese não pode ser "pensada", só pode ser feita. A síntese é o resultado de um ato, ou melhor: de uma série de atos que supera a tese e a antítese. Esses termos de filosofia hegeliana têm significação eminentemente prática.

10. A crítica literária foi absorvida pela teoria da literatura. Estou muito satisfeito com essa vitória da teoria e lamento muito a derrota da literatura. Estamos no caminho para a mesma situação dos Estados Unidos onde as universidades são ilhas no mar da "mass culture", só com a diferença de que a maior parte das nossas "ilhas" (nem todas, evidentemente) são ilhas desertas.

11. Os mesmos problemas existem no mundo inteiro. Não é um caso específico da cultura brasileira e o problema não será solucionado no plano nacional.

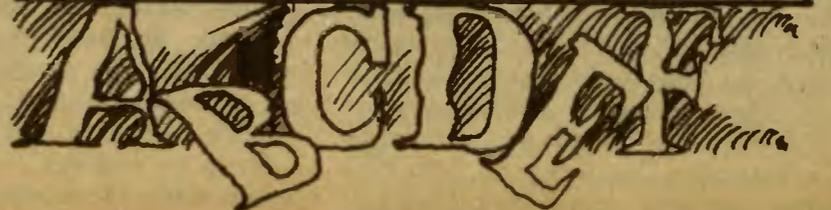
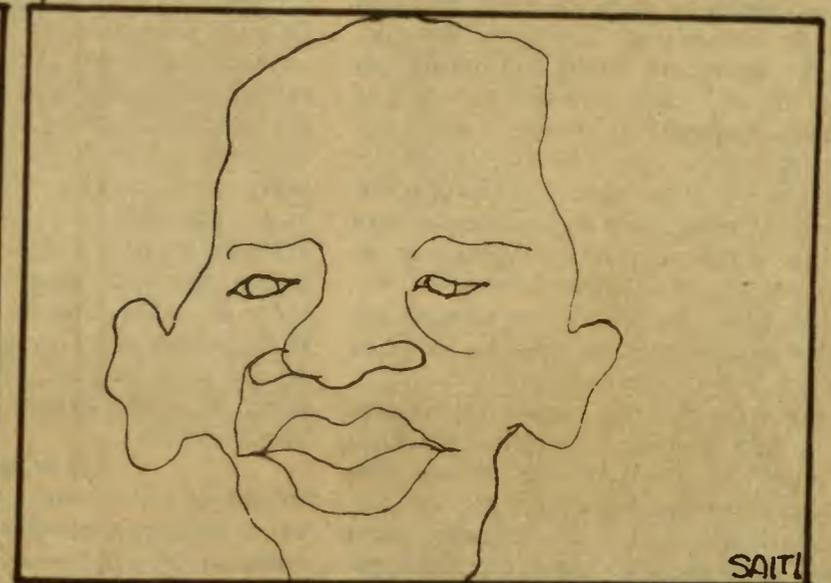
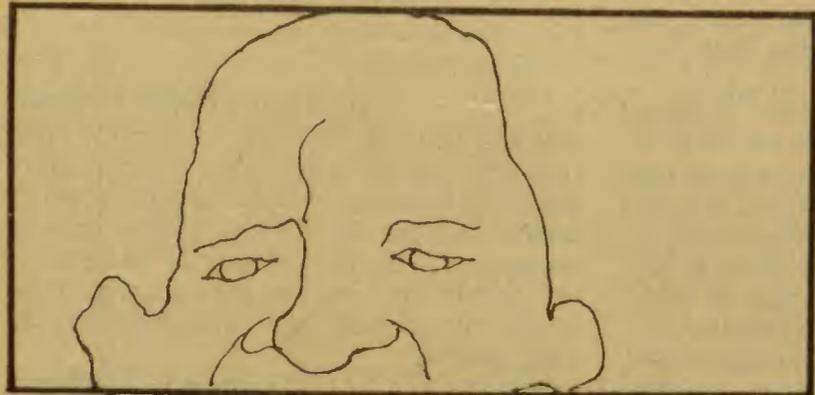
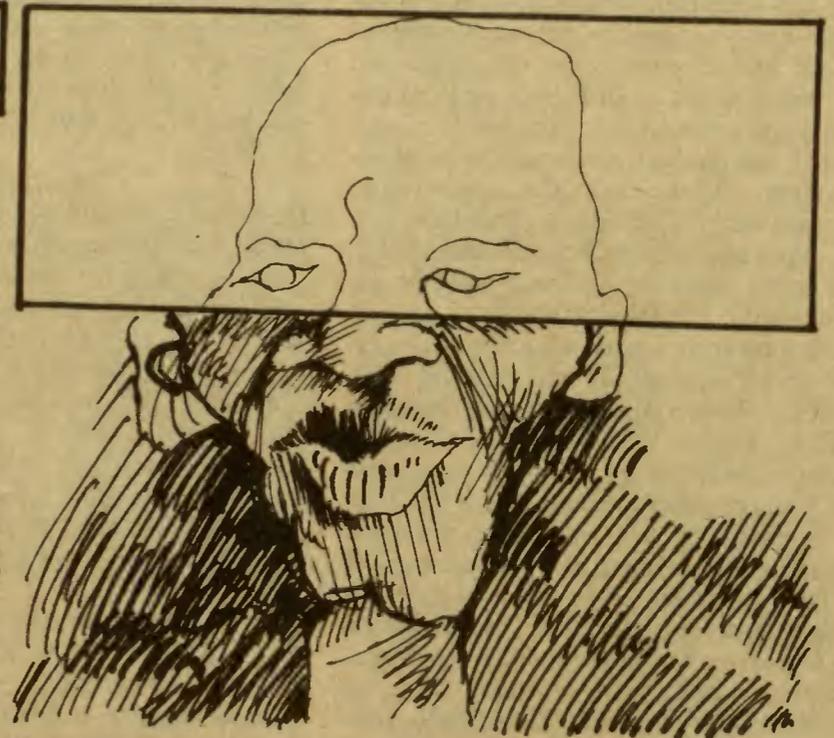
12. O problema é o mesmo ao qual se referem as perguntas 4 e 5, e a resposta só pode ser a mesma como à pergunta 8.

13. Não posso responder em termos de "reflexão e prática estética". Uma atitude estética não ajuda, parece-me, para esboçar uma política cultural, que não pode ser reflexiva, isto é, interpretadora, mas tem de ser transformadora.



Cultura Esmagada,

Nacional: Mas Viva



1. José Veríssimo dizia que os intelectuais — ele mencionava os escritores especificamente — são áulicos, pela natural dependência em que se encontram, em relação ao Estado, isto é, ao poder. Dizia isso, pelas alturas de 1914, isto é, antes do irrompimento da I Guerra Mundial, que muitos consideram como assinando, a rigor, o fim do século XIX, mais do que o marco cronológico. Constatava a realidade, sem dúvida, mas a realidade do Brasil do século XIX, quando apenas chegava ao fim o trabalho escravo, quando o capitalismo brasileiro dava os primeiros e incertos passos e a acumulação estava às vésperas ainda de seu primeiro salto significativo. Porque tal afirmação correspondia à realidade. Porque Veríssimo traduzia o fato social de que os escritores — parcela da minoria letrada, numa população esmagadoramente analfabeta — eram recrutados nas classes dominantes ou na camada intermediária, que se esmerava em imitar o comportamento daquelas e de lhes valorizar os padrões e conceitos. O dado de que a cultura dominante é sempre a cultura das classes dominantes — dado geral — encontrava, no caso, confirmação particular. Outro dado, relativo ao caso brasileiro, na época, estava em que o aparelho de transmissão da cultura, especialmente o do ensino, era detido pelo Estado; em que o aparelho de Estado, inclusive, era o grande e majoritário empregador, em que, finalmente, as classes dominadas não tinham expressão política, porque não dispunham nem de consciência de seus interesses nem de organização para defendê-los. Menos ainda de condições para expressá-los em termos artísticos dominantes, resumindo-se, pois, suas criações em formas rudimentares e circunscritas ao culto dos próprios interessados, como certas danças religiosas afro-brasileiras, certos cânticos, certas criações artesanais, — tudo relegado a um plano absolutamente secundário. Ora, o Brasil dos nossos dias é inteiramente diverso daquele em que José Veríssimo constatava o traço do aulicismo, como dominante entre os intelectuais, especialmente os escritores. A sociedade brasileira apresenta, hoje, traços muito diferentes, as classes sociais se alteraram, na composição e na relação entre elas. Para resumir, e de maneira um tanto esquemática: o Brasil não dispunha de povo consciente de suas necessidades. Dispõe de povo, hoje. Para compreender isso seria preciso tomar em consi-

deração o conceito de povo tal como procurei definir no trabalho *Quem é o povo no Brasil?*, incorporado ao volume *Introdução à Revolução Brasileira*. Surge, como tal modificação da estrutura social, o problema das duas culturas, a cultura da classe dominante e a cultura da classe dominada, colocado por um mestre e indispensável ao entendimento do problema.

Mas que o peso do Estado na formação da cultura é enorme, não resta qualquer dúvida. Quando o Estado assume a forma que assumiu, entre nós, a partir de 1964, agravando-se a partir de 1968, os contrastes tornam-se ostensivos, gritantes, escandalosos. São as modificações da última década, colocadas na pergunta. São os intelectuais, agora, “cooptados” pelo poder? Sim, alguns. É uma opção que marca as vítimas.

2. Mascaram conflitos de classes é propósito constante da cultura da classe dominante, naturalmente, mas não creio que a idéia de “cultura brasileira” tenha se prestado a isso. Ter sido utilizada é uma coisa — ela foi utilizada — mas ter sido aceita a utilização é outra coisa — a utilização não foi aceita, pela sua transparente falsidade. Creio que na resposta anterior esbocei, sumarissimamente, o contraste, historicamente condicionado, entre uma época em que a cultura era monopólio da classe dominante — o Brasil não dispunha de povo consciente de suas necessidades — e uma época, a atual, em que temos povo.

3. A relação entre a nossa cultura e a estrangeira é do tipo da relação entre o universal e o particular — uma relação dialética. A relação entre a cultura do povo e a cultura dominante é também dialética, mas de outro tipo. De modo geral, a cultura brasileira autêntica está na incorporação dos valores autênticos da cultura universal, aquilo que é patrimônio do homem, aos valores específicos, e particulares, portanto, da cultura popular brasileira. Claro que, na luta pela cultura, que é aspecto parcial da luta ideológica, o imperialismo é fator importante, pois que é importante na luta ideológica. O papel a que se dedica especificamente é o do controle dos padrões de comportamento, da escala de valores, da capacidade de influir, pelo domínio dos instrumentos e das técnicas, dos meios de massa, em suma, de onde a cultura brasileira está praticamente expulsa.

4. É sempre possível pensar em termos de cultura nacional-popular. Aliás, para evitar maiores confusões, convém, desde logo, frisar que só é nacional o que é popular. Não é possível separar uma coisa da outra. Estamos assistindo, precisamente na fase atual, à luta da cultura nacional e popular para se afirmar, face aos controles estabelecidos pela cultura não nacional e dominante. Que as classes dominantes aceitem os padrões culturais estranhos, da mesma classe estrangeira, não é de espantar. O

problema está em que tal cultura, tais padrões, não interessam à cultura brasileira autêntica que, por definição, é a popular. Cultura nacional e cultura popular são sinônimos, e não convém confundi-los com um "nacionalismo cultural" que não sei bem o que seja. É preciso não esquecer que a cultura nacional brasileira incorpora os valores universais, funde-os com os seus próprios valores, "nacionaliza-os", por assim dizer.

5. A indústria cultural — eis o problema, concretamente. O controle dos meios mecânicos, os chamados meios de massa, pela cultura importada, está deformando inteiramente os padrões culturais brasileiros. Os filmes cinematográficos, os filmes de televisão, a música, para não falar em livros, quadros, peças teatrais, apresentam-se, esmagadoramente, como formação unilateral e maciça de cultura que não é nossa e que exclui a nossa. Esta dispõe, na fase atual, de estreita faixa, em que, além de tudo, a censura a comprime e esmaga. Mas está lutando e vai acabar por se impor. Quando os cinemas começam a sentir a abstenção do público, quando os aparelhos de televisão são desligados, quando as peças digestivas importadas não encontram público e as músicas buzinas até o desespero começam a cansar o desprezado público jovem, há sinais de repulsa por uma falsa cultura, que é, maciçamente, a cultura mecanizada importada. Claro que estamos ávidos da autêntica cultura popular de outros povos, daquilo em que seus valores se afirmam. Não se trata de fechar as portas ao que vem de fora, mas de fechar as portas ao ruim que vem de fora, em doses maças, para deformar a nossa cultura, para lhe impor padrões baixos.

6. O salto tem sido, efetivamente, quantitativo, isto é, representa o crescimento do mercado cultural, que acompanhou o desenvolvimento das relações capitalistas no Brasil, um desenvolvimento canceroso, como é fácil verificar, com mazelas gigantescas. Edita-se mais, filma-se mais, grava-se mais — mas os produtos são impostos pela indústria cultural, isto é, nivelada por baixo, fundada em padrões falsos, desprovida de alma, por assim dizer, uma cultura postiça, falsa — falsa e postiça em suas próprias origens, e não falsa por ser estrangeira, note-se. Há uma crise, sem a menor dúvida, a crise dessa cultura falsa, que, dotada de meios riquíssimos para sua expansão, começa a denun-

ciar sua flagrante falsidade e começa a mostrar-se em sua nudez de conteúdo humano. A crise, nesse sentido, é positiva. Há uma cultura em crise. Mas não é a brasileira, nacional, popular. Esta está esmagada, mas viva.

7. Poucos conceitos estão tão desmoralizados, no Brasil, quanto o de *moderno*, pelos equívocos relacionados com a chamada Semana de Arte Moderna, muito badalada e vivendo dessa badalação e da ausência de crítica, e pelos erros de interpretação do movimento batizado Modernismo. Que é, em suma, o moderno? Do ponto de vista cronológico, é o que apareceu mais recentemente, mas isto não tem a menor significação. A modernidade consiste na consonância com o tempo, é um sinônimo de atualidade. Ora, qualquer arte que não considere, no Brasil, os problemas que a atualidade brasileira alinha — e eles são muito sérios, profundos e graves — não é moderna. Ser moderno, pois, é estar em consonância com o seu tempo, no seu país, no seu meio, e nada mais do que isso. Nada tem a ver — e aqui respondo ao que a pergunta coloca em termos de "vanguarda" — com inovações meramente formais, quase sempre importadas, sem nenhuma relação com a nossa gente e com os nossos problemas, ainda os estéticos. Não são alterações formais que resultam, intrinsecamente, do nosso próprio e autêntico desenvolvimento artístico. São inovações formais — que vivem nas estufas dos grupelhos, ainda mesmo que revestidos das galas de cátedras universitárias, como arrimados em estacas — e que nada têm a ver com a cultura brasileira, cujos problemas não são estes e que não encontram guarida na estreiteza formalista dos pretensos vanguardistas. Que é o novo, no Brasil? Desprezada, por desimportante, historicamente, a fase crepuscular que estamos atravessando, mero eclipse, novo, no Brasil, é o povo, como consciente de suas necessidades e organizando-se para defender os seus interesses, inclusive em termos de arte. Novo é aquilo que interpretar, na variedade de suas manifestações, esse fato essencial. Só é novo, na realidade, o que se vincular ao nacional e ao popular.

8. Apesar da ausência de condições de liberdade para a expressão do pensamento e da criação artística, podada em todos os níveis, apareceram, realmente, algumas obras importantes, mas poucas, na última década. Não devo enumerá-las, pois seria preciso rever as relações de publicação, e não tenho, no momento, condições para isso, não desejando, de forma alguma, cometer omissões. É preciso considerar que uma dessas obras, foi — como sinal dos tempos — produzida no exílio: o *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar. Tais obras, as expressivas, estão na continuidade da experiência cultural brasileira válida. Elas são ruptura, no sentido de que representam saltos qualitativos, mas a mudança qualitativa vem no processo do desen-

volvimento quantitativo, como se sabe.

9. Aceito a afirmação. É que a visão de conjunto, as grandes sínteses, são sempre obras de fases de amadurecimento cultural, obras de acabamento, peculiares aos períodos criadores e livres, justamente o antípoda do que vamos vivendo, quando a crítica está podada e as análises desapareceram. Acredito que, ao serem retomadas condições menos limitadoras da liberdade de expressão e de criação, apareçam as sínteses ou tentativas de síntese, das quais, realmente, necessitamos muito. Uma das razões de não existirem, inserida no contexto geral de limitações à liberdade, está o desmantelamento da Universidade, sua desmoralização, o caráter falso, pretensioso e ornamental do que nela se ensina. Claro que há exceções, mas o quadro geral não abre perspectivas aos trabalhos de síntese.

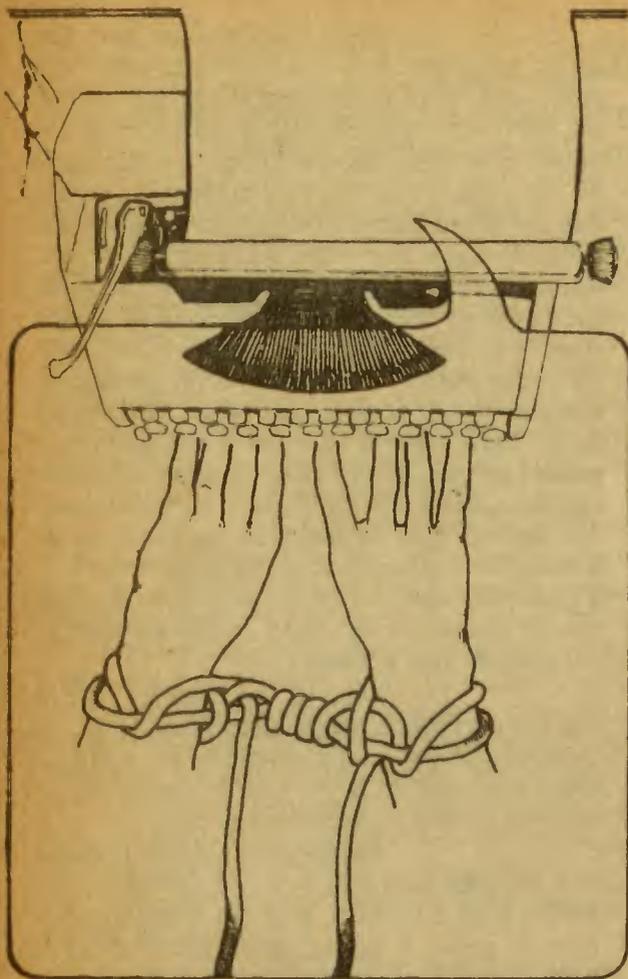
10. A resposta está no item anterior. A propósito, a crítica passou, de alguns lustros a esta parte, dos jornais para as publicações especializadas e para a Universidade. Como aquelas não existem, praticamente, e a Universidade está falida, nada resta senão o noticiário e um pouco os elogios mútuos das capelinhas em que se fecharam os manipuladores da cultura oficial. Ainda aqui, a ausência de povo — de público — estando a criação cultural ilhada, confinada, marca o deserto.

11. Acho, ao contrário, que se discute pouco, e isso é sinal dos tempos, e produz-se muito, mas qualitativamente irrelevante. A produção, globalmente, é de baixo nível, por motivos óbvios, e discute-se mal porque no ambiente em que vivemos não é possível discutir bem. A cultura oficial, a cultura dominante, está, realmente, em contraste com a vida, com o novo, com o nacional, com o popular. Mas não a cultura, de um modo geral. Não há vazio cultural, pois, em cultura, nunca há vazio, mas espaço ocupado com lixo. Formas e métodos são dependentes do ambiente, da circunstância cultural; no nosso caso, por isso mesmo, domina arrivismo, formalismo, bizantinismo — e curiosidades importadas, como as modas: estruturalismo, controvérsias semânticas, falsa lingüística, parafernália de fuga que define o pitoresco e o grotesco das chamadas “vanguardas” e o ensino de letras de nossas Faculdades.

12. Penso que devemos continuar discutindo, na medida do possível e aproveitando todas as oportunidades, esses e outros problemas ou contradições ou antagonismos. Pouco a pouco, e na medida em que se reconquiste a liberdade, as discussões se ampliarão e ganharão conteúdo e nível mais alto. Já se discute, hoje, mais do que há dois anos; no ano corrente, vamos discutir muito; e mais no ano vindouro. Se ocorrerem retrocessos, serão curtos e marcarão avanços posteriores mais sólidos. Nós, que nos dedicamos às atividades culturais, temos compromi-

so com o futuro. O lixo será removido, sem a menor dúvida.

13. Os problemas e tarefas principais com que se defrontam a reflexão e a prática estética, no Brasil, atualmente, são, fundamentalmente, a repulsa à cultura imposta, oficial, dominante, a esse simulacro, a essa impostura, a essa falsidade, que se apelida de cultura; o esforço para elaboração de uma cultura livre, nacional, popular, individual, mas principalmente organizado e coletivo, sob formas as mais diversas, as formas possíveis em cada momento e em cada caso. A repulsa, por si só, à cultura imposta, importada, enlatada, pretensamente vanguardista, elitista, representa algo de positivo. O esforço para elaboração de uma nova cultura, aproveitando e incorporando os valores universais e buscando alicerces no povo há de trazer — já está trazendo — momentos e marcos de validade indiscutível, fazendo com que se distinga, pelo contraste, a qualidade da imitação, o novo da simples novidade, o moderno do ornamental, o autêntico da simulação. Quanto a uma política cultural, são outros quinhentos cruzeiros. Para elaborar uma política cultural é preciso um mínimo de poder, de participação no poder. Ora, isso é impossível colocar, nas circunstâncias do momento. No momento, podemos mostrar como não elaborar uma política cultural. Mas o futuro pertence aos que trabalharem para fazê-lo melhor. A cultura brasileira conhecerá, certamente, melhores dias. Quem viver, verá.



A Literatura Como Consciência do Povo

Dyonélio Machado

O roteiro está traçado, com a faculdade de ser seguido pelo entrevistado passo a passo através do questionário, observando-o item por item, como quem segue o balizamento duma longa estrada. Ou a seu alvedrio apanhá-lo no seu todo. Há mesmo a concessão de introduzir no contexto algo novo que viesse a merecer estudo e que aí não figurasse. Só isso traduz um grande desejo de acertar. Optei pelo primeiro método, adubado duma certa versatilidade.

Do primeiro item destaco a questão:

É correto ver os intelectuais como tradicional e historicamente cooptados pelo poder no Brasil?

Pede-se aqui um julgamento sobre a conduta. Do poder? Dos intelectuais? Está claro que tanto a um como aos outros cabe-lhes pleno direito, — ao poder, de cooptar, aos intelectuais de aceitarem a sua cooptação.

A verdade é que o poder público necessita dos intelectuais, na mesma medida em que os intelectuais precisam do poder público: é Horácio cumulado de todas as benesses, pagando-as a Augusto com a famosa ode.

Começa que a intelectualidade não é profissão. Por conseguinte, não se acha garantida, organicamente, pela prestação dum serviço determinado, perfeitamente definido, reconhecido como imprescindível, sujeito às leis da economia. Na realidade o intelectual — como tal — não está fixado a um trabalho compulsivo: é um errante. Trabalhando com uma mercadoria de consumo aleatório, de difícil colocação no mercado, pode ser tido como um produtor ocasional. Se, com o tempo, lograr certa estabilização, deve encará-la como obra do acaso, inteiramente excepcional. Nenhum intelectual pode, de saída, garantir seu êxito comercial, a despeito da sua capacidade. — Apenas nisso são profissionais: entram em falência como qualquer negociante mal sucedido.

Eu entro mal no debate que Escrita/Ensaio promove. E quero confessar isso.

Ele se propõe nada menos do que um balanço historiográfico duma vasta área — a nossa terra — num tempo a começar regressivamente pelos nossos dias, com o objetivo de erguer um monumento: a História da Cultura Nacional e Popular. Nada mais patriótico. Mas também nada mais gigantesco.

Não estou exagerando. Homem de periferia (tomada esta na acepção geográfica) aturde-me a tremenda agitação que tumultua lá fora, no centro onde se operam todos os movimentos que condicionam a vida, portanto a vida literária e artística.

O roteiro não dissimula a dificuldade, quando espera, para a discussão, formar um bloco orgânico ao máximo e com isso obter a síntese almejada.

Minha inclusão entre os convidados para a tarefa só pode ser explicada pelo aparecimento, um tanto fortuito aliás, na literatura do homem *unus solusque* que eu sou. Mesmo assim, paradoxalmente, se conta comigo (ou pensa-se contar) para um trabalho de História e de Crítica!

E o mais estranho ainda é que me sinto tentado, além de lisonjeado, a concorrer com a minha parte numa empresa de tamanho alcance.

Como indústria, a intelectualidade pouco vale. E quando valesse industrialmente, é que viria a soçobrar de todo, — porque cairia na fatalidade de produzir por encomenda, atendendo a gostos, a caprichos, mesmo a extravagâncias da sensibilidade, não completamente desconhecidas da patologia mental.

O poder público, hoje como no passado, explora essa situação e, por cooptação, traz ao seu grêmio o intelectual: é a vassalagem. Ao que um intelectual não deve prestar-se. Nem invocando uma vassalagem puramente sentimental, até certo ponto simpática. Mas, de qualquer maneira vassalagem, — para se desembaraçar da qual mais tarde muito suor custará ao coloptado. Tenho experiência disso.

A submissão porém do escritor ao poder público não se completa aí: põe-se ainda a seu serviço, pela forma indireta da estatização. Esta movimentação dois aparatos: a censura e os institutos do livro, — que os há, em esfera nacional e estadual.

Em ambas as frentes o poder exerce a sua polícia: na censura, diretamente, — impedindo, suprimindo, confiscando; no instituto do livro, mediante a figura altamente engenhosa da co-edição, — que traz implícita a censura. E — o que é mais significativo — a co-autoria, — pois, qual um Gênio, invisível mas presente, a co-autoria marca seu comparecimento junto do escritor, ditando-lhe o que convém ou não convém pôr no papel.

Juvenal clamaria: *Difficile est saturam non scribere!*

(Peço perdão pelo latim. Não o faria, se estivesse a citar cousas em inglês...)

Esse primeiro item põe outra questão:

Quais as modificações na situação e na função social dos intelectuais brasileiros durante a última década?

Citei Juvenal: sátira primeira, verso trinta. Pois para mim ele representa o tipo do intelectual, em todos os tempos. É um pobre-diabo, sem direitos, como somos todos nós. E, todavia, tão requestados. A perseguição mesmo que se lhes move, o está provando. De resto, a sátira não é o gênero mais adequado para se granjear simpatia: nem para a sátira em si mesma nem para quem a compõe. E isso parece que se passou com Juvenal, que, em seu tempo, não mereceu amizade e louvor senão dum poeta pobre, mas talentoso, é certo: M. Valerius Martialis. Chamou-lhe *meu caro Juvenal, facundo Juvenal*.

Mesmo agora sua memória é denegrida: filho de liberto, dado às más companhias... Descontente e azedo porque marginalizado... Fracassado em provável carreira, empreendida antes de decidir-se, tardiamente, pela poesia... Por fim, alcançado pelo exílio por causa das suas sátiras.

Sim: essas sátiras não têm iguais, numa literatura entretanto que já as vinha cultivando com Lucílio, com Horácio, com Pérsio, sem levar em conta os epigramas que inundavam a Urbe. Mas elas denunciam um derrotado da vida, quem sabe um mau caráter... Verdade que nos põem frente a frente com o mundo dos necessitados, e isso afinal serve para o levantamento histórico duma época. Não abonam porém aquele que as escreveu e que se desejava valesse mais, sob o ponto de vista social e econômico. Como dar crédito às verdades que diz um sujeito, sem antes saber se, pela sua posição, ele as podia dizer? Para saber o que vale a sua palavra, é preciso pesquisar-lhe a vida: "pour savoir ce qui vaut sa parole, il faut chercher ce qu'a été sa vie." Tão notável lição de crítica literária deve-se ao historiador Gaston Boissier. Já o padre Antônio Vieira muito antes se queixava de que não basta que as coisas que se digam sejam grandes, se quem as diz não é grande...

Mas há um engano: Juvenal não traça a miséria (muito discutida aliás) da sua vida, mas a vida miserável que vê em torno. Se soube bem encarná-la, deve-se ao gênio. E a este todas as homenage homenagens pois.

Referi-me a Gaston Boissier. Um dos seus melhores livros, *L'OPPOSITION SOUS LES CÉSARS*, traz um trabalho a respeito do poeta. E nesse ensaio o autor reproduz, para refutar, uma opinião de Victor Hugo sobre Juvenal, que ele considera a velha alma livre das repúblicas mortas — "la vieille âme libre des républiques mortes." Permita-se-me uma lembrança. Quando, há mais de cinquenta anos, eu percorria essas páginas pela primeira vez, pus esta nota à margem: os desclassificados de Juvenal já são os *Miseráveis*.

Está-se vendo que me valho da longanimidade do roteiro, que admite discussão de outros problemas, além dos contidos nos respectivos itens. Claro que devem contrair alguma relação com o tema em apreço. Salvo melhor juízo, penso que isso que foi dito não destoa tão gritantemente dos objetivos visados pelo debate.

De resto, tenho a impressão de que o item primeiro, na sua concisão, abrange a questão em seu principal aspecto, por isso que enfoca o ponto fundamental do problema: o intelectual, — o homem. O homem no modo de se comportar, quando de posse dos instrumentos que as circunstâncias mais variadas lhe puseram nas mãos. Tremenda é a força de vida dessa coisa que, se nem sempre foi tão frágil como agora, sempre constituiu objeto de manuseio. Essa coisa é o livro.

Mudo-lhe hoje o nome, que não lhe define forma ou constituição: chamo-lhe tomo, — porque então, representando apenas uma porção, integra-se na grande família da palavra escrita, como um bilhete, um telegrama, uma carta, uma revista, um jornal, um panfleto, um

**“ Só a literatura, só ela pela sua difusibilidade,
pode, em sendo pura, assumir o compromisso de se achar sempre
onde a cultura se veja na iminência dum perigo ”.**

livro. É uma reprodução do que ocorre no nosso organismo: ao lado do tecido ósseo, do tecido muscular, do tecido nervoso, cutâneo etc., que se caracterizam pela continuidade, o corpo humano possui um tecido descontínuo, com elementos dispersos por alguns órgãos. Como se chama ele e que é que ele faz? Chama-se tecido retículo-endotelial e pela função da granulopexia vela com estrênuo cuidado pela nossa vida.

É essa a tarefa da literatura.

In commune nati sumus. Esse é o primeiro princípio dos seres vivos, sejam homens, animais, até vegetais, pois todos somos gregários. Nesse enorme cadinho a massa mais heterogênea entra em fusão. Quem a decanta? A literatura, na sua maior expressão: literatura de ficção, literatura crítica e polemística, literatura científica,—potencializada: todas pela arte. Só a literatura, só ela pela sua difusibilidade, pode, em sendo pura, assumir o compromisso de se achar sempre onde a cultura se veja na iminência dum perigo: para defendê-la, respaldada pela máxima cavalheiresca: cumpre o teu dever, suceda o que suceder!

Não é pequeno esse seu trabalho de criar a consciência do povo, num momento dado. Começa por purificar-se a si mesma. Com essa qualidade das coisas limpas, ela acaba impondo-se, a despeito de todos os entraves, que todos eles por fim se removem diante duma qualidade impoluta. É o que nos ensina a história literária, mesmo a do Brasil.

Eduardo Prado era um político. Mas grande escritor. Um escritor político, — estava no seu direito. O volume que conservo em substituição ao primeiro (que perdi) é uma dádiva de aniversário dum caro amigo, datada de mais de doze anos. “A Ilusão Americana”, nessa terceira edição, traz a observação logo abaixo do título da obra, na página de rosto: “A 1ª edição foi confiscada e suprimida por ordem do governo brasileiro.” De nada valeu a medida governamental. O livro continua vivo, com todas as verdades que encerra. Claro que são inúmeros os casos semelhantes. Mas devo lembrar o que ocorreu com o poeta que virtualmente nos deu a língua que falamos. O “qualificador” — era o título que designava o censor do Santo Ofício — dilacerou as páginas dos Lusíadas, como se faz com um cadáver na lousa de dissecação. Também esse sobreviveu à injúria.

Uma questão do item 2 aborda as relações entre cultura e classes sociais.

Aquilo que, a meu ver, se nota dentro das relações entre o escritor e as classes sociais é um certo populismo. Com o fito de ganhar as massas para a leitura? O povo não lê.

Estou me referindo a livros. Nem os preços desses convidariam a um gasto que, em regra, parecerá supérfluo a quem vive de salários tão reduzidos como os nossos. Escrevem-se livros com todo o semblante de populares; no tema, na língua. — E eles vão parar às escrivatinhas dos doutores!

Quero crer que tudo isso é feito na melhor das intenções. Tanto como essa regressão literária à infância e que empolga quase toda a nossa poesia.

Mas nessa declinação vão-se comprometer muitos elementos culturais. Já não há mais disciplina. E, com a perda desta, perde-se o sentido da unidade, elemento básico da arte. O autor é um reivindicador iconoclasta. Na técnica de escrever, estraga, quando não suprime, tudo que encontra: a grafia, a ordem dos vocábulos, que muitas vezes servem apenas para aliteraões, sem maior empenho pelo seu significado. A letra maiúscula foi abolida, como a pontuação, como se ainda fosse necessário tão fino retoque para acentuar tanto talento...

Ao idioma sucedeu uma pseudolinguagem. Ou o uso do dialeto e do linguajar. E, coisa mais grave, o linguajar carrou o baixo calão, o chulismo, a palavra obscena.

Nenhum escritor pode eximir-se de usar um palavrão. O episódio que ele retrata lho impõe. A injúria (a kakologia dos Gregos), a palavra porca de Cambronne, precisava figurar numa obra épica. Mas o autor desta gastou páginas para explicar seu arrojo. Nós hoje, mais populistas, não nos importamos com tais frioleiras...

Um apelo, dum caco valho como eu, aos moços, que eu tanto prezo: salvem nossa língua. Salvem nossa novelística. Salvem a poesia de Castro Alves, de Gonçalves Dias, de Raimundo Correa, de Salusse, de Olavo Bilac, desse nobre mutilado, que um jovem irreverente, o meu saudoso e famoso amigo Mário de Andrade, aconselhava que não voltasse a escrever versos: Vicente de Carvalho. Salvem a poesia de Tomás Antônio Gonzaga, de Zeferino Brasil, Raul Pederneiras, Alceu Wamosy. E de muitos, muitos outros.

Eu tenho falado em oral, palavra oral, oralidade. Sabem?... Ora senão! Mas não custa insistir: sabem por que a literatura clássica se perpetuou, mesmo quando os autores não escreviam, não eram pois escritores? Pela poesia. Pelo seu ritmo. Pus num desses meus pobres livros de ficção uma situação em que um dos meus Gregos iniciava com uma das mãos um gesto lento, a completar a ondulação que se sente nesses corpos humanos, mesmo em repouso.

Onde poderia ter visto essa música do corpo, que se passava há quase dois mil anos, numa Grécia já acabada? Nos seus mármore. Só podia ser isso.

Sólon, Licurgo escreviam suas constituições em forma de poemas. Com a técnica de agora, nem quero imaginar os governantes compondo em versos suas leis...

É do item 3 a interrogação:

“Como se coloca o imperialismo na reflexão sobre a cultura?”

Resposta:

De maneira a nos desnacionalizar.

Para ele convergem todos os nossos olhares. E como ele tem ainda seu território de eleição na poderosa nação do norte, esta se transforma na Meca da atualidade. Como ela é o centro continental da tecnologia, o ideal é conhecê-la, se possível imitá-la. Com uma invejável predisposição à maquinaria, desde Benjamin Franklin com sua pandorga, ela põe-se em primeiro lugar dentre as demais nações da terra pelo número dos seus automóveis (já se fez nessa base uma das nossas campanhas eleitorais), pelas dimensões dos seus foguetes espaciais e seus mísseis. Sua língua exerce enorme atração. Eu vi em Brasília, a capital do nosso país, a letra W marcando qualquer coisa e escrita por extenso desta forma: dáblio.

O W é o V dos alemães. Na nossa língua sempre foi chamado o que ele de fato é: um duplo V. Também no francês: double V. No inglês dubliu. Não é letra própria do alfabeto inglês: foi importada da França no século 11^o (Webster). E é preciso ver como os bem-falantes torcem, deliciosamente, a língua para saborear toda a musicalidade do novo vocábulo português dáblio, — aliás já incorporado ao nosso léxico.

Claro que isso só serve para enriquecer uma língua pobre como a nossa... Tolice repetir a ilusão de Camões: “na qual quando imagina/com pouca corrupção crê que é a latina...” Ilusão de renascentista. Mas o diabo é que o Bloch et Wartburg, dicionário etimológico da língua francesa, quando busca a história dos seus vocábulos vira também em dicionário comparativo. E é aí onde se vê que, dentre todas as línguas românicas, é o português que concorre com a maior soma de palavras que poucas alterações sofreram na transplantação do latim. Assim *saeculum*, que deu *siécle* e *siglo*, acabou voltando à forma latinizada *século*. — Vê-se pois que o poeta não estava apenas a devanear...

Apesar de haver, senão introduzido, ao menos divulgado Dickens entre meus amigos, não sou versado numa língua que não possui regras fixas de pronúncia, obrigando a um conhecimento individual da pronúncia correspondente a cada vocábulo. Acho também muito primária a sua flexão verbal. Não vou a ponto de

emitir opinião tão radical como a de Eça de Queirós, ao referir-se ao inglês norte-americano, que de resto é o que está substituindo pouco a pouco o português entre nós. Diz o grande humorista: “..algumas palavras em inglês e muita saliva — eis o que é a língua americana.”

Todavia, devemos mostrar-nos gratos a essa língua, que nos obriga a silabar um pouco do latim, — que gerou a nossa e se acha heroicamente esquecido. *Campus, podium* por exemplo. Ou então nos leva a desencavar belos vocábulos vernáculos, virtualmente mortos para nós, como *comunidade, comunitário*. Usados hoje com uma perseverança de tal maneira estereotipada, com orgulho tão ingênuo, que não nos deixam outro sentimento senão o da comiseração.

Sei que não posso atirar a primeira pedra: minha geração foi também poluída pelo gosto e uso de termos e expressões alienígenos. E pelas mesmas razões: a enorme significação cultural do país donde provinham. No caso era o francês.

A dirimente, se cabe, ou mesmo a atenuante encontram-se no fato de estarmos então sendo usufrutuários duma cultura. E não se tratar dum idioma inteiramente ádvena. Contávamos com uma origem comum: éramos irmãos. Além de que agíamos assim por necessidade, por verdadeiro *estado de necessidade* mais do que por diletantismo. Donde nos vinha a cultura? Da França, que nos exportava a própria e a que não era sua, mas que armazenava para seu uso, — e, desse, o uso dos seus tributários.

O satírico de *Francesismo* encontrou-se uma vez em Paris (ou noutra lugar qualquer da França) com um divulgador de ciência elementar, para emprego nas escolas de curso secundário: Langlebert. Já de certo modo o conhecia, através dos seus livros, adotados em Portugal, — como igualmente no Brasil do nosso tempo. O mesmo Eça de Queirós necessitava duma obra que o ajudasse numa reconstituição do passado clássico. Provavelmente consultou Oliveira Martins sobre isso, porque, numa carta a ele, apressa-se em noticiar: “Excelente, o Friedlaender! Já tenho a minha estradinha romana, com a sua estalagem, a sua tabuleta, a sua inscrição convidativa, invocando Apolo” ...Evidentemente que se trata de “*Moeurs Romaines d’Auguste aux Antonins*”, necessariamente inculcado pelo amigo, um historiador. Com toda certeza também é essa tradução francesa, em quatro volumes, editada parceladamente nos anos de 1865, 1867, 1874, visto que o romancista não conhecia o alemão.

Esse o tipo de aulicismo, se a tanto pudesse chegar o entusiasmo que nos ligava à literatura e à língua dos Franceses. De nenhuma maneira pode-se comparar com a invasão maciça não só da língua mas dos costumes, da propaganda como indústria, de mercadorias, objetos

**“Custa-me transigir com os que maltratam a língua.
De todas as coisas comuns
que se oferecem aos habitantes dum mesmo país,
a que lhes é mais comum é o idioma”.**

de uso, que se derramam sobre nós, como uma ganga mineral, resíduo praticamente inaproveitável, devido a uma impossibilidade intrínseca de integração. Cingindo-se à literatura, posso avançar que a produção brasileira sujeita à influência norte-americana, por exemplo, constitui um caso de superfetação.

Nada há de vil na casa de Júpter, reconhecia a sabedoria popular do passado. Vamos esperar do tempo que, dialeticamente, leve nossos compatriotas a tirar uma roupa nova, reformando a usada.

Custa-me transigir com os que maltratam a língua. Fiz minha estréia nas letras antes dos vinte anos, quando reinava um enorme escrúpulo em matéria de gramática. Ao aparecer um livro, a primeira coisa que a crítica assinalava era o português. Um solecismo invalidava a obra. Os galicismos eram corridos com fúria, como se corre com pedradas na rua os cães ladrões. Essas coisas ficam.

A fobia pelo estrangeirismo levava os críticos a ver com suspeição qualquer termo menos correntio: quem anda aos porcos, tudo lhe ronca. Euclides da Cunha teve de defender-se da acusação de haver semeado na sua grande obra — *Os Sertões* — neologismos ou palavras tiradas ao francês. É menos feliz, a meu ver, quando se defronta com a regência do verbo *custar*, numa passagem que mesmo a ele não satisfaz: deu prova entretanto do escrúpulo que a nenhum escritor poderia faltar, e que constituía a tônica, como disse, duma época.

O problema me é caro. Mas somente posso vê-lo bem (ou satisfatoriamente, ficaria melhor) recorrendo mais uma vez às coisas passadas. É uma contingência de quem envelhece achar-se voltado para o que já foi. Muito viu, porque muito viveu.

De todas as coisas comuns que se oferecem aos habitantes dum mesmo país, a que lhes é mais comum é o idioma. Apesar da sua proliferação em dialetos. Eu já convivi, demoradamente, numa situação especial, com brasileiros de todas as regiões. Maranhenses, pernambucanos, amazonenses, mato-grossenses, paulistas, mineiros, baianos, catarinenses, cariocas, gaúchos como eu, rio-grandenses-do-norte, paraibanos, cearenses, acreanos etc. Nessa recapitulação, vejo-lhes a imagem inolvidável. Toda essa gente fala o que pensa que é a sua língua. E não é: são usuários da grande língua da nação, que funde todas as diferenças étnicas nu'a massa. A ciência não estava errada nem fantasiando, quando seguia a marcha dos povos pelos vocábu-

los que eles iam deixando na sua longa trajetória sobre a terra. Tudo que me foi dado apanhar, sem ser um historiador, foi que a desagregação de Roma começou em plena república, quando um Cícero, por exemplo, pôe-se a trocar, pelo menos na linguagem coloquial, o latim pelo grego.

O português tem boa cepa. Um dos seus ramos, o brasileiro, também. Comporta, este, transplante, enxertia, poda. Mas não lhe toquem no tronco nem nas raízes. — É donde lhe nasce a seiva.

Nesta altura, os organizadores deste debate já hão de estar mais do que convictos de que foi em pura perda a minha convocação para semelhante empresa. Para dizer a verdade, me atordoia o número e a diversidade de ângulos que oferece tema, na essência tão simples, como é o da cultura nacional e popular.

Fico matutando na reunião destes dois adjetivos, na aparência redundantes. Mas enfim: é dever amarrar o burro à vontade do dono. O caso é que a coisa não é tão fácil assim.

É que não configuro bem o caso.

Fazer de cada cidadão um homem culto? Seria o ideal. Foi o programa de Sócrates.

Devia-se pois começar pela instrução.

Isto já está ocorrendo: basta pesar o vulto de jovens de ambos os sexos que se inscrevem no vestibular, conquanto enorme seja o volume dos que não passam. Mas já há a idéia.

Muito antes de, pela profissão, me considerar obrigado a versar coisas de psicologia, eu já sabia que as idéias tendem a tornar-se atos, verdadeiro truísmo ao alcance de todo mundo.

Essa questão do vestibular, pelo menos na província, está chegando ao ponto de fratura. Os examinadores queixam-se do mau preparo dos candidatos, os candidatos queixam-se da má qualidade do ensino que se lhes propiciam.

A situação implica, segundo estes últimos, um problema econômico.

O ensino secundário não se encontra uniformizado: há cursos bons e cursos inferiores. O que quer dizer que há caros e baratos, — ou menos caros. O resultado é que somente as classes privilegiadas, com renda maior, se asseguram uma passagem para o ensino superior.

E este também é outro problema.

“Vamos melhorar sempre e cada vez mais a nossa literatura, vencendo porém, se possível, a tentação de declinar ao computador o trabalho de escrever nossos livros”.

Há poucos dias, aqui, uma alta figura do nosso empresariado foi a público, para exortar, delicadamente, as universidades a ministrarem um ensino melhor. Porque o que está acontecendo para alguns setores é que o empresário precisa de pessoal técnico, e o que as academias lançam no mercado é de qualidade inaproveitável.

Isso, no que toca à instrução.

Ainda não é a cultura: o velho Machado não era doutor e foi um dos nossos romancistas mais cultos. Eça de Queirós traçava a biografia mais sintética que conheço. A propósito do seu amigo Ramalho Ortigão, e não para valorizar os diplomas acadêmicos: “Não é bacharel e tem saúde.”

Por mais que se queira eludir, numa era tecnológica, cultura importa em conhecimentos de toda ordem, integrados organicamente porém pelo engenho artístico. É como o escritor utiliza o que sabe, tal qual um técnico, a basear-se na ciência especializada que auferiu na escola. Utiliza e transmite, donde resulta seu caráter eminentemente social.

Isso nos coloca no problema do livro de ficção.

Parecerá que estou dando ênfase discriminatória à categoria. Mas é que a estória e o verso constituem as formas mais acessíveis à leitura, porque mais queridas.

Um industrial do livro, no Rio, me dizia há mais de trinta anos: o autor que mais lucro dá ao editor é aquele, do qual se vendem apenas dois exemplares por ano, mas se vendem sempre. É Joaquim Manuel de Macedo, com “Moreninha”, Castro Alves com “Espumas Flutuantes”.

Li isso, usando ainda as calças curtas do menino de colégio. E, se não o leio agora, é por falta de tempo. Não critico, não me atendo a escolas. Povo, que sou, devo encontrar mais sabor nesse lirismo espontâneo e nesses quadros simples da vida, do que um nefelibata ou um gourmet, em luta com um gosto ultra-refinado.

Vamos melhorar sempre e cada vez mais a nossa literatura — vencendo, porém, se possível, a tentação de declinar ao computador o trabalho de escrever nossos livros. Vamos pleitear novas formas de difusão do livro. Os periódicos de todos os feitos constituem um instrumento decisivo nessa campanha. Ninguém ignora os óbices que se lhes antolham, tanto quanto ao livro: custo da produção, embaraços com leis, com que a literatura, por sua essência, não se compadece. Temos um dever para com o

público. Ainda aque cabe a máxima cavalheiresca: cumpre o teu dever, suceda o que suceder.

Como um rio, que leva suas águas mais longe, apesar dos escolhos, caminhamos. De resto, nossa sina é caminhar.

Ainda há poucas semanas, falando para moços numa entrevista, eu tomava conhecimento duma escola literária (ou coisa assim) que estabelecia, segundo um dos seus corifeus, que “vocaçao literária supõe uma atitude de rebeldia diante da realidade real”.

Atitude de rebeldia ante uma determinada realidade admito. Mas a rebeldia sistemática, sem apreciação dialética da situação que se lhe oferece, como parece ser a preconizada por esse escritor, constitui o caminho mais fácil de tirar à rebeldia todo o mérito. Critério e responsabilidade é o que mais se pode pedir ao orientador da opinião.

É fato indiscutível que, mesmo de dentro da sua modéstia, o escritor realiza esse papel. Tal não sucedesse, e seus livros e escritos em geral não se veriam tão visados pela perseguição. Rebeldia sem propósito, como *originalidade* (a que se recorre infelizmente vez por outra) é coisa de muito mau gosto.

Vai longa esta charla, que sou o primeiro a considerar sem sentido prático. Aos amigos de Escrita, que indiretamente a proporcionaram, cabe o alvitre de lançá-la à cesta dos papéis amarrotados.

Crise Cultural é da Classe Média

Em primeiro lugar, ao se discutir o problema da "cultura nacional", seria preciso lembrar que não existe uma cultura nacional — no sentido de cultura válida para todos — mas várias culturas coexistindo em determinado momento histórico, num mesmo país.

Se é verdade que, em seu sentido mais amplo, a cultura pode ser definida como o resultado prático da ação criadora do homem em seu relacionamento com a natureza, é também verdade que essa ação se efetua por graus. De fato, ao agirem criativamente sobre a natureza, através de uma ação preconcebida, os seres humanos o fazem segundo praxis diferentes. Quer dizer: como a mecânica da ação criadora do homem pressupõe uma parte teórica (no plano da consciência) e uma parte prática (no plano da objetivação da ação), o produto obtido jamais será o mesmo para todos. Isto porque, como a praxis constitui, no fundo, o emprego dinâmico de uma série de informações, e as condições da sociedade de classes impedem o acesso de todos ao mesmo nível de informações, tanto a *forma* quanto o *fazer* estarão condicionados à quantidade e gênero da informação obtida. É isso que explica a existência de uma cultura de elite (densa de informações teóricas, auridas nos bancos de conhecimento acumulado que são os livros e as universidades), e uma cultura popular de nível folclórico (rica apenas de informação pragmática e tradicional). Exatamente da mesma forma como se costuma distinguir Ciência de "sabedoria popular".

Estabelecida essa premissa, pode-se concluir que cada uma das várias culturas que compõem a Cultura — e no caso do Brasil a cultura brasileira — apresenta-se sempre com uma marca de classe. A cultura da elite é "elevada" (quer dizer, reflete a posição privilegiada dos que, por ascensão social, chegaram a ter acesso aos níveis mais altos de informação); a cultura das populações pobres do interior e das camadas mais baixas das cidades é "rica em tradição" (o que quer dizer que se alimentam das informações que podem acumular fora das esco-



las, por transmissão oral); e finalmente a cultura de massa é "universal", isto é, traduz a média de informações difundida de maneira uniforme entre as classes médias urbanas de todo o mundo capitalista pelas empresas multinacionais fabricantes de artigos destinados ao mercado de arte e do lazer.

Ora, a simples enumeração desses fatos vem mostrar que, longe de constituir algo de abstrato, e imanente a eventuais condições sócio-culturais, as culturas que compõem a Cultura de um país se prendem necessariamente à realidade econômico-política em que vivem os cidadãos, uma vez que a hierarquização social é uma decorrência do sistema estabelecido. No caso do Brasil, qualquer discussão sobre cultura nacional remete, portanto, os debatedores para as condições da cultura não apenas numa sociedade de classes, mas numa realidade particular submetida às mais variadas contradições. Contradições estas que levam à existência de ilhas de cultura tradicional ligadas à sobrevivência do latifúndio, nos campos, e à pobreza de largas camadas do povo trabalhador, nas cidades; as ilhas de cultura "elevada" tradicional identificadas (e eventualmente até em desacordo) com as classes dominantes; as ilhas de cultura "elevada" de vanguarda, que expressam a ânsia de renovação da parte "intelectual" da classe média em ascensão; e, finalmente, permeando todo esse mosaico, à ocorrência da penetração crescente da "cultura de massa", interessada em afirmar, com a universalização dos seus artigos, que não existem fronteiras entre os países, assim como não há diferenças de classes entre os homens (pois todas as classes não se diluem na massa?).

A realidade cultural estando, assim, tão estreitamente ligada à realidade política — a qual, em última análise, reflete e se inter-relaciona com a realidade econômica — pode-se dizer que não existe cultura apolítica, assim como se pode concluir que jamais se mudará o quadro geral de uma cultura sem a mudança das competentes condições econômicas que o determinam. Do ponto de vista de um inquérito sobre cultura nacional, a comprovação desses pontos é muito importante, a fim de permitir aos debatedores precisar a sua posição (necessariamente política) em face do problema que vão discutir. Pessoalmente, considero o Brasil, hoje, um país em processo de invasão pela grande indústria de produtos culturais que atendem às expectativas de apenas 5% da população. Assim, minha posição é de defesa de valores culturais que representam a verdade dos 95% dos brasileiros normalmente situados fora dos circuitos artísticos, literários e de lazer "oficiais" ou com direito a acesso aos canais de comunicação. É dessa posição que devem ser entendidas as respostas que serão dadas a seguir.

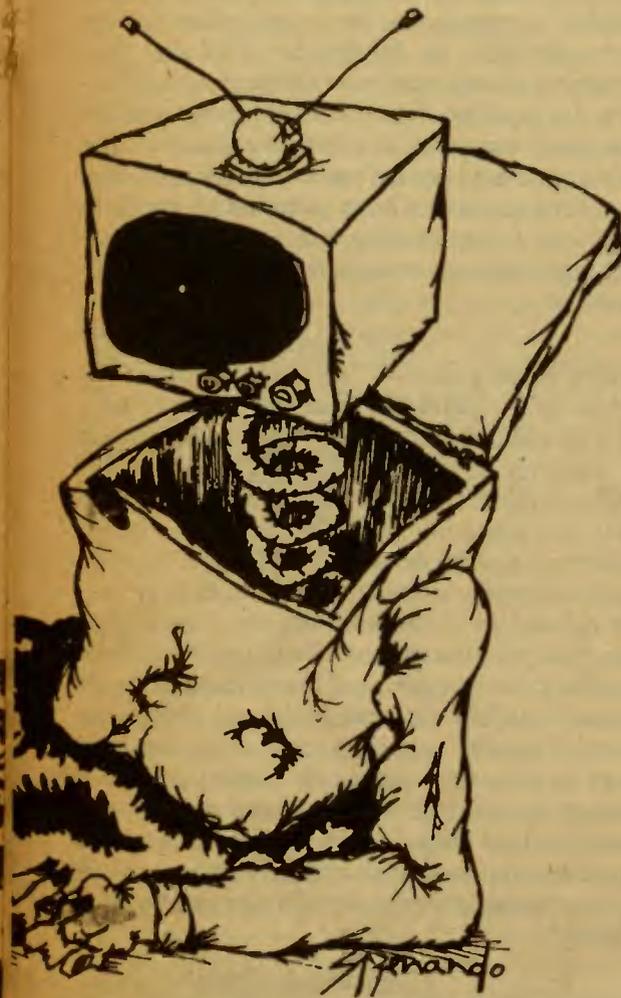
1. As relações entre o Estado e a cultura no Brasil sempre foram de caráter pater-

nalista. De acordo com a herança portuguesa da cultura submetida ao *imprimatur* moral e religioso da Igreja, de um lado, e à indispensável licença política da "Real Mesa Censoria", do outro, todos os governos, do Império à República, sempre se sentiram um pouco ligados a artistas, músicos e escritores, o que vale dizer, aos produtores de cultura em nível erudito. Essa ligação se faz sentir quer diretamente (D. Pedro II nunca negou patrocínio e ajuda a músicos e pintores, inclusive para estudos na Europa), quer de



maneira indireta, através da instituição de prêmios de viagem, bolsas de estudos ou importâncias conquistáveis através de concursos em escolas de belas-arts, institutos de música ou academias literárias. Esse envolvimento, aliás, mesmo deprezadas as formas de mecenato, se efetua normalmente pelo simples fato de ser maestro, pintor, escultor ou escritor, conferir a tais pessoas a categoria de "artistas", e, portanto, torná-los reconhecidos como portadores de uma parcela considerável de informações altamente hierar-

quizadas. E, na verdade, os próprios artistas contribuem para isso através de uma espécie de sacralização das suas atividades, traduzida normalmente em frases como "dignidade da arte", "dom de compor" (de escrever ou pintar, etc). Até o início do século, quando academias, institutos e escolas de belas-arts puderam absorver em seus quadros a maioria dos grandes pintores, músicos, escritores e poetas, o relacionamento entre Estado e Cultura foi mais ou menos perfeito e tranquilo. Quer dizer, o grande escritor, o



grande pintor, o grande músico, o grande historiador, o grande poeta, enquanto altos representantes da "cultura", eram representantes da cultura oficial. A partir da segunda metade do século XIX, porém, quando as lutas pela abolição do regime escravo e em favor da República dividem os intelectuais, uma parte se "academiza", assumindo posições na esfera da Cultura Oficial, e outra parte (na sua maioria oriunda de novas camadas da classe média) assume uma posição de revolta romântica. Sem chegarem, é verdade,

a contestar o caráter elitizado da cultura de que participavam, pois quando aparece um grande escritor negro que não respeita a dignidade da sua arte — caso de Lima Barreto, que bebia cachaça — todos se unem no desprezo solene ao colega socialmente menos "respeitável". Nos últimos anos a crescente proletarização dos artistas (nem todos são aproveitados nos altos cargos ou ganham uma posição no circuito comercial dos produtos culturais) leva uma grande parcela desses profissionais da criação e do pensamento a posições de conflito com a grande Cultura oficial. E até mesmo de tentativa de subversão dos seus conceitos tradicionais (caso da chamada "contracultura", logo absorvida pelas estruturas como mais uma nova "proposta"). A não ser em casos isolados, no entanto, essa reação continua a ser romântica, como recentemente se comprovou com o episódio do envio, à Censura, de um abaixo assinado de centenas de intelectuais pedindo o fim da própria Censura.

2. Como se depreende pelo raciocínio anterior, a tese é correta. O governo, como "patrocinador" de uma Cultura Oficial, estabeleceu que essa cultura é a erudita, isto é, mais altamente situada na escala de informações teóricas e escolarizadas. E os próprios artistas, escritores e poetas contribuem para isso (mesmo quando aparentemente em oposição ao governo) insistindo em não rever a validade do conceito da "grande arte", ou seja, da elitização da atividade artística e intelectual. A saída para esse impasse, aliás, é sempre dolorosa para o artista, escritor ou poeta, pois o obriga a abdicar do sentido do valor hierarquizado da cultura, com perda da sua antiga dignidade na hora da aceitação da igualdade criativa com os representantes da arte popular. Como impedir um certo sorriso de complacente superioridade de Carlos Drummond de Andrade ou de João Cabral de Melo Neto, num possível encontro de poesia com criadores do povo nordestino como Diniz Vitorino, Guriatã Coqueiro ou Azulão, por exemplo?

3. As relações são as mais estreitas possíveis, pois como os símbolos da cultura são hierarquizados, o raciocínio é sempre o de que os melhores padrões de cultura são os dos países colocados eles também nos pontos mais altos da escala de valores da civilização tecnológica de que fazemos parte por identidade de modelo econômico. Essa espécie de contemplação — que leva, num segundo movimento, à alternativa de imitação da cultura do mais desenvolvido — quando interpretada sociologicamente permite concluir que, a um determinado poder de decisão econômica, corresponde um determinado poder de decisão cultural. Ou seja, que país importador de padrões tecnológicos para atualização da "sua" economia, é país importador de padrões estéticos e artísticos para atualização de "sua" cultura. O irrisório dessa dependência consentida se evidencia no campo da cul-

**“País importador de padrões tecnológicos
para a atualização da ‘sua’ economia,
é país importador de padrões estéticos
para a ‘sua’ cultura.”**

tura quando, por exemplo, os artistas “eruditos” dos países subdesenvolvidos buscam a atualização da sua arte com a importação de experiências de vanguarda. E isto porque, como toda necessidade de uma forma nova pressupõe o esgotamento de um conteúdo anterior, a ausência desse conteúdo, no país ainda atrasado economicamente e socialmente em relação ao país onde se processa a inovação, faz a tentativa de repetição da experiência um ato gratuito e necessariamente sem conseqüências. Nesse sentido pode-se dizer, transpondo o problema do imperialismo econômico para a área da cultura, que a sujeição econômica de um país subdesenvolvido, a outros mais desenvolvidos, leva-o a importar não apenas o supérfluo industrial, mas o supérfluo cultural.

4. Que existe uma cultura popular nacional, no sentido de uma pluralidade de manifestações culturais regionais em perfeita coerência com o estágio atual da pobreza geral brasileira, isso não há dúvida que existe. Para prová-lo basta uma consulta aos manuais de folclore, onde se relaciona uma boa centena de manifestações culturais do povo envolvendo música, dança, poesia, teatro e artesanato, todas devidamente inseridas num processo histórico que, iniciado com a colonização portuguesa e a importação de negros africanos, a partir do século XVI, continua a desenvolver-se à base de iniciativa e criatividade puramente local e nacional. Já na área em que a expectativa de ascensão sócio-econômica leva uma parcela da população — principalmente da classe média — a dissociar-se daquela cultura popular e característica do subdesenvolvimento, para uma integração na cultura de massa ou na erudita, de nível universitário, pretensamente desenvolvida, a tendência é para a progressiva troca de características historicamente nacionais por padrões culturais importados. Neste sentido, só se conseguirá uma cultura realmente brasileira, no plano das artes, literatura e teatro, em nível erudito, quando os artistas e escritores de nível universitário tiverem, em conjunto, o poder de decisão cultural. Isto é, quando todos — e por decisão provavelmente revolucionária — identificarem uma possível luta pela emancipação cultural à luta pelo estabelecimento de um modelo político de desenvolvimento com base no poder de decisão econômica, e na mobilização da vontade nacional.

5. A chamada indústria cultural não exclui a possibilidade da existência de uma cultura nacional de características brasileiras, em todos os níveis da hierarquia das informa-

ções. Pelo contrário, seria uma poderosa aliada dessa cultura. O que acontece, apenas, é que os meios de produção da cultura de massa estão em mãos erradas. Se a produção de cultura em nível industrial obedecesse a interesses brasileiros, e naturalmente se dirigisse a um mercado interno aberto a expectativas brasileiras, todos os enlatados de televisão seriam poucos para o grande trabalho de educação, de conagração, de conscientização, de divulgação de informações culturais e de oferecimento de diversão que haveria por realizar. Neste sentido, pode-se dizer — levando em conta as condições atuais — que essa realidade só poderá ser alcançada com o fim da subordinação dos bens culturais ao lucro. O que é uma forma de dizer que essa realidade só seria possível com a socialização dos meios de produção.

6. Por alguns dos termos incluídos na pergunta — “edita-se”, “filma-se”, “grava-se” — percebe-se que ela se refere a uma parte da cultura urbana brasileira ligada a meios da indústria de massa, e que envolve normalmente o trabalho de artistas da classe média de nível universitário. Assim, é claro que, implicando no emprego de capitais, e em processos de industrialização e comercialização, essa produção cultural deve necessariamente encontrar-se em crise, por inscrever-se — enquanto atividade econômica — na crise geral que ameaça o empresariado brasileiro de capital nacional. Quanto ao “vazio Cultural”, ele certamente se prende, com todas as suas implicações de caráter político e cultural propriamente dito, muito mais a uma crise atual da classe média brasileira que seria longo discutir aqui, mas que talvez possa ser de alguma maneira explicitada nas respostas a seguir.

7. Em primeiro lugar seria bom ressaltar que esse “recente dinamismo cultural” na esfera das artes ligadas ao livro e à indústria do lazer, e que emprega profissionais e artistas de nível de cultura altamente hierarquizada na produção de bens destinados à disputa de um mercado predominantemente urbano, é um falso dinamismo. Isto é, ele não se prende — enquanto iniciativa industrial-comercial — a qualquer mobilização planejada de meios destinados à conquista de um mercado interno para os produtos culturais brasileiros (o que só poderia ser feito dentro de uma política econômica governamental), mas corresponde simplesmente a uma série de experiências individuais, quase sempre só tornadas possíveis graças a ajuda financeira de

**“A sensação de vazio cultural nasce da incômoda sensação
de que nada do que se está produzindo
tem qualquer ponto de contato
com a realidade.”**

órgãos governamentais de caráter paternalista-econômico tipo INL, SNT ou a Embrafilme. Sendo assim, a própria precariedade técnica e econômica em que essas iniciativas se realizam já parecem excluir a possibilidade da discussão séria de problemas estéticos de “modernidade” das obras delas decorrentes. A não ser, é claro, na parte do livro, onde a existência de uma atividade editorial e de um mercado tradicional (embora pequeno) permite uma visão contínua do fenômeno literatura desde pelo menos a segunda metade do século XIX. Quanto aos problemas do “novo” e da “vanguarda”, volte-se à resposta dada à pergunta de número 3.

8. Ainda uma vez — e voltando a lembrar que não há uma cultura brasileira, mas várias — parece que a pergunta se refere a setores culturais que se dirigem a um público predominantemente de classe média e nível universitário. Deixamos de responder a essa pergunta por não termos conhecimento do aparecimento, nos últimos dez anos, de obras realmente importantes para o processo de criação de arte brasileira em nível erudito.

9. Pelo contrário, se existem setores culturais que revelam pontos comuns numa visão de conjunto, nos últimos anos, são exatamente os do cinema, teatro, música e artes plásticas (e num certo sentido, também, a literatura “mais recente”). O ponto em comum entre toda a produção nesses setores — aliás manipulados quase unanimemente por artistas, profissionais e intelectuais da classe média — seria o da tentativa de “nacionalizar” padrões, estilos e técnicas vigentes para as mesmas artes, nos países mais desenvolvidos. E esse fenômeno se explica pela falta de poder de decisão cultural de que padecem mais do que nunca os artistas da classe média brasileira, em face do conjunto de razões ideológicas e materiais expostas antes, em vários pontos das respostas precedentes.

10. Em primeiro lugar seria conveniente precisar o sentido da palavra crítica. Isto porque, na verdade, existem dois tipos de crítica: um — o mais antigo, que procede em linha direta das especulações estéticas e metafísicas de Platão em torno das artes, dando origem a trabalhos com caráter de ensaios — outro, mais moderno e contemporâneo da imprensa, e que principalmente a partir do século XIX acompanha o dia-a-dia da evolução das artes, através do comentário atualizado das suas manifestações. Tanto uma posição crítica quanto outra, entretanto, possuem um ponto comum, que é o da

existência invariável de um determinado posicionamento teórico por parte do crítico, em sua maneira de analisar os campos artísticos de sua especialidade, ou suas eventuais manifestações. Assim, uma revisão da trajetória da própria crítica, a partir desse posicionamento dos críticos, permite verificar que ela foi especulativa e metafísica com Platão; foi filológica — diluindo a crítica na exegese (um pouco à maneira do atual estruturalismo) — ainda na Grécia, no I século AC; foi retórica com Cícero e os romanos; foi teológica com os “doutores” da Igreja na Idade Média; foi reavaliadora da herança clássica na Renascença e, afinal, partindo para a avaliação estética a partir do século XVIII, veio a diversificar-se no século XIX através de posições “científicas”, por influência de novas teorias políticas, da psicologia e da antropologia. Isso naturalmente sem prejuízo da sobrevivência de antigos enfoques retóricos que viriam a desembocar no atual formalismo da crítica estruturalista. A verdade, no entanto, é que, enquanto trabalho de avaliação e comentário dos resultados da criação, em qualquer dos campos da cultura, a crítica é uma atividade contemporânea da transformação do produto artístico num objeto de mercado. Quando os livros e quadros começaram a ser vendidos para camadas cada vez mais amplas da população, e a música e o teatro deixaram os salões e paços reais, para constituírem espetáculos públicos em salas de concerto com entradas pagas, a crítica se tornou necessária como um guia para os interessados. Ora, o tipo de crítica que parece interessar (e incomodar) os artistas e criadores de produtos culturais, em geral, não é aquele que obriga a pensar nos fundamentos da própria atividade artística, mas aquele que emite (quase sempre obedecendo a motivos subjetivos) pareceres do tipo “gostei” ou “não gostei”. Assim, quando a pobreza da dinâmica cultural não favorece o surgimento de críticos “pensadores” — capazes portanto, de observar os fenômenos artísticos com “critérios teórico-metodológicos rigorosos” — a função passa a ser quase exclusiva de cronistas das artes e de resenhadores de lançamentos de livros. Uma crítica realmente cultural, portanto, considerada a realidade brasileira atual, seria a que não se limitasse a uma opinião sobre o produto ou manifestação artística do momento, mas aproveitasse esse resultado para a discussão da problemática cultural em correlação com a necessidade de emancipação nacional.

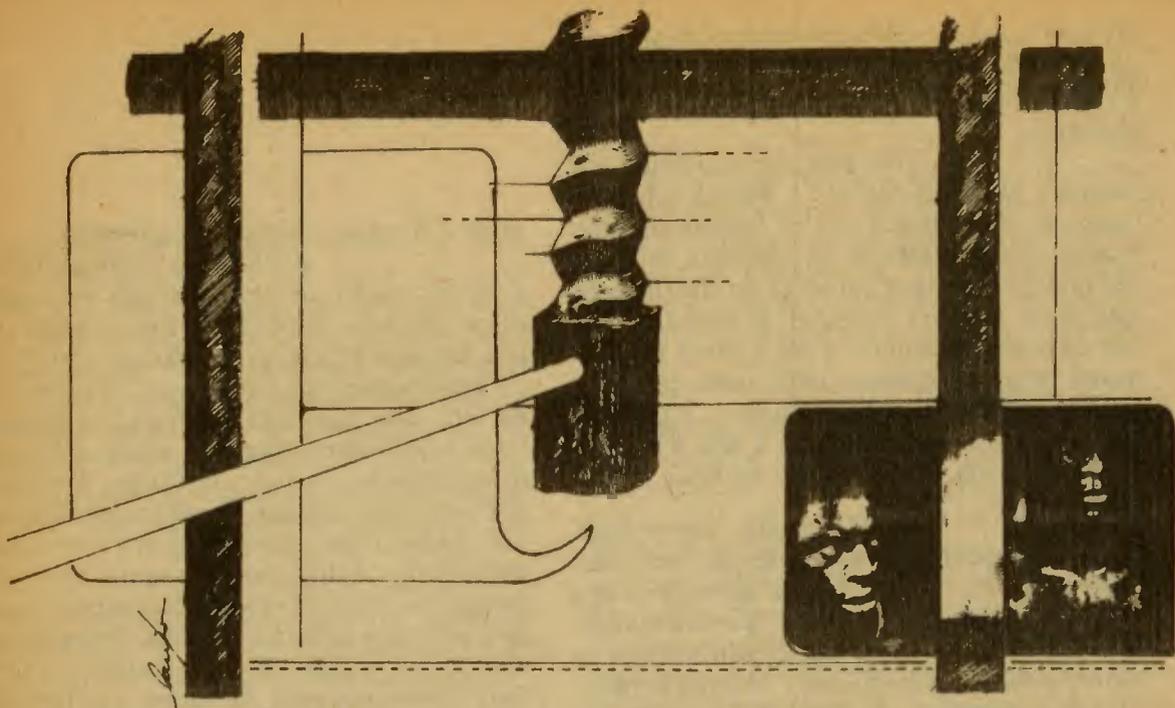
11. Qualquer “crise” em determinado momento de um processo cultural

indica sempre a existência de problemas afetando os produtores de cultura, que — no caso das artes de nível “superior” — são os artistas e intelectuais da classe média. No caso brasileiro atual, o que se verifica é uma falta de correspondência entre o que se faz no plano da “grande arte” e a realidade que cerca os artistas. Salvo em alguns casos, como no do teatro proibido de Plínio Marcos, nos trabalhos de alguns ensaístas, escritores, historiadores e sociólogos, o que se produz no Brasil, em termos de criações culturais, são ecos de realizações e experiências estrangeiras. E é isso que explica, aliás, a sensação de vazio cultural alegada: essa sensação não nasce propriamente do fato de não se estar produzindo nada, mas da incômoda verificação de que nada do que se está produzindo tem qualquer ponto de contato com a realidade. A não ser, é verdade, no sentido em que — e aqui, sim, com inteira clareza — tal situação serve para refletir no plano da cultura o quadro geral de dependência a matrizes externas instaurado pelo chamado “modelo brasileiro de desenvolvimento”. A única saída para esse impasse, pelo que se pode admitir, seria uma reavaliação, por parte dos artistas, da sua participação no panorama geral da realidade brasileira, a fim de permitir uma retomada do trabalho dentro de um caminho coerente com as necessidades e expectativas do povo brasileiro.

12. É evidente que, uma vez realizada a reavaliação do seu papel — como aventado na resposta anterior — se a opção da maioria dos artistas fosse de adesão aos interesses do povo estaria rompido esse alegado círculo vicioso: todos passariam a reconhecer-se nas obras produzidas, e estaria desfeita a aparente oposição entre a arte popular e a arte erudita, que é a responsável, afinal, por todas as frustrações.

13. É não esquecer nunca que toda proposta de uma política cultural é uma proposta política. E considerando criticamente a realidade brasileira, fazer a sua escolha — com a certeza de que o futuro saberá julgá-la.





Considerações em Torno do Conceito de Cultura Brasileira

No meu entender, a questão central proposta pela revista *Escrita/Ensaio* aos participantes deste debate é a seguinte:

Para alguns historiadores, a idéia de "Cultura Brasileira" serviu fundamentalmente para neutralizar e mascarar conflitos de classe e, portanto, para impedir a manifestação cultural subalternas, bem como para promover uma identificação imaginária de vários setores sociais ("irmãdos" na construção de uma mesma "cultura") que, de outra forma, seriam divergentes."

Considero que esta tese é básica porque coloca o problema da cultura em sua relação com as classes sociais e propõe desmistificar o conceito de "cultura brasileira" ou "cultura nacional". Em termos meramente teóricos, a tese é correta mas será necessário ter presente a complexidade das questões implícitas nela para que não se chegue à pura e simples negação de qualquer coisa a que se possa chamar de "cultura brasileira".

Um dos equívocos que mais facilmente se cometem, ao apreciar o problema

da cultura do ponto de vista da relação das classes sociais, é identificar ideologia e cultura. É conhecido o conceito segundo o qual a ideologia dominante numa sociedade de classes é a ideologia da classe dominante. Ora, esse conceito, ao afirmar a existência de uma ideologia "dominante", pressupõe a existência de outra ou outras ideologias, que são dominadas. O fato mesmo de que, numa sociedade, haja mais de uma ideologia supõe, por sua vez, a não-identificação de ideologia e cultura. Se é correto dizer que, de uma forma ou de outra, toda manifestação cultural implica uma ideologia, é incorreto afirmar que as manifestações culturais não são mais que ideologia, pois, desse modo, se desconhecera a autonomia relativa das diferentes formas de consciência. Incorreríamos, assim, no equívoco de considerar, por exemplo, que a teoria econômica clássica jamais conteve qualquer verdade, que a música de Bach não possui qualidades musicais, que os romances de Balzac são destituídos de qualidade literária ou que T.S. Eliot é um mau poeta. Semelhantes conclusões são obviamente inaceitáveis. E como se poderia

Ferreira Gullar



explicar, se não se distingue conhecimento (cultura) de ideologia, que Marx tenha adotado a dialética hegeliana após eliminar dela a visão idealista?

Pois bem, se aceitamos que cultura e ideologia não são a mesma coisa, devemos aceitar também que as formas culturais criadas sob a influência da ideologia burguesa não limitam sua significação a essa classificação ideológica. Cumpre distinguir, portanto, no âmbito de qualquer cultura, o que é pura e simplesmente literatura política — onde o peso da ideologia é às vezes total — e as inúmeras manifestações culturais, que vão desde a arte à ciência, cuja autonomia, com respeito ao fator ideológico, é maior.

Considerações como estas, ainda que apostas rapidamente, nos previnem contra a fácil conclusão, a que muita gente tem chegado, de que o conceito de “cultura brasileira” não pode ter outro significado senão o de “cultura da classe dominante”. A coisa se tornaria possivelmente mais clara se deixássemos o campo das considerações teóricas para abordar um exemplo real, como o caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que me parece muito útil para o entendimento do fenômeno cultural brasileiro.

O caso de *Os Sertões* é tanto mais significativo para a análise da questão cultural porque — à parte a obra de Euclides — a própria revolta de Canudos mostra como a ideologia da classe dominante, inculcada na massa, pode se voltar contra essa própria classe e contra essa mesma ideologia. O fanatismo religioso de Antônio Conselheiro, alimentado na pregação dos padres e exacerbado pelas condições de mi-

**Existe uma “cultura brasileira”
porque existe uma história que
se desenrola dentro de limites e sob
condições específicas. Esta cultura,
produto confuso e contraditório,
é criação do povo e das “elites”.**

séria do camponês, conduziu ao choque com a Igreja sertaneja, com o latifúndio e com a República. Confusamente no plano ideológico, mas claramente na prática da luta, a revolta de Canudos denuncia o caráter retrógrado da República com respeito ao camponês: a República é a continuação do domínio dos “coronéis” latifundiários. E a luta conduz a revelar quão profunda é essa ligação entre o poder republicano e o latifúndio, uma vez que o próprio exército brasileiro é levado a assumir a responsabilidade de esmagar a cidadela miserável constituída de casebres de barro. E seus incultos defensores, superando a mistificação ideológica da classe dominante — que procura sempre apresentar o seu poder como o poder do povo — gritavam para a tropa adver-

sária: “Avança, fraqueza do governo!”

Euclides da Cunha escreve *Os Sertões* armado de uma ideologia reacionária, essencialmente colonialista. Ele acredita que a luta das raças é “a força motriz da história” e que “a mestiçagem é um retrocesso”. É possível, no entanto, que, sem essa ideologia, ele jamais tivesse se disposto a escrever, sobre a luta de que foi testemunha, uma obra de fôlego. A verdade é que uma ideologia que considera a cultura produto do meio físico (para explicar a inferioridade cultural dos colonizados) sugere ao mesmo tempo que condições geográficas específicas podem criar uma cultura específica. Desse ponto de vista, o que se passa em Canudos deixa de ser um fato irrelevante para se tornar um fenômeno peculiar tanto social como cultural digno de estudo: uma oportunidade para Euclides da Cunha aplicar a teoria que aprendeu com os europeus. Quer dizer, a teoria da alienação conduz o escritor a se voltar para o seu próprio meio, o que revela a ambivalência da ideologia, conforme seja manejada pelo colonizador ou pelo colonizado. Se Euclides não tivesse chegado a escrever *Os Sertões* mas o deixado em projeto, não faltaria quem hoje afirmasse que, com “aquela ideologia, a obra seria fatalmente contra Canudos e a favor da classe dominante”. Mas o livro foi escrito e, apesar da ideologia do autor, o resultado é uma exaltação do valor dos sertanejos, uma identificação profunda com sua sede de justiça e um libelo contra o regime que os esmagou impiedosamente. Não seria justo afirmar nem que *Os Sertões* é um produto da cultura européia nem que ele expressa os interesses políticos e ideológicos do sistema de poder existente no país àquela época.

Há ainda dois outros aspectos que eu gostaria de destacar no exemplo citado. O primeiro se refere ainda ao fato sociológico: ao descrever a formação do movimento liderado por Antônio Conselheiro, Euclides nos mostra como ele se insere num processo social e cultural complexo, que se desenrolava ao nível do povo ignorante, do camponês sem terra que, sem nenhuma esperança de solução para os seus problemas, adere à pregação messiânica do mestiço. O movimento vai se ampliando até ganhar caráter massivo, abrangendo vastas regiões do sertão nordestino: pessoas do Ceará, do Piauí, abandonam o pouco que possuem, vendem o porco e o cabrito, para irem juntar-se ao Conselheiro após caminhar a pé centenas e centenas de quilômetros. Se o movimento tivesse se dissolvido sem luta, talvez nunca chégássemos a tomar conhecimento desses fatos, hoje incorporados, pela lite-

ratura, à história brasileira. Isso não significaria, porém, que nada acontecera, que o fato social não se dera: simplesmente não teria sido registrado como, aliás, na maioria dos casos, não é levada em conta a história que se desenrola longe dos grandes centros urbanos. E assim se vai escrevendo uma história do Brasil que não é toda a história do povo brasileiro. Exatamente aí, nessa seleção discriminadora, revela-se um dos aspectos mais contundentes da ideologia dominante.

O outro ponto a ressaltar, ligado ao primeiro, refere-se ao modo como um "fato cultural" se forma e se produz. Refiro-me ainda a *Os Sertões*. De que modo descrever a história desse livro, o processo de seu nascimento? Apenas a contar do momento em que o autor se sentou para redigi-lo? Como obra literária, talvez sim, mas como fato cultural o livro "começa" com o movimento social de Antônio Conselheiro, ou mais atrás: com a formação do ambiente social e cultural onde se gerou o fanatismo religioso e a revolta. Quer dizer: a obra literária *Os Sertões* é expressão, no nível da literatura, de um processo social e cultural específico. Não se trata de de um fenômeno "puro": nem a ideologia do Conselheiro é original nem a revolta de Canudos fornece todos os elementos para a realização da obra, pois a história cultural de Euclides também vem se juntar a eles. Não obstante, uma quantidade indeterminada de fatores que só a vida pode reunir determinaram os traços específicos de Canudos e, noutro nível, do livro *Os Sertões*. Creio que é a partir deste ponto de vista que se pode falar de uma "cultura brasileira". Ela existe porque existe uma história que se desenrola dentro dos limites geográficos do país, sob condições econômicas, políticas, administrativas e "culturais" específicas. Ela tanto é produzida pelo povo analfabeto como pelas camadas alfabetizadas e pelas elites intelectuais, é um produto ideologicamente confuso e contraditório, marcado na maioria dos casos pela alienação cultural e política em que vivem as grandes massas populares, e não só elas. Portanto, se "cultura brasileira" não é sinônimo de "cultura da classe dominante", tampouco é sinônimo de cultura revolucionária ou "cultura nacional-popular".

Surge aqui então uma nova pergunta: se cultura brasileira é isso, que sentido tem a luta de certos setores da intelectualidade em defesa dela? Não seria mais correto deixar de lado esse acervo cultural alienado e iniciar a construção de uma nova cultura, livre da influência ideológica da burguesia e do neocolonia-

lismo?

Eu seria a última pessoa do mundo a me colocar a favor da alienação cultural. Mas o que importa considerar na questão proposta é, primeiro, se o abandono de tudo o que já foi realizado culturalmente no Brasil é o caminho certo para a solução do problema da alienação e, segundo, se tal coisa é factível. Respondo negativamente às duas hipóteses: nem esse é o caminho nem é ele viável. Vejamos por quê.

Pretendo ter sugerido, no que expus anteriormente, a enorme complexidade do fato cultural e sua ligação entranhada com o processo histórico e com a própria vida de todos os dias. É impossível separar a luta pela superação da alienação e da dependência cultural das condições históricas concretas (dominação de classe, relações de propriedade, nível cultural do povo, meios disponíveis para transformar a cultura), ignorando a função que, em semelhantes condições, desempenham as formas culturais existentes. Como se determinaria o abandono das formas culturais que o povo utiliza? Pela força ou pela crítica dessas formas? Força não há e a crítica não chegaria às massas. E, se isso fosse viável, que outras formas se poria em substituição àquelas? Podem-se inventar formas culturais e impô-las ao povo? E, se fosse possível, estaria certo fazê-lo?

Parece-me evidente que o problema não pode ser colocado nesses termos. As formas culturais que o povo adotou, em que pese a origem que tenham e a carga ideológica que encerrem, exprimem o nível cultural em que ele

"O processo cultural angolano, não apenas o do período colonial como o que agora se inicia, apresenta grande interesse para a compreensão do nosso próprio processo cultural."

efetivamente se encontra e é através delas, e dentro do processo geral da sociedade, que ele exerce a sua capacidade criadora, estabelece comunicação com os diferentes setores que o constituem e eleva seu nível de consciência. Não resta dúvida que esse processo não exclui — antes exige — a participação dos setores mais esclarecidos, da intelectualidade progressista. A valorização das formas culturais populares não apenas possibilita uma comunicação mais ampla entre as camadas proletárias e a intelectualidade como também é uma maneira de combater os preconceitos que conduzem à sua subestimação e auto-subestimação.

Cabe a propósito disto citar um outro exemplo: o exemplo de Angola que, antiga colônia portuguesa como foi o Brasil, acaba de se

libertar simultaneamente do colonialismo, da burguesia e do imperialismo. O processo cultural angolano, não apenas o do período colonial como o que agora se inicia, apresenta grande interesse para a compreensão do nosso próprio processo cultural e de uma série de questões relacionadas com o problema da cultura dependente. Não pretendo me deter aqui na consideração desses problemas mas apenas fazer uma observação que me parece pertinente: que mundo de novas questões não se colocará para a cultura brasileira quando a capacidade criadora do povo angolano, agora liberto, se manifestar plenamente através de suas formas nativas e das formas "brancas" assimiladas e transformadas!

Mas já muita coisa podemos aprender com Angola, conforme indica a entrevista concedida ao *Pasquim* (6/12/76) pelo escritor angolano Luandino Vieira. A propósito da utilização nova das antigas formas culturais do povo, cita ele o exemplo da "fogueira", em torno da qual tradicionalmente as pessoas se reuniam para ouvir as histórias e lendas contadas pelos mais velhos. No curso da luta pela independência, essa forma foi utilizada para ensinar ao povo outras histórias e outras idéias.

A luta pela defesa da cultura nacional angolana foi um dos caminhos que estabeleceu o vínculo entre a intelectualidade progressista, anticolonialista, e o povo analfabeto e dominado pela ideologia colonial mas que, apesar de tudo, mantinha muitas de suas tradições e valores tribais. Aos portugueses, naturalmente, não interessava a preservação desses valores porque, como afirma Luandino Vieira, "quanto mais demonstravam que não tínhamos valores culturais mais facilmente pretendiam que se justificava a exploração de nosso povo". A intelectualidade progressista e o MPLA defendiam as formas culturais angolanas por que elas refletiam um alto nível de consciência social e política? Não, evidentemente; essas formas, como expressão de um modo de produção primitivo, não podiam exprimir senão uma visão rudimentar da realidade social. Não obstante, eram uma afirmação cultural do povo que lhe permitia identificar-se como nação.

Outro ensinamento que nos propicia a experiência angolana é o do papel desempenhado pela língua portuguesa na luta pela independência do país. Este ponto é particularmente interessante quando se leva em conta que, no Brasil de hoje, certo sectarismo ideoló-

“Quem ganha com o fato de que a juventude não se interesse pelo estudo do português e, portanto, despreze a leitura? Quem ganha com o obscurantismo e o baixo nível cultural?”

gico se alia às teses mistificantes de McLuhan ("o meio é a mensagem") para afirmar que língua e ideologia são uma só e mesma coisa. A partir desse equívoco, defendem como positivo o baixo nível do ensino da língua portuguesa nas escolas e universidades, sob o pretexto de que falar e escrever bem a "língua da classe dominante" é submeter-se à sua dominação ideológica. Mas que outra língua teríamos nós, brasileiros, para falar? Quem ganha com o fato de que a juventude não se interesse pelo estudo do português e, portanto, despreze a leitura? Quem ganha com o obscurantismo e o baixo nível cultural?

Mais razão, aparentemente, teriam os angolanos para rejeitar a língua portuguesa, já que as diferentes tribos que constituem a população do país têm língua própria. E é claro que essa tese teve também lá seus defensores. "O que importa é o que dizemos através dessa língua", afirmou certa vez o poeta Agostinho Neto, líder da luta de libertação. "O que diz um angolano livre e independente é muito diferente do que diz um português colonialista". E assim a falsa tese de que "o meio é a mensagem" foi negada na prática: a língua portuguesa desempenhou em Angola um duplo e contraditório papel, pois, se foi a língua através da qual se explorou o povo angolano, foi também o instrumento que permitiu superar a barreira lingüística entre os diversos grupos tribais, facilitando a unidade do povo na luta de libertação. A língua portuguesa possibilitou também que o MPLA mais facilmente estabelecesse ligações internacionais que lhe possibilitaram o apoio e a solidariedade de outros povos.

É certo que o conceito de cultura nacional, no Brasil, apresenta diferença com respeito à sua aplicação em Angola. Ali, a colonização portuguesa encontrou formas de cultura nativa que se mantiveram como expressão dos grupos étnicos também nativos. No Brasil, a população nativa foi praticamente dizimada e de sua cultura muito pouco foi assimilado e menos ainda foi preservado. Além das expressões populares portuguesas para aqui transferidas, as formas populares que maior peso adquiriram na cultura brasileira foram as derivadas dos negros africanos que aqui chegaram como escravos, muitos dos quais precisamente de Angola.

Desse modo, a defesa da cultura brasileira não implica a preservação de formas que, como no caso dos africanos, confundem-se mitologicamente com o próprio começo da raça e

O povo não conta ou conta muito pouco, já que não existia antes do "patrão": começa a existir diretamente como servo e como escravo, e é assim mantido mais pela força que pela catequese. Por isso a sua história, quando começa, começa como luta de classes, à margem da "cultura nacional". A história oficial não reconhece essa luta como luta do povo, pois, como a classe dominante se considera dona do país (pelas graças de El Rei) e dona dos escravos (que ela comprou), se julga com o direito de "prear" os índios e capturar os escravos fujões, tudo propriedade sua.

Só muito mais tarde, com o surgimento da classe média urbana, da imprensa e o advento das idéias nacionalistas e do romantismo, o processo cultural rompe o claustro, se amplia e sob certos aspectos começa a democratizar-se (se não se leva em conta a assombrosa massa de analfabetos). A literatura vai aos poucos se voltando para os problemas do país, empenhando-se nas lutas sociais, tentando exprimir os sentimentos e aspirações de seu público restrito.

Porque o público é restrito, o intelectual não pode viver dos seus livros: depende dos favores dos ricos e do emprego público, se acomoda. Alguns poucos se rebelam e,

Nossa cultura é produto da história recente. Não há dúvida que temos um passado cultural. Nele se descobre o processo de adaptação da cultura européia ao seu novo *habitat*.

dependendo do nível em que essa rebelião se manifesta, pagam a petulância com o cárcere, o desterro, o boicote ou simplesmente uma vida de privações. Não obstante isso, o número de intelectuais independentes tem crescido, na medida mesma em que o crescimento econômico acelera a urbanização, aumenta o público leitor, amplia a divisão social do trabalho e agrava as contradições entre as classes e entre a nação e a dominação estrangeira.

O caráter dependente é, portanto, consubstancial à formação da cultura brasileira: ela não poderia ter-se formado de outro modo. Quais teriam sido as conseqüências do (inviável) apego à cultura clerical e obscurantista que constituía o nosso acervo cultural até o final do século XVIII? A Revolução Francesa, as lutas pela independência na América, enfim todo o processo de liquidação do feudalismo pela burguesia, abre uma nova etapa histórica dentro da qual se inicia a descolonização do Brasil. A mesma Europa que impôs o colonialismo agora propaga o nacionalismo, e uma nova e mais sofisticada forma de dominação. Mas que opções tinham os intelectuais brasileiros de então? O nacionalismo, o romantismo, as idéias republica-

do universo. Essas formas — que no Brasil apenas as tribos indígenas segregadas possuem e que, nesse caso, devem ser preservadas — não fazem parte do universo cultural do brasileiro. A defesa da cultura brasileira, a meu ver, nas condições atuais, diz respeito muito mais a questões políticas e práticas, da atualidade, do que à recuperação de fontes e arquétipos culturais e raciais. A nossa visão de cultura nacional, portanto, tem que refletir esses traços específicos e voltar-se muito mais para o presente e o futuro do que para o passado.

Sem dúvida que temos também um passado cultural e que ele conta em certa medida mas não como, por exemplo, no caso do Peru ou do México, onde assume o caráter de um "outro tempo" que não se consegue integrar na atualidade. Como a própria história de nosso país, o passado cultural que assumimos é o nosso começo de filhos da colonização, começo que se confunde com o "fim" do colonizador. Por isso há que descartar qualquer mistificação a respeito de uma "essência" nacional que se deveria revelar através de não sei que práticas mágicas. A cultura brasileira é um produto da história recente: vem se formando através do transplante e assimilação de formas culturais alienígenas e como produto das condições específicas de vida que se criaram e se vão criando no país.

A nossa é uma cultura que não nasce da mitologia nem dos deuses e que se, mais tarde, os adota, adota-os mais em função da prática que da mística, mais em função da festa que do rito. Tudo nela é adquirido, adotado, produzido no processo da vida, sem muito mistério e quase sem preconceitos. Não reconhecemos como nosso o passado histórico e cultural dos povos que nos constituíram: nem do índio nem do negro nem do português. Essa é uma história anterior à nossa existência e a indagação sobre ela nos "desfaz". Não obstante, alimentamos um aristocrático e descomprometido orgulho de sermos "o produto de três raças" — algo de novo. O nosso preconceito é o da modernidade.

E com razão, porque inutilmente buscaríamos as raízes profundas de nossa cultura. Quando nos voltamos para o passado, o que descobrimos é o processo de adaptação da cultura européia ao seu novo *habitat*, a ânsia de atualização com respeito àquela cultura, o empanturramento "erudito" e a deliberada disposição de construir uma literatura, um país.

nas eram o progresso, do mesmo modo que, no plano econômico, o progresso era integrar-se no sistema mundial do capitalismo.

Com o romantismo surge o propósito de criar-se uma "literatura nacional", cujas expressões principais são Gonçalves Dias e José de Alencar. Eles iniciam a ruptura com a linguagem literária portuguesa, na busca de modos de dizer mais próximos do falar brasileiro e contribuem, com outros intelectuais, para a valorização das manifestações culturais populares e nativas. Sílvio Romero escreve sua monumental *História da Literatura Brasileira* e Machado de Assis, após assimilar o romantismo, deflagra o processo de desromantização da ficção brasileira para captar com maior fidelidade o seu mundo social.

Essa literatura, como de resto quase toda a cultura que aqui se produz, é um desdobramento, em terras americanas, da literatura e da cultura européias, mas que vai ganhando características próprias, ainda que canhestamente, timidamente, contraditoriamente. E isso se verifica na medida mesma em que a literatura se abre para a vida, tenta apreender a realidade, expressá-la, transfigurá-la, trabalha com ela. Essa linha de progressiva e relativa autonomização é tortuosa e descontínua, tem avanços e recuos, mas prossegue. E com o Movimento Modernista se aprofunda.

O Movimento Modernista, no entanto, não é originariamente brasileiro, pois se inspira em movimentos e artistas da vanguarda européia da época. Apesar disso, sua autonomia com respeito à Europa é relativamente maior do que a dos movimentos anteriores. Os líderes do Modernismo têm uma visão ironicamente crítica da realidade nacional e um profundo desprezo pela mistificação ufanista; desfecham um golpe mortal no academicismo artístico e literário e liquidam definitivamente com a influência estilís-

**A partir do século XIX,
a cultura brasileira vai aos poucos
ganhando características próprias.**

**Essa relativa autonomização
é tortuosa e descontínua,
mas prossegue e se aprofunda.**

tica e sintática lusitana. Inspiram-se na Europa mas se voltam para o seu país, sua cultura, que eles desejam viva e atual, e vão se libertando das influências. Talvez que a lição mais fecunda do Modernismo tenha sido a redescoberta do sentido criador do artista, livre das pretensões acadêmicas e eruditas. Desarmado, ele se volta para a realidade como se fosse uma criança a redescobri-la, e assim cria obras tão originais (tão *brasileiras*?) como o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e os quadros de Tarsila do Amaral.

A partir de 22 (quando se co-

memora um século da Independência, quando se inicia o ciclo de rebeliões dos Tenentes, quando se funda o Partido Comunista e se realiza a Semana de Arte Moderna), o processo de autonomia cultural parece ganhar mais consistência e continuidade. As décadas de 30 e 40 assistem ao surgimento de importantes obras em todos os campos da atividade cultural: na poesia, no romance, na pintura, na arquitetura, na música, na ensaística, na sociologia.

Também nesse período — e mais marcadamente a partir de 1930 — observa-se uma gradativa mudança ideológica nos setores intelectuais, onde cresce a influência das idéias socialistas. Essa mudança é produto não somente das condições internas — onde as contradições se agravam — mas também das transformações ocorridas no plano mundial, a partir, sobretudo, da revolução soviética de 1917. O sistema capitalista deixara de ser invulnerável e o socialismo deixara de ser uma simples utopia. As teses marxistas da decadência do capitalismo, de sua crise geral, ganhavam foro de verdade e tanto mais depois que, finda a segunda guerra mundial, o socialismo se apresentou como um sistema de países.

A constituição do sistema socialista tem grande importância no plano da cultura. Ao contrário da situação mundial do século XIX, quando os países que se libertavam do colonialismo não tinham outra opção que integrar-se no sistema capitalista, agora, têm: o sistema socialista. Assim também, para os intelectuais dos países subdesenvolvidos, uma nova perspectiva e um novo quadro de valores se apresenta fora dos valores culturais e políticos da burguesia. Fundamentalmente, a possibilidade real de uma sociedade de novo tipo e de uma nova cultura.

Todas essas mudanças contribuíram para que os problemas sociais e políticos assumissem maior importância nas preocupações da intelectualidade. O interesse pelos estudos sociológicos e econômicos se ampliou e o nível de consciência social também. Tornou-se impossível ignorar a verdadeira situação cultural do país, a baixa qualidade do ensino, o analfabetismo, o caráter elitista da cultura. Essas preocupações geraram o movimento de cultura popular que, no começo da década de 60, mobilizou estudantes universitários e intelectuais. Nesse período, com uma força jamais conhecida antes, explode no âmbito da cultura o problema social e

o problema da dependência econômica, política e cultural do país.

Assim, na medida mesmo em que o processo de autonomização cultural ganha consistência, cresce a consciência da dependência e cresce a luta contra ela. A relativa autonomia cultural se manifesta no nível da criação — obras que por sua linguagem, por sua estrutura, por sua temática, são expressões originais — e no nível ideológico. Neste nível, a autonomia se expressa como visão crítica da dependência, como defesa da autonomia cultural e política, como necessidade de transformação das estruturas sociais.

No plano da criação há que distinguir o ideológico do estético, uma vez que uma obra de arte pode ser uma importante realização artística sem que expresse uma visão de mundo progressista. Eu daria como exemplo a obra de João Guimarães Rosa que, como experiência de linguagem e criação novelística, possui inegáveis méritos mas que está toda ela impregnada de uma visão idealista e, com respeito à vida do sertão, patriarcal.

A crítica da dependência cultural, por sua vez, não pode implicar a rejeição e o desinteresse por tudo o que se faz lá fora, a subestimação dos problemas estéticos e culturais da atualidade internacional. Essa atualidade é constitutiva da realidade nacional e constituída pelas distintas realidades nacionais e regionais. Uma realidade nacional pura — como uma cultura nacional pura — é uma abstração destituída de fundamento.

O processo cultural de que dei acima uma visão bastante esquemática se desenrola numa faixa muito estreita da população brasileira, constituída pelos intelectuais e um limitadíssimo número de leitores. É claro que a sua importância para a cultura do país não pode ser medida apenas por essa exigüidade, mas tal dado tem que ser levado em conta para que se avalie melhor o nível cultural do povo e o peso real da intelectualidade. Explica também o caráter de privilégio que a cultura continua a ter no país e certos comportamentos que se verificam no meio intelectual: aceitar o elitismo como inerente à própria cultura (donde o formalismo disfarçado de “vanguarda”) ou encará-lo como consequência de uma estrutura social injusta.

Ao analfabetismo, ao alto preço do livro, à falta de estímulo às atividades culturais, vem se somar, numa sociedade como a

“A cultura nacional-popular implica, pelo menos para parte do povo e da intelectualidade, a identificação cultural e ideológica, o fim da dicotomia cultura popular-cultura de elite”.

nossa, o papel desempenhado pelos meios de comunicação de massa. O rádio e a televisão — cuja orientação é comercial e não cultural — não apenas tendem a substituir a leitura como meio de aquisição de conhecimentos e como passatempo mas também desestimula o cultivo de outras formas de expressão cultural populares. Isto é, juntamente com o processo de urbanização que desliga o homem de seu *habitat* cultural, os meios de comunicação massivos aceleram a dissolução de comportamentos e valores, que são substituídos por estereótipos culturais e valores mistificados. Tal relação cultural de classe é uma forma interna de dependência cultural semelhante à que se estabelece entre os países subdesenvolvidos e os grandes centros internacionais: destituída de suas raízes e de seus valores, essa massa humana subitamente urbanizada flutua sem base, torna-se matéria facilmente moldável pelos interesses econômicos e políticos dominantes.

Não há, porém, que mistificar as formas culturais literárias nem as outras: elas podem ter significado hoje e não ter amanhã; elas podem ter tido função vital e depois se tornarem resíduos arqueológicos. O que as cria e as renova é a vida: quando deixam de ser veículo dos estímulos vitais, da experiência, da necessidade criadora, das idéias vivas e dos problemas concretos, para se tornarem o disfarce deles, mistificação e ocultamento, essas formas passam a desempenhar um papel contrário aos interesses reais da sociedade. Nisso reside a função maléfica da cultura de massa, em que pese alguns aspectos positivos que ela possui.

Em face de semelhante quadro, que possibilidades há de surgir uma cultura nacional-popular, isto é, uma cultura que seja expressão genuína do povo, de seus sentimentos, de suas aspirações e de seus problemas?

Neste ponto se juntam as questões fundamentais colocadas aqui: a cultura nacional-popular concebida nestes termos implica, no plano das classes submetidas, uma considerável elevação do nível de consciência dessas classes e, no plano da intelectualidade, a superação da dependência cultural; implica, portanto, pelo menos para parte do povo e da intelectualidade, a identificação cultural e ideológica, o fim da dicotomia *cultura popular-cultura de elite*.

Semelhante projeto não pode ser avaliado apenas do ponto de vista cultural, já que seria irrealizável sem a ocorrência de profun-

das transformações na estrutura da sociedade. Na atuais condições, a cultura nacional-popular não é mais que uma aspiração da intelectualidade progressista, que busca meios e modos de expressão capazes de, por sua forma e pelos problemas que abordam, compensar a hegemonia cultural e ideológica das forças dominantes internas e externas.

Essa luta contra a alienação cultural e a dependência se defronta com enormes dificuldades, que vão desde as de natureza cultural, instrumental e econômica até o exercício oficial da censura, cuja função básica - impedir que a cultura expresse a realidade do país. Desse modo, a censura, sob o pretexto de defender os valores morais e a tradição, dificulta o processo de autonomia cultural e atua como instrumento de manutenção da dependência.



II CONCURSO ESCRITA DE LITERATURA

REGULAMENTO

1— O II Concurso Escrita de Literatura, patrocinado pela Vertente Editora Ltda., oferecerá um prêmio de Cr\$ 5 mil ao vencedor, em livros inéditos, de cada uma das seguintes categorias: poesia, conto, romance, estória infantil e ensaio. Além disso, Escrita publicará como encartes os trabalhos vencedores, desde que não ultrapassem os limites de páginas estabelecidos. Não sendo possível a publicação como encarte, o livro será editado pela Vertente. Neste caso o autor terá direito aos 10% habituais sobre o preço de capa menos os Cr\$ 5 mil do prêmio.

2— Todos os candidatos ao concurso deverão enviar seus trabalhos sob pseudônimo, em quatro vias, à revista Escrita, rua Monte Alegre, 1434, 05014 — São Paulo (SP). Em envelope à parte deverão ser colocados o nome real, o pseudônimo, o endereço, dez linhas de dados pessoais, uma foto de no mínimo 5cm de largura por 7cm de altura e os números da carteira de identidade — com indicação do departamento que emitiu e da localidade — e do CPF.

3— Os trabalhos deverão ser datilografados em espaço duplo numa só face do papel, com a média aproximada de 30 linhas por página.

4— Os trabalhos deverão obedecer às seguintes extensões:

- a) poesia: mínimo de 40 e máximo de 80 páginas;
- b) conto: mínimo de 40 e máximo de 80 páginas;
- c) romance: mínimo de 50 e máximo de 100 páginas;
- d) estória infantil: mínimo de 10 e máximo de 80 páginas;
- e) ensaio: mínimo de 40 e máximo de 80 páginas.

Quando os trabalhos vencedores ultrapassarem os limites máximos acima determinados serão publicados em forma de livro. Portanto, só a extensão mínima determinada nas referidas letras é obrigatória.

5— Independentemente de autonização dos autores, os trabalhos encartados poderão ser lançados, em forma de livro, na Coleção Econômica, da Vertente. Nesse caso, além do prêmio, seus autores receberão, pois, 10% de direitos autorais sobre as vendas efetuadas.

6— Os trabalhos deverão ser entregues nos seguintes prazos:

- a) poesia: até 30 de abril de 1977;
- b) conto: até 30 de abril de 1977;
- c) romance: até 31 de maio de 1977;
- d) estória infantil: até 30 de junho de 1977;
- e) ensaio: até 31 de julho de 1977.

7— As datas prováveis para publicação dos trabalhos vencedores como encartes da revista Escrita são as seguintes:

- a) poesia: em setembro de 1977 (em número especial);
- b) conto: em agosto de 1977;
- c) romance: em setembro de 1977;
- d) estória infantil: em outubro de 1977;
- e) ensaio: em novembro de 1977.

8— Para publicação dos trabalhos vencedores em forma de livro, a Vertente Editora se reserva a prazo de um ano a partir da publicação do resultado do concurso.

9— Para cada categoria serão dados um 2º e um 3º lugar. A Vertente Editora se reserva o direito de opção, para publicação, sobre esses originais, por 180 dias após a divulgação do resultado do concurso relativo a cada categoria, seja como encarte da Escrita, seja em forma de livro.

10 — Na eventualidade de publicação como encarte de livros classificados em 2º ou 3º lugar, o autor receberá Cr\$ 2 mil de prêmio.

11 — Os originais apresentados não serão devolvidos.

12 — Os casos omissos serão resolvidos pela direção da revista.

Observação: Em virtude da decisão da Vertente Editora de lançar um número especial da Escrita — Poesia Brasileira em 1977 — fica prorrogado de 31 de março para 30 de abril o prazo de entrega dos originais destinados ao concurso nessa categoria.



“A irrupção do neopositivismo ou da contra-cultura na vida cultural de hoje correspondem - sem estar “fora do lugar” - à passagem do capitalismo brasileiro para a etapa do capitalismo monopolista de Estado”.

Carlos Nelson Coutinho

“O permanente vanguardismo brasileiro é consequência natural da índole elitista de nossa cultura.”

Otto Maria Carpeaux

A cultura oficial, a cultura dominante, está, realmente, em contraste com a vida, com o novo, com o nacional, com o popular. Mas não a cultura de um modo geral. Não há vazio cultural, pois, em cultura, nunca há vazio, mas espaço ocupado com lixo.

Nelson Werneck Sodré

“Um apelo aos moços, que eu tanto prezo: salvem nossa língua. Salvem nossa novelística e nossa poesia”.

Dyonélio Machado

“Pessoalmente, considero o Brasil, hoje, um país em processo de invasão pela grande indústria de produtos culturais que atendem às expectativas de apenas 5% da população”.

J. Ramos Tinhorão

“Eu seria a última pessoa do mundo a me colocar a favor da alienação cultural. Mas o que importa é, primeiro, se o abandono de tudo o que já foi realizado culturalmente no Brasil é o caminho certo para a solução do problema da alienação e, segundo, se tal coisa é factível. Respondo negativamente às duas hipóteses: nem esse é o caminho nem ele é viável”.

Ferreira Gullar

