

merecer maior reflexão, porque temos é migalhas e, muitas vezes, migalhas dadas por um só e interessado grupo.

Em outras palavras: os informes políticos não merecem credibilidade, no sentido ético da palavra. Com isso, fica-se sabendo de que algo de podre acontece no reino de Brasília, mas não se consegue detectar, com segurança, o problema ou a artimanha em questão. A máquina burocrática tranca a porta e põe cera nos ouvidos. Não quer a voz que vem de fora.

Será que a "sociedade civil" (por sociedade civil, entre nós, devemos entender todos os grupos com interesses empresariais ou institucionais, com compromisso econômico indireto com a máquina burocrática), será que esses grupos ficarão ainda por muito tempo com o direito de apenas ruminar boatos? Sem o direito de opinar para valer? Quando a informação correta e digna será passada para esses segmentos da população que são — não temos dúvida — os únicos que podem aproveitar um pouco da "liberdade" dada pela abertura?

O mais recente e instigante boato que circula pelas colunas de informe fala de um novo nascimento por cissiparidade. Um ministério que já foi da saúde, prepara-se para gerar por um novo desdobramento de célula um outro: o da cultura. Para isso, estão arrumando a casa primeiro. Deslocam móveis de um cômodo para outro, levantam paredes para dividir quartos, etc. Sabemos, por exemplo, que houve mudanças sintomáticas no Patrimônio Histórico e Artístico (soubemos delas depois de acontecidas), deve estar havendo transformações no Serviço Nacional de Teatro e na Televisão Educativa. Preparem-se escritores: haverá certamente uma vassourada no Instituto Nacional do Livro. Preparem-se artistas e pesquisadores: a Funarte também está na mira.

São boatos, poderão dizer-me. E terei de calar-me. Eis a nova condição do debate cultural-institucional entre nós. Qualquer dia destes, ao dobrar a esquina do tempo, depáramos com o novo ministério vestidinho de verde e amarelo. Arrumaram a casa, arrumaram o país.

## O TEOREMA DE WALNICE E A SUA RECÍPROCA

*Para Autran e Lúcia*

Walnice Nogueira Galvão, em resenha do romance de Jorge Amado, *Teresa Batista cansada de guerra*, publicada em 1973, e hoje no livro *Saco de Gatos* (Duas Cidades, 1976), levanta um instigante dilema para se pensar a relação entre escritor e Estado no Brasil, entre a obra literária e o público leitor. Tomando, como exemplo, o caso de Jorge Amado e de Érico Veríssimo, os únicos escritores que então podiam falar — e falavam — contra a repressão e a censura artística, percebia Walnice que o comportamento contestatário deles era facilitado por serem escritores sem vínculo empregatício com o Estado. Ao contrário da maioria dos nossos escritores, todos funcionários públicos e, portanto, compelidos ao silêncio conivente, Amado e Veríssimo puseram a boca no trombone e por isso mereciam os elogios da atenta leitora das entrevistas jornalísticas e dos romances.

Com certa ironia, Walnice percebe na atuação deles um primeiro sintoma da contradição que foi gerada no interior do sistema político e autoritário vigente: "O regime militar brasileiro institui a repressão e a censura para poder implantar no Brasil um sistema econômico de livre-empresa; chega-se, entretanto, a um momento em que as instituições instaladas começam a incomodar os beneficiados pelo regime". Amado e Veríssimo eram os principais escritores que se valiam dos lucros proporcionados pelo sistema de livre-empresa e que, por isso, podiam rebelar-se contra os métodos utilizados pelo Estado para se estabelecer o capitalismo entre nós. Amado e Veríssimo, acrescentamos nós hoje, prefiguravam a dissidência esboçada pelos empresários paulistas três anos mais tarde, por ocasião do caso Herzog. De repente, todos se sentiram envolvidos com o que nunca teriam querido estar. O feitiço começava a virar-se contra os feiticeiros.

Tanto Amado quanto Veríssimo em 73, tanto estes escrito-

res quanto os empresários paulistas posteriormente, não se manifestam em oposição frontal ao regime instituído em 64; tentam antes combater os métodos da sua implantação e conservação, métodos repressivos e violentos, pouco condizentes com a "cordialidade" da nossa civilização e que, por outro lado, atentam contra os direitos universais do Homem. A questão deles não finca pé num questionamento radical das estruturas de poder vigentes, mas na possibilidade de dissidência liberal construtiva. Apostam no aperfeiçoamento democrático de um regime *a priori* autoritário. Amado e Veríssimo prenunciam, em suma, os ventos amenos da abertura, preparando com o vigor da voz e da opinião o campo para que a sístole do sistema se renove pelo movimento de diástole consecutivo, para ficar com a já clássica fórmula do general Golbery.

Começava-se com Amado e Veríssimo a experiência do "reverso da medalha"; de que ainda não nos livramos até hoje e de que o recente episódio das bombas do Riocentro seria o último exemplo significativo. A má consciência pública e artística "explode" em movimento subsequente e antagônico ao das bombas. E haja protesto. E pode haver protesto público, porque ele ajuda as forças progressistas do regime que se afirmam pela abertura.

No entanto, Walnice levanta, paralelamente a esta, outra interessante decorrência do fenômeno Amado e Veríssimo: estaria a liberdade de expressar opinião contra a censura relacionada com o que o escritor escreve enquanto romancista? que diferenças ou semelhanças haveria entre a entrevista concedida ao jornal em que critica os métodos do sistema e o romance publicado naquele mesmo ano? Responde Walnice: "Ser escritor independente parece implicar, em certas situações históricas, uma relação mais flexível para com o Estado e mais dependente para com o mercado (...)". Gera-se uma equação paradoxal, de que Walnice se vale para a sua análise do então recém-publicado romance de Jorge Amado: os escritores mais independentes do Estado num regime de livre-empresa são os mais dependentes do gosto do mercado. Conclui Walnice, indicando o caminho da sua leitura de *Teresa Batista*: "Se o escritor é comandado pelo gosto do mercado, sua obra não pode ir contra o gosto do mercado, nem como forma nem como idéias. Não pode ser nova, já nasce velha".

Nesse sentido, Walnice se vale da concepção de arte então vigente tanto entre os teóricos da literatura estrangeiros que impul-

sionavam a pesquisa nos nossos centros universitários, quanto entre os vanguardistas radicais que, isolados pelo sistema do mercado na sua torre de marfim, buscavam uma saída digna para a sua condição de escritores herméticos e pouco consumíveis. Tanto os formalistas russos, com o seu conceito de "estranhamento", quanto Ezra Pound, com a sua oposição entre "inventores" e "diluidores", conduziam ao raciocínio de Walnice. Também o alicerçava a preeminência que, entre nós, começou a ter a teoria da informação, com as suas vertentes Herbert McLuhan e Umberto Eco. Por estas vertentes é que se criticava a recém-montada indústria cultural (tida e dita na conta de brasileira) como "ideológica", conciliando a teoria da informação, que fazia a avaliação da qualidade, com a teoria dos "aparelhos de Estado" (Althusser), que mostrava o processo de alienação do espectador e a conseqüente dominação da nação pelas forças repressoras.

Vejamos como Walnice justifica o envelhecimento gradativo dos processos artísticos: "A ficção comandada pelo gosto do mercado mais amplo está proibida de inovar, pois a inovação cria dificuldades de leitura e por isso se destina a um público minúsculo de iniciados. Só com o tempo é que de novo serão retirados traços estilísticos, ou estilemas, que passarão a círculos mais largos de consumo através da absorção e divulgação por obras subalternas, programas de televisão, anúncios de publicidade, até que percam seu teor informativo e possam ser calmamente digeridos".

(Neste parêntese informo que, ao traçar a arqueologia do pensamento de Walnice, não estou querendo invalidar a sua leitura de *Teresa Batista*. Nosso raciocínio, como se verá, não é tão simples quanto o da mera reabilitação de obras criticadas porque obedeciam às leis do mercado. Para evitar equívocos, anunciamos já que estamos de acordo com Walnice quando ela diz que: "entra ano, sai ano, aguarda-nos mais um romance de Jorge Amado, reiterando seu amaneiramento, apenas aguçando seus instrumentos para pior". E Walnice é precisa e contundente quando assinala as três derivas do deterioramento artístico progressivo que persegue a vasta obra de Amado: a insistência no populismo, o discurso indireto livre e a pornografia chegando à perversão.)

Fechado o parêntese, retomemos o fio. Para Walnice, a linguagem da arte é sempre elitista, porque no seu indispensável processo de inovação torna a compreensão do texto difícil. É claro que ela

se insere no círculo específico da arte erudita que se cristalizou dentro da tradição ocidental. Nesta, espera-se um comportamento do texto literário que seja compatível com o objeto que o veicula — o livro, com a instituição que o preserva — a biblioteca, e com o público que o consome — letrados. O objeto livro, pelo seu preço, é de circulação escassa numa sociedade de classes, onde o poder aquisitivo da massa é praticamente nulo. Ao contrário dos “aparelhos” da comunicação de massa, ele só se concretiza como saber sob a forma de estoque. Ele não é uma “tela” onde se imprimem objetos novos e gratuitos. Cada novo texto é um outro livro a ser comprado. A socialização do livro se encontra na biblioteca pública, de responsabilidade do Estado. Entre nós, o lugar biblioteca pública, às vezes por não existir, às vezes por ser pouco estimulante pelos excessos e dificuldades burocráticas, vive de abnegados e moscas. Além do mais, a nossa tradição é a da biblioteca particular. De ricos. O público do livro, constituído por pessoas que saibam ler, e mais: que possam retirar prazer da palavra escrita, é reduzidíssimo num país onde a taxa de analfabetos ou de mobralizados é astronômica.

Pensando assim, fica inevitável o estabelecimento de uma tipologia hierarquizada em que as obras de primeira grandeza são seguidas, em escala de valor decrescente, de obras subalternas em ondas sucessivas no tempo. O mais novo tem o público mais reduzido; o mais velho tem o mais amplo. O círculo da qualidade se encolhe à medida que se alarga o círculo dos leitores. Vista pela perspectiva da teoria da informação, a questão não se apresenta de forma menos pessimista: o teor informativo da obra de arte vai-se desgastando à medida que o seu consumo se torna silencioso. O silêncio da resposta (isto é, da leitura) é a morte da obra de arte. Ler é escrever também (ainda que imaginariamente). Opondo-se a essa concepção elitista de arte, estabeleceu-se como “popular” e ao mesmo tempo “autoritário” um veículo, a tevê, que não deixa os seus espectadores falarem, não permite o diálogo entre a obra e o leitor. O mutismo do telespectador — como se a resposta verbal fosse a única “boa”, a única contra-ideológica — foi o indicador da péssima qualidade da produção televisiva. Houve outras “respostas”, outras “leituras” para ouvidos mais atentos. Mas não divaguemos.

Oswald de Andrade deu uma solução utópica ao problema da

quantidade de leitores *versus* a qualidade artística, através de um trocadilho que percorreu com insistência os escritos vanguardistas de então: “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”, Não cabe haver um aviltamento da qualidade por parte de quem fabrica a obra de arte; deve-se, antes, esperar uma melhoria progressiva do público leitor para que ele, um dia, faça jus aos critérios de qualidade impostos e exigidos pelo artista. A nota de esperança revolucionária não se situa numa possível mudança na concepção de arte expressa pelo artista, pois esta traz implícitos em si o peso e a verdade da tradição e ainda traz explícita a opção feita pelo artista em favor das classes populares. A nota de esperança vai para o público. É este que precisa chegar até nós, artistas, para atingir o grau de maturidade intelectual e o padrão de excelência desejados e necessários. Só então quantidade e qualidade encontrarão o equilíbrio.

Não há dúvida de que uma concepção elitista de arte é parte integrante de um pensamento acadêmico e responsável. Tenhamos cuidado: o elitismo artístico, em si, não é nefasto. Oswald de Andrade (Gustave Flaubert, James Joyce . . .) não é melhor nem pior escritor por ter uma visão elitista de arte. Pode, quando muito, ser mais ou menos atual. Ser mais ou menos digno de servir de modelo para os jovens. O elitismo artístico começa a ser nefasto no momento em que a obra de arte não pode abdicar de uma (repito: uma) das suas responsabilidades para com o público: o da sua formação. Há momentos históricos — e passamos por um destes — em que ao artista cabe a função de ser o principal responsável pelo aprimoramento intelectual de um público cada vez mais amplo, de tal forma que o gradativo acesso deste à cultura não passe pela falsa democracia dos índices de ibope, pela demagogia do Estado ou pelo facilitário dos cursos mobralescos.

Não se chame a isso de pensamento reformista, porque o que está em questão nessa postura não é o aprimoramento educacional e/ou artístico dos grupos dominantes (estes já o são pela escolaridade, que insiste sobretudo na inserção do jovem no melhor da tradição ocidental). Insiste-se no preparo e na formação de grupos não-privilegiados para que cheguem ao prazer e ao saber que se instilam pelo contato com obras poéticas, no sentido amplo da palavra.

Toda sociedade tem necessidade de ficção e de poesia. Estas,

por sua vez, têm um potencial contestatário no mundo moderno pouco explorado entre nós. Restringindo-se aos últimos anos, percebe-se que o artista ficou de braços cruzados ante o monopólio da audiência de ficção conseguido pela televisão. Nos últimos anos, nossos romancistas e poetas dedicaram-se a contestar apenas a violência do Estado repressor, como se fossem agressivos senadores e deputados da oposição. Arriscavam-se com os seus livros, como os políticos com os seus discursos em Brasília. Podiam ter — e alguns tiveram — a sua palavra cassada pela repressão central e militar. Falta ao romancista e poeta brasileiro consciência da voz e do risco propiciados pela boa ficção. Arriscando-se pela ficção, o artista explora e remexe forças conservadoras e repressivas — micro-estruturas de poder — tão eficientes no processo de silenciamento geral quanto a instância de poder central.

Trata-se, antes de mais nada, de configurar uma faixa de público que não está satisfeita com os padrões erigidos pelas leis de mercado durante o auge do consumismo e da repressão. Esta faixa estaria interessada em algo diferente, desde que este algo não fosse hermético à sua capacidade de apreensão. Não se pense aqui em jogar o escritor de valores elitistas nas garras das feras do mercado. Não é esta a questão. Fala-se antes da constatação de que existe hoje uma nítida divisão dentro do mercado entre satisfeitos e insatisfeitos. É para estes que se deve voltar o texto artístico nos anos 80, tendo consciência de que uma das suas responsabilidades é a da formação de um público. Público passível de aprimoramento, já que se tornará mais e mais esclarecido pelo constante contato com as novas obras de arte.

Se as obras recentes de Jorge Amado são fracas, é porque ele, escritor político, consciente de que uma das tarefas da obra de arte é a formação do público, não contribui positivamente para se chegar a tal fim. A sua concepção de populismo — alerta-nos Walnice — mascara o velho preconceito político de que tudo que existe no povo é bom. Preconceito que deixa o proletário, primeiro, contente com o imobilismo sócio-político da sociedade brasileira, segundo, auto-suficiente numa nação em que sofre as piores formas de injustiça e, terceiro, orgulhoso por ser a força maniqueísta do Bem numa sociedade tomada pelos ricos e pelo Mal. As constantes soluções sobrenaturais, embebidas em sincretismo religioso,

para conflitos sociais e concretos, encontradas também nos seus romances, apontam para o irracionalismo político, para a ausência de visão lúcida e racional sobre o autoritarismo do antagonista. A beatificação da prostituta, assunto caro à sua pena de romancista, nada mais é do que os resquícios “democráticos” de uma moral patriarcal e machista, cuja “pedra de toque é o sadismo”.

Pelo que vimos desenvolvendo, já se pode perceber que os nossos constantes endossos do raciocínio impecável de Walnice iam deixando aqui e ali pedrinhas cujo rastro agora explícito: a uma concepção elitista de arte alia-se uma visão pessimista do público. Que seja elitista a concepção de arte, não há problema, pois elitista é a tradição ocidental e o veículo de que se vale a literatura, o livro. Que seja pouco democrática nos métodos de afirmação dos valores, não há problema, pois incisiva é a função social do crítico e do artista eruditos numa sociedade de consumo, onde tem de arcar com a responsabilidade de ser profeta dos novos tempos e do bom gosto.

A necessidade que vemos surgir nesta década de 80 é a de desvincular a visão de público da concepção que se encontra na tradição clássica ocidental, sem que, por um lado, o intelectual abdique da sua condição de formador do novo público, sem que, por outro lado, ele caia na relação imobilista do sucesso pelo ibope e pelo metal, pregada pelos veículos de comunicação de massa. A obra de arte subalterna, na definição de Walnice, só o é porque ela marca implicitamente uma outra de que nada mais é do que a diluição. No momento em que os padrões de qualidade artística perderem o seu referencial dado pela tradição clássica ocidental, abrir-se-á um campo inexplorado de ação e de escrita de que se deve valer o escritor brasileiro nesta década.

Um dos pontos básicos que se pode questionar quando se põe contra a parede a tradição literária ocidental é o fetichismo do livro e de tudo que em torno dele gira no presente estágio da literatura brasileira. Assusta-me sempre encontrar jovens poetas cuja única preocupação e queixa é a de não conseguirem reunir os seus poemas em forma de livro. Não querem saber se a sua produção pode ter algum interesse. Não fazem a si mesmos a pergunta fundamental: a minha poesia é necessária? Não querem saber se já atingiram o mínimo de qualidade que o veículo livro

numa sociedade de classes requer. Não ficam contentes em ter, provisoriamente, a leitura crítica dos seus pares.

Querem o livro, e depressa. O oh livro oh — como diria Guimarães Rosa.

É também para o livro que acenam os generosos promotores de concursos literários e certas editoras avaras e preguiçosas que não querem arcar com as despesas de uma comissão de leitura. “É fácil ter editado um livro premiado” — diz o lugar-comum brejeiro que, não sei por quê, ainda não virou *slogan* de concurso. Sabemos como funcionam os concursos e sabemos que nem sempre o melhor livro é o premiado. A premiação vai sempre para o texto mais correto, porque é diante dele que os juízes se sentem menos tensos e mais à vontade; é diante dele que os juízes têm a certeza da sua opinião. Premiar o melhor — em termos de uma estética elitista, como é a da tradição ocidental — requer o risco da opinião desabusada, opinião que, se pode aparecer na boca de um dos juízes, é dificilmente compartilhada pelos votos dos outros dois ou quatro membros da banca. Na dúvida, fica-se sempre com o correto e não com o melhor.

Uma primeira solução para o impasse econômico e cultural do livro na nossa sociedade foi encontrada pelo grupo que compunha o CPC (Centro Popular de Cultura) no início da década de 60. Foram seus integrantes os responsáveis pela apropriação do folheto de cordel como solução estética e como veículo de divulgação da sua escrita junto a um público mais amplo. Sebastião Uchoa Leite, em lúcido artigo publicado em 1965, chama a atenção para o equívoco que pode existir quando intelectuais eruditos e engajados apossam-se de formas populares. O equívoco reside no fato de se dissociar forma e conteúdo, acreditando que a forma é popular e por isso eficiente no trato com o público proletário, e que o conteúdo é ideológico (no sentido marxista do termo) e que, por isso, tem de ser abolido e substituído por um outro, de caráter contra-ideológico.

Sebastião não titubeia em afirmar que se trata de uma solução stalinista para o problema. Explica-se ele: “Se se entende que a *politização* é uma maneira de abrir a consciência popular e dar condições ao povo de escolher o seu caminho político, então, aposar-se de suas formas artísticas para lhe oferecer um novo *conteúdo* político será implicitamente uma negação de sua capacidade de

arbítrio”. Não é, pois, simplistamente negando o conteúdo ideológico de uma forma de cultura popular que se chegará à formação de um público mais amplo e em diferente classe social. A tentativa de se aproximar do folheto, como substituto do livro, no entanto, resta válida.

Uma outra solução bastante satisfatória para o problema do livro foi esboçada no início da década de 70 pela chamada geração mimeógrafo. O texto poético tinha assim a circulação requerida pelo autor, mas dava-se a devida importância:

1) ao processo de profissionalização gradual do escritor (o livro de Chacal, em 72, chamava-se pragmaticamente *O Preço da Passagem*);

2) à condição de provisoriade daquele texto no contexto da arte (nem toda carta de amor e nem todo escrito merecem ser preservados para a posteridade);

3) às soluções alternativas de combate ao sistema mercantil de produção e distribuição do livro. Reparem que nesse estágio foi importante a formação de um público que, de modo algum, se aproximava de bibliotecas, livrarias ou do livro.

O equívoco do grupo, ou de alguns de seus componentes, foi o de ver-se seduzido pelas sereias da indústria cultural então já plenamente instalada e reinante no país. Esta — por motivos opostos, econômicos e grosseiros — pregava a estética do “descartável”. Usou, joga fora, compra outro. O mimeógrafo não é o elogio do dispensável, do transitoriamente consumível, mas a afirmação vaidosa do provisório. O descartável dá lugar ao lixo inútil na linha temporal, lixo de que se valiam — eis a utilidade ecológica da arte — os melhores artistas de então para construir os seus textos fortes e provisórios (lembro-me de José Vicente, Antônio Bivar, Waly Salomão, Ivan Cardoso, Neville de Almeida, Júlio Bressane, etc.).

Como mostrou Augusto de Campos, em expressivo e belo poema visual: o luxo da sociedade de consumo era o lixo de que se servia o artista para o luxo da sua arte.

Estamos divagando. Voltemos ao que nos levou à resenha de Walnice. Trata-se de um problema de grande atualidade, ontem e hoje. Trata-se de perguntar se a recíproca do teorema de Walnice é verdadeira. O que dizer dos escritores, dos artistas, que mantêm vínculo empregatício com o Estado? Seriam eles menos dependen-

tes das leis do mercado? Evitariam eles as entrevistas comprometedoras? Seria graças ao mecenato indireto do Estado que podiam fazer uma obra esteticamente válida e forte?

## SEGUNDA PARTE: A RECÍPROCA

Recordemos o teorema e as suas conseqüências. Walnice demonstra que é o escritor brasileiro independente do Estado, em virtude do sistema de livre-empresa, que conseguiu espaço e liberdade para criticar os métodos da repressão e da censura e que, ao mesmo tempo, foi obrigado a baixar o nível de qualidade artística da obra e a nela recalcar a crítica social, submetendo-a ao gosto do mercado para ganhar o dinheiro do leite das crianças. Eis o dilema do escritor politicamente liberal dentro de uma sociedade conservadora, sociedade esta que, ao se modernizar selvagememente pela rápida industrialização proporcionada pela entrada indiscriminada do capital estrangeiro, vira de consumo. A sociedade de consumo brasileira proporcionou mais dinheiro à maioria dos artistas e coragem cívica a uns poucos, exigindo em troca de todos a consciência e a responsabilidade da dependência do seu trabalho ao mercado.

A indústria cultural é o patrão que quer dos subordinados o padrão de qualidade digno do que seja, no jargão deles, um profissional. Esse padrão, na década passada, foi o dado pela consciência do que seja o funcionamento harmonioso de uma fábrica de nível internacional — do parafuso à roldana, da máquina ao operador, precisava haver um ajuste preciso de tal forma a deixar fluir a produção artística sem os solavancos do artesanato tupiniquim. Não há lugar para as delícias prazerosas do diletantismo. Tudo é trabalho. O artista se paga a si dando lucro à empresa, como qualquer operário. A arte se moderniza à imagem e semelhança do país. A relação do artista com a empresa é ética, contratual e trabalhista. A ética vem antes da assinatura do contrato. Depois da assinatura, vira trabalhista. A grande vantagem nessa relação é que se nomeia com todas as letras o “patrão” das artes, vivendo o artista as pressões econômicas e políticas no próprio campo específico de atuação, no próprio trabalho. Em outras palavras: essas pressões não se dirigem contra o homem, mas contra

a obra dele. Como a obra não pode mais “dizer” tudo o que o artista gostaria de dizer, o homem é obrigado a procurar o espaço-jornal para complementá-la com a entrevista.

O ser artista profissional na nossa sociedade de consumo não é condição apenas de ascensão econômica (ter “profissão” liberal entre liberais), não é condição apenas de conquista de liberdade individual (ter profissão “liberal” entre liberais), é antes de mais nada o sentimento de sujeição contratual às mais tortuosas ordens e mais lucrativas exigências das leis de mercado. Como deus, o mercado escreve certo por linhas artísticas tortas. Nenhuma telenovela perdeu ibope porque o autor foi levado a sacrificar o melhor personagem, ou o melhor dos personagens. Pelo contrário.

O deus raivoso do mercado é responsável por uma forma mais sórdida e sutil de censura, que só em 1981 vem plenamente à tona. Contra ela vão hoje as imprecações mais violentas de artistas que antes só se diziam vítimas da censura oficial oriunda do regime militar. É o caso de Chico Buarque de Hollanda.

Protegido ontem pelo escudo lucrativo, liberal e internacional das multinacionais, mantém elogiada luta diuturna contra o regime repressor; revoltado hoje contra as mesmas gravadoras, porque querem impor-lhe contratos escravocratas, ou ritmo de trabalho que foge às suas necessidades e desejos, denuncia-as. Será que Chico Buarque, dando-se finalmente conta de que é “popular” mas numa sociedade de consumo, pedirá ao Estado-patrão para que se transforme e se constitua no abrigo onde se entrincheirá o artista brasileiro para lutar contra o avanço castrador das multinacionais? Será que os artistas “populares” de ontem, ao descobrirem que são tão *pop stars* quanto Roberto Carlos, se reencontrarão numa onda nacionalista emergente? Quem viver verá.

Contra as leis todo-poderosas e autoritárias do mercado, os vanguardistas brasileiros dos anos 70 abriram as asas das leis elitistas da arte, enxergando já ontem o que os nossos artistas “populares” só enxergam hoje. Como o condor que plaina celeste nos ares, os vanguardistas não quiseram sujar os pés no vulgar mercado de consumo. Acho que tinham razão. Não quiseram também sujar as mãos na crítica aberta aos métodos ou ao regime. Acho que não tinham razão. Não queriam pressões de ordem alguma; apenas as exigências ascéticas do artesanato artístico. Não havia disposição para se pensar o leitor (ou o espectador), a não ser que

fosse ele outro artista. O circuito da obra de arte se restringia ao círculo dos iniciados. O tema da arte se restringia ao seu fazer. A linguagem da arte era metalinguagem. A arte era feita com vistas ao crítico e não ao leitor.

Estamos percebendo que está ficando em aberto no teorema de Walnice a possibilidade de uma recíproca? Walnice não chega a colocar o problema. Somos nós que fomos aproveitando as brechas no seu raciocínio, que se formalizam agora, com o intuito de tecer considerações complementares antes e suplementares a partir de agora, considerações que julgamos de atualidade e utilidade. Formulemos a recíproca sob a forma de perguntas.

Será inevitável uma aproximação do artista brasileiro ao Estado para que ele, liberto das opressivas leis do mercado, não deteriore a qualidade do seu produto artístico? Será que só agora, na década de 80, quando o Estado deixou de ser tão opressivo, é que o artista antes "populár" pode ver o mercado como o Grande Inquisidor? De novo será o caso de abrigarmo-nos como belmiros no lazer da repartição pública para que, novas penélopes sentadas em cadeiras de balanço, teçamos em espera e esperança a rede da verdadeira arte? rede que aguarda o leitor forte e inteligente de "amanhã"? Será inevitável para o artista, dependente economicamente do Estado, não poder questionar o sistema político vigente de peito aberto, no momento em que a situação histórica o exigir (e, entre nós, ela exige sempre)? Será este o preço que o intelectual brasileiro terá de pagar para que o seu projeto artístico seja esteticamente válido, original e contundente?

Se deterioramento artístico e rebeldia política era o casal 20 unguído pelo sistema de livre-empresa, competência artística e complacência política será o casal eterno unguído pelo conservadorismo das elites intelectuais brasileiras? Como se chegar à competência artística, à rebeldia política e à eficácia junto ao leitor? Às costas e aos custos do Estado ou num duelo frente a frente com as multinacionais da indústria cultural? Ou dando-se conta de que existe, em potencial, uma faixa de público infensa às investidas da indústria cultural e crítica do regime vigente? Nesta sarabanda insana, quem será o grande "patrão" das artes em 80? O Estado, as multinacionais ou este público curioso e rebelde? Dependerá, praticamente, do principal envolvido: o artista.

Historicamente, a recíproca do teorema de Walnice é verda-

deira no seu duplo aspecto, ou seja, na combinação do radicalismo do escritor face à qualidade artística com a ambigüidade do homem na arena política nacional.

O Modernismo brasileiro, movimento de renovação, atualização e crítica da sociedade e da cultura brasileiras, produziu obras de excelente e inegável qualidade artística, mas foi conscientemente elitista na sua proposta e na sua relação com o público leitor. Como lembrou recentemente Antônio Carlos de Britto, seria importante que se fizesse hoje um levantamento da "situação de desemprego editorial" que estava por detrás da publicação e do lançamento das obras-primas da literatura brasileira modernista. Confessa Manuel Bandeira, por exemplo: "Em 1936, aos cinqüent'anos de idade pois, não tinha ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos". Levantadas essas condições econômicas de produção e de mercado, descobriríamos que poucos desses mingados livros foram realmente vendidos. Eram distribuídos aos companheiros, amigos e admiradores. Aliás, não é preciso ir longe no tempo. Iguais circunstâncias cercam o aparecimento dos primeiros e vigorosos livros de João Cabral; igual destino teve também o grosso da produção concreta, neoconcreta e tendência.

Sérgio Micelli, em interessante capítulo de *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil*, alerta-nos para o fato de que, na década de 30, tentou-se constituir um mercado para os nossos livros. O capítulo leva por título: "A expansão do mercado do livro e a gênese de um grupo de romancistas profissionais". Anota Micelli que vários comerciantes de artigos finos e importados se transformaram nos nossos primeiros empresários de bens culturais. Estes livreiros contribuíram assim para a necessária profissionalização de um restrito grupo de romancistas brasileiros, curiosamente oriundos de famílias ricas e tradicionais, mas então em decadência econômica. Acrescenta Micelli que o emergente mercado do livro nacional se alicerçava na literatura de ficção, então o gênero de maior aceitação e de comercialização mais segura. Dos romancistas de 30, o de maior sucesso comercial foi incontestavelmente Jorge Amado. Fecha-se o círculo pelo seu avesso agora. Por aqui, retornamos ao teorema de Walnice, pois foram esses romancistas os que — na atividade cotidiana e partidária — mais aberta e corajosamente se insurgiram contra o Estado Novo.

Parece, pois, ser destino da arte crítica e original não conse-

guir angariar público no seu tempo, sobretudo se o artista se atém aos rigorosos padrões de qualidade exigidos pelo melhor da tradição artística ocidental. Assim sendo, o artista brasileiro lúcido é obrigado a recorrer a fonte externa de renda, para poder sobreviver com decência.

O Estado tem sido a grande vaca leiteira dos melhores (e dos piores — mas este é outro problema) artistas brasileiros. Todos aqueles, de uma forma ou de outra, viveram a “esquizofrenia” de conciliar uma obra crítica e combativa (“subversiva” na linguagem da segurança nacional) com o cheque no fim do mês na repartição. Pensativos e ambivalentes, escreviam poemas e piscavam para as delícias da casa própria, das férias-prêmio e da aposentadoria. A contrapartida do êxito artístico na esquizofrenia, a pecha de “subversivo”, está na reação paralela e oposta do sistema. Este se precavém contra a obra crítica e combativa tentando abalar a reputação do funcionário-modelo. Carlos Drummond, em nota arrogante ao livro de Micelli (tanto mais estranha quando sabemos que o poeta costuma apenas se dedicar a escritos laudatórios quando se refere a colegas de letras), lembra que atitudes revolucionárias, encobertas pelo Ministério Capanema, eram “combatidas dentro do sistema” (*Jornal do Brasil*, 23-2-80).

Essa dubiedade das intenções políticas da obra e do homem infelizmente não tem merecido o necessário estudo por parte dos nossos melhores intérpretes do Modernismo. A lacuna advém do interesse exclusivo pelos problemas da economia interna do texto, recomendado por todas as modernas correntes da teoria da arte ou da literatura. O exegeta é obrigado — sob o risco de contravenção metodológica — a escamotear o problema, relegando-o muitas vezes à pena grosseira e redutora do sociólogo da literatura. Temos de convir que, se a pena da sociologia é grosseira e redutora, não deixa ela de ser útil na objetividade com que faz o levantamento dos dados concretos. Lembramo-nos, em particular, do terceiro capítulo do já citado livro de Micelli, em que põe a nu os mecanismos da máquina burocrática estadonovista que levaram o jovem intelectual de então a cooptar pelo projeto getulista na qualidade de assessor ou de amanuense (ainda que, nas suas costas, fizesse obra crítica). Significativa para o presente raciocínio é a análise que faz da Lei n.º 284, de 28 de outubro de 1936, conhecida como Lei do Reajustamento. Comenta Micelli: “Ao mes-

mo tempo que estabelece a exigência de um concurso público para ingressos nos quadros de carreira, a Lei do Reajustamento institui um conjunto de posições independentes, sob a designação de *cargos isolados*, cujo acesso dispensava exames e que poderiam ser preenchidos *ad hoc* a critério do poder executivo”. Lembra, ainda, que, dos 1.173 cargos exercidos em comissão em 1939, o Ministério da Educação e Saúde Pública detinha o maior contingente, 412. Conclui ele que o Estado passa a “atuar como agência de recrutamento, seleção, treinamento e promoção, do público portador de diplomas superiores”.

Isso para não mencionar casos mais delicados, como o de intelectuais que estiveram diretamente vinculados à censura artística, ou ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Por falta de pesquisa concreta e idônea neste terreno, furtamo-nos a qualquer comentário. Arrolemos dois dados concretos. O testemunho destemido de Vinícius de Moraes, que, há pouco, não só confessou ligação com a censura, como ainda invocou a qualidade do seu pensamento político na época, comprometido com o nazismo. Declarou ele à revista *Veja*, na edição de 16 de maio de 1979: “Torcia pela Alemanha durante a guerra! Torcia como você torce pelo Corinthians!” A revista *Atlântico*, patrocinada pelo DIP e pela PIDE (co-irmã salazarista), ostentava nas suas páginas impressas em papel *couché* o melhor da produção dos escritores mais “subversivos” de então e de hoje.

Só de posse destes e de outros dados sobre a atuação política dos modernistas é que se poderá ter uma visão menos adocicada, menos unilateral, ou menos maniqueísta daquele movimento artístico e dos seus participantes, podendo o espírito crítico de hoje problematizar situações, aliando à segurança da leitura rigorosa do texto o pleno conhecimento de dados empíricos. Além do mais, seria evitado um costumeiro e duplo equívoco na resposta ao problema. O primeiro diz das boas intenções do intelectual, mesmo empregado pela bandeira repressiva do Estado Novo, equívoco que se alicerça num certo pragmatismo duvidoso do texto literário participante: “O importante é o que o romance e o poema dizem; e não o que faço”. O segundo diz da inutilidade política da obra de arte, equívoco que finca pé na crença de que, com ou sem a obra de arte, o país seria o mesmo: “De nada vale o que escrevo, a não ser para um restrito grupo que, no fundo, não conta”.

Ambas as atitudes são equivocadas, porque polarizam lados diferentes de uma situação que, na realidade, é unitária. A polarização não deixa de ser a maneira de melhor se escapar do que é complexo pela simplificação unilateral. Visa a impedir o pleno conhecimento de um problema que é tripartido: estético (o da obra em si), político (o da atuação política de quem a fabrica) e civilizatório (o do público que lê a obra).

Se historicamente a recíproca do teorema de Walnice parece ser verdadeira, creio que continua a ser tragicamente válida para os jovens vanguardistas nestes Brasis de bandeira abertura. O problema não é simples; não temos perspectiva histórica sobre ele; os dados são ainda escassos (e com alto potencial enganador). Fique claro que, de modo algum, quero trazer "solução" para ele. O único interesse é o de levantar situações e textos, compromissos, para poder, na medida do possível, problematizá-los, com vistas a uma postura menos conformista ao nível do comportamento profissional "esquizofrênico" do jovem artista brasileiro. Este, ao recusar as leis do mercado, tem-se abrigado no colo empregatício das fundações culturais, fazendo obra esteticamente válida, mas por demais desdenhosa de um possível público alternativo.

Deixemos de lado, para outra oportunidade, a análise de uma forma de "esquizofrenia" diferente das duas citadas (lembramos: a do modernista e a do vanguardista de hoje). Esta terceira surgiu como solução para o jovem intelectual progressista nos anos 50: vínculo empregatício com uma instituição que é, por definição, conservadora, como a universidade. O problema aqui foi o de conciliar a atividade autônoma da pesquisa (ou do trabalho artístico pessoal) com a tarefa docente. Sabemos, hoje, como de repente a situação esquizofrênica do intelectual/professor teve um fim proporcionado pelos atos de exceção de 64 e de 67. O conservadorismo da sístole, sob a forma de intervenção militar na administração universitária, deu um fim ao estágio ambíguo do livro revolucionário na sala de aula, da pesquisa no emprego, da formação cultural própria junto à juventude.

Interessa-nos colocar agora o retorno da opção Estado para os jovens artistas (ou teóricos) que começaram a se profissionalizar na década de 70 e ocuparam postos públicos de importância no final da década passada e no início desta. Não é descabido colocar

como base para a discussão do problema uma situação bastante concreta para o jovem intelectual: o mercado de trabalho restrito. Como decorrência e agravante dessa situação, houve um aumento no número de postulantes às vagas. Lembre-se o retorno dos exilados (a massa crítica dos anos 60) e o bom número de jovens potencialmente capazes, preparados pelos cursos de pós-graduação de alguém e além-mares.

Como capa para todo o problema, lembre-se que esses jovens — nunca houve no Brasil tanta homogeneidade na qualidade intelectual de uma geração — exigirão deles próprios e dos seus pares a excelência, seja a teórica, seja a artística.

Como exceção à regra e confirmação do teorema de Walnice, cite-se o caso de Fernando Gabeira. Como o seu par Jorge Amado (guardadas as devidas e óbvias diferenças), ele resolveu aceitar as imposições das leis de mercado. Vive hoje, e bem, de direitos autorais, e não mentimos ao acrescentar que goza de uma reputação que decresce em elogios à medida que sai novo livro.

Há uma, *a priori*, saudável diversificação no mercado de trabalho para o intelectual (jovem ou não) brasileiro. Excluimos, por escapar aos problemas específicos desta recíproca, as grandes empresas culturais particulares, todas elas gulosas de cérebros e todas funcionando a pleno vapor de acordo com as leis do lucro. Excluídas as empresas particulares, há o tradicional emprego público, que comporta desde o imponente homem do Itamaraty, passando pelo poderoso homem do Ministério e indo até o combalido amanuense, havendo hoje, mais do que ontem, a possibilidade de um trabalho mais afim com as neuroses da carreira artística. Há a universidade (federal e particular), com as suas diversificadas disciplinas e com a possibilidade de um adendo administrativo ao acadêmico. Há, finalmente, as chamadas fundações culturais, que começaram a pulular no momento em que o regime entronizado em 64 começou a voltar os olhos para a inteligência brasileira carente de recursos. Era preciso dar um basta à prioridade tecnológica. Assim como se deu um basta relativo ao recheio do "bolo". A questão social retorna pela mesma porta da questão cultural. Não por coincidência, é claro. Voltemos os olhos para as fundações.

Jovens e indefinidas, idealistas e comprometidas até a raiz dos cabelos, foram as fundações culturais as que mais atraíram os inteligentes e ambiciosos (nenhuma crítica, por favor) jovens intelec-

tuais, interessados no binômio qualidade artística e sobrevivência econômica.

A fundação cultural é o meio-termo que o estamento burocrático da nação neocapitalista encontrou para ter o controle acionário de uma empresa federal na realidade e privada na aparência. A fundação oscila entre o capitalismo de Estado e o empresarial. É o Estado querendo tirar partido dos privilégios financeiros que concedeu ao empresário capitalista, não arcando sozinho com as despesas da cultura (e em educação, amanhã). Isso do ponto de vista econômico. Do ponto de vista intelectual, a fundação marca a necessidade de dar ao intelectual brasileiro (à sociedade civil?) uma gradativa autonomia na organização do projeto cultural da nação. Nesse sentido, a fundação pode ser o abrigo de que falávamos a respeito de Chico Buarque, onde se tocaia o intelectual frente à descaracterização artística tramada pelo lucro multinacional.

Tenho a impressão — repito: impressão, porque estas coisas a gente nunca fica sabendo claramente — de que o SNI não vasculha a vida “pregressa” dos postulantes a uma vaga em fundação com as mesmas lentes que utiliza para liberar ou barrar os indicados para o funcionalismo público. Se isso for verdade, não deixa de ser um bom indício, signo certo de que a diástole caminha.

Parece, pois, ser destino da fundação nestes governos de abertura ter um alto compromisso com as formas eruditas e populares da cultura brasileira e que não são passíveis de autofinanciamento pela indústria cultural. Cabe-lhe, por um lado, dar força às manifestações artísticas do povo que, pelo seu caráter pré-industrial, não interessam às multinacionais da cultura e, por outro lado, ativar atividades eruditas que, pela radicalidade da sua proposta, não encontram respaldo junto ao público “narcotizado” pelas leis do mercado. No entanto, fica no ar a impressão de que, como nunca antes, ficou delimitado, em compartimentos fechados, o que se chama de produção erudita e de produção popular. A impressão que se tem é a de que o artista (ou teórico) erudito, enquanto administrador da fundação, tenta promover manifestações genuinamente populares, ao mesmo tempo que radicaliza — no seu projeto pessoal, artístico e teórico — as formas eruditas e elitistas da arte ocidental atual. Parece ser esta a maneira como o erudito lava as mãos diante de sua obrigação para com o Estado (deixa

com que este promova formas “autóctones” de arte, ao gosto do passado integralismo e do espírito eleitoreiro de hoje). De mãos limpas, fechado agora no seu ambiente de trabalho particular, elabora com assepsia e rigor as suas idéias ou a sua obra.

Um dos encantos e a justeza de intenções da “esquizofrenia” e da obra modernistas foi a eliminação dessa falsa barreira entre erudito e popular. A apropriação erudita da arte genuinamente popular, ou indígena, está tanto em Mário de Andrade quanto em Guimarães Rosa, tanto em Oswald de Andrade quanto em Tarsila, tanto em Jorge Amado quanto no CPC. Antonio Candido observa que foi por essa forma que o Modernismo deu continuidade ao movimento dialético que exprime o melhor da nossa arte erudita. Esse movimento traduz a “integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão)”. Dando prosseguimento a esta linha de atuação, os modernistas encontraram nos próprios manifestos da vanguarda européia esta necessária destruição daquela barreira. Portanto, havia de novo o acasalamento feliz da atualização ocidental da arte brasileira com o reconhecimento das formas populares, recalçadas em nossa cultura aristocratizante. Esta constatação leva Candido a uma afirmação à primeira vista paradoxal: “As terríveis ousadias de um Picasso, de um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles”. E conclui o historiador: os nossos modernistas reencontraram a “influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”.

Se a falsa barreira entre o erudito e o popular merece uma reflexão mais acurada por parte dos jovens comprometidos com o Estado, também digna de sua atenção é a promoção que as fundações culturais fazem de certas manifestações populares que se afirmam pela espontaneidade. No caso do chamado artista primitivo, o paternalismo do Estado, através da fundação, é menos sério, pois na sua própria comunidade ele já vive do produto artesanal que faz. Merecem nossa reflexão certas manifestações de caráter coletivo e ritual (que obedecem inclusive às regulamentações do calendário), quando são retiradas da sua data e comunidade e são promovidas como *espetáculo* na grande cidade. A transformação

do rito em espetáculo, do cidadão em artista, se pode ser convincente para o público cidadão frente à descaracterização operada pela indústria cultural, só pode ser lamentada se se tem o ponto de vista de quem se apresenta em público.

Lembro-me, nesse sentido, de uma passagem do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. O pai de Adrian só se dedicava à leitura da Bíblia e às atividades de especulação científica com os seus familiares durante o inverno, ocasião em que — como diz o romance — o solo, a propriedade, dormia sob a neve. A cultura, para quem não vive dela, é um lazer. As formas ritualizadas de cultura popular só têm sentido se se dão no tempo e no local do lazer. Transformá-las em espetáculo é violentar as regras mais elementares do processo de profissionalização do homem na sociedade capitalista, é incorrer no equívoco — já irreparável — em que se transformou o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro. O sambista passa do lazer à profissionalização, sem no entanto ter as regalias econômicas devidas ao seu trabalho. Continua cidadão (diletante, se quiserem), enquanto se enchem os bolsos dos dirigentes e dos órgãos de turismo, responsáveis pelo espetáculo.

(Dezembro de 1981)

## LIDERANÇA E HIERARQUIA EM ALENCAR

*Para o Carlos e a Janice*

La Phrase est hiérarchique: elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes. De là son achèvement: comment une hiérarchie pourrait-elle rester ouverte? (...) Est dit écrivain (...) *celui qui pense des phrases*: un Pense-Phrase (c'est-à-dire: pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur).

Roland Barthes

Os textos que temos e que envolvem, de maneira descritiva ou ficcional, este território chamado Brasil e este povo chamado brasileiro, sempre serviram de *farol*, para que, com a sua ajuda e luz, se aclarassem tanto a região quanto os habitantes, no tocante aos valores sociais, políticos e econômicos que seriam determinantes da condição de ambos. O interesse direto que estes textos manifestam não é pelos habitantes que se transplantavam para cá, trazendo cargos, dinheiro e obediência irrestrita à Coroa Portuguesa, mas antes pelos que, adotando a nova pátria ou já nascidos nela, procuravam definir a si mesmos e à região em gestos de independência (relativa, é claro) com relação à Europa. O fim óbvio dos textos era apresentar o país como Nação e o súdito como independente. Ou por serem filhos adotivos, ou por serem filhos de terra “desconhecida”, se sentiam os brasileiros sem estatuto sócio-econômico definido, em situação amorfa e negativa portanto. Tudo isso propiciava aos que empunhavam a pena abordar os problemas da identidade, da liderança e da hierarquia. Identidade, liderança e hierarquia que foram rejeitadas no momento em que se começava a rejeitar Portugal; identidade, liderança e hierarquia que não existiam aqui por falta de tradição sócio-cultural. Para ambos os casos, a palavra escrita, o texto (tanto o descritivo quanto o ficcional),