

Nota do Organizador: Publicado em *Arte em Revista* v. 2 n. 3, março 1980, p. 83-87. Republicado em Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 21-39.



*Cultura Posta em Questão**

Ferreira Gullar

1. Cultura Popular

A expressão "cultura popular" designa um fenômeno novo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores sociais que o determinam.

Fenômeno inquietante, que se manifesta hoje em todos os setores da atividade intelectual, provocando naturalmente a reação dos que defendem como privilégio a posse da cultura. Um dos argumentos mais comuns, e mais superficiais, é o que pretende restringir a discussão à área terminológica, afirmando que a expressão "cultura popular" não tem sentido, uma vez que toda cultura é do povo. Procura-se, mesmo, para estabelecer a confusão, sugerir que os defensores da cultura popular ignoram uma noção ampla de cultura, dentro da qual se incluem todas as atividades humanas.

De fato, tais argumentos não têm consistência. A expressão "cultura popular" surge como uma denúncia dos con-

ceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de por a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente, procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la.

O que define a cultura popular, no sentido que apreciamos aqui, é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir, em primeira etapa, sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através de-

* Dois primeiros capítulos do livro *Cultura Posta em Questão*, editado em 1963 pela Editora Universitária da UNE, queimado na invasão desta entidade após o golpe, em abril de 1964, e, posteriormente, reeditado pela Civilização Brasileira em 1965 (esgotado). Neste livro aparecem sistematizadas as posições estético-políticas que animaram o CPC, tendo sido Ferreira Gullar um de seus maiores teóricos e expoentes.

les, contribuir na transformação geral da sociedade. É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é consequência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima dos problemas concretos, lidando com valores absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga.

É impossível entender o fenômeno da "cultura popular" sem levar em conta o espaço e o tempo históricos em que surgiu. Não é que fosse ignorado no Brasil o instrumento de análise capaz de mostrar as relações de interdependência entre a infra-estrutura social e a superestrutura cultural. Tanto mais que, de longa data, é freqüente a discussão desse problema no meio intelectual brasileiro e no âmbito das Universidades. Mas, se tais discussões jamais tinham conseguido empolgar as novas gerações de professores, escritores e artistas, é que outros fatores da realidade cultural e política contribuíam para abafar a repercussão dessas idéias e dificultavam a identificação delas com o problema do intelectual e com os problemas coletivos. Foi, portanto, o próprio processo desenvolvido na infra-estrutura da sociedade que, agravando as contradições, abalou os conceitos vigentes e trouxe à luz do dia o que era conhecido apenas dos analistas especializados. A inaturalidade do sistema econômico, das estruturas sociais, com respeito às necessidades do povo e do país, revelou-se como a causa fundamental das crises que se manifestavam em todos os setores da vida brasileira, do campo à cidade, do ensino à saúde, da dívida externa ao custo de vida, da produção agrícola ao desenvolvimento cultural.

Se, no plano literário e artístico, a cultura popular se manifesta como uma "nova tendência", que se caracteriza por uma temática nacional e, direta ou indiretamente, didática, cumpre não perder de vista suas profundas raízes sociais, que a distinguem dos movimentos apenas estéticos ou ditados preponderantemente pela dialética interna dos meios de expressão artística. Nesse sentido, as manifestações da cultura popular na arte e na literatura tendem a se dar mesmo quando signifiquem ruptura com o desenvolvimento normal das tendências em voga. Daí certo "barbarismo", que é peculiar a essas manifestações e que leva a crítica comprometida com a conceitualização esteticista a subestimar essas obras novas.

Não resta dúvida que, se nos mantermos no plano do juízo estético puro e simples, jamais abarcaremos a complexidade desse fenômeno cultural em curso hoje no Brasil. É preciso não esquecer, como dissemos antes, que se trata da dramática tomada de consciência, por parte dos intelectuais, do caráter histó-

rico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país. O escritor, o cineasta, o pintor, o professor, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores, pela sociedade que ajudam a construir diariamente, e sobre cujo destino têm o direito e a obrigação de atuar.

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, os quais são mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e, consequentemente, no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.

Só partindo dessa visão geral, pode-se perceber como se coloca para o poeta, como para o autor teatral, para o cineasta, como para o novelista o problema da criação artística, no âmbito da cultura popular. Dentro de uma tal perspectiva, não pode o intelectual conceber seu trabalho como uma atividade indeterminada e gratuita, ou como a simples expressão de obscuros sentimentos individuais. Tampouco pode satisfazer-lhe o exercício de seu virtuosismo plástico ou vocabular. Novos problemas se colocam e passam a participar da elaboração mesma do poema, da peça: o problema do público ao qual a obra se dirige, que condiciona inúmeros outros, como o da linguagem a adotar, do tratamento dos problemas, o tom, etc. A obra é concebida como um tipo de ação sobre a realidade social e deve-se buscar o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação.

Mas, além desses problemas, surgem outros, aparentemente distantes da criação artística, mas que, de fato, participam dela, se deixamos de lado a concepção de arte pela arte. São os problemas dos meios práticos que levarão a obra ao público que se deseja atingir: a peça deverá ser feita para um palco de teatro ou para um palco volante, tipo "carreta"? O poema deverá ser feito para edição em volume ou para ser lido por jogral? E, conforme seja o caso, também, se uma história é escrita para cinema ou para livro, deve-se levar em conta as dificuldades da censura e a resistência dos distribuidores e exibidores. Tudo isto

conta e está presente na elaboração do trabalho de cultura popular, com um peso que o autor "descompromissado" ignora. É natural que a cultura popular lide tão intimamente com problemas objetivos, uma vez que isso é determinado por seu propósito de atuar na realidade concreta. O fato mesmo de pretender a obra de cultura popular contribuir para levantar o nível de consciência do público, de se dirigir ora para esta ora para aquela faixa da população, levando-lhe uma mensagem que é, em última análise, política, põe em relevo aqueles obstáculos, e mesmo impede-lhe uma série de vias normalmente à disposição do intelectual descompromissado. Daí porque a cultura popular, hoje, no Brasil, tem que se apoiar fundamentalmente na classe estudantil e na classe operária, como também nas organizações camponesas, utilizando-lhes os meios de comunicação e de ação, para atingir áreas cada vez maiores de público.

Tal colocação deixa evidente que a atividade de cultura popular não se restringe à realização de obras literárias, teatrais ou cinematográficas, mas avança para o espetáculo de rua, às vezes atuando como numa "blitz", em comícios, em sindicatos, em faculdades ou grêmios. Noutros casos, é necessário ir além, para atingir massas totalmente marginalizadas da vida cultural, analfabetas. Este é um dos pontos mais importantes do trabalho de cultura popular, pois se trata de trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país. Esse trabalho vem sendo realizado por grupos de voluntários, ligados ou não a governos e entidades religiosas e políticas, muitas delas com a visão correta da cultura popular (1).

Assim, para o intelectual integrado no trabalho de cultura popular, a cultura se coloca em termos de problema social. Não há nada de novo nessa colocação. O que é importante é que se recupera a visão correta da cultura e se parte da constatação para a ação.

Essa ação deve se desenvolver em todos os níveis simultaneamente, como criação e como crítica, junto aos intelectuais e junto ao povo. Seria errado pensar que somente a produção de obras dirigidas às classes proletárias dariam à cultura popular condições de se ampliar e aprofundar. De fato, é também necessário desenvolver a crítica dos valores culturais vigentes, desmistificá-los, assentando paralelamente a perspectiva nova do trabalho cultural. Se esse trabalho talvez não tenha maiores condições de êxito junto a grande parte da intelectualidade madura hoje, excessivamente comprometida com as posições idealistas, tem, no entanto, as melhores condições junto às gerações novas, que se iniciam na literatura, na arte, no teatro, no cinema. E o que nos importa é, sobretudo, ganhar os jovens que serão no futuro os produtores de cultura.

(1) O golpe militar de 1.º de abril de 1964 fechou todas essas entidades e prendeu ou perseguiu seus integrantes.

Nesse ponto, deve-se acentuar a importância que tem desempenhado, na vida cultural brasileira, o movimento universitário, cujo centro de irradiação é a União Nacional dos Estudantes. O papel da UNE se realiza não só através do impulso que dá aos Centros Populares de Cultura, que hoje se multiplicam pelo país inteiro, mas também através dos seminários que organiza, das publicações e das campanhas públicas de esclarecimento do homem da rua e da própria massa estudantil. O trabalho dessa vanguarda, que se ampliou através dos anos, convocando também para suas campanhas a intelectualidade progressista, vai vencendo as limitações do ensino universitário, o espírito comodista e antinacional que se procura inculcar na juventude, e abriu a mentalidade do estudante para a visão atual da vida brasileira. A reforma universitária, que os estudantes reclamam mas os interesses retrógrados impedem que se faça, está sendo imposta de fato pelos próprios estudantes, na medida em que seu comportamento e suas idéias não têm nada a ver com o comportamento e as idéias que os seus velhos professores gostariam de impingir-lhes. Em consequência disso, o movimento estudantil contribui gene-

2. Cultura e Nacionalismo

A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo, já que a visão cultural que a alimenta — como movimento e como fenômeno — emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade da participação do intelectual na solução desses problemas.

Se por cultura popular se entende, inclusive, o trabalho de desalienação das atividades culturais em suas várias manifestações, logicamente se põe em questão uma série de valores e princípios que se apresentam como investidos de validade universal. A desalienação das atividades culturais conduz o escritor e o artista a se defrontarem com os problemas reais de sua própria situação social e lança uma luz nova sobre as questões internas de seu trabalho: revela as relações existentes entre esses dois campos de ação. A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte considerável desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. Como o poder de influência daqueles interesses sobre os órgãos de divulgação é quase total, e como esses órgãos atuam de modo decisivo em todos os setores da vida nacional — inclusive no veto ou promoção de valores culturais —, a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo.

Aquela dominação dos meios de divulgação evita, por outro lado, que o povo tome conhecimento de fatos fundamentais para se situar corretamente em face de determinadas questões. Os homens públicos que revelam o propó-

rosamente para a renovação cultural do país, criando nos jovens a necessária receptividade àquela crítica dos valores estéticos, filosóficos e políticos a que aludimos.

Paralelamente a esse trabalho de crítica dos valores culturais, que visa a ganhar a nova geração de produtores de cultura, e que se completa na produção de obras que estabeleçam padrões para o trabalho criador no campo da cultura popular, é necessário desenvolver uma ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras "para" ela, como procurando trabalhar "com" ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permita maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa. Trata-se de problemas de grande complexidade e num campo apenas afluído pelos estudiosos e interessados em tais experiências.

Como se vê, a cultura popular, abrangendo desde a crítica de idéias estéticas ao trabalho de alfabetização, da crítica das idéias políticas à ação de rua nos espetáculos de comício, da produção de poesia, teatro, cinema à luta para

sito de também enfrentar — no setor da economia, da educação, da indústria, das finanças, da alimentação — aquela dominação, são logo transformados, para a opinião pública, em inimigos dos interesses do país. Questões fundamentais, como a da reforma agrária ou da remessa de lucros, são sistematicamente deformadas, a fim de que o povo não tenha a visão clara do problema... Como enfrentar tal situação, como esclarecer a opinião pública? Esta é uma das funções do trabalho de cultura popular que, para cumpri-la, lança mão de todos os meios ao seu alcance: a peça de teatro, o poema, a gravura, a música, o cinema, o livro etc. E aí está outro aspecto *nacionalista* da cultura popular.

Assim, o que determina o caráter nacionalista da cultura popular é a sua visão básica da realidade. Não é, nem poderia ser, o compromisso ingênuo com preconceitos de raça, nacionalidade, tradicionalismos escusos ou qualquer outra forma de chauvinismo.

Mas é certo também que o trabalho de cultura popular não se faz sem que se abra o conflito entre a nova visão nacional e os princípios e valores, vindos de fora, que se integraram no processo cultural do país. Tais princípios e valores são frutos de situações sociais diversas, exprimindo, muitas vezes, posições anuladoras da atuação efetiva do escritor no mundo. Não se pode ignorar que, dadas as peculiaridades da formação cultural brasileira, muitos desses princípios estão de fato integrados em nosso processo cultural, não tendo qualquer sentido tentar extirpá-los como corpos estranhos. Pelo contrário, o importante é estar armado de uma visão crítica, a fim

vencer os entraves econômicos e políticos para dar condições de produção ao produtor de cultura popular, não cumpriria a sua missão sem a criação de organismos capazes de impulsioná-la. Esses organismos, surgidos por imposição da necessidade mesma do processo, são os centros e movimentos populares de cultura, os mais importantes dos quais, pelo pioneirismo e pelo trabalho já realizado, são o MCP do Recife e o CPC da UNE, na Guanabara. Outros organismos surgiram — na sua maioria pela ação do CPC da UNE através das UNE-volante anuais — nas principais capitais e cidades, orientando seu trabalho ou no sentido da alfabetização, ou na realização de espetáculos populares, formação de grupos teatrais, edição de folhetos, em suma, de acordo com a necessidade e possibilidade do meio em que atuam.

Seria uma ilusão pensar que os frutos de uma tal atividade virão imediatamente. Nem têm essa visão oportunista os homens da cultura popular. Estão eles conscientes da complexidade do fenômeno cultural e, por isso mesmo, sabem que só o trabalho contínuo e demorado poderá conduzir a resultados satisfatórios. E, porque o sabem, não querem perder tempo.

de que a assimilação daqueles princípios e valores não implique a anulação ou entrave da consciência do intelectual com respeito à realidade nacional.

Não há como negar que vivemos uma época de crescente internacionalização. Os meios de transporte e comunicação anularam as distâncias e as barreiras entre as nações. Os livros circulam simultaneamente em quase todos os países, na língua original ou em traduções. As exposições internacionais de arte tendem a impor um estilo único a todos os países. Os mesmos filmes circulam, num breve espaço de tempo, por cinemas espalhados por quase todas as cidades do mundo. Diante de tais fatos, seria simples demência pretender forjar um isolacionismo cultural, qualquer que fosse o pretexto.

Mas essa intercomunicação não é apenas inevitável: ela é necessária e benéfica, na maioria de seus aspectos. Ela permite, no campo da ciência e da técnica, a aquisição de conhecimentos e a atualização cultural dos países menos desenvolvidos. Possibilita maior aproximação entre povos distantes, revelando-os uns aos outros, tanto através da informação científica, como da narração literária e da expressão poética, teatral, cinematográfica.

Não obstante, seria ingênuo ignorar que a literatura e a arte que importa trazem consigo uma visão-de-mundo, uma colocação de problemas sociais ou existenciais, políticos ou filosóficos, estéticos ou religiosos que influem diretamente na formação de nossa intelectualidade. Tal influência é sempre positiva quando se exerce sobre culturas com a

consistência necessária para absorver dela o que é útil, fecundo, e rejeitar o resto. Mas, nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias, que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado.

No setor das artes plásticas, por exemplo, isso tem sido fenômeno freqüente entre nós. O movimento pictórico surgido em 22 se desenvolveu com alguma tranqüilidade até o fim da guerra, quando o isolamento involuntário do país se acabou: a influência de Max Bill chamou os jovens para a arte concreta que, antes de dar seus frutos, já era substituída pelo "tachismo", que já começa, por sua vez, a ser deslocado por um certo neo-figurativismo... Se essas mudanças tivessem sido determinadas por necessidades surgidas do trabalho dos artistas brasileiros, nada de mais. Sucede, porém, que todas essas mudanças são impostas de fora, pelas transformações operadas em Paris ou New York. Resultado: torna-se impossível aos nossos artistas, submetidos a tais injunções do mercado de arte, aprofundarem qualquer experiência. Isso só será possível quando se compreender a necessidade de enfrentar criticamente o que vem de fora, para aceitá-lo ou refutá-lo. Não se trata, pois, de pretender "uma pintura nacional"; trata-se de, simplesmente, criar condições para a pintura, qualquer que seja, uma vez que ela só surgirá do aprofundamento e da continuidade da experiência. O caminho para isso é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor afina com a necessidade cultural interna, e apoiar-se na temática que o país oferece. É preciso agir conscientemente.

Urge, pois, combater o provincianismo acrítico que, por ingenuidade ou oportunismo, trabalha contra os interesses culturais do país, muitas vezes utilizando o nome de pensadores e escritores estrangeiros para se valorizar no meio cultural. E o que é pior nessa forma de oportunismo é que tais arrivistas freqüentemente deformam o pensamento daqueles escritores ou pensadores para adaptá-lo à conveniência desta ou daquela tese que defendam. Tudo isso acontece, sem dúvida, devido a certas características de nosso ambiente cultural, onde ainda impera o carreirismo à base da troca de elogios e promoção mútuas. A consciência da missão social do escritor é difusa e rara entre nós, donde a freqüência de tais comportamentos irresponsáveis.

Esse tipo de perturbação sobre o trabalho cultural age com mais facilidade sobre as atividades que não vivem do consumidor, sendo exercidas amadoristicamente, ou que se dirigem à elite econômica, como a poesia, no primeiro caso, e as artes plásticas, no segundo. Essa independência com relação ao público conduz o poeta a se identificar, cada vez mais, com os pontos de vista de uma minoria superintelectualizada, submissa a influências externas e, particularmente,

ao que, lá fora, significa a "última palavra", sem ser obrigatoriamente o que há de melhor ou mais novo em seu verdadeiro sentido.

Desligado do "seu" público, o intelectual se volta para o exterior. Escreve, no fundo, para ser um dia traduzido ou quem sabe lido por um grande crítico inglês, francês, norte-americano, que saiba português... Porque só os nomes de fora lhe inspiram respeito, sonha em granjear prestígio em Paris ou Roma, e se impor, assim, implacavelmente, sobre os pobres-diabos nacionais. O entrave é a língua... Mas, com os pintores, por exemplo, não há esse empecilho e já o sonho dos poetas é por eles posto em prática. Não adianta, porém, apenas conseguir expor nas galerias da Europa ou da América do Norte. É preciso mudar-se para Paris, porque, do contrário, os críticos olharão sua arte como imitação subdesenvolvida dos pintores de lá. E muitos dos nossos seguiram esse caminho que, de fato, é bem mais coerente do que o dos que aqui ficam a pintar, atrasados, a pintura européia. Depois de instalados em Paris, de ter obtido um e outro artigo de crítico conhecido, voltam ao Brasil, a passeio, para realizar exposições que são efusivamente saudadas pela crítica. Os colecionadores locais tratam de adquirir as obras desse brasileiro que conseguiu se impor até em Paris...

É óbvio que o grande público, que não o conhecia antes, nenhuma curiosidade tem pela obra desse ser extraordinário. Mas, a essa altura, importantes interesses foram criados e, como os donos das grandes revistas também investem dinheiro em obras-de-arte que a plebe não entende (nem eles), suas revistas logo se abrem para contar ao país a história daquele rapaz que, surgindo do nada, conseguiu, com esforço próprio, chegar até Paris e lá impor o seu talento, alevantando bem alto o nome do Brasil... E eis o pobre funcionário público a ler com orgulho essa história "nacionalista" e a engolir, à força, como arte, os borrões que ocupam páginas inteiras, coloridas, de sua revista predileta. É assim que o Fulano, por força da simpatia da classe dominante, vira herói para o povo que ele não leva em consideração quando perpetra suas obras. Semelhante êxito naturalmente anima os pintores mais jovens a seguir o exemplo... Não se deve esquecer, porém, que todo o êxito de nosso homem em Paris se resume a alguma amizade e mesmo algum prestígio numa faixa reduzida de intelectuais, críticos de arte, também desconhecidos da vasta maioria do seu povo. São colaboradores de revistas de arte, compradas por uns poucos e raros. A mesma minoria que existe no Rio, em São Paulo, em New York, em Tóquio, em Roma. Minoria, mesmo na classe intelectual. Minoria ativa que, como uma seita, defende seus princípios de aristocracia espiritual no mundo inteiro.

No cinema, embora se tente por em funcionamento o mesmo esquema das minorias refinadas, a coisa complica, porque se trata de uma arte de altos custos,

cujas sobrevivências dependem diretamente do grande público, isto é, do consumidor. Mas, nem por isso deixa de haver uma contínua pressão, visando a impor ao grande público o gosto e os pontos de vista da elite intelectual. O caso da *nouvelle vague* ilustra bem a questão. Aqueles jovens cineastas franceses, ligados à revista *Cahiers du Cinéma*, ignoraram totalmente em suas obras os problemas cotidianos de seu país, preocupados com a arte do cinema puro. As bombas dos terroristas explodiam às portas de suas residências. Seus jovens companheiros eram enviados para lutar na Argélia. O Exército francês praticava atos desumanos de tortura nos prisioneiros argelinos que lutavam pela independência de seu país. Os artistas da *nouvelle vague* preocupavam-se com problemas morais e psicológicos, paixões adolescentes e adultérios poético-libidinosos. Logo, no Brasil, surgiu um grupo de jovens intelectuais evolucionados, que passaram a divulgar, por todos os meios, o que liam nas páginas do *Cahiers du Cinéma*. Até que um dia, Resnais, levando às últimas conseqüências suas pesquisas formais, realizou *L'année dernière à Marienbad*. O mesmo mecanismo conduziu as revistas semanais a falarem do filme, citando as opiniões de Cocteau, de Bréton, de... Os críticos patricios criaram a expectativa: um filme genial, obra-prima do cinema universal. O filme foi lançado, mas não passou da primeira semana. O público não gostou, não entendeu. Parece que não foi maior o êxito do filme nas outras grandes cidades. Duvindo muito que Resnais continue a realizar genialidades semelhantes. Nem os seus admiradores no Brasil terão condições para fazer frutificar aqui o cinema formalista. Apesar disso, em nome desse cinema inviável, muitos deles combatem o trabalho dos jovens cineastas brasileiros que hoje realizam filmes voltados para os problemas do país e para a realidade que o público experimenta.

Pelos exemplos citados, vê-se quanto é complexa a relação da cultura popular com as formas culturais contemporâneas que nos chegam de outros países. E as coisas seriam mais simples se se restringissem ao campo das idéias, o que não acontece. Ainda no caso do cinema, é de conhecimento público que o vasto mercado brasileiro está hoje praticamente tomado pela produção americana e, em menor grau, pelos filmes franceses, italianos e japoneses. Sem entrar na discussão do que isso significa como evasão de capital brasileiro, resta o problema da exibição dos filmes nacionais, que é prejudicada para favorecer à produção importada, na sua maioria constituída de películas medíocres ou péssimas. Ora, o cinema brasileiro nascente precisa do incentivo da crítica e dos poderes oficiais. A falta de compreensão por parte dos homens que escrevem sobre cinema no Brasil pode significar um golpe profundo nesse novo cinema.

Cumpramos observar que muitos dos que combatem os filmes do chamado "cinema novo" o fazem em nome de princípios estéticos, bebidos em revistas

e livros estrangeiros, que não podem ser aplicados indiscriminadamente a todas as culturas e a todos os países. Em nome de tais teorias, que muito pouco significam desligadas das situações concretas em que surgiram, combate-se um movimento autêntico da cultura nacional. Por outro lado, devem os poderes públicos tomar medidas de proteção à indústria cinematográfica do país, a fim de abrir caminho, no mercado interno, para a sua exibição. Tampouco pode-se ignorar o que o cinema significa como instrumento de formação e educação, como veículo de mensagens políticas e ideológicas. Deixar o mercado brasileiro entregue à produção estrangeira é, portanto, permitir que se molde de fora o pensamento de uma vasta parte de nossa população. Sem qualquer má vontade ou má fé, deve-se reconhecer que o cinema norte-americano, pelo domínio que exerce sobre nosso mercado, desempenha indireta — e às vezes diretamente — o papel de uma gigantesca máquina de publicidade dos interesses dos Estados Unidos sobre a opinião pública brasileira⁽²⁾. Ora, quando se sabe que a solução de nossos mais graves problemas sociais depende de uma luta decisiva contra os interesses americanos aqui enraizados e contra a dominação econômica e política exercida sobre nós pelos Estados Unidos, pode-se avaliar quão urgente se faz neutralizar ou diminuir os efeitos daquela propaganda. A maneira mais efetiva de fazê-lo é proteger e incentivar o cinema brasileiro nas suas expressões mais autênticas.

Em suma, não se trata de usar de discriminação contra os produtos culturais importados, mas de colocar em termos objetivos as necessidades de nosso próprio desenvolvimento cultural. Esse desenvolvimento tanto exige a troca de experiências com o exterior, como a crítica do que de lá nos chega. Uma crítica fundada numa visão objetiva da nossa realidade, que não pode ser a crítica submissa a teorias elaboradas noutros países para responder a problemas específicos de sua conjuntura cultural.

Nosso ponto de vista, pelo que expusemos, não aceita sem restrição a tese da cultura contemporânea como um fenômeno internacional. Concordamos, naturalmente, com a constatação de um fato objetivo que é a tendência, cada vez mais acentuada, à internacionalização da cultura, por efeito do desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação e outros fatores.

Resta, no entanto, analisar o fato constatado. Em primeiro lugar, deve-se separar, dentro do campo da cultura, o que é ciência do que é arte. O caráter universal do conhecimento científico já

elimina preliminarmente uma série de problemas que se coloca nas relações entre cultura nacional e internacional. Os conceitos da física e da matemática, por exemplo, são válidos para qualquer país, independentemente de seu estágio de desenvolvimento econômico e de sua formação cultural. Embora sejam produtos de um estágio determinado da evolução econômica — que não é o mesmo em todos os países — o nível de objetividade que alcançam aqueles conceitos garante-lhes indiscutível universalidade.

Não é o mesmo o caso dos produtos artísticos. O argumento do “passo adiante”, que é válido para a ciência, não pode ser usado para a arte. A pintura dos países super-desenvolvidos não é, obrigatoriamente, “mais evoluída” que a de um país subdesenvolvido. A arte muda, transforma-se, mas não evolui. E não evolui porque seu compromisso fundamental é com a expressão concreta da realidade. A arte tem ciclos e a “evolução” que se verifica, por exemplo, na poesia, da linguagem coloquial para a linguagem simbólica ou alegórica, não significa evolução para melhor mas, apenas, transformação.

Assim é que o *nouveau roman* da França não é, do ponto de vista da criação, a linha de vanguarda a que inevitavelmente chegará o romance moderno, como tampouco o era o romance naturalista de Zola, na época. E claro que esse tipo de romance resulta de uma linha de tradição do romance, no que se refere ao modo de encarar os problemas humanos e, conseqüentemente, os problemas da expressão. Mas, por isso mesmo, seu caráter vanguardista só existe em relação ao que foi realizado anteriormente dentro da mesma tendência. E esse vanguardismo não implica um julgamento de valor.

Essa é a visão que devemos ter quando se coloca o problema da arte brasileira com respeito às influências externas. Seria ingênuo perseguir um nível de “modernidade” equivalente ao das “vanguardas” européias ou norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas, das quais não participamos com a mesma intensidade. É inútil tentar impingir a concepção de que há hoje no mundo uma única realidade internacional da qual todos os povos participam na mesma medida.

Se é fato que o mundo tende a essa contemporaneidade efetiva, não é menos certo que, pela diversidade mesma da situação econômica, os países enfrentam realidades concretas diversas. Isso para não falar nas diferenças da formação cultural. Não é, portanto, pelo simples fato de que o rádio e o jornal levam a todos os pontos do mundo a notícia dos

vãos interplanetários que os camponeses nordestinos passam a viver numa realidade em tudo igual à dos habitantes de New York, Moscou ou Rio. Nem por viverem nessas grandes cidades os homens encontrarão a expressão de sua experiência de vida num mesmo modo de escrever, de pintar, de representar, de cantar.

Uma coisa é ver, apreciar uma obra de arte; outra coisa é fazer uma obra de arte. São graus de compromisso diferentes. Quando essa diferença se torna imperceptível, estamos perto demais do esteticismo, da arte-pela-arte⁽³⁾. Quando um intelectual nordestino, radicado do Rio, afirma que os verdadeiros problemas do homem de hoje são as relações entre o nosso planeta e as galáxias, ele está tentando substituir a realidade cotidiana por um sonho bebido em livros de *science-fiction*. O certo não é deixar de ler novelas de ficção científica, se nos agradam, ou livros de divulgação sobre astronomia, porém fazê-lo sem perder a noção de nossa situação no mundo e a perspectiva dos valores humanos.

Qualquer um de nós pode ver e gostar de uma escultura de Max Bill. E eu sei de um artista que me veio contar, entusiasmado, a história de um operário que se interessou por uma das obras desse escultor suíço, exposta no Rio. Mas, daí a tentar fazer, no Brasil, escultura daquele tipo é perder a noção da realidade: aquela arte é produto de alto desenvolvimento técnico e industrial. Prova disso é que o mais evidente defeito das esculturas concretas realizadas no Brasil era a sua péssima execução. E isso era um grave, gravíssimo defeito, pois o rigoroso acabamento das obras de Bill é propriedade inerente à precisão das suas formas escultóricas, matematicamente concebidas. A impossibilidade de realização material, no Brasil, de tais esculturas não é apenas uma limitação eventual mas um dado objetivo que revela o desligamento entre o artista concreto e a realidade do país. A contingência cotidiana obrigou os escultores concretos do Brasil a buscarem uma expressão ao nível da capacidade profissional e técnica das oficinas disponíveis...

Essa incapacidade de manter-se conscientemente situado na realidade está evidente num fato acontecido em Brasília, em 1961, quando lá estive o astronauta soviético Yuri Gagarin, que chegara num avião Iliuchin-18, turbo-hélice. Momentos depois, quando o avião decolava na pista, uma nordestina que estava no aeroporto, descalça, de roupas imundas e rotas, mas que já vira chegar ali Boeings e Caravelles, exclamou: “Bolas, pensei que o russo vinha de foguete e ele vem num avião mixo desse!”.

(2) Quando filmava *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no sertão da Bahia, Glauber Rocha encontrou, num povoado, um camponês que lhe disse: “Se vier a revolução, fico com os americanos. Os comunistas são maus. E reforma agrária é coisa de comunista”. O cineasta ficou surpreso. Além das poucas casas, o povoado tinha apenas um posto e garagem de caminhões da Coca-Cola e, junto da igreja,

uma cabine de cinema. Pois foi nessa cabine, onde passam filmes em 16mm contra a revolução cubana, contra a China e URSS, e louvando os norte-americanos, que aquele camponês sem terra aprendeu a ser contra a reforma agrária e a favor do latifúndio, que nem o ensinou a ler...

(3) “A literatura não gera a literatura. As ideologias não criam ideologias. As superestruturas

não geram superestruturas, senão sob a forma de uma herança de inércia e passividade: elas são engendradas, não por “partenogênese”, mas pela intervenção do elemento “macho”, a história, a atividade revolucionária que cria “o homem novo”, isto é, novas relações sociais”. Antonio Gramsci, “Problemas de crítica literária”, in *Les lettres nouvelles*, jan. 1955, Paris.