

UMA ARTE GENUÍNA, NACIONAL E POPULAR?*

Renato de Silveira**

1. Em 1974, por iniciativa do Ministério da Indústria e do Comércio e a cooperação dos Ministérios do Planejamento e da Educação e Cultura, foi iniciado o planejamento de um centro cultural que foi fundado no ano seguinte: o Centro Nacional de Referência Cultural, "destinado a criar uma memória nacional e colocá-la a serviço de todos os setores, que nela encontrarão todas as referências estilísticas da autêntica cultura brasileira" (*Visão*, 24/2/75). O Ministro Severo Gomes, na mesma matéria: a reprodução indiscriminada de objetos estrangeiros "não só impede que se afirme o estilo nacional, amortecendo a cultura do país, mas agrava as condições de competição dos nossos produtos no exterior". Paralelamente, outras medidas foram tomadas no sentido de centralizar cada vez mais nas mãos do governo as decisões sobre as atividades artísticas do país, como por exemplo a fundação do Conselho Nacional de Cinema e a Fundação Nacional da Arte, tudo isso culminando com a formulação da Política Nacional Integrada da Cultura, ainda em fase de elaboração, feita para "proteger a produção cultural nacional" e colocá-la em "igualdade de condições para competir com o produto estrangeiro".

Certas entidades privadas, como a Fundação Bienal de São Paulo, começaram a se afinar também com a atuação governamental. Após a mudança de direção, algumas medidas foram tomadas para pôr fim ao boicote que a maioria dos artistas brasileiros vinha impondo à Bienal:

* Transcrito de: ARTE EM REVISTA. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, v. 2, n. 3, mar. 1980.

** Artista e crítico de arte.

foi firmado um convênio com a Fundação Cultural de Brasília e convidados vários dos artistas mais conhecidos do país para participar de uma sala especial na última Bienal. Todos os convidados tiveram seus trabalhos expostos adquiridos com dinheiro arrecadado junto a empresas privadas, para fazer parte do primeiro acervo de artistas exclusivamente nacionais, o Museu do Artista Brasileiro.

2. Paralelamente, burocratas e assemelhados começaram a fazer, pela imprensa, uma campanha para recuperar o prestígio da Bienal e conseguiram provocar uma ruidosa polêmica depois da publicação (muito atrasada) do catálogo oficial da XIII Bienal. O pivô da discussão foi a apresentação de Olney Kruse do setor brasileiro da exposição. Logo em seguida, 117 artistas, críticos de arte e várias entidades de classe apresentaram um protesto público contra os termos do artigo e daí por diante muita gente se manifestou sobre a briga em torno da "arte brasileira", tendo inclusive o *Jornal do Brasil* publicado uma matéria de quatro páginas inteiras sobre a questão, com o depoimento de numerosos artistas e intelectuais destacados do país. Kruse, entre outras coisas, defende a construção de uma Arte Brasileira, assim com a e b maiúsculos, a partir da procura e descoberta da nossa identidade e do abandono da cópia dos modelos de fora. Em linhas gerais, esta posição é antiga; ela existe desde o século passado e aparentemente trata-se de uma coisa muito simples: todo mundo concorda que a "cópia servil" — para usar uma expressão já tradicional — de modelos de fora não dá. E todo mundo sabe que um número expressivo de artistas copia esses modelos. E todo mundo sabe ainda que essa cópia não é coisa de agora: vem desde o período colonial e decorre do próprio fato do Brasil ter sempre sido dependente econômica, política e culturalmente das potências hegemônicas do Ocidente, de nossa cultura, como um todo, sempre ter sido um apêndice da cultura branca, cristã e ocidental e que, finalmente, diante da fragilidade da vida cultural do país, nossos intelectuais, na sua maioria, terem sempre se voltado para os

modelos metropolitanos. E que, se um processo de emancipação foi iniciado, ele foi no mínimo incompleto e a "cópia servil" continua sendo a atitude mais comum. E isso não só nas artes como em tudo o mais. Muito simples, portanto, já que ninguém tem a "cara de pau" de lutar, pelo menos abertamente, contra uma coisa tão justa como a emancipação nacional.

Mas, olhando o problema de um outro lado, a gente vê o seguinte: que um emaranhado de pessoas, entidades, jornais e revistas das mais variadas tendências políticas e filosóficas lutam pela implantação de uma arte nacional, usando argumentos iguais, semelhantes e contraditórios. Olavo Bilac e Oswald de Andrade, Plínio Salgado e Monteiro Lobato, Glauber Rocha e centenas de outros lutaram e lutam pela "arte brasileira".

É preciso, portanto, verificar direitinho como é que é essa defesa da arte nacional.

Em primeiro lugar, é preciso considerar essa defesa não como um absoluto, mas verificar como é que ela aparece em cada situação histórica específica. No momento atual, por exemplo, estamos caminhando para uma burocratização acelerada da cultura, cujo objetivo declarado é a "defesa do autenticamente nacional". Neste processo, o Governo é que passa a decidir o que é "autêntico" ou não. É fácil avaliar o perigo que corre o resto da atividade intelectual livre que ainda existe no país. Ministro Ney Braga:... "o estabelecimento desta política... não significa uma intervenção na atividade cultural espontânea ou sua orientação" (*Movimento* 12). Apesar das boas intenções do Sr. Ministro, na prática sabe-se que o paternalismo governamental implica necessariamente uma orientação, isto é, uma restrição à livre atividade artística segundo os critérios das autoridades estabelecidas.

É a própria marcha da realidade, portanto, que coloca a velha questão em termos novos, diferentes dos termos em que vinha sendo colocada até hoje. É preciso, por isso, repensar a questão e colocar tudo em xeque: a luta por uma arte brasileira é necessária? Se a resposta é afirmati-

va, então é preciso uma definição precisa dos termos desta luta, do contrário estamos arriscados a embarcar numa canoa furada.

3. Mas, para a gente concretizar melhor a questão, é preciso recuar um pouco no tempo. Em 1929, o Grupo Anta lançou o manifesto do verde-amarelismo. Foi o posicionamento, na época, da extrema direita diante do problema de uma cultura nacional. É importante conhecer e discutir esse documento, pois ele contém alguns conceitos e tomadas de posição que persistem até hoje entre nós, em maior ou menor grau, inclusive até em meios de orientação contrária à do Grupo Anta. Seguem alguns dos trechos mais significativos:

"A fisionomia própria da gente brasileira não (é) fichada em definições filosóficas ou políticas, mas revelada nas tendências gerais comuns". "O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental". Não se pode "destruir a Nacionalidade pelo estabelecimento de distinções, pelo desmembramento nuclear da idéia que dela formamos". "País sem preconceitos, podemos destruir nossas bibliotecas sem a menor conseqüência no metabolismo funcional dos órgãos vitais da nação. Tudo isso, em razão do nacionalismo tupi, da não-filosofia, da ausência de sistematizações". "Convidamos nossa geração a produzir sem discutir. Bem ou mal, mas produzir". "Nosso nacionalismo é de... crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional". "Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma de nossa gente".

Para o pensamento de direita, portanto, pensar é uma coisa nociva; é proibido "sistematizar". Naturalmente eles sistematizam tudo direitinho e já entregam pronto para a gente. A nós, cabe "produzir sem discutir". Aqui se define um primeiro traço: o autoritarismo disfarçado de paternalismo intelectual. Em segundo lugar, existe uma alma nacional que não pode ser examinada: é algo vago, sentimental e visceral ao mesmo tempo. Essa "alma" precisa ser preservada e, para isto, é preciso impedir que surjam "distinções". É essa "alma nacional" quem empreende a renovação do Brasil, que é inevitável, predestinada. Quer

dizer, já está tudo estabelecido *a priori* por eles: a "alma nacional", dentro das "instituições conservadoras", realizará, e aqui vem o terceiro elemento, a "construção nacional". O tema da construção nacional, o conceito de alma brasileira e a postura paternalista têm sido constantes na defesa da "arte brasileira". E agora, atenção-muita-atenção, minha gente: não se quer dizer que todo mundo que batalha por uma arte nacional seja fascista; o que vai se tentar demonstrar é que estes três elementos reaparecem, juntos ou separadamente, mesmo em discurso de intelectuais "progressistas", isto é, que eles mantêm um nível de irracionalismo e de dependência ideológica nas suas análises e, portanto, continuam incapazes de propor uma política cultural independente. Vamos por partes.

4. Construção nacional.

Editorial da revista *Klaxon*, 1922... "aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado. *Klaxon* tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo".

Um editorial de *A Revista*, 1925, com a aprovação de Carlos Drummond de Andrade: "Sofremos uma aproximação mais íntima, um contato mais vivo do nosso meio. Eis porque cabe a nós uma obra de dura disciplina e de serenidade construtiva". Através dos programas culturais do último meio século, a idéia de construção nacional como uma tarefa e um bem comum é uma constante. No entanto, construção nacional sob sistema capitalista significa apenas que ele deve criar condições no país para manter o seu dinamismo interno; nestas circunstâncias, o bem-estar coletivo pode ser ou pode não ser uma conseqüência do desenvolvimento nacional e só é levado em consideração na medida em que põe em risco a estabilidade do sistema. Depois de várias décadas de construção nacional, a penúria atual das classes subalternas e o esbanjamento alucinado das minorias privilegiadas mostram que desenvolvimento nacional não significa necessariamente benefício coletivo. Significa apenas uma concepção ideológica deformada da realidade, por ligar indissolivelmente construção nacional com bem-estar coletivo.

5. Paternalismo intelectual

Uma atitude muito freqüente nas tomadas de posição é o exclusivismo. Cada um pretende que o seu próprio trabalho (ou afins) seja o único "coerente com a realidade nacional". Daí a se passar a ditar normas, basta um passo. Exemplos: Luís Mendonça, em entrevista dada a *Opinião* 116: "se quisermos fazer um teatro realmente nacional, não podemos deixar de nos voltar para o bumba-meu-boi, as incelenças, o pastoril, o demônio, o cordel. Aliás, está mais do que na hora de se buscar a origem de nossa arte cênica e esta origem... está, cada vez mais, apenas no Nordeste".

João Antonio, no jornal *Scaps* 3, depois de defender uma "literatura de porrada, um corpo a corpo com a vida", um depoimento cheio de vitalidade, termina fazendo uma circunscrição de temas: "... o novo gênero (ou seu plural) só trataria o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal qual o é".

Não se discute aqui a qualidade ou a validade do trabalho desses artistas; o que se questiona são as suas atitudes autoritárias quando pretendem generalizar suas poéticas, como se só elas fossem válidas. O que se precisa compreender é que o Brasil é um país extraordinariamente complexo na sua feição atual e sua arte deve refletir esta complexidade. O Brasil rural não é mais "genuíno" do que o Brasil urbano ou o Brasil suburbano. A eleição de um ou mais temas como genuínos leva geralmente a uma falta de posicionamento crítico diante deles. Se Zé faz uma arte nordestina, por exemplo, mesmo que seja uma merda, tá jóia. Tudo se passa como se o "conteúdo" privilegiado fosse suficiente para imprimir qualidade ao trabalho. Esta atitude é uma decorrência de uma incapacidade de enxergar a realidade nacional na sua complexidade. Os artistas brasileiros têm condições de trabalhar com tecnologia industrial, cultura de massa, raízes africanas ou indígenas, arte popular do Nordeste ou de outra região qualquer. Cada um vai se ligar em um tipo ou outro de trabalho, de acordo com a própria vivência. A superestimação de condicionamentos "ambientais" tende a deslocar a discussão do seu verdadeiro centro, isto é, de como o artista vai realizar seu trabalho,

qual vai ser o resultado artístico e que tipo de relação ele vai estabelecer com a sociedade global.

6. Alma brasileira

Logo de saída, é inegável que o povo brasileiro tem uma identidade, isto é, certos modos de viver e de falar que fazem com que ele seja diferente dos outros povos do mundo. Mas é fundamental considerar que esta identidade nacional é problemática, é uma unidade articulada e ao mesmo tempo contraditória. Existem enormes diferenças regionais, raciais e de classe, sem as quais é absolutamente impossível entender a nossa realidade cultural. Povo, este conjunto complexo, é ao mesmo tempo uma estrutura e um processo em andamento. Ao se utilizar a idéia de povo brasileiro como expressão de uma unidade nacional abstrata ou como algo imediatamente palpável pela intuição, está se passando por cima da realidade para se afirmar um valor absoluto, mitológico. É o estatuto jurídico de brasileiro que prevalece sobre os brasileiros reais.

Muitas vezes, esta idéia de alma nacional está implícita em certas posições, mesmo quando não existe qualquer referência a ela. Um ótimo exemplo disso está no número 40 do jornal *Movimento*. Trata-se de duas matérias sobre Mazaropi, uma entrevista de página inteira e um artigo sobre seu último filme. O próprio título da entrevista, "O Jeca contra o Tubarão", matéria de capa, indica que se quer contrapor um valor brasileiro a um elemento agressor estrangeiro. A entrevista é alternada com declarações ao vivo de pessoas de diversos níveis sociais, todas elogiosas. Dessa maneira, Mazaropi é apresentado como uma unanimidade nacional, cujo último trabalho é um "velho melodrama com um acento tão brasileiro (que) imprime ternura à nossa alegria".

Mas, na entrevista, Mazaropi faz declarações assim: "O Ferriz me conseguiu um documento falso para poder dizer as besteiras que o povo gosta de ouvir". Muitos não fazem sucesso "porque falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar". Coerente com esta ima-

gem que ele faz do povo, seu cinema serve exatamente para manter o "povo" num estado de cretinice crônica.

Seria então o caso de insistir sobre a função do tipo de espetáculo que Mazaropi faz? As matérias se omitem sobre isto. Não informam que, conforme a espantosa riqueza que o próprio Mazaropi alardeia na própria entrevista, seu cinema serve, de um lado, para acumular capital, e, de outro, para concretizar o projeto do verde-amarelismo: botar o povão para "produzir sem discutir". Mas isto não interessa aos articulistas: ao se omitirem sobre como o trabalho de Mazaropi se encaixa na realidade brasileira e a que necessidades satisfaz, eles elegem a idéia besta de alma nacional como orientadora do seu pensamento. Isto é, Mazaropi é um valor nacional que está acima de todas as divisões e deve ser prestigiado para combater os tubarões estrangeiros. Como se a voracidade dos tubarões nacionais não causasse os mesmos estragos. Esta concepção de "alma nacional" está intimamente relacionada com uma concepção livresca de cultura. "Cultura nacional" seria o conjunto de formas e esquemas que constituem um todo cristalizado. Este todo cristalizado determinaria o caráter ou a alma nacional. Gramsci critica esta concepção, polemizando contra os que pretendem que a cultura (a nação) é o "conjunto das coisas materiais que reconstituem o passado". Muitas das defesas do "genuíno" ou do "autêntico" estão ancoradas nesta concepção acadêmica de cultura. Os artistas podem manipular este objeto delicado, a cultura nacional, mas têm de tomar muito cuidado para não "descaracterizá-lo". Um bom exemplo disso foi quando Caetano começou a usar guitarra elétrica; a atitude foi, então, considerada uma descaracterização brutal da nossa música popular. E há quem ainda continue gritando. Quando se defende o "genuinamente brasileiro" dessa maneira, tudo se passa como se existisse um objeto sofrendo ataques e que precisasse ser defendido para não perder a integridade. Uma atitude museológica como esta fica ainda mais ridícula num tempo de violentas transformações como o nosso.

7. Neste contexto é que surge o tema da "cópia servil". Cópia servil é a cópia de quem se submete aos interesses externos. Ora, quando se sabe que quem copia, copia em primeiro lugar para satisfazer aos pró-

prios interesses, prestígio, grana, etc., então se percebe que o termo omite um aspecto essencial da questão e deve ser considerado no mínimo inadequado.

Haverá, é verdade, quem afirme que o "servil" é usado apenas no sentido de uma fidelidade excessiva ao original, mas aí o termo "cópia" seria suficiente; e este "servil" não existe aí por acaso. Na verdade, esta idéia se associa a uma compreensão do desenvolvimento recente do país como coisa estranha, imposta de fora, e que os brasileiros que a ele se associaram não passam de lacaios. Quem assim raciocina recusa-se a compreender a realidade brasileira atual. O Brasil, como país periférico, absorve processos dos países desenvolvidos, não há dúvida. Esta posição dá enormes vantagens às metrópoles, mas esta absorção não é uma mera imposição: é uma opção de classes sociais brasileiras, subordinadas ao nível internacional, mas que promovem e dirigem este caminho e se beneficiam com ele enquanto classe.

A constatação da existência de uma grande quantidade de artistas, mas não só de artistas, que imita as modas internacionais nos coloca automaticamente contra eles, mas não deve levar, como tem levado, a uma batalha contra a descaracterização da cultura nacional como política cultural, por várias razões:

Primeiro, a teoria da "imposição de fora para dentro" não explica e se confunde ainda mais diante da ofensiva atual do governo em defesa do "autenticamente nacional". E, portanto, mais uma vez, subordina ideologicamente seus defensores.

Em vez de ficar apedrejando agressores "de fora", é melhor investigar o mecanismo interno da vida cultural do país. Este é o ponto fundamental. A própria revelação do funcionamento dos nossos mecanismos culturais já dá a dica de como as influências externas se articulam com o dinamismo interno. É preciso que se compreenda que, no Brasil, o sistema "cultural nacional" se articula com um conjunto de subsistemas regionais, ocupacionais e de classe. Cultura nacional são os valores da classe dirigente. Cultura popular é o conjunto de gestos, valores, imagens das

classes instrumentais e subordinadas enquanto classes subordinadas, isto é, aceitando a subordinação. O medo da descaracterização leva inevitavelmente à preservação da arte popular. Na prática, os que vêm propondo este programa encaram o povo de maneira maniqueísta, mística, como fonte de todos os bens. Esta atitude, supostamente progressista, é na verdade profundamente conservadora. É preciso, portanto, encarar também as artes populares criticamente, considerando que elas, se por um lado são uma referência fundamental para nós, por outro se formaram como ideologia dominada e muitas vezes estão impregnadas de elementos conservadores. É por isso que o projeto do Governo é um projeto de construção de uma cultura nacional que, ao mesmo tempo, quer preservar as artes populares. É aqui exatamente que se percebe que a "preservação" ou a "luta contra a descaracterização" não é o centro da questão. Para impedir uma "descaracterização", o Governo está promovendo uma burocratização geral da cultura, que provoca restrições ao que é "inaceitável" política ou moralmente, e a comercialização geral da arte por meios empresariais para que ela possa competir com o produto estrangeiro. Como ficou claro numa matéria publicada no *Movimento 10*, com o objetivo de nos defender da cultura enlatada estrangeira, está se levando nossa própria cultura a um enlatamento geral.

8. Toda preservação é uma nova caracterização, parta de onde partir. A cultura não é um objeto, é um processo, não se pode metê-la dentro de uma camisa de força. Ao se "preservar", na realidade está se impedindo que certas potencialidades se manifestem. Gramsci, em *Literatura e vida nacional*, escreveu: "Talvez nem sequer se possa dizer... que se lute por um novo conteúdo da arte, já que este não pode ser pensado abstratamente, separado da forma... Deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição de vida, que chegue a se tomar um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, um mundo intimamente ligado com os 'artistas possíveis' e as 'obras de arte possíveis'".

É, portanto, oportunismo ficar falando de arte brasileira e artistas brasileiros sem ter a menor preocupação com os modos de sentir e com os

modos de perceber do próprio povo brasileiro. É por isso que pinta toda hora, por exemplo, "arte nordestina" para fruição de elites cultivadas.

A luta por uma nova cultura, é claro, não é apenas uma luta dos artistas. Mas eles podem ter um papel importante nesta batalha e tem muita coisa por aí para se fazer. Mas não é uma luta fácil, ninguém se engane. Temos, portanto, de abrir o maior número possível de alternativas, de frentes de luta. Mas, neste processo, o artista deve sobretudo lutar contra si próprio, derrotar seus vícios, abandonar o oportunismo, o pater-

nalismo, a retórica nacionalista e romper o isolamento cultural e político. São poucos os que estão a fim de enfrentar a barra, mas o movimento da realidade é incessante e é certo que surgirão novos artistas, novos públicos, novos circuitos.

Os circuitos sempre se fecham. O público influi e se deixa influenciar. E um processo novo, cheio de vitalidade, se inicia. Sonho? Loucura? É bem possível. Mas somos todos loucos, do contrário não estaríamos aqui.