

CULTURA E POLÍTICA EM ANOS QUASE RECENTES: CINCO CENAS E ALGUMAS INTERPRETAÇÕES*

TÂNIA PELLEGRINI**

"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como verdadeiramente aconteceu'. Significa torná-lo exemplo de uma recordação tal como ela nos ocorre nos instantes de perigo."

(Walter Benjamin)

O objetivo deste artigo é apenas participar do debate - ainda rarefeito - sobre alguns elementos importantes, referentes aos processos da produção cultural brasileira, incluindo a literatura, em sua visceral imbricação nos fatos políticos e sociais da nossa história recente. Esses são elementos sempre citados, mas nunca suficientemente discutidos, o que vem dando pretexto a muitas versões que, aos poucos, se sobrepõem aos fatos, em inúmeras interpretações jornalísticas, filmicas, televisivas, teatrais e literárias, consumidas por todos.

Cena 1: "Se essa história de cultura vai nos atrapalhar para endireitar o Brasil, vamos acabar com a cultura durante trinta anos!" - bradou o Coronel Darci Lázaro, durante a invasão da Universidade de Brasília, algum tempo depois do golpe militar de 1964.¹

Provavelmente o Coronel não entendia de polissemia, mas soube usar com precisão o duplo sentido da palavra *endireitar*, o que, talvez num ato falho irreprimível, indicava qual era o projeto cultural acalentado pelo

novo regime que se instaurava. Apesar da efetiva guinada política à direita, cujos frutos maduros continuamos colhendo, passados mais de trinta anos, verifica-se que o Brasil não *endireitou*, segundo o outro sentido do termo. Isto é, não se tornou melhor ou mais justo para os brasileiros - continuamos campeões em desigualdades sociais, em violência, em baixa escolaridade, em infância desassistida, etc -, mas a cultura também não acabou, felizmente, apesar de todos os esforços empreendidos pelo regime daquele período. Não acabou, mas sofreu transformações substantivas.

Essas transformações, em parte - e apenas em parte - devem-se à verdadeira "guerra santa" empreendida contra ela, da qual não escaparam as Universidades, as bibliotecas, os filmes, os livros, as canções e as peças de teatro. Tais acontecimentos são conhecidos de todos, mas sua discussão e significado, por isso mesmo, tornam-se cada vez mais importantes, por terem sido, na verdade, as sementes fecundas da duvidosa colheita de

* Este texto reproduz, em linhas gerais, uma palestra proferida pela autora, no Fórum de Debates, promovido pelo Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, em 24/09/96. Seus conceitos e argumentos estão desenvolvidos em Pellegrini, Tânia. *Gavetas vazias - Ficção e política nos anos 70*, Campinas/São Carlos, Mercado de Letras/Edufscar, 1996 e *A imagem e a letra - Aspectos da ficção brasileira contemporânea*, Mercado de Letras/Edufscar (no prelo).

** Professora do Departamento de Sociologia- CNPq e UNESP - Araraquara.

hoje.

Lembre-mo-nos, mais uma vez, de fatos que hoje a própria cultura transforma em folclore ou enredo de filmes e novelas de TV, com condimentos no mínimo estranhos: censura, ameaças e prisões, expurgos, demissões em massa, inquéritos humilhantes, afastamento de professores "indesejáveis" das Universidades; a depredação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o incêndio do prédio da UNE, o saque, na calada da noite, de bibliotecas públicas e privadas; a apreensão de textos "subversivos" como *A capital*, de Eça de Queiroz, *O vermelho e o negro*, de Stendhal, ou de cartazes "pornográficos" como o *Davi*, de Michelangelo... Fatos atrozes e ao mesmo tempo patéticos, muitos, ridículos na sua vã truculência, evidenciando que, à primeira vista, a investida contra a cultura alimentava-se sobretudo da ignorância.

O melhor da inteligência nacional da época, Paulo Freire, Celso Furtado, Darci Ribeiro, Florestan Fernandes, Ferreira Gullar, Fernando Henrique Cardoso (quem diria?) e tantos outros, saíram do país, muitas vezes delatados pelos próprios colegas, como ocorreu na Faculdade Nacional de Filosofia, onde o professor Eremildo Viana "dedurou" 44 colegas.

Como conta Roberto Schwarz, no seu lúcido e já clássico ensaio *Cultura e política 1964-1969*², "tesouros da beatice rural e urbana saíram à rua, na forma de Marchas da família com Deus, pela Liberdade (...) ou ficaram em casa mesmo, rezando o Terço em família, espécie de rosário bélico para encorajar generais (...) Curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial-militar que esquadrihava a subversão: "- O professor de filosofia acredita em Deus? - O senhor sabe inteira a letra do Hino Nacional? - Mas as meninas, na faculdade, são virgens? - E se forem praticantes do amor livre?" (...) Em menos palavras: no conjunto de seus efeitos

secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado: a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei, etc."

Cena 2: III Festival Internacional da Canção, 1967. "Geraldo Vandré caminhou para o palco, com seu violão nu embaixo do braço. Era o tempo dos arranjos ricos e barulhentos que incorporavam as maiores conquistas tecnológicas. Mas o autor teve a ousadia de dispensar a orquestra para enfrentar sozinho 30 mil pessoas" Sobre o tablado, ele colocou o pé numa banqueta, deu alguns acordes que se misturaram ao rumor indefinido das arquibancadas e começou a cantar: "Caminhando e cantando e seguindo a canção/ somos todos iguais, braços dados ou não". Era uma referência às alas das passeatas. Vandré continuou: "Vem, vamos embora, que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer". O silêncio pesava no estádio superlotado: as pessoas, apanhadas de surpresa, digeriam a ousadia da mensagem e mergulhavam no ritmo sereno da toada. No dia seguinte, num compacto artigo no *Correio da Manhã*, o coronel Otávio Costa, depois de analisar a música verso por verso, concluiu com um elogio à sua perfeição melódica e pragmática e com um pedido de prisão para o cantor e compositor, por subversão."³

Festivais como esses, geralmente de Música Popular Brasileira (havia também as Bienais do Samba, os Festivais Internacionais da Canção e o Festival Universitário), agrupavam sobretudo um público oriundo das universidades e/ou de algumas escolas de segundo grau, apaixonadamente engajado no ideário da esquerda. Funcionavam como uma grande feira de amostras da música brasileira, produzida pela classe média, e eram uma espécie de vitrine, onde o artista se exibia para seu público em potencial. Além disso, era ali que as gravadoras vinham buscar seus novos produtos, já testados no embate direto

com o público, para alimentar o mercado fonográfico em expansão.

Mas a música que ali se fazia era muito mais que isso; era uma espécie de ritual do qual manava uma fonte de poder, "poder psicológico, social, político, espiritual e mágico"⁴, uma espécie de resgate das forças de contestação represadas pelo regime, não importava sua gradação ou suas nuances. Estas, o público presente às ruidosas manifestações encarregava-se de identificar, aplaudindo ou vaiando, mais ou menos de acordo com a presença maior ou menor de conteúdo político, nacional e popular. Logo depois, a censura e a repressão direta, com prisões e exílios, roubaram dos festivais essa sua "dinâmica de resistência", reduzindo-os a alegres feiras de novas descobertas e contratações de talentos em botão.

Cena 3: Janeiro de 1968. Uma peça de Chico Buarque de Hollanda provocava, no Rio, um dos maiores escândalos teatrais do pós-64. Encenada por José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva* contava a história da ascensão e queda de um cantor popular medíocre, manipulado por múltiplos interesses, alimentada por toda uma mitologia, devolvida ao público numa espécie de paródia de Cristo: entre outras soluções de impacto maior ou igual, o personagem principal oferecia à platéia, perplexa, um pedaço de fígado de boi cru, gotejando sangue, numa proximidade perigosa com os rostos atônitos dos espectadores. Era o auge do "teatro da agressão" pregado por Martinez Corrêa (ou "estética da porrada", como afirmava o dramaturgo), usado como instrumento para despertar o público de sua anomia. Em julho, o espetáculo foi para São Paulo. "Durante uma sessão ouviu-se um apito e, em seguida, um grupo de indivíduos armados de cassetetes e revólveres invadiu os camarins, espancou os artistas e depredou os cenários. Marília Pera, uma das atrizes, foi despida, esbofetada e posta a correr na rua."⁵

Todas essas cenas, hoje históricas, já eram fortes indícios - para dizer pouco - de que o governo militar provavelmente tinha algum projeto para a cultura do país. Mas, afinal, qual seria esse projeto? Antes de tentar uma resposta a essa pergunta, é necessário voltar um pouco mais no tempo. Como afirmou o mesmo Roberto Schwarz, numa frase já muitíssimo citada, porque realmente descreve, com felicidade sintética, o clima cultural do país naquele momento, antes de 64 "o país estava irreconhecivelmente inteligente". Havia grande participação popular na vida política, um vigoroso processo de lutas pelos direitos dos trabalhadores, com pactos sindicais, movimentos operários e no campo. Estudantes e intelectuais eram extremamente ativos e participantes nesse contexto mais geral, tentando construir uma cultura "nacional, popular e democrática", que funcionasse como força "conscientizadora" junto às classes populares. Como afirmavam os manifestos da época, a opção era pela arte revolucionária, era por "restituir ao povo a consciência de si mesmo", era por repudiar as telas, filmes e textos "abstratos e sem conteúdo". A palavra-chave era "conteúdo". A cultura tinha que ter conteúdo político de esquerda. Por mais que isso hoje pareça parcial e, muitas vezes, até equivocado em muitos dos seus aspectos, é inegável a generosidade que alimentava esse processo, centrado no coletivo e não no individual, no geral e não no particular de cada um. Parecia até que se estava prestes a superar a tradicional e até então intransponível distância entre cultura erudita e cultura popular.

Para isso, encenavam-se peças em escolas, sindicatos e portas de fábricas, organizavam-se cadernos de poesia, promoviam-se cursos, rodavam-se filmes autofinanciados. É a época do Cinema Novo, do método de alfabetização Paulo Freire, dos Centros Populares de Cultura e do ativíssimo Movimento Estudantil⁶, que não se preocupava apenas com o preço do bandejão, mas com os rumos

da política nacional e com a construção de uma nova sociedade. A tônica do momento era, pois, o empenho pela mobilização, o constante debate e a sensibilização política. Onipotente e generosa, a cultura alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos da sua ação: consciente e participante, ela "conscientizaria" o povo, acabaria com as injustiças sociais e dividiria as riquezas. Essa ilusão durou pouco.

E outras questões também emergiam: a preocupação com a modernidade, herança dos anos JK, valorizando temas ligados mais ao universo urbano: televisão, cartazes, revistas, futebol, propaganda, tecnologia, etc, num sentido politicamente mais conservador e de maior adesão aos interesses do mercado, que começava a impor suas leis sobre a produção cultural. Pode-se dizer, portanto, para simplificar, que a cultura dos anos 60 desenvolve dois projetos: um politicamente revolucionário, que muitas vezes descurava da forma em prol do conteúdo (como, por exemplo, a produção dos Centros Populares de Cultura, que incorporou formas de expressão corriqueiras, tidas como "populares", mas na verdade "populistas") e outro modernizante e conservador, valorizando mais a fatura, a competência técnica (como a produção concretista), o que apontava já para a inserção da cultura nos meandros de uma sociedade que se modificava.

Foi o segundo projeto que acabou por predominar. Com os militares no poder, a partir de 1964, instaurou-se no país o processo de consolidação de um setor industrial "moderno", iniciado nos anos anteriores, do governo Juscelino, que incluía a crescente penetração, em nossa economia, de capitais externos associados às empresas nacionais. Outra palavra-chave: "imperialismo" ("Yankees, go home!", gritavam os estudantes nas passeatas). Passávamos a fazer parte, em nível internacional, de uma nova fase do

capitalismo, o capitalismo monopolista, que exigia a transferência das unidades industriais do centro para a periferia.

O que isso tem a ver com cultura? Tudo. Ela também vai gradativamente se adequar à essa "modernização", consolidando aquilo que hoje se conhece como *indústria cultural*, cuja ênfase é a das leis do mercado, aplicadas à produção, distribuição e consumo de cultura. Vencia o "imperialismo cultural".

Nesse processo e nesse período, a televisão é a ponta de lança. Filha da revolução, a Rede Globo (e outras, em menor escala) absorveu toda a potencialidade criativa, oferecendo aos apáticos espectadores, que ela cria e molda a sua imagem e semelhança, uma espécie de "geléia cultural", cuja deglutição facilitaria a penetração desenfreada da estética do acrílico, da discoteca e, mais recentemente, da música sertaneja transformada em *country*, das novelas "tropicalientes", da *dance music*, dos "rambos" e "exterminadores", dividindo as telas com "tietas" e "carlotas joaquinas". Passa-se, pois, de uma noção de cultura nacional e popular, para a de uma outra, simplesmente internacional - pós-moderna, diríamos hoje -, palatável e lucrativa nos quatro cantos do globo. Vem aí a globalização cultural.

Mas isso não se fez sem perdas e danos inclusive físicos, como vimos, que realmente se intensificaram só a partir de 13 de dezembro de 1968, quando sobreveio o verdadeiro golpe para a cultura, com o AI5 e a censura. Até então, o governo militar deixara os intelectuais brincarem com uma cultura de esquerda, disseminada sobretudo entre a classe média intelectualizada, enquanto tratava de cortar rapidamente a cabeça das lideranças políticas dos movimentos operários e camponeses. O tempo urgia. Assim, o expurgo cultural demorou ainda quatro anos, durante os quais os intelectuais ainda puderam sonhar um pouco mais com que era possível vencer a marcha

triumfante do capitalismo, com todas as suas conseqüências.

Uma cultura de resistência pulsava nos festivais da canção, como vimos, nas imagens de filmes como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, em 1964, nas peças como *Roda viva*, nas canções e falas do show *Opinião*, criado por Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, onde ainda se podia afirmar: "a arte é tanto mais expressiva quanto mais tenha uma opinião". E era sempre uma opinião política de esquerda. Mas essa cultura de protesto estava restrita aos que pactuavam as mesmas crenças políticas: intelectuais que, na verdade, produziam só para seus iguais, em busca de um idealizado receptor popular que, a essa altura, já estava totalmente seduzido pela televisão. Ou seja, enquanto a classe média progressista e barulhenta (porque há sempre a reacionária, geralmente silenciosa) protestava quase que só para si mesma, ao povo oferecia-se a estética do espetáculo, via-satélite. O povo brasileiro (ou pelo menos uma ampla faixa dele), convertido em telespectador, consome e aprecia o espetáculo que lhe é servido todos os dias nas novelas e programas de auditório. Então veio 68 e, com ele, explode de vez o Tropicalismo.

Cena 4: "Então, quando eu inscrevi 'É proibido proibir' no festival, eu sabia que ia causar um escândalo. Fui para o palco com Os Mutantes. A própria presença deles já era ofensiva para o público - começaram a vaiar antes mesmo que começássemos a tocar. A música abria com mais de um minuto de música atonal, composta pelos Mutantes. Isso causou uma verdadeira histeria entre os estudantes. Eles já nos odiavam. Para dizer a verdade, eu os provoquei deliberadamente. Foi um *happening*." ⁷

Ruptura transgressora de todos os códigos estéticos e políticos vigentes, o Tropicalismo espalhou, em 67/68, por todos os campos culturais, novos conteúdos, novas cores,

novas formas, novos sons e novas imagens. Rumba misturando espanhol e português (*Soy loco por ti, America!*), pintores transportando diretamente para a tela os objetos, ao invés de pintá-los: bananas e abacaxis; plástico e metal, Carmem Miranda, Chacrinha ("*Vocês querem bacalhau?*"), antropofagia revisitada, o luxo e o lixo, gritos e gestos, Oswald e os Concretos. Roda viva. Caos. Caetano e Gil, com suas guitarras elétricas, letras sintonizadas com o universo tecnológico e ritmos ligados à bossa nova e ao *rock'n roll* formalizavam, com seu comportamento subversivo e suas melodias inusitadas e contagiantes, o conflito que se instaurava entre a cultura nacional popular, aquela da modinha e do violão, de que Vandrê pode ser visto como símbolo, e a cultura internacional, da Coca-Cola, da televisão e dos foguetes interplanetários.

Mas 68 trouxe de volta, com o AI5, bem mais fortes agora, aquelas figuras que queriam *endireitar* também a cultura brasileira. Assim, na virada dos anos 70, pouco a pouco, os rebeldes de todos os tipos foram sendo varridos do cenário cultural, preferindo o exílio ou sendo forçados a ele: Caetano e Gil foram para Londres; Glauber Rocha e Chico Buarque para Roma; Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e muitos mais, numa lista bem longa, deixaram o país para voltar só mais tarde.

Em 1974, fez-se um balanço assustador: em dez anos de governo militar, a censura havia proibido 452 peças, nove vezes mais do que nos 24 anos anteriores, incluindo-se aí o período do Estado Novo. Pensava-se que, quando afinal se abrissem as gavetas dos censores, elas estariam abarrotadas de obras-primas impedidas de virem à luz. E assim se passaram dez anos. Veio a "abertura", em 1979, com a extinção do AI5 e o fim da censura. Abriram-se as gavetas, elas não estavam vazias; muita coisa brotou delas, mas não exatamente o que os nacionalistas esperavam.

Passaram-se vinte, trinta anos. No meio do caminho, perdeu-se aquele impulso vital e utópico de tentar fazer do Brasil um país no mínimo mais justo, substituído pelos estímulos ao consumo frenético, feito para muito poucos, nos espaços *clean* dos *shoppings centers* iluminados e nas telas iridescentes das tevês e computadores. Somos, enfim, modernos. Todos, rigorosamente todos nós fomos surpreendidos pela complexidade e alcance do processo. Hoje, tudo é história e o Brasil é outro. Elis Regina cantava, já há 15 anos atrás: "O Brasil não conhece o Brasil"....

Cena 5: "Um belo dia, de repente, um telegrama publicado na *Folha* anunciou a interdição. Mas o livro (*Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão) não foi recolhido. Esgotou-se rapidamente nas livrarias o pouco que havia e pronto. Hoje, circula pelo país em cópias xerox. Ainda é lido, por toda parte. Lembro-me de uma frase lugar-comum: A história não registra o nome dos censores. Não sei se isto é bom ou mau. Como sabem que não serão registrados, cometem as maiores infâmias, barbaridades, atentados... são os inimigos da censura"⁸

Um período, que agora começa a ser melhor estudado nos seus aspectos culturais, e que provavelmente constitui um ponto nodal em todo o processo que vimos discutindo, é a década de 70. Contraposta à de 60, tão ruidosa e cheia de *glamour*, com sua cultura de resistência e o fragor do Tropicalismo, a de 70 costuma ser vista em bloco sob o pesado signo da censura, que efetivamente impôs silêncio e novos "padrões de criação", a golpes de caneta e de tesoura, cortando, apagando, proibindo e engavetando.

Hoje, a pergunta que se coloca sobre tal período é a seguinte: a censura foi efetivamente uma força geradora de transformações importantes, tanto na forma quanto no conteúdo, ou ela seria apenas um elemento a mais, compondo, juntamente com outros, um novo horizonte de produção?

A resposta não é simples. Antes de qualquer coisa é preciso lembrar que o Estado não utilizou a censura de modo uniforme, o que significa que os efeitos dela também não foram uniformes. A censura impedia um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, ou aquilo que assim lhe parecia, mas incentivava outro, aquele que pregava a Pátria, Deus, a Família, as tradições brasileiras, a moral e os bons costumes. Esse é um aspecto, o mais específico. Mas o aspecto geral, ou seja, o da produção técnica dos bens culturais, cresceu e se consolidou, com base em incentivos e subvenções governamentais para a modernização da indústria da cultura.

Quando, em meados da década, a situação político-econômica começa a se alterar (por razões que não é possível explorar aqui), e se fizeram sentir as primeiras crises oriundas do fracasso do "milagre econômico", o Estado, além de tentar recuperar o terreno perdido, frente à insatisfação popular, da classe média e do empresariado, estabelecendo a política de distensão do governo Geisel, resolve também investir no terreno cultural. Eficientemente administrada a política, administra-se também a cultura. Cria-se, assim, a Política Nacional de Cultura, em 1975. Na época, o cineasta Caca Diegues alertou: "O que o Estado dá com a mão direita, a Censura tira com a esquerda". De fato, tratava-se de uma lei extremamente contraditória, pois incentivava através de subvenções, mas proibia com a censura. Além do mais, reforçava a necessidade da organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e o mercado eram pontos cruciais.

Assim, o produto cultural vai acentuando cada vez mais seu caráter de mercadoria e, hoje, é lugar-comum dizer e aceitar que o Estado se tornou então o grande mecenas da cultura, aquele que paga, mas exige fidelidade em troca. Em síntese: a despeito da censura, que agia topicamente, os interesses gerais do

Estado e dos novos empresários da cultura passam a ser os mesmos, a questão da censura é conjuntural, ao passo que a formação e o fortalecimento de um mercado integrado -que inclui os bens culturais - passa a fazer parte de uma nova estrutura econômica que se desenvolve no país.

Dessa maneira, pode-se dizer que a "face oculta" da censura é mais profunda que a aparente: enquanto esta se preocupa com cortes e vetos nas obras específicas, aquela procura uma espécie de normatização do controle estatal sobre todo o processo cultural a ser desenvolvido. Esse controle aponta para a industrialização e organização empresarial, eliminando aos poucos os resquícios de formas de produção artesanais ou alternativas, lembranças de um Brasil considerado atrasado.

O controle estatal, com base na dupla estratégia de incentivar o que é "bom" com subvenções, prêmios, bolsas, publicações, e a de punir o que é "mau" com vetos e desemprego - quando não com prisão ou exílio - cria um capcioso e sofisticado mecanismo de cooptação de intelectuais e produtores de cultura que, muitas vezes, devido à pressão, acabam optando por formulações estéticas neutras, socialmente assépticas, buscando o "intimismo à sombra do poder", onde estão livres para cultivar sua intimidade.

Quando, portanto, a questão da censura é a única a ser enfatizada, ao se falar na produção cultural do tempo, escamoteia-se a importância do incentivo e da cooptação, oferecidos pelo Estado e pelas novas facilidades da indústria cultural.

Um dos mais sensíveis termômetros das transformações culturais é a literatura. O que teria a contar, então, sobre tudo isso, a literatura da época? Será que ela revela algum Brasil desconhecido? Será que nos enredos e desenredos das narrativas (sempre mais do que na poesia) pode-se entrever o que se passou? Em primeiro lugar, é preciso

considerar a produção dessa literatura. De acordo com o relógio da nossa peculiar modernização, é hora de inovar, agilizar, investir e lucrar. No começo da década, desestimulados ou amedrontados com os recentes fatos políticos e com a ação da censura, os editores preferem aguardar com prudência antes de investir em novos autores nacionais, preenchendo o quadro com os já atuantes em décadas anteriores e que tinham um público cativo: Aufran Dourado, Osman Lins, Murilo Rubião, Jorge Amado, etc. O mercado está cheio de publicações estrangeiras, em especial as eróticas, tudo com condimentos leves e digestivos. Em linguagem de hoje, nada muito *hard*, tudo muito *soft*.

Por volta de 1974, passado esse período de expectativa, em que novas tendências apenas se esboçavam, começam a tomar forma definida os novos rumos do mercado: investimento maciço na literatura de entretenimento, no *best-seller* estrangeiro, de retorno rápido e fácil. As editoras puderam então, já com um lucro assegurado, investir em autores nacionais. Em 1975, começa-se a falar em *boom* da literatura brasileira.

Lançam-se novos autores, os chamados "novíssimos", por exemplo, Márcio Souza, Sérgio Sant'Anna, Raduan Nassar, Ivan Ângelo, Renato Pompeu, Carlos Sussekind, etc, muitas vezes premiados nos inúmeros concursos - geralmente com verba oficial -que povoaram o panorama literário de então; consolida-se o *conto* como gênero de maior repercussão, surgem várias revistas literárias (*Escrita, Ficção*) e despontam novos espaços nos jornais.

O que houve, na verdade, foi a substituição de um ritmo lento, típico de um setor ainda não totalmente modernizado, por uma grande prensa editorial, para competir com os meios de comunicação de massa no atendimento e formação de públicos interessados. O mercado passa a ser *elemento constitutivo* da produção literária e evolui consideravelmente

em número de edições, de títulos e de exemplares publicados. O setor do livro, portanto, beneficia-se das políticas de incentivo cultural do governo que, no caso, procura estimular a produção do papel e baratear seu custo, além de subvencionar a importação de máquinas mais modernas.

No que se refere à produção de literatura especificamente brasileira - comparando-se com a publicação de *best-sellers* estrangeiros - pode-se dizer que ela não acompanha o crescimento geral. Do grande total de livros publicados, apenas 12% são chamados "de literatura", aqueles conhecidos como romances ou contos, sem mencionar poesia. Nessa já restrita fatia, poucos brasileiros irrompem para as noites de autógrafos e listas dos mais vendidos: na verdade, são poucos os *best-sellers* brasileiros. Esses, desde Jorge Amado até Rubem Fonseca, são tijolos de uma fachada que oculta uma renitente estagnação do mercado, sempre às voltas com tiragens de 3 a 5 mil exemplares por título. Ainda não surgira o "fenômeno Paulo Coelho", com suas tiragens milionárias, cujos textos, misto de ficção e auto-ajuda, vão recolocar inclusive a velha questão: "o que é literatura?"

O autor nacional, nos anos 70, vê-se obrigado a adequar sua produção às novas injunções, por dois motivos: tem que competir num mercado inflado por produtos estrangeiros, bem adequados ao gosto do novo público formado pela mídia e, ao mesmo tempo, precisa, no mínimo, driblar a censura, para não ter que compactuar com ela. Isso terá uma profunda implicação na forma e no conteúdo dos textos do período

Dentro de todo esse novo contexto da produção literária e cultural, desempenharam importante papel as revistas de atualidades semanais ou mensais que, desde os anos 60, começaram a transferir para o Brasil modelos europeus ou americanos (*L'Express*, *Time*, *Newsweek*). Foram, então, *Veja*, *Visão e Istoé*, na esteira das mais antigas *O cruzeiro* e

Manchete, que iniciaram a prática de dedicar uma atenção especial aos aspectos culturais, já vistos como mercadorias em potencial. Destaca-se nelas a atenção dada a autores e livros, incorporando-os aos esquemas promocionais antes só aplicados às grandes estrelas políticas, esportivas, do cinema ou da TV. Pode-se dizer que essas revistas foram (e ainda são) um instrumento substantivo na "modernização" e hierarquização da atividade cultural e literária, pois praticamente substituíram as publicações especializadas, destinadas ao leitor culto, estabelecendo comunicação com um público bem maior, na imensa maioria da classe média, e seus critérios de valoração, muitas vezes, passam bem longe do que se convencionou chamar "qualidade".

Os escritores, por sua vez, para quem, antes, a escrita era exercida como um *hobby* nas horas vagas (quantos dos nossos melhores autores não foram funcionários públicos!), às voltas com a nova situação, adotam atitudes e desenvolvem formas, que são respostas pessoais dentro de um campo de forças já estabelecido, com limites e pressões bem determinadas. Nesse campo de forças estão em jogo dois tipos de atividade produtiva: a propriamente *literária*, função do escritor, que luta por sua autonomia enquanto "criador", e a *industrial*, a cargo das editoras, que procura enquadrar os autores nas regras do mercado. Claro que os vínculos entre os dois tipos de atividade nem sempre são harmoniosos. Junte-se a isso o "estado de coisas" - censura, tortura, repressão -, e o quadro estará completo. A literatura então produzida será a resposta a todos esses elementos, mostrando um Brasil que os engloba.

De maneira geral, a ficção dos anos 70 estabelece um diálogo com a censura, no qual esta representa o pólo mais forte da comunicação. O traço predominante parece ser, à primeira vista, a referencialidade imediata, o que inclui todas as formas de

realismo: fantástico, alegórico, jornalístico. De fato, proliferam os romances-reportagem, os contos-notícia, as biografias, os depoimentos de presos políticos e exilados. Os filões narrativos de maior sucesso junto ao público foram: a chamada "literatura-verdade", de autores como José Louzeiro ou Aguinaldo Silva, que romanceavam fatos policiais e, não por acaso, hoje trabalham como roteiristas de novela para a rede Globo; o fantástico, como *Incidente em Anlares*, de Erico Veríssimo ou *Sombras de reis barbudos*, de J. J. Veiga; a alegoria, como *A Festa*, de Ivan Ângelo; o depoimento, como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira; as memórias, como os seis volumes escritos por Pedro Nava.

Sempre a realidade como referência, mesmo que indireta, numa linguagem muitas vezes cheia de imagens, de figuras, de alusões ou subterfúgios "para enganar a censura".

Mas ao lado dessa tendência mais geral, surgem outras nuances e soluções menos explícitas: a contundente verborragia de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar; o limite da loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind; a delirante montagem de *Zero*, de I. de Loyola Brandão; o riso irônico de *Três mulheres de três ppp*, de Paulo Emílio Salles Gomes.

Temos, então, uma pluralidade de soluções que refletem, na filigrana do texto, esses anos de mudanças tecnológicas e amargura política. Trata-se do desenvolvimento e transformação dos gêneros narrativos, que passam a incorporar novas técnicas e novas linguagens gestadas nas novas estruturas da produção cultural. Surgem textos indefiníveis segundo os padrões convencionais, romances que parecem reportagens jornalísticas, contos que não diferem de crônicas, narrações que são cenas de teatro, textos que incluem a colagem das mais diferentes técnicas e gêneros literários, com uma ousadia até antes não tentada.

A narrativa recebe o impacto do desenvolvimento dos periódicos modernos, do incrível aumento do número de revistas, da propaganda, dos quadrinhos, da televisão, das vanguardas poéticas, que agiam desde o final dos anos 50, sobretudo o Concretismo. Vista de hoje, essa indefinição dos gêneros, essa mistura aleatória das mais diversas técnicas narrativas, inclusive as visuais, como a do cinema e da TV (embora ecoando antigas conquistas modernistas), já é prenúncio da emergência do pós-modernismo também na literatura brasileira.

Não obstante, uma pergunta permanece: por que predomina um tipo de ficção, a referencial, realista, mesmo tendo que recorrer a subterfúgios para driblar a censura, e não a outra, mais inovadora e experimental, na aparência, mais integrada à lógica e dinâmica do novo processo cultural que se desenvolvia?

Aqui é preciso considerar o seguinte: o desenvolvimento da literatura brasileira, desde as suas origens coloniais, está baseado no retorno constante e cíclico do realismo como técnica de narrar, por que este corresponde a uma necessidade de "narrar e descrever o nosso real", para mostrá-lo como diverso, único, diferente do real português. Ou seja, trata-se da necessidade de descobrir para si, país colonizado e dependente, uma forma de expressão que lhe conferisse a ilusão da integridade de uma cultura verdadeiramente nacional. Além do mais, a diversidade dos componentes étnicos, na formação de uma cultura que se queria nacional, brasileira, alimentou essa busca de um "retrato do Brasil", de uma identidade outra, que não a portuguesa, antes, e não a dos outros países do primeiro mundo, depois.

Voltam, portanto, nos anos 70, os retratos do Brasil em pinceladas realistas, coloridas e minuciosas, como necessidade agudizada por todo um contexto sócio-político repressivo, que colocava imperiosamente a necessidade de resistir à aniquilação, representada pela

censura. Portanto, nesses "retratos", se percebem com clareza as amarras da situação política impedindo, cerceando, tolhendo e apontando uma única saída: resistir, documentando.

A divulgação de conteúdos tornara-se uma questão de prioridade tática, em relação às preocupações estilísticas ou formais. É uma ficção que estabelece com o leitor uma cumplicidade imediata, devido à qual ele pode "ouvir" vozes que lhe contam segredos até então ocultos, informações proibidas e transgressoras, através de técnicas narrativas tradicionais, muitas vezes cifradas, que ainda parecem manter a tradição realista. Alegórica ou testemunhai, memorialista ou jornalística, a maioria desenvolvendo temas políticos, essa ficção parece dar vazão à urgente necessidade de ocupar o vácuo criado pela censura, que proibiu a circulação de notícias e informações em todos os meios de comunicação. Como o número de leitores brasileiros era infinitamente menor que o de ouvintes e telespectadores, a literatura ainda podia veicular conteúdos proibidos a uma elite de iniciados, enquanto a população em bloco consumia as versões oficiais, na televisão e nos jornais.

De maneira geral, a ficção dos anos 70 pode se colocar numa certa tradição da literatura latino-americana de resistência, de atitude crítica e preocupação social marcantes. Ela encontra correspondência em todos os países latino-americanos, descontada a situação política particular de cada um, e equivale a uma era de violência em todos os níveis: migração rural, superpovoamento urbano, inchaço das periferias, marginalidade econômica e social, criminalidade crescente, miséria, ignorância, ou seja, tudo aquilo que o avanço selvagem do capitalismo traz a reboque.

Essa situação atinge a consciência dos escritores e cria para os leitores - sempre poucos - uma necessidade nova de entender o que se passa. As respostas começam a surgir

pela via da ficção; e o Brasil que se vê nos novos retratos, não mais multicoloridos ou em brilhante verde-amarelo, surge em sombrio branco e preto.

O que se deve reter disso tudo é que a narrativa brasileira dos anos 70, como os outros produtos culturais do período, representa uma multiplicidade de tendências temáticas e estilísticas, como resultado das novas formas de perceber e representar o mundo, em decorrência da especificidade das novas condições econômicas, sociais, políticas e técnicas que se configuram no país.

Em termos gerais, a década deve ser encarada como o fim de um período marcado por modos de produção mais artesanais e o início de outro, em que se consolida a lógica da mercadoria e a primazia da mídia como fatores principais. Assim, a chamada *literatura de resistência* foi conjuntural, apesar de seu valor moral e ético e da qualidade estética de alguns de seus exemplos, perdendo seu impulso gradativamente e desaparecendo quando terminou o período. Por conseguinte, a censura, tida como co-autora todo-poderosa de tantos textos, é apenas uma personagem a mais, na narrativa maior da história do capital no Brasil.

A partir dos anos 80, a situação já é outra, representando a definitiva consolidação de todo o processo iniciado nos anos 60 e que aqui lembramos rapidamente. Outras serão as respostas dadas pela cultura e pela literatura, que agora terão tudo a ver com o universo avassalador das imagens eletrônicas, das novas formas de comunicação global, da política das minorias, das drogas, da violência e da AIDS. Já pertencem definitivamente à história todos aqueles produtos culturais marcados por uma visão humanista, coletiva, generosa, solidária, no interior da qual bruxuleava a luz de uma utopia incerta, que aos poucos se desvaneceu, substituída pelo brilho excessivo e duro das telas iridescentes e inescapáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO. Theodor W "A posição do narrador no romance contemporâneo", in: *Os Pensadores*. São Paulo. Abril. 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1985
- CÂNDIDO. Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento", in : *América Latina em sua literatura*, São Paulo, Perspectiva. 1979
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto, Afrontamento. 1978.
- FRANCO. Renato. "Política e cultura no Brasil: 1969-1979". in *Perspectivas*. UNESP. Araraquara, n. 17/18. 1994/95
- GRAMSCI. Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1978.
- HOLLANDA, H.Buarque. *Cultura e participação na década de 60*, São Paulo. Brasiliense. 1983
- HOLLANDA, H.Buarque. *Impressões de viagem*. São Paulo. Brasiliense. 1980.
- HOLLANDA, H.B. e Gonçalves. Marcos Augusto. *Anos 70 - Literatura*. Rio de Janeiro. Europa. 1980.
- IANNI. Otávio. "A organização da cultura", in: *Encontros com a civilização brasileira*, n.l. Rio de Janeiro, 1978.
- JAMESON. Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", in: *Novos Estudos Cebrap*. n. 12. São Paulo, junho de 1985
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1978
- SILVERMAN, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*, São Carlos/ Porto Alegre. Edufscar/Editora da UFRG
- WILLIAMS.R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro. Zahar, 1979.
- WISNIK, J. Miguel e BAHIANA. Ana Mana. *Anos 70 - Música popular*, Rio de Janeiro. Europa. 1980.

⁴ Cf. José Miguel Wisnick. "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez", in *Anos 70 - Música Popular*, Rio de Janeiro, Europa Ed., 1979.

⁵ Ver: S/a. "Da ilusão do poder a uma nova esperança". In *Visão*, 11/03/74.

⁶ Cada uma dessas manifestações culturais e/ou políticas tem sido estudada nas suas particularidades e já conta com bibliografia específica relevante.

⁷ Caetano Veloso, "The tropicalista rebellion", in *Transition*, n.70, summer 1996. (entrevista a Christopher Dunn)

⁸ Entrevista com Ignácio de Loyola Brandão, *Tribuna da Imprensa*, 30/06/79.

¹ Ver: Augusto, Sérgio. "A cultura, da caça às bruxas ao monopólio global", in: *Folha de S. Paulo*. 31/03/84

² Schwarz.R O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978,p70

³ Idem, p.146.