

A QUESTÃO DA MEMÓRIA

Edmilson Carvalho*

RESUMO

Trata da questão da restauração da memória no sentido mais amplo do termo, mostrando a necessidade de utilização de um método de análise para essa questão que seja dialético. Mostra também que arte e cultura, os principais componentes da memória, possuem uma dimensão social e outra estética, ambas inseparáveis. Revela as três maneiras básicas de focar a questão e, ao nível de cada uma, como são ou deixam de ser combinadas essas duas dimensões básicas. Aborda sucintamente de que maneira a produção artística e cultural é apropriada, na Bahia, pelo mecanismo estilizador oficial ou produtor de mercadorias, ressaltando o mecanismo, os tipos de agentes mediadores e de produtos resultantes: uma cultura estilizada, ora para um mercado de elite, ora para um mercado massificado.

O estudo e a discussão acerca da memória não devem ser encarados como meros exercícios acadêmicos, como aliás, é da preferência de intelectuais que têm aversão pela atividade prática. Mas isto, a rigor, só tem sentido se empreendido desde o ponto de vista do interesse popular e se feito no âmbito de uma práxis que, por seu turno, esteja inserida num projeto próprio de transformação histórica da sociedade, de vez que a memória também é, ela própria, sob tal ângulo, uma referência. Não

* Arquiteto e técnico em planejamento. Pesquisador do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA.

uma referência qualquer, evidentemente, mas, ao contrário, um balizamento político, cultural e educativo através do qual um povo pode ver o seu passado para compreender porque e como ele se fez presente para, acima de tudo, arrancar e dilatar o seu futuro das entranhas desse largo movimento - um futuro dotado de uma escala verdadeiramente humana, sem dúvida. É preciso compreender que um povo, uma classe ou um grupo étnico que "busca as suas origens" sem um objetivo claro, sem um plano ou uma perspectiva consciente - ou ainda, que faz da pesquisa e da práxis cultural não uma coisa séria, política antes de tudo, mas um modismo a mais: uma afirmação de extravagância descomprometida - pode apenas estar colhendo material que será abundantemente utilizado, ora pela política oficial, ora pelo mecanismo produtor de mercancias ou, se quisermos, oferecendo aos que utilizam esse material condições para reiteração da escravidão que se pensa estar combatendo, uma escravidão que se reproduz ainda que sob formas novas, "modernas".

Estamos absolutamente convencidos de que a quase totalidade do acervo cultural que constitui a memória de Salvador - no geral e, especificamente, no que se refere às instâncias populares - está sendo apropriada pelos mecanismos atrás referidos e isso, como frisamos, porque os segmentos populares que os criam, recriam e os buscam em "suas origens" carecem de um projeto.

Uma tomada crescentemente coletiva e solidária de consciência deveria estar sendo sempre capaz de interceptar, no exercício mesmo de resistência e afirmação e em cada ato e momento de descoberta e criação, o uso e a apropriação do "traço" sob a forma mercantil - algo assim como um estar sempre negando, fugindo e reiterando a liberdade, enquanto antevê e produz o futuro igualmente liberto. Para exemplificar, a tentativa de resgate que se faz na Bahia, notadamente em Salvador e algu-

mas cidades do Recôncavo baiano, no âmbito dos movimentos negros, dos seus traços e caracteres étnicos de origem, deveria ser acompanhada de um esforço sistemático e consciente de interceptação da apropriação que é feita pela política oficial e pelo mecanismo produtor de mercadorias - tal como acontece fartamente ao nível das festas populares, do carnaval e dos terreiros de candomblé, sô para ficar nestes exemplos - dos citados traços e caracteres. Neste sentido, a nosso juízo, os negros deveriam declarar-se em permanente "estado de quilombo", ao invés de se deixarem envolver pelos dois mecanismos combinados atrás referidos. Tais elementos deveriam, ao contrário, ser reunidos, examinados e dispostos como ingredientes autônomos de um projeto de cunho popular numa perspectiva de confluência com outros segmentos igualmente populares, combinados a partir de uma ótica central de classe encerrando um projeto maior e mais amplo. Aliás, no caso dos negros, nota-se que, entre nós, a dificuldade maior do surgimento desse projeto - ou melhor, da inserção do projeto específico do negro num projeto popular maior - está ligada a uma particular confusão feita entre exploração de classe e racismo.

Aliás, sobre tal questão o professor Jairo Simões (que também é compositor), numa entrevista concedida à *Revista da Bahia* ⁽¹⁾ expressou a opinião de que na Bahia o movimento negro também "*se folcloriza através das imagens da televisão*", mas que, não obstante, "*internamente estes fenômenos começam a ser captados com profundidade na medida em que eles se adensam, eles se aprofundam em suas raízes, em suas motivações, na sua teoria*". E completa assim a sua argumentação: "*Eu acho que isto é que está escrevendo o dialético que até certo ponto leva a sociedade para frente dentro da própria lei do capitalismo, mas leva também o elemento contestatório*". O professor Simões chega a admitir, numa outra passagem da mesma entrevista, que o fato da sociedade capitalista criar e lançar no mercado uma

infinidade de bens de consumo alienantes gera, num primeiro momento, "*esperanças crescentes*" de consumo para as camadas populares (entre as quais se encontra a maioria dos negros), mas que algo como a repetição da negação dessas esperanças pode levar, num momento posterior, a uma situação explosiva.

É claro que as causas centrais desta problemática não se encontram nos meios de comunicação e de consumo, mas nos mecanismos mais fundamentais de funcionamento e reprodução deste tipo de sociedade. Mas não é exatamente desta questão que desejamos falar aqui. O que desejaríamos questionar é se com os negros tende a ocorrer o que é pensado pelo professor Simões, ou se algo exatamente oposto. O nosso questionamento se funda na convicção de que processos semelhantes não se concluem por uma espécie de "geração espontânea", mas sim à base da formulação consciente de um projeto social profundamente imbricado em situações objetivas dadas ao funcionamento da própria estrutura social em movimento. Parece ser verdadeiro que no continente africano - pelo menos no entendimento de determinado estudioso ⁽²⁾ - os movimentos de libertação começaram por via de contestações aparentemente culturais, através das quais o elemento ideológico e político mais geral foi ganhando corpo, até a sua culminação em verdadeiros movimentos de massas. Mas uma comparação tão mecânica como esta - que não é feita pelo entrevistado e que aqui é evocada apenas a título de exemplo, já que se busca tanto na África as origens étnicas e sociais dos negros baianos - não tem qualquer validade referencial, posto que entre a situação das nações atrasadas daquele continente e um Brasil capitalisticamente desenvolvido e, nestes termos, já bastante "absorvente" de todo tipo de manifestação popular espontânea, existe uma diferença antes de tudo qualitativa.

A nosso juízo, como dizíamos, esta questão do negro, pelo menos na Bahia, está não só apenas no limiar da discussão, como está obscurecida por um acentuado folclorismo dileitante que nem mesmo conseguiu estabelecer as premissas da própria discussão. Por enquanto a coisa não passou muito da produção "espetacular" da questão, mesmo porque tem muita gente e muito intelectual interessado na perpetuação desse estado de coisas. Não só não se equacionou com justeza a relação dos componentes raça e classe, como não se buscou compreender bem as diferenças dos mecanismos de dominação, sobre os negros, entre o modo de produção escravista-colonial, onde o negro, como escravo, era tratado de uma maneira, e o modo de produção capitalista que, a partir da abolição oficial - quando a produção cafeeira já não podia ser sustentada pelo trabalho compulsório, tendo de, obrigatoriamente, trocá-lo pelo trabalho assalariado -, passou a tratá-lo de maneira diferente na condição de assalariado. Sabemos, contudo, que são dois tratamentos distintos, em tempos históricos distintos, e que saber diferenciá-los assim é mais do que importante para entender a especificidade dos mecanismos de dominação de hoje, bem como do próprio racismo, para se ter um delineamento tático e prático consequente.

Com efeito, a situação de escravo não dava ao negro a condição de "penetrar" no mundo da mercadoria, embora fosse ele o trabalhador que diretamente a produzia para o mercado externo (no açúcar, na mineração e, mais tarde, até 1888, no café). Sendo assim, os mecanismos de alienação, descobertos por Marx ⁽³⁾, interpostos entre as pessoas no citado "mundo das mercadorias", não envolviam o negro, daí porque o sistema de dominação, opressão e repressão recaía sobre ele diretamente, ao passo que hoje, no âmbito do sistema capitalista e na condição de assalariado - portanto produtor e consumidor de mercadorias -, tais mecanismos o envolvem, a aliena-

ção se torna mais sutil e, portanto, mais perigosa, sendo os mesmos que envolvem qualquer trabalhador assalariado. Sem isto não se pode sequer compreender a ação da "mídia" sobre os negros e a sua cultura. Da mesma forma que os demais trabalhadores, os negros estão também sujeitos aos mecanismos adicionais, como os já referidos meios de comunicação que também consomem, os ditames do senso comum, todo o aparato ideológico viabilizado pelo Estado e instâncias a eles subordinadas. São estas diferenças entre os dois modos de produção que não são diferenciadas as correspondentes condições de dominação a que estiveram e estão sujeitos os negros, como os aproximam, hoje, de todos os demais segmentos de explorados pelo capital. Se questões e distinções como estas não forem colocadas, discutidas e aprofundadas como merecem, a "questão do negro" jamais sairá do espetacular e qualquer tomada de consciência efetiva se tornará impossível - e o negro, com toda a sua rica cultura "resgatada" (a sua memória específica), nunca se libertará do mecanismo produtor e padronizador de mercadorias, tal como acontece nos dias de hoje.

A atitude que consiste em negar uma certa esfera de autonomia que o costume socialmente perpetuado, numa determinada estrutura de classes, deu ao racismo, reduzindo-o mecânica, simples e diretamente à sua causa central, a determinação de classe, é uma atitude, enquanto traço ou característica de compreensão, dogmática, pertencendo àquela versão segundo a qual ao desaparecerem as classes desaparecerão automaticamente todos os efeitos de ordem ideológica e cultural por elas produzidas - visão esta, ainda mais, que é a mesma que estabelece um vínculo fixo e imutável entre a base e a superestrutura (ideologias, etc.) da sociedade ou que, no terreno filosófico, defende uma teoria do reflexo vulgar e carente de toda imaginação que, ademais, não leva em conta a complexidade do aparato cognoscitivo do homem diante do objeto do conhecimento.

Mas é preciso que se diga também que, aquel'outra oposta, que consiste em negar a esfera fundamental do condicionamento de classe do racismo, é tão dogmática e falsa quanto a primeira, com o grave e inconveniente resultado de que joga o negro e sua cultura - aqui já sem qualquer condição de defesa - nos braços do mecanismo capitalista massificador. Os negros se tornaram "negros" (forma explicitada do preconceito) porque foram escravos - e porque continuaram, no conjunto, como classe oprimida - e não escravos ou parcela das classes oprimidas porque eram de cor negra. Aliás, o mecanismo e a estrutura social que os produziu assim e, também, ao preconceito, constituem um largo continuum que tem início na colonização, quando o negro, capturado no continente africano - como, em escala menor, o índio na América do Sul - e convertido em escravo, ajudava ao continente recém-descoberto a inserir-se na acumulação primitiva à escala mundial (mas com seu leit-motiv imediatamente centrado nas sociedades européias) e se prolonga até os dias de hoje quando esse mesmo negro, como parcela ponderável do proletariado em algumas sociedades, é também fonte de geração de mais-valia convertível em capital. A segunda postura - a do racismo como causa de si mesmo - deve ser vista ou como produto da desinformação inculcada, que reduz e simplifica tudo por impossibilidade de enxergar a essência social do fato, ou então como uma encorpada manifestação ideológica específica de segmentos minoritários de negros que se aburguesaram - intelectuais, artistas, profissionais liberais, executivos, etc., bem sucedidos e incorporados às regras e às benesses do establishment - e que desejariam, em proveito da situação social que desfrutam (e não do grupo étnico e social a que pertencem ou a que pertenceram tomado por inteiro), ver sumir o incômodo racismo, mas não tanto a atual estrutura de classes que, no conjunto, reitera e realimenta o próprio racismo (o preconceito) mas reproduz também, embora contraditório-

riamente, a situação de destaque e de privilégio social desses mesmos negros bem sucedidos ou cooptados: os que abandonaram completamente o "estado de quilombo" (e que comemoram o 13 de Maio como o Dia da Libertação!).

É óbvio que a essa altura estamos falando da necessidade de um esforço de contraposição com a perspectiva de autonomia, e não de compromissos ou de concessões aos mecanismos de apropriação cultural atrás citados.

Mas será com este objetivo que a memória e a cultura são— quando são - "restauradas" e "conservadas"? Ou, bem ao contrário, o caráter e a funcionalidade da preservação e da obra preservada tomam outras destinações, aĩ sim, essencialmente mercantis, como no caso eloquentemente significativo, para citar o exemplo talvez maior, da exploração turística que torna a cultura e os objetos da memória meros artigos de consumo para visitantes fugazes e tratados como passivos rebanhos encarados apenas como depositadores de alguns raros e cobiçados lucros e valores cambiais? Por outro lado, por que, em adendo, certas categorias de monumentos são cuidadosamente resgatadas e outras não? Ainda para esclarecer e evocando um exemplo mais do que ilustrativo, por que esmagaram o Sítio de Canudos duas vezes, em cerca de meio século ou pouco mais, uma pelas armas e outra pelo afogamento?

Ora, em tese são três, basicamente, as posturas essenciais e necessariamente políticas que existem ou que podem existir na condução da preservação de monumentos, sítios e elementos da memória e da cultura em geral.

A primeira delas, a que é normalmente aplicada pela intervenção oficial - e também defendida por artistas e intelectuais conservadores -, consiste na quase absoluta ênfase dada na res

tauração e manutenção dos monumentos e elementos culturais produzidos pelas classes dominantes do passado e do presente: palácios, sobrados, solares, teatros, templos, artefatos bélicos, jóias, cristais, etc. - elementos que, vale insistir, também não escapam à apropriação estilizada do uso capitalista. Trata-se de atitude que encontra confirmação na maneira como é escrita e transmitida a história de um país, história esta - a oficial - que nunca comporta ou assume um herói ou um hino de caráter efetivamente popular. Sob tal orientação, o cuidado e o tratamento dos monumentos e vestígios culturais das classes e dos segmentos sociais oprimidos são sistematicamente deixados de lado e, via de regra, um monumento de um segmento desses só é "lembrado" (salvo a oportunidade de uso mercantil) quando os interessados estão organizados e conscientes e, por isso mesmo, em condições de cobrar e de exercer pressão - como, aliás, aconteceu, cerca de alguns poucos anos atrás, com o templo da "Casa Branca" em Salvador a exigir o seu tombamento pelo SPHAN. Fora isso, a sua memória e produção cultural são utilizados e vendidos como "artesanato"; são, uma vez mais, estilizados (inclusive como verdadeiros manequins) nas telas ou nas páginas de algum pintor ou escritor bem sucedido para um vernissage ou um best-seller a mais para o consumidor endinheirado; são incorporados e ajustados aos mecanismos de produção e troca de mercancias; são simplesmente esquecidos e perdidos no tempo e, não raro, sumariamente eliminados quando, por uma ou por outra razão, não podem ser domados ou adaptados aos desígnios atrás citados. Afinal de contas, Zumbi, Pajeú, José Maria ou o Conselheiro jamais serão admitidos "pacificamente" e sem reservas, pela historiografia oficial, como os heróis que de fato foram - aliás, os verdadeiros heróis nos horrores de suas memoráveis odisséias. Jamais passarão, na literatura oficial, de meras lideranças de "fanáticos" ou de bandoleiros sem quaisquer significados, por inconscientes que fossem, de liberdade e de elevação da condição.

RUA. Salvador, 1 (1) : 9 - 33 , 1988

ção humana.

Mas é bom que se diga que esse processo de apropriação-estilização dos vestígios da cultura e da memória populares não é algo tão espontâneo como poderia alguém pensar. É, na verdade, um processo sistemático de expropriação que emprega mecanismos e instrumentos e que possui, como tal e necessariamente, mediações e mediadores, função que é, de resto, natural da intelligentsia que é ligada ao capital e às instâncias oficiais ou que, de um e de outro modo se aproveitam em maior ou menor medida. Com efeito, o uso que se faz no Brasil, a nível da literatura e das artes, dos dramas, das crenças e das manifestações culturais populares, em geral por um prisma pobre, esquemático, oportunista e igualmente ao estilo da mercadoria, já vem de há muito. Na Bahia existem alguns círculos de intelectuais e artistas, ligados a estruturas empresariais e estatais determinadas, que certamente se colocam entre as "vanguardas" desta mediação em todo o Brasil. Trata-se de uma prática que não só não se contrapõe à vertiginosa apropriação (ou destruição) dos traços populares pelo capital como, pelo contrário, associando-se ao mecanismo capitalista na esfera específica e, ademais, aproveitando-se de um mercado assaz remunerador (para uns poucos, evidentemente), conduz os que desenvolvem tal prática a contribuírem para a referida apropriação à medida que, ao vanguardarem a própria estilização mercantil, são colocados na condição de primeiros e mais qualificados elaboradores das matrizes e da padronização desse novo estilo tão propício aos pequenos círculos de consumidores endinheirados ou aos grandes e uniformizados consumos de massa. Assim, tipos e caracteres populares são resgatados da história e do ambiente popular que os criou, são re-elaborados segundo determinado padrão de produção para determinado padrão de consumo e são, finalmente, lançados no mercado, hoje cada vez mais lotado de supérfluos. Na Bahia tornou-se usual fazer

isso com a cultura negra, com as festas populares e até com pessoas e ambientes brutalmente inumanos, como é o caso de Alagados, a maior "invasão" de habitações populares sobre área de mangue existentes em Salvador. Coisas como estas podem ser encontradas nas esculturas de certos escultores, na pintura de certos pintores, na literatura de certos escritores e na música de certos compositores - todas elas estilizadas, "embonecadas", "romantizadas", etc., para se ajustarem ao gosto do bom consumidor oficial ou burguês. Podem ser facilmente visíveis a olho nu em murais localizados em salões de bancos privados ou oficiais, em grandes salões de shopping-centers onde a tônica é a banalidade generalizada ou em confortáveis apartamentos ou mansões em arejados bairros residenciais, como podem ser vistos ou visíveis também nas festas de largo, nos carnavais ou simplesmente nas paradas de sucesso.

Patrícia Galvão e seus companheiros da Vanguarda Socialista já denunciavam tais procedimentos e alguns dos seus principais patrocinadores (sobretudo, naturalmente, os ancestrais deles ainda vivos e atuantes) com desusada perspicácia e vivacidade, há cerca de meio século, quando essa produção longe ainda estava de se inserir nos modernos meios e mecanismos de produção e difusão. De lá para cá alguns desses procedimentos mudaram, decerto para pior. Assim, certa literatura, certas artes ou, se quisermos, certas escolas, passaram de "realistas" para a menos exigente e sempre mais cômoda condição de produtores de mercadorias à busca do mercado de sucesso fácil pelo best-seller e pelo elemento de ponta nas paradas de sucesso. Se, em tais casos, o específico approach "realista" afrouxou a sua rigidez esquemática e dogmática, o método, porém, no essencial permaneceu. Porém, o mais incrível não é nem constatar esta permanência prolongada e adaptada aos novos tempos e às novas demandas de um mercado de elite ou de um mercado de massas assombrosamente manipulado, mas sim constatar

que depois de Patrícia, seus parceiros e seu movimento, transcorridos cerca de cinquenta anos, pouco ou nada de crítica sêria foi feita (sô elogio fãcil e conveniente), nem mesmo (e principalmente) agora quando o quadro de uma tal produção se tornou extremamente problemático. Isso sem contar que terminou por tecer íntimas relações com os ambientes, agentes e regimes mais retrôgrados de toda a nossa história, sobretudo a mais recente.

O que esta produção demagógica e rentável terminou objetivamente pretendendo fazer foi lançar uma ponte orgânica entre sistema e agentes de um poder discricionário ao extremo e as manifestações populares - tudo isso à base da estilização mercantil de caracteres tornados inertes, e fãcil, e devidamente absorvidos, e disseminados segundo os interesses do capital e do poder. Foi e é desta forma que "eliminaram" a contradição embutida nesta relação que é, em última instância, uma contradição de classe. Pagu e seus companheiros nem mais são lembrados mas, em compensação - em compensação! -, sobre os ex-"realistas" e seus filhotes repousam todas as benesses e encomendas, todos os amparos e intermináveis elogios (acompanhados de placas, medalhas, diplomas, comendas, monumentos, homenagens e nomes em equipamentos de uso coletivo, praças e ruas, não importa onde e a que preço) e os convenientes retornos econômicos e sociais patrocinados por sequazes, aproveitadores e mecenatos não menos desqualificados - alguns dos quais tornaram-se "notáveis" em egrégias" academias de letras sem jamais terem escrito uma sô linha que não fosse de discurso eleitoreiro.

Da década de 50 à de 60 era difícil contar com um largo movimento de crítica, nos termos acima colocados, porquanto o estilo de produção cultural largamente hegemônico foi exatamente aquele que perdurou pelo menos até o golpe de 1964. De 1964

ã década de 70 não foi possível esperar mais, desde que reinou sobre o país o mais cabal obscurantismo que interceptava no nascedouro a menor intenção crítica. E agora tem início, com o advento da Nova República, uma fase que se nos apresenta, até aqui, como dolorosamente impotente na qual, até mesmo por falta de êlan ou de projeto, não se tem feito muita coisa além de revirar os baús das décadas de antes do golpe na tentativa de encontrar fórmulas (gastas) para pensar um presente e um futuro avessos a esquemas já de si esclerosados e superados, independentemente das conjunturas em que nasceram. E com um agravante: a Lei Sarney, referente ao Ministério da Cultura, vai decerto tornar muito pior esse estado de coisas, à medida que entrega de vez e diretamente ao grande capital, como numa bandeja enfeitada de recursos e subsídios, a produção artística e cultural brasileira. Nunca terão tido tantas asas os mediadores intelectuais que se colocam entre a cultura e a memória de um povo e os mecanismos de cooptação do capital e do Estado. E o capital, que não é tolo, vai desta vez cristalizar o comando da produção artística e cultural à base do seu instrumento infalível: a lei do valor nas condições de uma economia crescentemente monopolista.

A segunda postura essencial na condução da preservação de monumentos, sítios e elementos da memória e da cultura em geral, só existe como postulação de vez que, independentemente de seu caráter e da justeza que possa ter ou deixar de ter para quem a defende ou a combate, não tem a menor possibilidade política de ser levada a efeito nos limites de uma sociedade capitalista. Trata-se da concepção, defendida inclusive por alguns intelectuais ligados a algumas "minorias" (sobretudo raciais), ou firmemente inscritos em seitas, que nega a necessidade ou a importância da preservação dos monumentos e elementos culturais e artísticos das classes dominantes, postulando a preservação exclusiva dos monumentos e elementos cul-

turais e artísticos das classes ou minorias dominadas. São não se pode ver nisso uma atitude, além de criminosa, despropositada de tudo - sobretudo de factibilidade histórica - porque infelizmente, como se sabe, alguns países que se declararam rompidos com as formações sociais até aqui vigentes reproduziram e ainda reproduzem dogmas desse tipo. Não por acaso essa atitude anda combinada, no campo da arte, com outro tipo de padronização, de uma padronização grosseira em nome de um certo "realismo". Os dois estilos, aparente ou supostamente opostos, encontram-se e coincidem pelo menos neste ponto comum: a standartização que obedece a um padrão de política de seita, de um lado, e a standartização "elegante" para o mercado, de outro.

O erro desta concepção reside em não compreender que a história das classes sociais, feita, toda ela, essencialmente de conflitos, não pode ser registrada em fragmentos ou rupturas artificiais ou arbitrárias, mas sim completa na sua manifestação sócio-dialética concreta. Este é o erro político, porque, por outro lado, é falsa a afirmação de que a arte ou a cultura produzida pela intelligentsia das classes dominantes nunca tenha nada a acrescentar, seja em conteúdo, seja em formas de expressão, ao acervo artístico e cultural da humanidade como um todo. No mínimo se pode contrapor a uma tal afirmação dizendo que a referida intelligentsia, como a sua produção, não pode ser vista, abordada e, principalmente, julgada de modo indiscriminado. Para exemplificar pelos extremos - inclusive para ver se para alguns a argumentação fica desta forma mais clara e convincente -, não se pode misturar artistas medíocres que se puseram conscientemente a serviço dos nazistas nem mesmo com certa categoria de românticos (ainda entre os alemães) que, apesar de um acentuado reacionarismo em suas posições políticas e ideológicas, tinham, de qualquer maneira, importância como artistas. O crítico marxista inglês Terry

Eagleton, no seu *Marxismo e Crítica Literária*, chama a atenção para isto em duas passagens interessantes. Uma delas é esta: *Não se trata de saber se estas são, em termos políticos, 'progressistas' ou 'reacionárias' (...) - assim como também não vem ao caso o fato de a maioria dos escritores reconhecidamente mais importantes do século vinte: Yeats, Eliot, Pound, Lawrence - serem, em política, conservadores que, sem exceção, tiveram relações com o fascismo. A crítica marxista, em vez de pedir desculpa por este fato, explica-o - vê que, na ausência de uma arte genuinamente revolucionária, são um conservadorismo radical, hostil tal como o marxismo aos valores decrépitos da sociedade burguesa liberal, podia produzir a literatura mais significativa*". A outra é a seguinte: *"Toda a grande arte é socialmente progressiva, no sentido de que, seja qual for a filiação política consciente do autor (e, no caso de Scott e Balzac, esta é abertamente reacionária) ela apreende as forças vitais de uma época que vão no sentido da mudança e do crescimento, revelando o seu potencial em desenvolvimento na mais plena complexidade"*. Pode-se encontrar, portanto, artistas de vulto entre reacionários como se podem encontrar artistas medíocres entre os que cantam uma nova ordem, uma ordem liberta.

As vinculações mecânicas entre o artista - e a obra de arte - e o ideólogo - e a ideologia - constituem um perigo que deve ser evitado. Uma arte standartizada, mesmo quando feita por homens de talento capazes de lhe imprimir certa importância plástica é, via de regra, uma arte medíocre, mas nem todo artista que trabalha para o mercado é um padronizador. Se os que postulam a eliminação da produção artística e cultural "burguesa" ganhassem a corrida - como ganharam temporariamente em alguns rincões do planeta - teríamos, forçosamente, de assistir à "incineração", em nome também, vale lembrar, do tal "realismo" já referido mais atrás, de soberbas altitudes e am

plitudes de poesia, força, valor estético e transcendência, obras que exatamente rasgaram horizontes de liberdade em seus respectivos tempos, como as de um Michelângelo, um Mozart ou um Beethoven, um Balzac, um Cézanne, um Kafka, um Tolstói, um Camus, um Mann, entre muitos e muitos outros, e a criminosa e injustificada "caça às bruxas" teria de começar muito cedo, por um Ésquilo que, como se sabe, era ligado à aristocracia de Atenas, ou então por demolir monumentos arquitetônicos produzidos pelas classes dominantes (as pirâmides do Egito, as catedrais góticas européias, etc.) que, pelas suas inovações técnicas e pelo seu valor exatamente artístico, combinado com seu significado histórico passaram a ser patrimônio intransferível da humanidade.

Aliás, a concepção sectária sobre a obra artística e cultural manifesta-se também por outros variados aspectos, e uma de suas manias consiste em ver obra "decadente", sem mais sem menos, em tudo o que não se enquadra no voluntarismo triunfalista de seus esquemas propagandísticos. Para tal concepção, só para figurar, o Goethe trágico de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* seria certamente um "escritor decadente", ou simplesmente "burguês", por apresentar um herói que sucumbe ("é derrotado") diante de um turbilhão de paixões "burguesas", "desvios" aos quais é incapaz de controlar. A "decadência" estaria na ausência de um herói, necessariamente padronizado, que saísse incólume e vitorioso daquele intenso vendaval de dramas terríveis, na verdade nada "pessoais". Uma tal concepção não pode perceber que o que menos conta numa obra como a citada é a tragédia, em si, do jovem Werther (poderia ser o Gustav von Aschenbach, de T. Mann), vale dizer, a sua necessária e imediata morte - a sua implosão, se quisermos; que, por assim dizer, aquela morte é o preço, elevado, à mais alta tensão humana, da persistente e apaixonada defesa, pelo mesmo Goethe romântico ao extremo (não é o caso de T. Mann),

dos valores mais universais que ele via na natureza e na humanidade; que, por conseguinte, a tragédia constitui-se numa eloquente forma de denúncia da negação histórica — pelo capitalismo triunfante — de tais valores; que, numa palavra, o herói é consumido nas suas paixões e impossibilidades (nada abstratas ou "reacionárias" para o tempo) mas que, em contrapartida, permanece de pé a bandeira dos valores que fizeram de Goethe o poeta e dramaturgo geniais que foi em obras como a acima citada — gênio que, para concluir, terá seu valor sempre mais ressaltado quanto mais a sociedade humana progrida e seja capaz de reconhecer, realizar e desenvolver (sempre em aspectos e combinações novas) os valores mais elevados ali já reclamados. Uma mesma concepção mostra-se da mesma forma insensível às demonstrações, mesmo as mais fortes e profundas, que são feitas por um Sartre, um Kafka, um Genet ou um Camus, acerca da alienação, do descompromisso cotidiano e da gosma deixada pelo sistema nos seus porões (prisões e prostíbulos), produzidos e reproduzidos por esta mesma estrutura social na qual vivemos, na consciência e nas atitudes dos homens agindo por dentro de poderosas engrenagens.

É preciso ter, ademais, sensibilidade para ver que todos, ou quase todos, os grandes e graves problemas ideológicos e as mais contundentes deformações espirituais, produzidas e multiplicadas na consciência e no comportamento dos homens pela — como dizem alguns — "sociedade moderna" ou "pós-industrial" (capitalista) de hoje, estão genialmente condensadas em obras como *Morte em Veneza*, *Tonio Kroger*, *A Náusea*, *A Queda*, *Nossa Senhora das Flores*, entre muitas obras, e que, em termos de denúncia e elevação de um conhecimento profundamente renovador, já não é pouca coisa! Para os que portam uma tal concepção, é inadmissível que homens como Camus e Kafka se quedem na denúncia artística e filosófica desse tipo de existência; faz-lhes falta, por certo, em obras como *O Estrangeiro* e *A Me*

tamofose, as saídas triunfalistas do tipo "o povo nunca apanha" tão comuns a determinado tipo de "realismo" torpe. Esta concepção não compreende — porque não está interessada nisto — que a apreciação da obra de arte não pode nem deve pautar-se por critérios rígidos que mal se distinguem dos que são praticados no "mundo do mercado" — o mundo ao qual, por suposto, ela pretende se contrapor.

Aqui, é preciso falar francamente, encontram-se numerosíssimos exemplos de criações autenticamente populares, séculos após séculos e nas mais distantes e variadas regiões do globo, que conseguiram, e ainda conseguem, expressar-se em termos de elevados significados e valores artísticos e que conseguiram captar, re-criar e transmitir valores transcendentes aos seus respectivos tempos — criações que a história da humanidade haverã de armazenar e reproduzir dinamicamente; mas, a bem da verdade, quantas, entre todas essas criações, conseguem igualar-se aos padrões produzidos por um Goethe, um Heine, um Picasso, um Van Gogh, um Thomas Mann, um Tolstói, um Stendhal ? Ou não será que o que algumas pessoas, alguns grupos e algumas concepções que gostam de mistificar "o povo" deseja mesmo é, em seu nome, coagular o desenvolvimento das artes, da ciência e da filosofia e manter, desta forma e a um só tempo, esse mesmo povo embrutecido e longe do convívio e do acesso àquelas que tiveram condições e que souberam elevar a dignidade e a consciência humanas à sua mais fina e elaborada depuração em cada momento? Aliás, todos aqueles que, sem distinção, religiosos ou não, em nome do "proletariado" ou do "bom e puro povo", desejam vê-lo "livre" dos intelectuais, nada mais estão pretendendo para esse mesmo povo além da eternização do embrutecimento e da ignorância a que ele foi e é sempre socialmente submetido; e não estão, senão, tentando encobrir e justificar uma atitude extremamente autoritária que, em alguns casos, mal se distingue, pelos métodos e pelas intenções,

RUA. Salvador, 1 (1) : 9 - 33 , 1988

do terror fascista. Um povo verdadeiramente esclarecido, culto e consciente não é, afinal de contas, um povo facilmente manipulado, e a "educação" e a "politização" massificada em cima da standartização não é, nem nunca foi, sinônimo de esclarecimento.

A terceira postura, a postura correta que, a nosso juízo, jamais vai ser encampada — e muito menos em toda a sua plenitude — pela política oficial do Estado, consiste em estabelecer equilíbrio nestes dois sentidos combinados entre si: preservar todo o acervo artístico, arquitetônico, filosófico científico e cultural de todas as classes sociais a um só tempo para que este acervo possa ser um elemento integral (em todos os sentidos) de educação e tomada de consciência — ou seja, para que, de um lado, o humano que transcende possa ser apreendido onde possa estar e, de outro, para que a sua dialética interna possa ser apreendida na sua inteireza por quantos o discutam; numa palavra, para que a compreensão do complexo processo de luta de classes não seja mutilada em quaisquer dos seus aspectos. É importante saber reconhecer criticamente o humano e o embrião do universal que deve existir nos melhores exemplares dentre esses diversos segmentos de expressão e, ao mesmo tempo, saber dar relevo crítico às funções sócio-ideológicas cumpridas pela produção da intelligentsia das classes dominantes ou formadas no seio delas.

Mas a crítica às funções sócio-ideológicas cumpridas pela intelligentsia das classes dominantes, formada ou apenas originária (não importa a base de que laços e por quanto tempo perdurem) do seio delas também não pode ser qualquer uma crítica, não pode ser uma crítica baseada em critérios e referenciais estreitos, dogmáticos e indiscriminados — e neste sentido seria bom apreciar as excelentes críticas feitas por Marx ao próprio Goethe. Ela requer um método, muito cuidado, e não

menos sensibilidade. De um lado está — e deve ser como tal reconhecida e denunciada — a referida função, que não pode ser gratuitamente eliminada "em nome do gênio" ou no de um su posto primado absoluto do valor estético e que, objetiva e, às vezes largamente, pode ser descoberta; e de outro está a esfe ra da produção artística propriamente dita, que possui seus próprios atributos e, nos domínios deles, uma imensa e genero sa autonomia. A nosso juízo toda a obra do crítico marxista Adolfo Sanchez Vazquez caminha muito para a primeira tendên cia, que consiste em minimizar os sintomas do que se poderia chamar de uma "sociologia da arte" — como é certo que as con cepções stalinistas caem irremediavelmente no erro oposto.

De maneira que as duas tendências, que de fato se relacionam em certo âmbito e em certa medida, não podem ser aproximadas e coladas entre si de forma direta, maniqueísta, automática e mecânica, à maneira de um decreto — um decreto sempre abominável, diga-se de passagem. A produção e a expressão traduzida em obra de arte ou num artefato reflete sempre, como já foi acentuado por vários autores marxistas, um dado meio num dado tempo social; e os liames, muitas vezes imperceptíveis, indiretos e, inclusive, permeados de uma enorme densidade de imaginação, fantasia, margem de criatividade e correspondente liberdade de criação (que, ao contrário do que deve acontecer com a produção científica, são próprios e exclusivos da produção artística), são não sô objetivos como podem ser encontrados em certa amplitude — e de tal maneira que constitui atitude igualmente arbitraria a que consiste em querer eliminar qualquer ordem ou grau de ligação entre as imagens artísticas e as suas condicionantes sociais — liames que podem ser constatados mesmo nas produções abstracionistas, surrealistas, etc. Mas isso não deve nos conduzir a uma pusilânime rendição à concepção dos que eliminam a riqueza de caminhos que transitam, dialeticamente, de uma instância à outra. Ora,

se até mesmo a mais exigente produção de noções e categorias científicas usa os imprescindíveis recursos da imaginação (é impossível pensar e formular conceitos abstratos sem o emprego, embora aqui disciplinado, da imaginação), o que não dizer da produção artística em cujos domínios a imaginação não tem nada a ver com a fotografia ou não deve qualquer atributo a nenhum rigor ou parâmetro lógico? Como querer e pretender então que entre os fatos sociais (e seus condicionantes) e as imagens artísticas não entre solta a imaginação a vagar, explorar, enriquecer e embriagar esse espaço e trajeto tão generosamente amplo? Até artistas — e com mais razão! — reconhecidamente engajados, como Brecht, demonstraram que, nos verdadeiros exemplos de realismo (não "daquele" realismo estereotipado...), esse espaço e essa distância são grandes e sempre abertos a uma mais larga e generosa criação e fantasia. O caráter e a dignidade, tomados na mais séria e sublime acepção do termo, de um Balzac, um Tolstói ou de um Dostoiévski, eram tão grandes e tão soberbos que a criação artística e intelectual desses homens aristocráticos foi sempre uma evasão rumo ao universal, necessariamente nunca completada mas sempre insistente, dos seus marcos ideológicos de origem — naquele exato sentido acentuado por Terry Eagleton. Não obstante a fuga nunca ter-se cumprido completamente (e nem podia!), a própria fuga era tão criativa e tão fantástica que preenchia a referida distância de valores humanísticos e de significados e alcances universais ilimitados. Aliás, com a evolução da criação artística — considerada obra por obra, artista por artista — passa-se algo parecido com a produção do conhecimento. Já se disse, e com justeza, que o limite do conhecimento absoluto é o infinito, e que, não obstante isso, este conhecimento absoluto já se encontra, em certa medida, no conhecimento relativo e localizado. Esta colocação elimina, de um só golpe, o relativismo inconsequente e as falsas

globalizações metafísicas. O conhecimento relativo mantém um traço de ligação viva com o conhecimento absoluto, e é por meio deste traço que deste último se aproxima e que, ao mesmo tempo, confere objetividade ao próprio conhecimento. A rigor, portanto — e é isto o que se deseja destacar — não existe, em qualquer momento dado, um conhecimento absoluto, mas somente e sempre a sua possibilidade para a qual o movimento está sempre a indicar. Cada conquista feita por um grande artista encaminha-se num sentido parecido com este. Com efeito, não existe o "humano universal" — que seria uma idealização abstrata e coaguladora do próprio movimento —, mas um humano que se refaz a cada instante, que varia com a evolução da própria humanidade e que, no entanto, tende para a completação igualmente situada no infinito. Não obstante isto, em cada transcendência ao seu tempo (e é este o exato significado do termo "transcendência") produzida por um grande artista, existe um laço e um embrião que o liga a esta possibilidade sempre no limite, mas sempre reiterada enquanto busca. Não é, pois, porque atingiram o humano e o universal "absolutos" que as conquistas realizadas por esses homens se tornaram perenes, e sim porque — e à medida que — estabeleceram um traço de união sempre (e necessariamente) móvel e renovável entre o seu tempo e as mais largas perspectivas de evolução da humanidade.

Balzac e Tolstói eram aristocratas. Jean Genet era, para muitos, um "decaído". E daí, qual a importância disso? É por isso — por tudo isso, portanto — que, mesmo entre artistas de reconhecido e insofismável alinhamento político e ideológico com a burguesia, não raro se pode encontrar imensas riquezas de conteúdos e formas de expressão, porque eles, numa palavra, se têm gênio e talento e não fazem do mercado um fim em si mesmo, não são e nem estão obrigados a serem cabotinos, estilizadores baratos ou porta-vozes (melhor dito, robots) ceRUA. Salvador, 1 (1) : 9 - 33 , 1988

gos e automáticos da estreiteza, da estunidez, da mesquinhez e da sordidez de sua classe de origem. Por isso também é que cheira mal a desconfiável atitude que consiste em catalogar, "sem mais delongas", os artistas em "burgueses" e "proletários" e dar o assunto por encerrado. A coisa não é, no mínimo, tão simples assim, e é ridículo pensar que o seja. Ridículo e pernicioso. Tudo o quanto se pode e se deve exigir de um artista é o grau de fidelidade que a sua produção confere a essa caminhada; ou seja, estabelecidos os caminhos da busca desse humano-em-renovação na perspectiva sempre móvel do absoluto distante, averiguar se a sua obra está lançada — se direta ou indiretamente, e ainda em que medida — neste caminho, desde o ponto de vista artístico e social. E ser flexível quanto à maneira e ao estilo que cada um escolheu no intuito de realizá-la. Quanto ao estilo — ou "escola", se quisermos — deve existir uma generosa flexibilidade e evitar a catalogação abusiva dos "ismos". Desde que o princípio da busca esteja em curso, o uso e o emprego de recursos — "velhos" e "novos", mas sempre em combinações e criações renovadas segundo as exigências de cada tempo — também é ilimitado. Por outro lado — é imperioso insistir nisso — não é com qualquer concepção (ou ideologia) que um artista, sobretudo no mundo de hoje (totalmente encharcado do "espírito" e da estrutura da mercadoria, que exaurem inexoravelmente as energias e as possibilidades da criação artística à escala universal), vai con seguir esta ultrapassagem urgente e necessária, mas este é um assunto que não cabe num trabalho como o presente.

É preciso denunciar o elitismo das políticas oficiais da preservação, mas é igualmente impostergável e necessária a denúncia do erro oposto, o erro daqueles que mistificam o povo, que o endeusam acriticamente e que professam que o povo é incondicionalmente sábio, "bom" e perfeito ou que tudo o que por ele é produzido tem valor e significado artístico, etc., como se

o povo não constituísse uma estrutura social contraditória, como se ele não estivesse maciçamente sobrecarregado de ideologia estranha aos seus próprios desígnios históricos, ou como se não mais se justificasse, por ele já possuir tudo isso, a sua própria libertação — o que não quer dizer que façamos tabula rasa do povo, evidentemente. Para esses maus tutores do povo, para esses clericais que nem conseguem enxergar o autoritarismo e o reacionarismo de tais posturas — as quais, em última instância, ao darem o povo como uma categoria social "pura", limpa, pronta e acabada, na verdade dão as costas à sua verdadeira educação — passamo-lhes as palavras de alguém que sabia levar o povo a sério — Brecht: "... é sabido que também o substantivo 'povo' tem um acento muito particular, um acento religioso, solene e suspeito ao qual não devemos ignorar de forma alguma. Não devemos ignorar este suspeito acento porque necessitamos de todas as maneiras utilizar o conceito de popular... É precisamente nas chamadas versões 'poéticas' da realidade onde o 'povo' se mostra mais supersticioso ou, para ser mais exato, onde desperta mais a superstição. Ali o povo tem suas qualidades imutáveis, sua religiosidade, seus inimigos hereditários, uma inesgotável força, etc. Surge uma curiosa unidade que abraça verdugos e vítimas, exploradores e explorados, enganadores e enganados, e não se trata simplesmente da multidão dos que trabalham, do 'pequeno povo' em oposição aos grandes... A história das muitas falsificações realizadas com base no conceito de povo é uma história larga e complicada e uma história da luta de classes" (4).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) REVISTA DA BAHIA. Salvador (9): 4-13, jun. 1988.
- (2) SARAIVA, José Flávio Sombra. Formação da África Contemporânea. São Paulo, Atual, 1987.

- (3) MARX, K. O Capital. São Paulo, Abril Cultural, 1983. V:1
(Livro Primeiro, seção 1).
- (4) BRECHT, B. Caráter Popular da Arte e Arte Realista. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1979 (Arte y sociedad).