

Entre perdas e ganhos: a cena que escolhemos pensar

Eduardo Fernando Montagnari

Departamento de Ciência Sociais, Universidade Estadual de Maringá,
Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá-Paraná, Brasil. E-mail: mon@wnet.com.br

RESUMO. Este artigo recupera historicamente diferentes acepções e articulações dos conceitos de cultura e civilização apontando a relação entre o tropicalismo e o movimento contracultural dos anos 60 para falar das perdas e ganhos que envolvem os processos culturais.

Palavras-chave: civilização, cultura, cultura de massas, cultura popular, identidade nacional, tropicalismo.

ABSTRACT. Gains and losses: the scenario upon which we choose to ponder. This essay recuperates historically the different notions and links between the concepts of culture and civilization. It points to the relationships between tropicalism and the counter-cultural movement of the sixties and discusses the gains and losses that involve cultural movements as a whole.

Key words: civilization, counter-culture, culture, mass culture, national identity, tropicalism.

I

Na verdade, a única coisa que o tempo sempre está certo de realizar é a perda: ganho ou compensação é concebível mas nunca certo. (T.S. Eliot)

Mesmo que tenha caracterizado “a cultura como tudo que cresce - uma folha, um amor, um cão”, e a civilização como as “coisas que se constroem - uma cisterna, uma bicicleta, um canhão” (Eliot *apud* Lucas, 1994:137), em suas *Notas para uma definição de cultura* (1978), o poeta T.S. Eliot encara como artificial qualquer tentativa de distinção entre os significados dessas palavras, deixando para os contextos em que são empregadas a escolha do sentido indiferenciado ou mais apropriado a que cada uma delas está sujeita.

Esse olhar, que Adorno e Horkheimer (1978), com alívio, acusam também ter sido endereçado por Freud, que rejeita e classifica como *insípida* a separação entre os dois termos, *não faz coro ao comum* dos muitos autores que se debruçaram sobre a questão. Para estes, é referência obrigatória o surgimento da cultura, no século XVIII e XIX, como uma concepção que responde à emergência do industrialismo e da democracia na Europa e que, desde então, passou a “articular-se, ora positiva ora negativamente, com o termo civilização” (Chauí, 1986:11).

É complexo o resgate do fio que, a partir de então, teceu a intrincada teia criada por articulações cujo resultado só fez enredar esses dois termos,

tornando extremamente dificultoso o livre trânsito através dos *diferentes sentidos* que lhes foram sendo emprestados e incorporados¹.

¹ Reconhecendo que o termo *cultura* carrega consigo marcas que remontam ao seu surgimento, é interessante recorrer aos ensinamentos de Hannah Arendt (1972: 265), que localiza sua origem romana para explicar sua relação com o *trato da natureza* no sentido do seu *amanho e preservação* até esta se tornar adequada à habitação humana. Alfredo Bosi (1992:13-4) amplia essa compreensão revelando que, da mesma forma que *culto* e *colonização*, cultura deriva do verbo latino *colo*, que, em língua romana, significava *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. Bosi esclarece que a ação expressa pelo presente desse verbo, deslocado para suas formas nominais, *cultus* e *cultura*, solicita que nós também nos desloquemos para seus regimes mediatizados de passado e futuro. Nesse sentido, *cultus* aparece como adjetivo do campo já arroteado e plantado por sucessivas gerações, querendo dizer que a sociedade que produziu seu alimento já tem *memória*. Levando em conta a informação de Ecléa Bosi (1981:20), de que “a palavra homem deriva de *húmus*, a terra plantável, terra viva”, podemos concluir que cultura contempla uma identidade universal de *cuidado com a própria vida*, descartando, nesse sentido, qualquer oposição à natureza. Hannah Arendt (1972:265) credita a Cícero o uso pela primeira vez de *escolere animum*, “cultivar o espírito”, e de *cultura animum*, no sentido de um “espírito cultivado”, fruto da educação filosófica e traduzido do grego *paidéia*, que significava o oposto de um fabricante ou criador de obras de arte. A autora precisa que a conexão da cultura com a natureza era essencial ao emprego romano dessa palavra, que “nas sociedades densamente urbanizadas (...) foi tomando também o sentido de condição de vida mais humana, digna de almejar-se, termo final de um processo”. Esse acento, sugerindo *controle e previsão*, próprio da urbanidade e diverso daquele sentimento localizado de *cuidado* e *preservação*, distancia os domínios da vida material dos da vida espiritual. Adorno e Horkheimer (1978:93) apontam que nessa “prefiguração” é possível entrever uma forma primária do moderno dualismo conceptual entre *cultura* e *civilização*. Marilena Chauí (1986:12) remata dizendo que *civilização*, derivando do latim *cives* e *civitas*, referia-se ao civil como homem educado: “civilização possuía um sentido mais amplo que civil.

II

Teodoro - Minha filha, não há língua nenhuma no mundo tão burlesca e tão pouco significativa como a nossa. O inglês diz **yess** e sente-se na força do termo a resolução tomada, a convicção inabalável, o caráter do povo enfim... **Yess** é uma palavra de pedra e cal. Quando o francês diz **oui**, quem não vê transparecer neste simples vocábulo a jovialidade, a alegria, a expansão generosa do povo, do espírito? O alemão diz **ja**, e vê-se um povo aberto, franco e inteligente. O italiano... (França Júnior. O tipo brasileiro)²

A palavra *civilização* firma-se no vocabulário inglês do século XVIII em oposição a *barbárie*. Seu emprego moderno faz eco à atitude etnocêntrica dos conquistadores europeus que, diante de outros povos e *culturas* diferentes, sentiam-se “naturalmente” superiores. Dessa perspectiva, figura como exemplar a obra religiosa de *agenciamento coletivo, catequética*, dos jesuítas, que, após o “descobrimiento do Brasil”, através do teatro, traçam para si a tarefa de libertarem os nativos da selvageria e, em seguida, por intermédio de seus colégios, de ilustrarem os filhos - *homens* - dos colonos, contrapondo ao mundo indígena, depois africano, encarados como bárbaros, a masculina branca tradição européia em sua “nobre” *missão civilizadora*.

Essa atitude, que *na raiz* alimenta as práticas colonialistas dos exploradores brancos europeus e *antena* sentimentos xenófobos largamente experimentados, desde então, vincula-se, por um lado, com o crescente processo de urbanização e concentração populacional, característicos dos Estados modernos e, por outro, com a desintegração da ordenação tradicional das sociedades ocidentais, em conseqüência do racionalismo e avanço capitalistas.

Inversamente, por razões “nacionais”, contra o progresso social da Grã-Bretanha e da França, o conceito alemão de *Kultur* será construído e utilizado ideologicamente como sinônimo de *nação*: cultura alemã = nação alemã. Conceito similar ao termo *Volksgeist*, “espírito do povo”, que “surge no momento de ascensão plenamente autoconfiante das nações burguesas, ou ao menos, como no caso da Alemanha, da consciência da necessidade de ascensão” (Bornheim, 1980:126).

Assim, em fins do século XVII, tanto no alemão como no inglês, a palavra *cultura* passa a configurar ou generalizar antropologicamente “o modo de vida global” de um determinado povo. Segundo Williams

(1992:10), “Herder foi o primeiro a empregar o significado ‘culturas’ para intencionalmente diferenciá-lo de qualquer sentido (...) unilinear de ‘civilização’”. Diferenciação presente na Ilustração francesa, pródiga em articulações que ora aproximam ora distanciam as duas modernas concepções: uma inclinando-se para designar o mundo relativo aos sentimentos, a tudo que é *sagrado*, e a outra pendendo para a vida secular, para as *conquistas materiais*.

Marilena Chauí (1986:12) considera que, ao contrário de Voltaire, para quem *cultura* e *civilização* exprimem o mesmo processo de aperfeiçoamento moral e racional - tornando-se *cultura*, dessa forma, *medida da civilização, o específico da natureza humana* - em Rousseau, o constante ataque dirigido à *civilização* - entendida como início e término da *barbárie*, convenção e instituições sociopolíticas - relaciona-se a tudo quanto esta tem de *falso, artificial, de exterioridade*, sujeitando a sensibilidade do “bom natural” aos espartilhos de uma razão tida como decadente. Mais do que qualquer outro, escreve Giannetti (1994:35), “Rousseau defendeu de maneira intransigente a idéia de que o avanço da civilização provocou o retrocesso moral do homem. Ao longo de toda a sua conturbada trajetória intelectual, ele insistiu na tecla de que quanto mais progrediam e se sofisticavam a ciência, a tecnologia e a vida econômica, mais elas levavam a sociedade para longe de sua inocência e simplicidade natural, ou seja, rumo à depravação e corrupção moral. Sob o olhar lacrimoso de Rousseau, o passado brilha e o presente é negro. Tudo ao redor é podre, dissimulado e desprezível - mas o ideal resplandece”.

A famosa exaltação do “bom selvagem” e o conhecido ataque de Rousseau - que, segundo Adorno (1978:95), ergueu a natureza ao nível de instância crítica, e nunca mais deixou de imbuir a consciência comum - aos ideais civilizatórios da Razão Iluminista, inauguram o ideário do romantismo que, a despeito de muitas diferenças em suas manifestações, em vários países, acentua certos traços: “um sentimento de desconforto espiritual em um mundo no qual o artista não consegue encontrar-se, um sentimento de insegurança e solidão, a partir do qual cresce o anseio por uma nova unidade social, certa preocupação com o povo, suas canções e lendas e a celebração do caráter único, da unicidade, do indivíduo” (Fischer, 1976:67).

Os ideais civilizatórios da Ilustração - povoada de representações sustentadas por finalidades e valores contrapostos à ignorância popular - cindem assim *natureza* e *cultura*, tornando esta uma medida que indica e separa o *mundo civilizado* do seu *passado bárbaro* e *selvagem* que, em Rousseau, é exaltado e contraposto ao *mundo presente* encarado como *artificial* e *decadente*. O ideário romântico, como se lê em

Significava uma etapa do desenvolvimento histórico-social, pressupondo, assim, a noção de progresso”. Essas referências indicam como, ao associar *progresso* a *civilização*, o moderno dualismo *civilização-cultura* fez *memória* significar *cultura*.

² A obra de França Júnior encontra-se editada pelo MEC/Funarte/Serviço Nacional de Teatro. Ver *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1980.

Ernest Fischer (1976:63-74), torna-se a partir de então, na filosofia, na literatura e na arte, o mais completo reflexo das contradições sociais do “moderno” capitalismo em desenvolvimento, espelhando confusas atitudes românticas que, alimentando esperanças de abocanhar o seu quinhão no enriquecimento geral, temem ser esmagadas por esse processo; ao mesmo tempo em que sonham com novas possibilidades, lamentam a perda da velha segurança e o sacrifício da ordem; ao mesmo tempo em que olham para diante, para os *novos tempos*, voltam freqüentemente o olhar nostálgico para trás, para os idos *bons tempos*, descobrindo canções populares, a arte, o povo e o *folk lore*, e elaborando, com eles, o evangelho de uma identidade homogênea, uma *alma popular* coletivamente criadora, independentemente da divisão da sociedade em classes, organicamente desenvolvida: *o povo*.

É esse olhar para trás que delinea e nos lega os princípios da chamada *cultura popular*, quais sejam: *primitivismo* - preservação de tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas; *comunitarismo* - manifestação espontânea, coletiva e anônima, da natureza e do espírito do povo; e *purismo* - o povo, por excelência, é o pré-capitalista, não contaminado pelos hábitos da vida urbana (Chauí, 1986:9-20). Segundo a autora, esse é o porquê de o Romantismo ter-se tornado “fonte inesgotável dos populismos”. Percebendo a cultura popular como “guardiã da tradição”, o olhar romântico abre uma brecha para a perspectiva *ilustrada* mostrar seu pouco ou nenhum interesse pelo passado - momento de *irracionalidade e barbárie* - já que seu tempo próprio é o presente racional e o progresso da Razão na História, do cumprimento da *civilização*.

Essa cantilena romântica, cujos acordes ainda hoje glorificam a *alma popular* unificada, soa desde então como resposta monocórdica à razão *ilustrada* incapaz de enxergar arte *no* ou *do* povo “sem cultura” - a *arte popular* - além dos estreitos ruídos que a percebem apenas como uma degenerescência da *arte erudita*, de uma “elite culta”. É esse “duelo” que possibilita entender o porquê de o romantismo, de o *popular na cultura*, ter-se tornado, politicamente, a seu tempo, como esclarece Chauí, o alicerce dos *nacionalismos* emergentes esteticamente formalizados e representados, entre nós, *brasileiros*, pelo “culto” da figura do índio, como testemunham obras como as de José de Alencar e Gonçalves Dias.

A representação da *brasilidade*, que ganha colorido especial nos anos 20, nos contornos *antropofágicos* do pensamento de Oswald de Andrade e no *verde-amarelismo* de Mário de Andrade, também se faz presente, tanto em formulações teóricas preocupadas com atributos particulares do nosso *caráter nacional* - Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Euclides da Cunha, Gilberto

Freyre, Sérgio Buarque de Holanda - como no *integralismo* de Plínio Salgado. Conteúdo das práticas *morais e cívicas*, promulgadas pelo Estado Novo e pela ditadura militar pós-64, bem como do ideário revolucionário dos Centros Populares de Cultura (CPCs), no início dos anos 60, a preocupação com a *identidade nacional* medra, ainda hoje, em distintos projetos e realizações artísticas e culturais, desaguando em nós mesmos quando experimentamos sentimentos com relação ao caráter postiço, inautêntico, imitado, do qual nos fala Roberto Schwartz (1989:29), sobre a vida cultural que levamos.

Tais olhares, que configuram e generalizam uma conflitante demarcação entre o *familiar* e o *estranho*, fazem a própria noção de *cultura* oscilar entre uma dimensão de referência significativamente *global* e outra, seguramente *parcial*. É o que retratam, segundo Gerd Bornheim (1980:129-33), os conceitos *diferencial* e *genérico* de cultura, elaborados pelos antropólogos nas últimas décadas. O primeiro, repousando sobre a tardia e desconcertante descoberta de que existe uma pluralidade de culturas, das quais nenhuma pode servir de padrão para o julgamento das outras. Trata-se de um conceito que surge do impulso de perspicaz atenção frente à surpreendente variedade de modos de organização da vida social instaurada a partir de uma fragmentação profunda da realidade. Entusiasmo que em pouco tempo desperta o seu contrário: *o conceito genérico de cultura*. Inconformados com a ênfase excessiva atribuída à separação entre os mundos culturais e preocupados em descobrir elementos que embasassem o reconhecimento de uma certa unidade do gênero humano, a resposta mais recente dos generalistas ganha sua expressão com o *estruturalismo*: “o atributo universal da Humanidade residiria em sua capacidade de impor novas estruturas ao mundo”.

Para Bornheim, a justeza “genérica” em destacar um elemento - uma estrutura - comum a todas as culturas, peca por um formalismo que acaba por desconhecer essas mesmas culturas. A caça à “ordem das ordens” decorre de uma inquietação legítima que tende a incidir no anonimato do indiferenciado. Para o autor, mesmo corrigindo e complementando a orientação atenta ao exclusivismo do diferencial, o esfrelamento do mundo numa “seqüência de ilhas justapostas”, a pluralidade das culturas coloca problemas de uma relevância que não pode ser ignorada, pois cada cultura apresenta originalidades, irredutibilidades. É o reconhecimento de um fato que se tornou como que ‘constitutivo’ da consciência ocidental”. Nesse sentido, a vantagem dos diferencialistas sobre seus opositores decorreria de que se é “verdade que a distinção do homem em face do animal reside na sua capacidade de construir

estruturas novas, é a exploração desse elemento novo através da variedade de formas que ele assume que vai instituir o modo de ser de cada cultura (...) enquanto ela ostenta o diferente, o único, o original, o irredutível - o novo” (Bornheim, 1980:131-2).

Essa *consciência da diferença* integraria, nos termos de Félix Guattari (1986:17-9), um *núcleo semântico* denominado *alma-coletiva*, “uma espécie de ‘a priori’ da cultura (...), uma espécie de *alma* um tanto vaga, difícil de captar, e que se prestou no curso da História a toda espécie de ambigüidade, pois é uma dimensão semântica que se encontra tanto no partido hitleriano, como na noção de *volk* (povo), quanto em numerosos movimentos de emancipação que querem se reapropriar de sua cultura, e de seu fundo cultural”.

A classificação proposta por Guattari, capaz de nos distanciar dos costumeiros dualismos que ocupam a maioria das análises sobre cultura, considera, ainda, um outro *núcleo semântico*, designado *cultura-valor*. Núcleo que se delinea exatamente a partir das visões dicotômicas que terminam sempre por encarar a realidade através de “quem tem” ou “não tem cultura”. Aqui, o que se considera é a *qualidade da cultura*, resultante de um determinado trabalho. Trata-se de uma noção com diversas acepções tomada como uma categoria geral no campo das elites burguesas, mas também utilizada para designar diferentes níveis culturais em sistemas setoriais de *valor*: cultura científica, cultura clássica, cultura artística. Presente nas formulações teóricas e nas práticas da *vanguarda revolucionária* dos *Centros Populares de Cultura no início dos anos 60*, por exemplo, esse sentido é a tônica principal da *cultura universitária*, historicamente notabilizada por se comportar de forma rígida, elitista, dicotômica e discriminatória; como antípoda do *saber popular*, encarado como não-científico: sem elaboração e relevo interno.

Um *terceiro núcleo, cultura-mercadoria*, aparece no capitalismo ao lado dos outros dois, de forma complementar. Nele, a cultura são todos os bens - equipamentos, pessoas, referências teóricas e ideológicas: tudo que contribui para a produção de objetos semióticos - difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal. *Mercado*, principal alimento e razão da revolta que emana das modernas obras de arte, jamais posicionadas positivamente frente ao mundo burguês civilizado. Parafraçando Fischer (1976:65), essa postura configura a experiência básica do indivíduo que emerge, sozinho e incompleto, da crescente divisão do trabalho, da especialização e da conseqüente fragmentação da vida. No mundo capitalista, esse indivíduo se defronta sozinho com a sociedade, como um estranho no meio de estranhos, como um “Eu” isolado em oposição ao imenso “não-Eu”: situação que estimula a autovalorização e um

orgulhoso subjetivismo, mas que produz, igualmente, um sentimento de fragilidade, perda e abandono. A subjetividade do artista e do escritor, isolada e voltada sobre si mesma, lutando pela vida, *vendendo-se no mercado, sonha com a unidade perdida e clama por uma comunidade ideal, projetada pela imaginação, ora no passado, ora no futuro*.

É certamente impreciso o limite entre o sentido genérico de cultura - que relacionamos a tudo aquilo que acrescentamos à natureza, a todo conjunto do campo simbólico e material das representações e atividades humanas - e o seu sentido restrito, relacionado à divisão do trabalho e identificado a certas áreas do conhecimento e da criatividade humana e cujo núcleo, mais ou menos invariável, sobre o qual costuma repousar é o da *arte*: esse “negócio” *misterioso* que se apodera da realidade para expressá-la, representá-la segundo “um ‘universo de discurso’ independente” (Cassirer, 1994:249), segundo suas próprias regras, sua própria realidade.

Concebido como parte de uma teoria geral, não concretizada, da história e da sociedade, o texto *O Iluminismo como mistificação de massas*, de Max Horkheimer e Theodor Adorno, é a matriz na qual foi cunhada a expressão *indústria cultural*, que passou a ser utilizada para designar a forma de *produzir e consumir a cultura*, uma *mercadoria*, na sociedade industrial do século XX. Desse prisma, o estreito vínculo existente entre o conceito de *indústria cultural* e os chamados *meios de comunicação de massas*, e com o conceito de *cultura de massas*, induz ao tratamento conjunto da questão.

Para os teóricos de Frankfurt, “a civilização de massa a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio, semanários constituem um sistema (...) Toda civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica e o seu esqueleto a armadura conceptual daquela começa a delinear-se”. Não interessa a explicação daqueles que adoram ver na indústria cultural apenas avanço tecnológico. Para eles, a verdade que recobre essa realidade, servindo-lhe de *ideologia*, tem o nome de *negócio*: que esconde, atrás da explicação em termos tecnológicos, o ambiente em que a técnica encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre o resto da sociedade. A racionalidade técnica encarna a própria racionalidade do domínio que chega à estandardização e à produção em série, “sacrificando aquilo pelo qual a obra se distinguia da lógica do sistema social” (Adorno *apud* Lima, 1978:159-60).

Contrapondo-se a essa visão, cabe lembrar que o pensamento liberal da sociologia norte-americana, nos anos 50 e 60, representado por um otimismo teórico-político oposto ao niilismo dos frankfurtianos, graças à idéia de *cultura e sociedade de massas*, imaginou, como explica Chauí (1986:25-6), poder “livrar-se definitivamente do fantasma que

atormentava a explicação científica social, isto é, o marxismo e seu mais perigoso conceito, a luta de classes (...) A noção de massa permitiria demonstrar o término das classes sociais, das contradições e da luta sócio-política e, conseqüentemente, com o fim da luta de classes, o fim das ideologias. A 'massa' torna-se real e o sonho da democracia liberal, onde as divisões sociais podem ser reduzidas a divergências de interesses entre grupos e indivíduos capazes de chegar ao consenso político à maneira do mercado que se auto-regula, regulando os interesses particulares. Na trilha da 'sociedade de massa' vinha a 'cultura de massa', expressão da democracia cultural criada pelos meios de comunicação."

A visão sombria dos pensadores alemães, marcada pela experiência das guerras, do nazismo e por uma vida de refugiados, que voltam a ser perseguidos nos Estados Unidos pelo macarthismo, traduzia um olhar que não vislumbrava, como propunha a "mensagem é o meio" de McLuhan (1968), arte em um mundo que transformava tudo em *mercadoria*. O entendimento da existência de uma ordem inflexível, "o poder do capital" que reduzia tudo à "mesma coisa", levou os frankfurtianos a compreenderem a arte, no mundo industrial do capitalismo monopolista, como uma obra de *mimese* em seu grau mais elevado. O reino da *indústria cultural*, sendo o reino do gozo estético complacente, faz a arte não ser mais uma negativa do que está estabelecido, provocando apenas o *reconhecimento do público naquilo que o mesmo julga ser*. O *imaginário administrado* pelos modernos meios de comunicação - cinema, televisão, publicidade - faz o sujeito apenas *imaginar que imagina*, uma vez que tudo já está estabelecido, previamente.

Essas inclinações, *apocalípticas e integradas* conforme expressões cunhadas por Umberto Eco (1970), não são únicas nem exclusivas. Contemporâneos e vítimas das mesmas violências e do mesmo terrorismo, Walter Benjamin e Bertolt Brecht, não viam no avanço da *indústria cultural* um mal que pudesse despojar a arte e a cultura de seu valor e de sua *força política transgressora, contestatória*. Bertolt Brecht (s/d), ao contrário, fez de seu *teatro épico* um espaço público para o exercício da razão e, fascinado com o avanço da ciência, postulou que a arte na sociedade industrial devia se beneficiar igualmente do *espírito científico*. Benjamin, por sua vez, argumentou, através da noção de *reprodutibilidade técnica*, que numa obra de arte o que é atingido é sua *aura*, seu caráter único, seu *aqui agora*, uma vez que "as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte" (*Apud* Lima, 1978:212).

Diante desses distintos olhares, cabe evidenciar que a união dos termos *indústria* e *cultura* indica que "não se pode falar em *indústria cultural* (e sua conseqüência, a *cultura de massa*) num período anterior ao da Revolução Industrial (... e) de uma economia de mercado baseada no consumo de bens; (para tanto...) é necessário, enfim, a concorrência de uma sociedade de consumo (...) que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral (Coelho, 1983:10). Com certeza, realizando-se sobre a autonomia do capital e repressão esmagadora dos indivíduos (Canevacci, 1981), as sociedades capitalistas passaram a implicar um contraditório processo de aglomeração-isolamento alimentado por gigantescas sociedades anônimas.

É do âmago dessas sociedades que, nos anos 60, um movimento eclodiu contra o *progresso* para denunciar esse *perverso processo*. Herbert Marcuse (*Apud* Lima, 1978) figura como um dos intelectuais que contribuíram com os pressupostos teóricos e ideológicos dos que levantaram suas *voces e flores* contra a Guerra Fria, a corrida armamentista e a *sociedade do bem-estar*; contra o que ele chamou de *sociedade unidimensional*: tomada por massa homogênea, anônima, manipulável e sem relevo interno. A confissão de Marcuse, transformado em "guru" dessa juventude, de "ser talvez demasiado romântico em avaliar o poder libertador da arte", testemunhava o ataque contra a *sociedade do prazer-a-prazo*, *contra* a cultura - *contra* a civilização: um movimento que tinha em mira o *bárbaro* processo civilizacional (*utilitarista, funcional*), ou seja, a *cultura industrial* que violentava e repressivamente condenava os indivíduos ao egoísmo enquanto se realizava contra o verdadeiro *prazer (amoroso, fraternal)*.

Contra as alternativas do sistema vigente e a favor da transgressão comportamental (pela exaltação da marginalidade; pelo alargamento dos sentidos; pelo uso de drogas [ilícitas] e pela prática do amor livre), a *contracultura* construiu uma maneira de ver (e viver) a vida. A crítica aos valores familiares burgueses e a procura da autonomia e da *liberdade individual* compunham essa "revolta primal" ou "primária" (para alguns) que romanticamente apelava para o sentimento coletivo, para a paz, para a beleza e o prazer de uma relação autêntica com a natureza e com o sexo. O eco dessa revolta pode ser escutado ou lido, ainda hoje, irônica e paradoxalmente, graças a produtos bastante típicos da própria indústria cultural: publicações, filmes, discos etc.

No entanto, mesmo que tenha sido absorvida pelo mesmo processo que denunciava, um *ganho* contracultural não pode ser esquecido nem menosprezado: o legado de determinações - sexuais,

ecológicas - que, ultrapassando os limites do que se entendia como fazendo parte da tradicional arena política, permitiu que esta fosse trazida para o corpo, abrindo possibilidades para que o mesmo fosse levado até ela. É o que testemunha a *visão brasileira* desse momento-movimento: *o tropicalismo*.

III

Não devemos idealizar as culturas. É preciso saber que toda evolução implica abandono, toda criação comporta destruição, que todo ganho histórico se paga com uma perda. (Edgar Morin e Anne B. Kern)

Levando em conta as acepções e articulações históricas dos conceitos em questão, pode-se considerar que *progresso* - avanço tecnológico, ciência - e *cuidado com a memória* - sentimentos, arte - determinam, ainda hoje, o conteúdo e o significado que temos em mente quando falamos em *civilização e cultura*. Questão que mesmo Edgar Morin e Anne Brigitte Kern (s/d:29) não descartam quando consideram a noção de *civilização* recobrando “essencialmente tudo que é universalizável: técnicas, objetos utilitários, habilidades, modos e gêneros de vida baseados no uso e no consumo dessas técnicas e objetos”, e a noção de *cultura* ficando com tudo “o que é singular, original, próprio de uma etnia, de uma nação”. O autores consideram que essas noções podem *transvasar-se* parcialmente uma na outra, sendo muitas vezes indissociáveis. Explicam esse *transvasamento* demonstrando como a ciência, a técnica, a racionalidade e a laicidade tornaram-se produtos históricos singulares da *cultura ocidental* antes de se transformarem em elementos de *civilização* que se universalizaram - se mundializaram - generalizando modos de vida e de pensamento. Propondo a noção de um *dever cultural*, consideram que esse *processo* contempla dois aspectos: *homogeneização, degradação, perda de diversidades e encontros, novas sínteses, novas diversidades* que têm na arte, na música e no pensamento expressões que, por excelência, favorecem *originalidades*.

Esse *dever cultural* implicando perdas e ganhos pode ser exemplificado pelo *movimento tropicalista*, que no segundo lustro dos anos 60 reuniu cineastas, músicos, cantores, gente de teatro, artistas plásticos em torno do projeto de uma tradução política e estética da fisionomia cultural do Brasil.

Historicamente, o *tropicalismo* eclodiu em meio ao avanço dos modernos meios de comunicação de massas e de uma conjuntura política militarizada. Ele pode ser descrito como um movimento cultural de massas que, através da música, do teatro, do cinema, das artes plásticas, participa de uma *vaga transnacional*, a dos movimentos contestatórios dos anos 60, não deixando, entretanto, de exprimir *originalidades brasileiras*. Parafraseando Uchoa Leite (*apud* Fávero,

1983), podemos dizer que, apesar de sua significação universal, o *tropicalismo* só poderia ter nascido com todas as suas conotações típicas, *originais*, no Brasil de Caetano Veloso.

Enquanto movimento de âmbito mundial, vale relembrar que a *contracultura* ecoou entre jovens, artistas e intelectuais do mundo todo. Entre nós brasileiros, esse eco soou em meio a uma forte repressão político-policial instituída pelo regime militar e o avanço da indústria cultural. A partir de 1964, de mãos dadas com os setores e classes dominantes, os militares fecharam cerco em torno das movimentações políticas e culturais esquerdizantes, *subversivas*, abrindo o território ao capital multinacional e propagandeando à nação, por todos os *meios de comunicação e repressão*, a necessidade de sua “integração” e “desenvolvimento com segurança”.

Dentro dessa configuração nacional (desse *dever cultural*) e absorvendo as *sugestões revolucionárias* (comportamentais, estéticas, transgressoras e críticas) da *contracultura*, tanto “para a *direita*” como “para as *esquerdas*”, consideradas como igual e tradicionalmente autoritárias, o *movimento tropicalista* - na música, no teatro, no cinema, nas artes-plásticas - despontou, no final dos anos 60, amalgamando heranças *antropofágicas oswaldianas* com valores próprios da *cultura de massas*, tidos como *contraculturais*. Reproduzindo e procurando superar o paradigma de combinações *nacionalistas e modernizantes* do *movimento modernista de 22*, o *tropicalismo* expôs, com originalidade, nossas mazelas, nossas misérias, nossas riquezas, nossos preconceitos e muitas das nossas contradições. Ciente de que era um projeto que implicava perdas, buscou *uma nova síntese cultural brasileira*.

Uma canção popular do compositor Gilberto Gil, que de forma sugestiva elegeu *a cultura e a civilização* por tema, serve como medida dessa busca. Ao *antelar* valores propagandeados pela *vaga transnacional* da *contracultura* ele clamava de forma paradoxal:

“a cultura, a civilização, elas que se danem, ou não!”

No entanto, ao longo da letra da canção, o artista fazia valer sua *brasilidade* e, sintonizando *sons eletrificados, roupas berrantes e cabelos compridos* - um comportamento mundial em moda - com *tons tropicais*, protestava *contra* a *cultura* nacional (tradicionalmente autoritária, repressora e preconceituosa):

A cultura e a civilização

(...)

Somente me interessam

(...)

Contanto que me deixem meu cabelo belo

Meu cabelo belo como a juba de um leão

Contanto que me deixem ficar na minha

*Contanto que me deixem ficar com minha vida na
mão
Minha vida*

Essa aceitação condicional e parcial, tanto da cultura como da civilização, utilizadas sem distinções, bem como o manifesto protesto contra o autoritarismo da conjuntura militar brasileira, formulado até a exaustão, pela repetição de palavras de ordem intencionalmente ambíguas, terminava por recair, afinal, sobre as preferências do compositor por suas “raízes”, conhecidas e seguras:

*o que eu gosto mesmo é de comer coentro
mas o que eu gosto mesmo é de ficar por dentro
como eu estive algum tempo na barriga de Claudina
uma negra baiana cem por cento³*

Subordinando, assim, a momentânea modernidade contracultural ao seu ideário tradicional, o tropicalista assumia que “estar por dentro” do mundo, da moda, da voga, do que estava em voga, correspondia na realidade, mais que brasileiro, em ser “cem por cento” ele mesmo, quer dizer: um baiano! Peça original de um holograma⁴ onde, entre tantas outras possíveis, pudemos ler a cena que escolhemos pensar: uma configuração (um devir) histórico-cultural (tropical) de ganhos, pagos com destruição, abandono e perda⁵ que, como disse o poeta, é a única coisa que o tempo sempre está certo de realizar.

³ Cf. *Cultura e civilização*. Canção escrita por Gilberto Gil. Gravação Gal Costa, Philips, 1969. A lembrança dessa canção nos foi sugerida por Hollanda e Gonçalves (ver *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982). Sua utilização se deve ao seu título, muito embora o tropicalismo, principalmente na música, tenha sido fértil em articulações (tradicional/moderno, popular/erudito, internacional/nacional) que a inventividade de compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, imprimiu a um projeto cultural, estético, político-tropical em busca da construção de uma nova síntese da cultura brasileira. Na verdade, o tropicalismo configurou um movimento instaurador da postura contracultural, das sugestões de uma “revolução individual”, antevistas na canção de Gil e que, a partir do início dos anos 70, serão proclamadas em publicações alternativas como o jornal *underground* “Flores do Mal”, em encenações como *Gracias Senôr* (Teatro Oficina) e em um filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane), para ficar com os exemplos mais emblemáticos.

⁴ “Se cada parte do mundo faz cada vez mais parte do mundo, também o mundo, enquanto um todo, está presente em cada uma das suas partes. Isso não acontece só com as nações e os povos, mas também com os indivíduos. Tal como cada ponto de um holograma contém a informação do todo de que faz parte, também cada indivíduo agora recebe e consome as informações e as substâncias vindas de todo o Universo(...) Assim, para o melhor e para o pior, cada um de nós, rico ou pobre, traz em si, sem o saber, o planeta inteiro. A mundialização é ao mesmo tempo evidente, subconsciente e omnipresente” C.f. Edgar Morin e Anne Brigitte Kern. *Terra-pátria*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d, p. 26-27.

⁵ Não tivemos o propósito de realizar um inventário do tropicalismo ou da contracultura. Apenas recorremos à expressão de Morin e Kern - perdas e danos -para apontar a dinâmica de qualquer processo cultural e, por extensão, do seu caráter finito.

Referências bibliográficas

- Adorno, T.W.; Horkheimer, M. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- Arendt, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Bornheim, G. *O idiota e o espírito crítico*. Porto Alegre: Globo, 1980.
- Bosi, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Bosi, E. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- Brecht, B. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia, [19--].
- Canevacci, M. *Dialética do indivíduo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- Carpenter, E.; McLuhan, M. *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- Cassirer, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Chauí, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Coelho, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Eco, H. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Eliot, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Fávero, O. (org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- Fischer, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- Fonseca, E.G. da. *Vícios privados, benefícios públicos?: a ética na riqueza das nações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Guattari, F.; Rolnik, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Lima, L.C. (org.) *Teoria da cultura de massas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- Lucas, F. A Crise da cultura literária no Brasil pós-64. In: Sosnowski, S. & Schwartz, J. (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.
- Morin, E. & Kern, A.B. *Terra-pátria*. Lisboa: Instituto Piaget, [19--].
- Schwarz, R. *Nacional por subtração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Williams, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Received 15 December 1997.

Accepted 30 January 1998.

