

## PARTE 3

### 9- Questões culturais brasileiras e as resistências aos focos de autoritarismo

No Brasil dos anos 1960 ocorre, no campo da cultura, um aprofundamento das discussões ocorridas durante os anos 1950. A década começa ainda com a grande influência dos setores progressistas da sociedade, que viam a possibilidade de uma mudança efetiva nas condições sociais do Brasil através de uma série de ações ligadas ao ideal do nacional-desenvolvimentismo. Tais ações muitas vezes possuíam um caráter maior ou menor de engajamento, defendendo uma arte que devesse estar ligada à possibilidade de ajudar na construção de um país mais afinado com os ideais da esquerda da época. O CPC (Centro Popular de Cultura) é o grande símbolo da defesa de uma arte engajada, que levasse as camadas populares ao abraço da ideologia de esquerda defendida pelos intelectuais ligados ao Centro. A arte deveria, então, estar a serviço da causa do esclarecimento das camadas populares, antes de ser a manifestação da subjetividade de um artista. O didatismo era uma característica implícita à manifestação cultural do CPC, sendo uma marca das produções realizadas a partir do projeto ideológico do Centro:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina, de forma “adequada” à política da época por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patentes as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo* (HOLLANDA, 2004, p.23).

O objetivo de mobilização do Centro não foi, de maneira alguma, alcançado, mas deixou como legado a possibilidade do desenvolvimento do potencial de artistas que, em outro panorama, iriam realizar produções que superaram o didatismo e o engajamento simplista da proposta do CPC, conseguindo manter seus ideais políticos através de diferente uso das possibilidades estéticas inerentes a sua linguagem artística. Como maior exemplo

de tal procedimento, talvez possa ser pensado o caso de Eduardo Coutinho e seu cinema documentário desenvolvido a partir do final dos anos 1970.<sup>46</sup>

O golpe cívico-militar de 1964 anula as possibilidades do ideal político defendido pelo CPC. No entanto, de maneira paradoxal, em um primeiro momento, o golpe não reprime a intelectualidade de esquerda. Apenas os líderes político-sindicais são detidos, sendo que a arte de esquerda, ao menos até o AI-5, pode continuar existindo sem maiores problemas. Mas as propostas de mudanças práticas na realidade a partir da arte, defendidas pelo CPC, tiveram que ser adiadas a partir do Golpe de 1964. O povo não se tornaria, mais e mais, elemento constituinte das esferas do poder. Negada a possibilidade de tal evento ocorrer, haver-se-ia de buscar as causas e as alternativas, através de um novo projeto progressista, orientado para objetivos semelhantes aos do projeto do CPC, mas por outros meios, produzindo diferentes formas de emancipação, que não somente a emancipação econômico-social. O corpo também poderia ser uma forma de liberdade:

Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da *Revolução Social* para o eixo da *rebeldia*, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p. 66).

Pensar a liberdade através do corpo, e não da tomada de poder, então mesmo uma possibilidade muito distante, encantava mais aos tropicalistas do que o projeto de instruir o povo para uma vindoura revolução. Mas, enquanto uma nova corrente libertária era pensada, através do tropicalismo, havia o choque com aqueles que não admitiam o tratamento estético proposto pelos tropicalistas. Os tropicalistas ousavam falar dos problemas brasileiros utilizando uma roupagem artística que não era essencialista, nem respondia às expectativas convencionais a nacionalidade moderna. Utilizavam, na música, elementos do rock, assim como da canção brasileira considerada popularesca e de mau-gosto pelos intelectuais que militavam no CPC. Tal fusão, para além das características estéticas renovadoras

---

<sup>46</sup> Eduardo Coutinho inicia sua carreira artística realizando, sob encomenda do CPC, o filme de ficção *Cabra marcado para morrer*. A partir do Golpe Militar de 1964, as filmagens, que ocorriam no interior da Paraíba, são interrompidas brutalmente, sendo retomadas somente quase vinte anos depois. A proposta do filme na ocasião de sua concepção pelo CPC diferia radicalmente do filme que foi concluído nos anos 1980. Tal mudança acaba, também, por demonstrar as diferenças na concepção de Coutinho como artista, durante o período.

efetuadas na linguagem artística brasileira, muito possivelmente propiciou uma comunicação melhor com segmentos das camadas populares do que a estética, no fundo, elitista do CPC, que, por seu lado, buscava uma elaboração formal mais “simples”, de modo a obter maior comunicabilidade com o público. E os membros da esquerda mais tradicional não admitiram a possibilidade de convivência de tais propostas, e impediram Caetano Veloso de cantar “É proibido proibir” em um festival de música no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, gerando a célebre reação do cantor, que comparou a platéia furiosa aos fascistas da ditadura.

Retornando à dicotomia arcaico/moderno, a tropicália buscava reunir ambas as tendências, retornando à temática modernista de 1922, sem negar, também, a influência da estética barroca de *Terra em transe* (1967). No entanto, tal estética buscava, também, uma aproximação maior ao gosto da cultura popular do que movimentos como o modernismo de 1922 ou o concretismo, sem negar o que era produzido de mais contemporâneo na cultura de massas internacional. E atenta ao aparente mau-gosto produzido pela “boçalidade” e atraso brasileiros, simbolizados pela adoração ao apresentador de TV Chacrinha. Era a valorização de uma cultura urbana brasileira produzida à época, ao invés da idealização de uma cultura brasileira presente em sua forma pura e intocada no campo. O popular modificado começava a dialogar efetivamente com a cultura de elite:

são eles, hoje, indiscutivelmente, cantando simples ou menos simples, com ou sem pretensão, a vanguarda viva da música popular brasileira, talvez já não tão “popular”, na acepção meramente quantitativa do termo, mas - a partir deles cada vez mais inventiva (CAMPOS, 1993, p. 292).

O tropicalismo buscava um diálogo com o popular que fosse mais integrado, ao menos até onde fosse possível para os artistas do movimento dialogar de maneira integrada com as influências populares da cultura massiva que recebiam. Geralmente o artista da cultura popular modificada, como Carolina de Jesus e Ozualdo Candeias, fazem a ponte com a cultura erudita e a cultura massiva de modo mais orgânico do que as tentativas de aproximação com o popular realizadas por intelectuais como os do CPC. E outra questão trazida pela política do CPC era seu viés autoritário. Sob o pretexto de combater, em nome do povo, o autoritarismo, que o deixava na miséria, o intelectual acabava por cometer autoritarismos dizendo como deveria e como não deveria ser a arte brasileira.

Era na cidade, e não mais no campo, que estavam presentes os fatores mais importantes para a cultura brasileira a partir dos anos 1950. Se o campo serviria como espaço de preservação de materiais, seria apenas o campo como local de criação de metáforas\*, a exemplo da literatura de Guimarães Rosa, que foge do campo como local de uma representação histórica regionalista. Há o abandono da idéia de um nacionalismo romântico, de busca da origem, substituído pelo caminho de legitimação do hibridismo, no processo constituinte de uma identidade mutante, cosmopolita e local ao mesmo tempo.<sup>47</sup>

*Quarto de despejo*, escrito na segunda metade dos anos 1950, já sinalizava para a mudança dos paradigmas na relação campo-cidade. Mas, dos locais caóticos em que se transformavam os centros urbanos brasileiros, surgiam novas formas culturais expressivas, que sinalizavam o momento do país, sem desprezar o passado, mas atualizando-o, como a escrita de Carolina de Jesus e o cinema de Ozualdo Candeias.

Os anos 1960 e 1970 evidenciam o declínio do campo como espaço geográfico-econômico, cuja crise<sup>48</sup> mostra seus efeitos no crescimento das favelas nos centros urbanos, e como espaço artístico-cultural, correspondente a um acervo de temas, motivos, registros e estilos coletivos, populares e tradicionais, ora reclamados pela produção erudita e/ou midiática, ora rejeitados pela mesma.

Ozualdo Candeias, quando deseja pensar sobre a questão da exclusão social e material (mas não somente social e material, há também a denúncia da exclusão de outros direitos e desejos, que permeiam a narrativa de seus filmes) quase sempre aborda o espaço urbano em contraste com o atraso existente dentro desse próprio espaço urbano, pensando em ambos como suplementares para a compreensão do que seria o Brasil no final dos anos 1960. Se o Cinema Novo, em um primeiro momento, voltou-se para o espaço rural brasileiro em busca da compreensão da situação do país, para Candeias e outros cineastas comumente associados à denominação “Cinema marginal”, o local para a discussão das questões que interessavam ao momento deveria estar situado na cidade e não no

---

<sup>47</sup> As atividades folclóricas possuem mitos constitutivos que foram reapropriados pelos românticos em sua busca de uma identidade nacional.

<sup>48</sup> Nos dias de hoje a crise do campo no Brasil ainda existe, mas esconde-se sob o discurso do aparente sucesso do agronegócio, modelo concentrador de riquezas e gerador de problemas ambientais, apesar de seus indicadores econômicos, que destacam o lucro, visto de forma puramente contábil/comercial, da atividade.

campo. O Cinema Novo trazia consigo a carga do pensamento ideológico do ISEB, apoiando sua construção ideológica no projeto nacional-desenvolvimentista. Não havia um pensamento sobre o campo a não ser como um local esquecido, funcionando ainda numa estrutura semi-feudal, cheia de latifúndios e camponeses explorados. A temática da cidade<sup>49</sup> só seria tratada com maior relevância em um segundo momento, posterior ao golpe cívico-militar de 1964, tendo como grande marco o barroquismo de *Terra em transe*, que revela a complexidade muito maior da questão brasileira do que faziam crer os ideais da esquerda progressista nos anos 1960.

O Cinema Novo foi um movimento que esteve ligado de maneira direta ao processo do pensamento desenvolvimentista-nacionalista dos anos 1950-1960. O movimento foi um herdeiro das idéias dos Congressos de Cinema dos anos 1950, dialogando com o pensamento da possibilidade de produção de um cinema brasileiro adequado às possibilidades do Brasil em termos financeiros, abandonando os sonhos de uma produção de escala industrial ou de uma paródia de Hollywood, como fizeram as chanchadas. Isso incluía um diálogo com a temática de construção da nação, daí os filmes da primeira fase do Cinema Novo<sup>50</sup> estarem relacionados à busca do campo como espaço de representação. No campo estava a origem dos problemas do Brasil nos anos 1960, devido à injusta divisão da propriedade das terras: “Atualmente, há uma minoria para trabalhar na lavoura e uma maioria para consumir. Mas o povo miúdo lutou muito para ver se conseguia viver na lavoura. São incriticáveis.” (JESUS, 1986, p. 140). A luta pela terra será uma temática recorrente aos filmes da primeira fase do Cinema Novo, como uma maneira de explicar a situação de exclusão social em que o Brasil se encontrava e, em grande medida, ainda se encontra. Mas, se para os cineastas do

---

<sup>49</sup> A *grande cidade* já traz a questão urbana como tema, mas o grande filme a revelar a complexidade do tema, sob a ótica de uma classe média emergente, é *São Paulo S/A* (1964), de Luís Sérgio Person.

<sup>50</sup> O Cinema Novo pode ser pensado em três fases distintas: a primeira se dá com a chegada de Glauber Rocha ao Rio de Janeiro, vindo da Bahia, e a organização dos cineastas que, ao seu redor iriam formar o núcleo duro do movimento. Esta primeira fase se encerra após o golpe cívico-militar de 1964. A segunda fase vai do golpe cívico-militar de 1964 até a decretação do AI-5, em 1968, e procura lidar com as questões da falência do projeto de esquerda defendido pelo movimento. Na terceira fase, posterior ao AI-5, resta à maioria dos membros do movimento tentar um cinema de comunicação com o público ou aderir ao projeto cultural proposto pela ditadura para o Brasil, nos anos 1970, cuja grande empreitada, no campo da atividade cinematográfica, foi a criação da Embrafilme.

Cinema Novo, em sua primeira fase, examinar o campo parecia uma questão fundamental, uma busca das origens dos males que afetam a nação, por outro lado, correspondia a uma lacuna. Havia, por parte desses cineastas, uma dificuldade em dialogar com o espaço urbano da cidade grande. Quando esse diálogo era realizado, ocorria através de estereótipos, como se pode notar nos filmes *Cinco vezes favela* e *A grande cidade*. Faltava uma capacidade de examinar o processo urbano que acontecia no Brasil.<sup>51</sup>

Na segunda fase do movimento, posterior ao Golpe cívico-militar de 1964, já houve uma tendência a que a produção se voltasse mais para o espaço urbano. *O desafio* (1965) é um exemplo de tal tendência. O filme de Paulo César Sarraceni busca, ao narrar questões de consciência de um jovem intelectual carioca deprimido com o fracasso do projeto de esquerda no Brasil, compreender, do ponto de vista dos intelectuais, a razão do Golpe de 1964. Mas o filme fracassa em suas intenções. Tal fracasso decorre de uma encenação que acaba por ter o ritmo de um teatro ruim. Além dos estereótipos mal-trabalhados dos personagens. Já *Terra em transe*, quando busca unir os mundos da intelectualidade e da burguesia, é muito mais bem-sucedido em sua opção de encenação barroca e na crítica ao projeto da esquerda dissociado de uma comunicação mais orgânica com o povo e esquecido de suas próprias origens burguesas e paternalistas.

No tratamento do espaço do campo como território de representação das injustiças do Brasil, o Cinema Novo conseguiu algumas realizações notáveis. *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os fuzis* (1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965). Filmes que avaliavam a formação do Brasil e dialogavam com a literatura brasileira. Havia, neste diálogo, uma dupla proposição. De um lado, o Cinema Novo composto de intelectuais ligados aos meios universitários, conhecedores do repertório cultural brasileiro. E que desejavam dialogar com tal repertório através da expressão artística do cinema. Por outro lado, o cinema ainda não tinha sido reconhecido pelos meios

---

<sup>51</sup> O cinema independente dos anos 1950 utilizava prioritariamente o cenário urbano como local para as narrativas de seus filmes, como *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1952) e o já citado *Rio 40 graus*. Isso se deve à influência do neorealismo italiano, buscando filmar ambientes e situações próximas às da vida do cineasta e a uma ênfase na redução dos custos de produção, utilizando locações ao invés de estúdios ou cidades cenográficas.

intelectuais brasileiros como uma arte que devesse participar dos debates a respeito dos processos de formação da identidade nacional. É precisamente neste debate que os cineastas do Cinema Novo pretendem entrar e, para eles, a maneira de participar do debate é através da utilização de um repertório de transcrições de narrativas literárias oriundas da literatura modernista. A exceção, como sempre em se falando do Cinema Novo, é Glauber Rocha, que inclui nesse diálogo *Os sertões*, ensaio problematizador fundado na ciência positivista.

O Cinema Novo foi, também, um movimento que ainda dá importância ao conceito de nação. Seu diálogo é intimamente ligado ao projeto da modernidade, da construção de um Estado-Nação que possa atender aos interesses do povo. Por um lado, no panorama dos cinemas novos que emergia nos anos 1960, tal pensamento poderia conduzir a uma situação de maior multiplicidade em torno do cinema, rompendo com a dominação do cinema hollywoodiano. Por outro lado, nos dias de hoje, perdeu o sentido falar em cinematografias nacionais ou em projetos de cinema nacional. Cada vez mais há multiplicidade nas produções, com filmes às vezes produzidos através de capital vindo de dois, três ou até quatro países. As temáticas também são cada vez mais globais, fundidas às particularidades culturais de cada país. Não à toa cineastas do extremo-oriental como Apichatpong Weerasethakul e Jia-Zhang-Ke reiteram em seus filmes a mistura entre a alta-tecnologia e a precariedade e o arcaísmo existente em grande escala em seus países. O Cinema Novo pertence a uma época em que a discussão do Estado – Nação ainda era uma questão fundamental. Nos dias de hoje a questão ainda permanece, mas apenas como pano de fundo para o grande panorama global que envolve a produção artística, tanto em sua cadeia econômica quanto em sua função estética.

No terreno estético o Cinema Novo já apontava para um diálogo com a produção que ocorria nos demais cinemas modernos da Europa. Eram filmes que se articulavam por uma estética diferente daquela utilizada pelo cinema clássico hollywoodiano.<sup>52</sup> Os filmes do Cinema Novo apostavam em uma estrutura

---

<sup>52</sup> O conceito de cinema clássico hollywoodiano utilizado aqui é aquele definido por Bordwell em: “Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. Neste artigo Bordwell descreve uma série de parâmetros objetivos utilizados pela narrativa do cinema clássico, A definição de cinema moderno, ou cinema de arte, pode ser obtida através da negativa destes parâmetros

narrativa que valorizasse a profundidade de campo, planos de longa duração, abandono do nexos de causalidade, etc. Tal opção acarretava uma dificuldade de comunicação com o público. Isto criava um paradoxo na proposta do Cinema Novo. Como discutir questões que se voltavam para o povo se este mesmo não compreenderia os filmes? Tal contradição era central no movimento e somente chegaria a ser equacionada na segunda fase do Cinema Novo, em finais dos anos 1960 início dos anos 1970, quando os cineastas oriundos do movimento acabam por realizar filmes de uma comunicação mais fácil com o público, como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

No plano estético-político, Glauber Rocha foi o cineasta que buscou, em meio a seus colegas de Cinema Novo, as proposições artísticas mais instigantes. De início, Glauber foi o artífice intelectual do movimento, através de seu manifesto “Estética da fome” e de seus livros, *Revisão crítica do cinema brasileiro* e *Revolução do Cinema Novo*. A partir destes textos, ficavam definidos os parâmetros estéticos e políticos que os filmes do Cinema Novo deveriam seguir. Mas Glauber avançava mais que seus colegas de movimento em termos de experimentação estética. Seu cinema, que não negava um diálogo com o teatro, com a ópera, com o barroco, estava à frente de uma mera reprodução dos cânones do neorrealismo e do cinema moderno baziniano.

O Cinema Marginal brasileiro, que era menos um movimento do que um conjunto de filmes e cineastas abrigado sob um rótulo, pode ser considerado um irmão mal-comportado do Cinema Novo. Ao contrário daquele, não era um movimento que abrigasse um conjunto de cineastas em torno de determinadas propostas estético-políticas. O que se convencionou chamar no Brasil de Cinema Marginal era mais um conjunto de filmes, realizado em determinado momento da história brasileira por um determinado grupo de cineastas. O momento histórico era o pior possível para quem desejasse realizar uma arte que viesse a confrontar o *status quo* político-social brasileiro. O regime militar vinha endurecendo sua opressão política, até chegar ao ponto culminante do AI-5. Tal ato determinava o cancelamento das garantias individuais e impedia qualquer manifestação de pensamento que viesse a contrariar o programa ideológico do regime ditatorial.

---

objetivos. Mas tais parâmetros, nos dias de hoje, já estão misturados aos parâmetros do cinema de arte.

Um grupo de artistas e intelectuais logo se viu marginalizado em relação a suas possibilidades de expressão. Não que eles desejassem estar à margem daquilo que era, em maior ou menor escala, consumido pelo público. Na verdade, em meio ao processo de contínuo endurecimento do regime político em vigor no Brasil, não restavam muitas alternativas ao artista ou ao intelectual que não fosse a marginalidade.

O Cinema Marginal, portanto, está assim como o Cinema Novo, ligado a uma condição político-social pela qual o país passava. Mas para o Cinema Marginal, a discussão em torno da questão da nação já perdia a força. A discussão agora se voltava para o excluído, o marginalizado, aquele que não podia ou mesmo não queria fazer parte da sociedade brasileira da maneira como ela se apresentava. Não à toa um dos filmes símbolos do grupo chama-se *O bandido da luz vermelha* (1968). Ser marginal é uma opção válida e muitas vezes necessária em meio à situação do país. Não se trata, portanto, de organizar um programa que dará ao país um novo rumo político-social, mas alijar-se, por vontade própria, de um meio social ao qual não se quer pertencer. É uma política de recusa, diferente, por exemplo, daquela que Carolina de Jesus, enquanto personagem-narradora, expressa em seus diários. Não existe, nos personagens da maioria dos filmes do Cinema

Marginal, um desejo de pertencimento aos setores de elite da sociedade. Não se quer, necessariamente, melhorar de vida e nem construir um mundo melhor, uma sociedade mais justa. Pelo contrário, o que se busca é fugir desta sociedade. Daí o individualismo que marca a construção dos personagens do Cinema Marginal, enquanto, no Cinema Novo, prevalecia uma construção de personagens arquetípica. Outro ponto de contato entre os dois pólos é a estética do cinema moderno. Assim como o Cinema Novo, o Cinema Marginal mantinha um contato com o estilo do Cinema Moderno. Seus filmes, em sua maioria, eram de difícil acesso à compreensão de um público menos afeito a questões formais do cinema. Mesmo assim, Rogério Sganzerla conseguiu bastante sucesso de público com seus dois primeiros longas-metragens: *O bandido da luz vermelha*. e *A mulher de todos* (1969).

Cinema realizado em sua maioria por intelectuais<sup>53</sup>, assim como o Cinema Novo, o Cinema Marginal conseguia dialogar bem melhor com a cultura de massa do que seu irmão mais sério. Para satirizar e esculhambar o país, nada melhor do que recorrer à paródia. E os filmes do Cinema Marginal estabeleciam um contato vivo com a chanchada para ironizar a situação do Brasil à época.<sup>54</sup> A questão não era estar separado da cultura de massas, como se ela fosse algo impuro, que deve ser criticado. Mas sim dialogar com tal cultura em um projeto crítico, que a absorve e a deglute na forma de objetos artísticos. No Cinema Marginal, assim como já havia feito o tropicalismo, o diálogo com o *kitsch*, com o mau-gosto, é feito de maneira franca. Já que este elemento exerce uma presença forte na sociedade de comunicação massiva, é preciso que o artista dialogue de algum modo com ele.<sup>55</sup> O diálogo do Cinema Marginal com o popular acaba por ser muito mais intenso do que aquele estabelecido pelo Cinema Novo. Enquanto aquele via o popular como um motivo parado no tempo, olhando assim para um Brasil do atraso como cenário para seus filmes, a cinematografia do Cinema Marginal esforçava-se para estar em contato mais próximo com o popular, que agora habitava as grandes cidades do Brasil. Tanto que o Cinema Marginal, ao contrário do Cinema Novo, iniciado na Bahia e depois centralizado, ao redor da figura de Glauber Rocha, no Rio de Janeiro, acontece em várias capitais, principalmente São Paulo, na Boca do Lixo, seu quartel general. E São Paulo representava a condição máxima de metrópole urbana no Brasil do final dos anos 1960. Mesmo que o Rio de Janeiro talvez ainda ao concentrasse o maior número de intelectuais e artistas de prestígio, São Paulo era a cidade em que a efervescência urbana atingia novas possibilidades de fusão da cultura popular, a

---

<sup>53</sup> A grande exceção era José Mojica Marins, que, juntamente a Ozualdo Candeias, é o grande nome da cultura popular modificada no cinema brasileiro.

<sup>54</sup> Os filmes de Ozualdo Candeias estudados nesta tese, apesar de geralmente serem agrupados no conjunto de filmes relacionados ao Cinema Marginal, não reúnem muitas das características dos demais filmes. Acabam por ter uma sobriedade que não é própria dos filmes da Belair, por exemplo.

<sup>55</sup> Em *Terra em transe* há uma tentativa de diálogo com o *kitsch*, como na presença de Clóvis Bornay em uma praia. O próprio Caetano Veloso diz que sua inspiração para o tropicalismo foi o filme de Glauber e não a peça teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, então encenada pioneiramente pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Correa. Mas o diálogo nunca ganha a profundidade existente no Cinema Marginal. Em *Câncer*, Glauber vai, mais uma vez, buscar o contato com o mau-gosto, no filme que ele dizia ser o único filme realmente marginal feito no Brasil. O mergulho, desta vez, é mais profundo, mas Glauber não retomou esta chave de trabalho em sua cinematografia.

cultura de elite e a cultura de massas. Como retrato mais bem acabado do Brasil urbano projetado pelo projeto nacional-desenvolvimentista, São Paulo era o cenário ideal para um cinema que viesse a pensar a nova configuração do Brasil.<sup>56</sup> E *São Paulo S/A*, filme que melhor dá conta de tal processo, foi realizado por um cineasta que, apesar de contemporâneo ao Cinema Novo, nunca participou do movimento.

O Cinema Marginal dura pouco. A repressão é grande e os filmes vão sendo proibidos pela censura, conforme a repressão se agrava, após o AI-5. Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que haviam fundado no Rio de Janeiro a produtora *Belair*, acabam exilando-se por um período em Londres. Outros cineastas abandonam o cinema ou não conseguem continuidade em suas carreiras. Mas o diálogo com o popular urbano, conectado à cultura de massas, sem perder a capacidade de problematizar suas questões através de uma linguagem de vanguarda, estava incorporado como possibilidade para o audiovisual brasileiro.

---

<sup>56</sup> Ozualdo Candeias lida em sua filmografia tanto com a questão do campo como com a questão da cidade. *A herança* possui uma estrutura temática semelhante a dos filmes do Cinema Novo ao abordar o latifúndio como origem da perene desigualdade social brasileira. Carolina de Jesus também transita entre o campo e a cidade em seus diários, os quais podem ser lidos como microcosmos da história brasileira no processo de transformação do país de rural em urbano.

## **10- O panorama da cultura brasileira nos tempos de “milagre econômico” e repressão política**

O panorama da cultura brasileira dos anos 1970 vê a década começar sob uma pesada repressão político-cultural, instaurada pelo governo do general Emílio Garastazu Médici. Ao mesmo tempo, o país passava por um período de intenso crescimento econômico, o qual, mesmo gerando uma desigualdade social que ainda iria revelar seus efeitos, promoveu uma ascensão social de parcela da população. O “milagre brasileiro” embalava os sonhos da classe-média urbana que podia adquirir bens de consumo em intermináveis prestações. Crédito farto para estímulo das necessidades crescentes de consumo. Mas o acesso cada vez mais barato à tecnologia já sinalizava mudanças na relação com a cultura popular que talvez só agora possam ser compreendidas efetivamente. A televisão, meio de comunicação central na estratégia do governo militar de integração do país, espalhava, através da rede nacional de televisão (cujo símbolo no decorrer da década se cristalizaria na Rede Globo), a mensagem nacional. Era a televisão conquistando o posto de principal veículo de comunicação de massas.

No início da década a opção para resistir ao processo de oficialização do aparato cultural brasileiro efetivado pela ditadura era buscar, nas formas de expressão marginais, condições de possibilidade para a enunciação de um discurso que estivesse fora do programa de “Brasil grande” fomentado pelos governos militares. O Cinema Marginal foi umas dessas possibilidades de resistência, logo debelada por decretos autoritários e repressão policial. A Boca do Lixo foi outra e, com seu discurso contraditório, alienante e libertário, sobreviveu durante toda a década, chegando até ao processo de abertura no final dos anos 1970.

No campo da literatura as manifestações contraculturais existentes deram margem à desconfiança na modernidade que se mostrou mais aguda no início dos anos 1970. No caso do comportamento público dos artistas, o “desbunde” era tão somente uma reação à impossibilidade de se continuar crendo nos valores da modernidade e do capitalismo, tentando buscar outras formas de expressão e relacionamento que não fossem as eleitas como norma a partir do modelo burguês de estruturação da sociedade. Mas o “desbunde” não deixava de ser, também,

opção somente possível para uma elite econômica que poderia se dar ao luxo de deixar de correr atrás do sustento necessário ao dia-a-dia. As classes populares, limitadas pelas restrições econômico-políticas da ditadura em relação a sua atuação como produtores de cultura, tinham de se contentar em receber a produção da Boca do Lixo ou a cinematografia das pornochanchadas cariocas, ou o cançãoeiro de Roberto Carlos e sua legião de seguidores.

A própria natureza da luta política voltada para se efetuar uma modificação no panorama sócio-político revelava-se, cada vez mais, uma utopia. A repressão progressivamente maior, imposta pelo regime militar, somada à falta de adesão das classes populares ao projeto de luta política das esquerdas fazia com que fosse cada vez mais difícil crer no processo político a partir da militância tradicional. Logo, o melhor a se fazer, ou a única alternativa, era correr para modos diferentes de se integrar à política, modos que se desviassem seja do reformismo ortodoxo seja das guerrilhas revolucionárias

A idéia de Futuro, que como diz Octavio Paz identifica o otimismo da burguesia, dos liberais, dos capitalistas e mesmo do pensamento marxista, perde agora seu prestígio. Esse Futuro que por tanto tempo definiu as conquistas da humanidade, que permanece na versão capitalista, cristã ou marxista como o valor mais profundo, num dos sintomas mais importantes das transformações que estamos sofrendo, cede lugar ao instante, ao *aqui* e *agora*. (HOLLANDA, 2004, p.111).

O movimento de liberação sexual e a arte não-militantes, mas políticos, cumpriam tal papel. Surge uma noção de que não só a tomada de poder é importante, mas também que os métodos utilizados ao se chegar ao poder precisam mudar em todos os sentidos. Uma idéia de micropolítica em vez de um projeto de poder macro.

A poesia marginal<sup>57</sup> dos anos 1970 foi um dos centros de resistência ao projeto tecnocrático dos militares que buscava orientar as políticas culturais do Brasil no período. Uma produção poética que se efetuava fora das instâncias do

---

<sup>57</sup> O termo marginal, assim como quando empregado na área do cinema, torna-se também impreciso em relação aos poetas. Na verdade estes artistas foram tornados marginais, marginalizados. O termo guarda uma imprecisão grande, mas, para os poetas, parecia ser mais confortável ser marginal, distantes de uma arte cara como o cinema. Além do mais, pode-se, também, fazer a arte mais reacionária do mundo e produzi-la de maneira marginalizada. Se, para alguns, o cânone da poesia marginal está reunido na coletânea organizada por Heloisa Buarque de Holanda, *26 poetas hoje*, para outros críticos, nem todos os “26 poetas” se identificam com o rótulo de “marginal”.

crescente mercado editorial dos anos 1970 e das políticas culturais do governo militar. Bastavam a esses poetas apenas as palavras e um mimeógrafo que as multiplicasse para divulgar seus poemas para seu público. A temática dos textos da poesia marginal voltava-se para o comentário acerca de temas do cotidiano, sexo, drogas ou falta de perspectiva com o futuro, como no poema *O futuro já chegou*, de Cacaso:

-Como foi?  
 -Com revólver, arrebentou a cabeça. E nem o sangue bastou para desatar seus cabelos. O desespero cortou-se pela raiz.  
 -Impossível, como foi?  
 -Assim.  
 -Mas como?  
 -Dizia que estava desanimado que as coisas não faziam sentido.  
 Ultimamente  
 Já nem saía de casa. (BRITO, 1974).

A temática da falta de esperança, comum, aliás, aos objetos desta tese, encontra-se aí sintetizada em um curto poema sobre suicídio que revela a ausência de projetos nos circuitos marginais da época. Diferentemente do que ocorria até os anos 1960, a época não era mais propícia a projeções a longo prazo. Mas poder-se-ia persistir na idéia de pequenos projetos coletivos, pequenas redes, como hoje ocorre com a *internet*. De qualquer forma, o cotidiano tornava-se um objeto passível de ser politizado e tal idéia é fundamental para a proposição de novos espaços e estéticas de resistência que se desloquem para fora dos espaços tradicionais de articulação dos poderes.

A consolidação de uma classe média consumidora dos bens produzidos na nova configuração da economia brasileira permitiu o crescimento da indústria cultural no Brasil. O próprio fenômeno da Boca do Lixo está inserido no contexto do Estado como impulsionador das condições econômicas que deram condições à produção de uma cultura que permitisse ao Brasil uma “cara” e, ao mesmo tempo, inserindo o país num capitalismo cultural que buscava, ao máximo estar alinhado com aquele praticado pela indústria cultural dos EUA. No campo da música, a MPB representa o rosto da cultura brasileira não-oficial<sup>58</sup> dos anos 1970. Suas

---

<sup>58</sup> A MPB não era apoiada oficialmente pelo regime militar, longe disso, até porque criticava o regime. Mas também não era marginal, já que seus artistas de ponta estavam ligados a grandes gravadoras e apareciam constantemente em programas de televisão de grande audiência.

figuras de proa (Caetano Veloso, Chico Buarque, etc.) são herdeiros do caldo cultural dos anos 1960, tanto em seu aspecto mais conservador, ligado à tradição do samba e da bossa nova quanto a seu aspecto mais libertário, simbolizado pelos tropicalistas. A MPB era destinada ao público urbano de nível universitário, ou próximo a isso.

Com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical. Do ponto de vista do público este estatuto tem servido como diferencial de gosto e *status* social, sempre alvo de questionamentos e autocríticas. Do ponto de vista das gravadoras, o alcance do *highbrow* do consumo musical. (NAPOLITANO, 2002, p.4).

A contraposição à MPB era, então, uma música popular divulgada por cantores cujo estilo e temática aproximavam-se mais do que se convencionou chamar de “gosto popular”. Eram os músicos que faziam parte do quadro da cultura popular modificada, como Roberto Carlos (que também transitava pela MPB, mas, ao logo da década foi, cada vez mais, ficando restrito ao seu público “menos sofisticado”, Odair José, etc. que, muitas vezes, gravavam na mesma gravadora que os artistas da ala “cult”, mas possuíam outra segmentação do mercado. O mercado já ia se sofisticando no Brasil e os produtos iam se dividindo entre regiões e classes sócio-culturais. O crescimento da arrecadação do setor publicitário durante a década de 1970 demonstra isso:

Protegido pelo Regime Militar, o setor publicitário demarcou melhor as suas fronteiras, racionalizou ainda mais as suas práticas e profissionalizou definitivamente a sua força de trabalho. O contexto deste amadurecimento é bastante conhecido. O investimento publicitário, que saltou de U\$ 200 milhões em 1969 para U\$ 1,5 bilhões em 1979, alimentou-se da chegada das multinacionais e da política de relações públicas do governo. (ROCHA, 2004, p. 35)

O crescimento da verba publicitária mostra o quanto a indústria cultural se ampliou no Brasil durante a década de 1970 e isso aqui é dito sem nenhum julgamento de valor acerca dela e seus processos. A divisão entre vários nichos de mercado acontece cada vez mais, e a *internet*, se, por um lado, desfaz as barreiras entre criador, produtor e mercado, por outro, tem a tendência de criar nichos cada vez mais restritos e separados. Mas tais nichos talvez não se dêem tanto pela

classe econômica quanto nos anos 1970, mas sim por afinidades com o grupo social a que se pertence.

Dentro do rumo programado pelos militares de valorizar a cultura como modo de integração e difusão de uma imagem e identidade nacionais, a EMBRAFILME foi um dos pilares fundamentais do processo. Ela simbolizou um período de aliança entre o cinema e o Estado, processo conduzido em grande parte pelos mesmos cineastas que, na ocasião do Cinema Novo, militavam na causa da esquerda e foram alijados, pelo Golpe, de boa parte de suas possibilidades expressivas. Durante o governo Geisel, no qual começa a haver uma mínima sinalização de possibilidade de abertura política, aproximam-se as relações entre o Estado e os cineastas, majoritariamente aqueles ligados ao grupo do Cinema Novo.<sup>59</sup>

A aliança entre esse grupo de cineastas e o Estado não deixa de ser curiosa. Pode-se pensar em uma estratégia de aproximação com os militares com o propósito de aproveitar a possibilidade de, por uma via interior aos próprios mecanismos do Estado, realizar as mudanças sócio-econômicas que o grupo pregava em seus filmes dos anos 1960. Glauber Rocha sinaliza nessa direção ao vislumbrar, na figura do então ministro chefe da casa civil, Golbery do Couto e Silva o “gênio da raça”. Além do mais, Glauber defendia a EMBRAFILME por ser uma empresa que não se metia nas questões ideológicas dos filmes, limitando-se aos aspectos comerciais de fomento da atividade cinematográfica brasileira, como se tais aspectos pudessem ser separados.

Mas mesmo os cineastas do circuito da Boca do Lixo às vezes podiam efetuar alguma co-produção com a EMBRAFILME, embora isso não fosse muito comum. E a empresa, embora buscasse financiar filmes que tivessem um “selo de qualidade”, também financiava projetos de cunho mais comercial. Na verdade, os

---

<sup>59</sup> No início do ano de 1974 algumas conquistas já tinham sido consolidadas e a reserva de mercado para o produto nacional atendia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento. Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a nata do cinema novo, estiveram nas articulações para essa indicação. Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes nacionalista, articulada ao desenvolvimentismo e a industrialista, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960. (AMANCIO, 2007, p.176).

próprios cineastas do Cinema Novo já vinham buscando o diálogo com uma temática mais popular desde o final dos anos 1970. E tal diálogo se dava em filmes como, por exemplo, *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Tenda dos milagres* (1977), do mesmo cineasta e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, enfim, o diálogo era amplo com a busca de uma comunicação com o público que pudesse vir a criar uma indústria do cinema brasileiro. Em 1978 Cacá Diegues daria uma entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* na qual defendia um cinema popular liberto de ideologias. Havia também, por parte desse grupo de cineastas, um sentimento de obrigação em relação à defesa de um ideal de cinema brasileiro que absorvesse, no mercado interno, a maior fatia de público possível. Na década de 1970 o cinema brasileiro chegou a deter uma fatia de 30% do mercado, número que não conseguiu mais recuperar.

Os cineastas ligados ao movimento cinemanovista nunca deixaram de exercer enorme influência nas relações cinema-estado. Nos dias de hoje, quando seria mais apropriado pensar em audiovisual<sup>60</sup> ao invés de cinema, o grupo continua exercendo grande influência em decisões tomadas pelos órgãos governamentais que cuidam da política brasileira para o audiovisual. Um exemplo é a campanha feita nos meios de comunicação contra a criação da ANCINAV, agência regulamentadora do governo federal que se destinaria à normatização das atividades audiovisuais no Brasil. Tal relação artistas-Estado no Brasil não é nova, remonta a década de 1930 e ao Estado Novo. E pode-se talvez pensar que exista mesmo uma tendência para o intelectual, ou boa parte dos indivíduos que compõem este grupo, buscar alguma forma de proteção do Estado para a obtenção de recursos para a manutenção de suas atividades. A questão já se põe, conforme critica Michel Foucault (1979), pelo fato de os intelectuais ainda atribuírem a si mesmos a capacidade de ditar os caminhos de uma sociedade. Cabendo a eles, intelectuais, a primazia na produção de discursos, logo eles acabarão por encontrar no Estado o local ideal para se fixarem.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> O termo audiovisual abrange todas as expressões, artísticas ou não, que envolvem imagens em movimento e som em quaisquer mídias.

<sup>61</sup> A maior ou menor adesão dos intelectuais às esferas de poder estatais varia na história brasileira conforme a época. Mas é a partir do Estado Novo que tal ligação far-se-á mais presente, sendo sentida até o presente momento como um dado importante no debate político, mesmo que os intelectuais, em um mundo tecnocrático, já não desfrutem mais do prestígio de outras épocas.

Por outro lado, é característica da cultura popular estar à margem do processo estatal. Tanto ela acontece à margem como é posta à margem. Mas o surgimento dos meios de produção e distribuição massivos, cada vez mais acessíveis, trata de modificar este panorama, como pode ser notado cada vez mais. Nos anos 1970 este panorama já podia começar a ser percebido no Brasil, apesar de que sua abordagem no meio acadêmico ainda era tímida. Na academia brasileira permanecia uma observação dos fenômenos culturais fortemente vinculada a uma teoria advinda da Escola de Frankfurt<sup>62</sup>, que via na atividade da cultura de massas uma força alienante do povo. A cultura de massas seria o ópio que deixaria as pessoas iludidas, sem conseguirem ver seus verdadeiros problemas, sem a tomada de consciência necessária para enxergar a opressão realizada sobre eles pelas classes dominantes. Mas as classes populares resistem utilizando os meios e os métodos de que dispõem. Carolina de Jesus, em seu *Casa de alvenaria* demonstra sempre a intenção de migrar da literatura para as artes de massa. Seu desejo é ser cantora, ir para o rádio cantar os sambas que compõe. Mas seu “tutor”, Audálio Dantas, não deseja que Carolina atinja tal mudança. Sua vontade é que ela permaneça apenas como representante da população pobre de São Paulo, que, com sua narrativa, mostrou ao público como é dura a vida do pobre brasileiro. Com dois diários publicados, ela deveria se retirar do cenário cultural, afinal, seu recado já estava dado.

Logo, a indústria cultural, desenvolvida através da apropriação de materiais de procedência múltipla, não é um bloco uniforme que apresenta um pensamento único. O popular utiliza seus variados instrumentos para poder expressar suas peculiaridades locais. Portanto, quando o *funk* carioca começa a se formar, em fins dos anos 1970, ocorre uma adaptação das peculiaridades expressivas de um determinado grupo da população aos meios possibilitados a ela para sua expressão. Da mesma forma ocorreu com o chamado “pagode”, o samba de partido-alto<sup>63</sup>, que começou a ganhar maior destaque no mercado fonográfico

---

<sup>62</sup> A Escola de Frankfurt reuniu um grupo de intelectuais de origem germânica, cujos principais nomes eram Theodor Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse e que, juntamente a outros intelectuais produziram um grupo de livros e artigos, de inspiração marxista, que se destinava a pensar o panorama da cultura no século XX, uma teoria crítica.

<sup>63</sup> Nascido das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema

também a partir do final dos anos 1970. Enquanto o modelo de composição do samba de matriz mais melódica e menos percussiva (muitas vezes chamado de “samba-de-raiz”) já havia sido apropriado por compositores oriundos das camadas mais intelectualizadas da população, como Chico Buarque de Hollanda e Paulinho da Viola, para não mencionar o tratamento vanguardista dado ao samba por João Gilberto, as classes populares, onde se originou o samba, seguiam outro caminho, tendo como precursor o samba de Jorge Bem, atualmente Jorge Benjor. Ou seja, desde, pelo menos, a Bossa Nova, a elite intelectual já havia se apropriado da matriz do samba para a criação de canções que dialogassem com variadas outras formas musicais, ou cujas letras estivessem fora do universo com o qual as letras dos sambistas dos morros cariocas geralmente dialogavam. Mas, paralela à produção de samba que chegava às grandes gravadoras e levava o rótulo de produto de alto-nível cultural, sendo consumido por um público de classe-média universitário, havia outro cenário. Um grupo de compositores e intérpretes re-interpretava a fórmula tradicional do samba de partido-alto, atualizando-a para a sensibilidade presente à época. Tal grupo de compositores e intérpretes, que nos anos 1980 acabaria por chegar ao mercado fonográfico, com nomes como Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, produziu uma atualização do samba que somente após algum tempo seria melhor compreendida por grande parte da crítica mais intelectualizada.

A telenovela é outro fenômeno semelhante no que se refere ao fenômeno da cultura de massas nos anos 1970. Sua realização não se insere, precisamente, na faixa da cultura popular modificada, já que as novelas eram produções cujas realizações se davam em uma esfera distante daquela ocupada por elementos das esferas populares. Muito pelo contrário, a emissora que, na década de 1970, produziu as telenovelas mais populares, a Rede Globo de televisão, era de propriedade de um magnata das comunicações de estreitas ligações com o regime ditatorial. Mas as telenovelas, mais e mais, foram assumindo, durante aquela década, a função de elemento representativo de uma tradição popular inventada. A

---

proposto. É também o refrão que serve de estímulo para que um participante vá ao centro da roda sambar e com um gesto ou gíngua de corpo convide outro componente da roda a ocupar o centro. (Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro, p.10).

respeito da telenovela existiram os mesmos preconceitos vigentes em relação à chanchada, à pornochanchada, aos filmes produzidos na Boca do Lixo e outras manifestações similares. Mas o curioso é que a novela, sem ser uma manifestação de origem popular, procurava um diálogo com o popular e, mais, buscava mesmo construir uma imagem típica para o que seria **ser** popular no Brasil dos anos 1970. Era como se todo o elemento popular brasileiro falasse daquela maneira e vivesse naquele espaço que as telenovelas construíam. A partir do meio televisão, construía-se uma materialidade que não existia, mas que, ao mesmo tempo, passava a existir. Não que o território ficcional abordado pelas telenovelas fosse alienante, pelo contrário, muitas vezes permitia o exercício de debates críticos a respeito de variados problemas sociais que diziam respeito às classes populares. A telenovela serve como exemplo de como as fronteiras entre cultura de elite/cultura massiva/cultura popular vão se dissolvendo ao longo do tempo devido ao aumento da penetração dos meios de comunicação de massas.

Nos tempos atuais, no entanto, o fenômeno de homogeneização promovido pelas telenovelas se mostra cada vez mais difícil. Parece haver uma tendência para a fragmentação cada vez maior da informação e dos meios de comunicação de massas, de modo a que, em um futuro talvez não muito distante, os próprios meios de comunicação de massas deixem de existir. Pode-se pensar o próprio espaço da *internet* como um dispositivo de fragmentação do espaço público. São tantos os modos de comunicação disponíveis através da internet que qualquer um, literalmente, pode ter o seu veículo de comunicação de alcance, em tese, ilimitado. O efeito disso é uma inversão no dispositivo da telenovela. Se ela construía um imaginário popular que, então, passava a existir, nos dias de hoje essa hegemonia tende a enfraquecer-se gradualmente. Qualquer um pode, ao menos em tese, criar seu próprio espaço e produzir cultura, sendo, ou não, da elite econômico-cultural.

Antes do surgimento dos meios de comunicação de massas, durante o século XIX, e após as revoluções burguesas dos séculos XVII e XVIII que destronaram as monarquias absolutistas, os espaços públicos, como cafés e universidades, eram utilizados por uma determinada elite mais ou menos letrada para debater questões artísticas e políticas. Tratava-se de um espaço público burguês, mais ou menos institucionalizado, para o debate. Um debate no qual a

diferença entre produtores e consumidores de cultura era tênue. E do qual as classes populares analfabetas e destinadas ao trabalho manual estavam alijadas. Os salões também eram um espaço de excelência para o trânsito das informações sobre cultura, espaço freqüentado pela aristocracia e a burguesia.<sup>64</sup> Com o crescimento dos meios de comunicação de massas, principalmente com o advento do rádio e depois da televisão, os antigos espaços passam a ter menos importância no cenário cultural. Restou a universidade como espaço para o debate cultural fora dos meios de comunicação de massas. E a universidade foi cada vez tornando-se mais fechada em si mesma, dialogando menos com a esfera exterior a ela.

Havia, antes dos meios de comunicação de massas exercerem seu império no século XX, uma conjunção maior entre as esferas produtoras de cultura e consumidoras de cultura, com o popular alijado em outro campo, afastado da esfera burguesa. Assim como havia uma proximidade maior entre Estado e a esfera cultural burguesa. Com a configuração dos meios de comunicação de massas as esferas tornam-se mais separadas. E a vida privada em detrimento da vida nos espaços públicos, que desde o iluminismo e sua crescente especialização nos assuntos técnico-científicos vinha ganhando força, cresce ainda mais. Nos dias de hoje a era da cultura de massas vem se modificando. Há um alargamento do espaço público e as esferas, agora, funcionam de maneira mais conjunta, como até fins do século XIX, mas com uma configuração diferenciada. As camadas populares, nesta nossa configuração dos espaços públicos, possuem acesso aos meios de produção de cultura (que não são os meios de produção de cultura folclórica) e podem realizar a operação de serem, ao mesmo tempo, produtoras e consumidoras de cultura em uma mesma escala. Tal processo ainda está a ocorrer, mas a tendência é que as variadas esferas culturais possam, englobando quase toda a população, estar cada vez mais paralelas. Mas isso não quer dizer que não existiria mais uma divisão entre a cultura de elite, oficial, e uma cultura popular. Mas, sim, que a cultura popular vem ganhando uma configuração modificada, podendo chegar ao ponto de intervir na esfera política do Estado de uma maneira

---

<sup>64</sup> Para a compreensão deste cenário dos salões e dos cafés como espaço de troca cultural, basta ler as obras de Machado de Assis e Marcel Proust.

diferente daquelas consagradas pelos sistemas de representação políticos tradicionais.<sup>65</sup>

Do ponto de vista estético também não há como prever os efeitos da disseminação em massa das produções culturais, nivelados novamente agora os produtores e os consumidores, mas com a presença de uma multidão de consumidores-produtores populares. Tudo dependerá do que se estiver procurando nos objetos artísticos que serão produzidos. E quem serão aqueles que irão avaliar estes objetos criados e divulgados em um ambiente onde as separações entre produtores e consumidores, elite e povo vão se tornando cada vez mais fluidas.

---

<sup>65</sup> A cultura folclórica corresponde a tradições inventadas em sociedades arcaicas mas, na modernidade, muitas manifestações circulam em veículos de massa.