

1. Nos quintais do mundo da teoria¹

Em primeiro lugar, uma localização se faz necessária. Começemos então por um depoimento que o escritor Ariano Suassuna concedeu na sua entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles:

... uma coisa que eu reclamo do Movimento Mangue é sua limitação de área. Se vocês me pedirem, eu mostro a música armorial, a pintura armorial, o romance armorial, o teatro armorial. Eu pergunto: Cadê, digamos, o romance mangue? Ele é, portanto, um movimento muito restrito, sem falar no seu equívoco de origem.²

Aproveitando a declaração do ilustre paraibano, podemos fazer a pergunta: onde caberia nos estudos de literatura uma investigação do “Mangue”, cooperativa cultural que se iniciou através da música popular, se difundiu em outras mídias, como por exemplo, o cinema, o rádio e a moda e que não possui nenhuma obra literária em modelo canônico, apenas seus manifestos e letras de composições musicais? No entanto, antes de uma resposta, uma outra questão se impõe: qual o lugar da literatura nos movimentos culturais contemporâneos e, mais amplamente, no universo da cultura atual? Seria o romance, como demanda Suassuna, ou mais largamente a literatura, a expressão legitimadora de um movimento cultural?

Historicamente temos vários exemplos de romances e de autores que inspiraram ou que vieram atrelados a movimentos culturais espalhados pelo mundo. Como desvincular o Surrealismo do escritor André Breton? E o *Romance da Pedra do Reino* do próprio movimento Armorial? Como não juntar os pares *Macunaíma*/Modernismo brasileiro, *On the Road*/Geração Beatnik, *Panamérica*³/Tropicalismo? Mas, e o romance mangue? Haveria realmente a necessidade de tal criação ou de qualquer outra forma literária canônica?

Não parece ser nenhuma novidade que a literatura que durante séculos, principalmente no ocidente, ocupou um papel relevante na vida social, vem

¹ Referência ao título *Nos quintais do mundo*, uma das músicas do CSNZ, o terceiro disco da Nação Zumbi.

² Entrevista com Ariano Suassuna nos *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 10 (novembro/2000), do Instituto Moreira Salles, pág.43.

³ Sobre o livro de José Agrippino de Paula vale dizer que ele só foi atrelado ou referência ao Tropicalismo posteriormente, pois de acordo com Caetano Veloso no seu “Verdade Tropical” o romance não influenciou diretamente o movimento e por pouco não inibiu o seu aparecimento.

perdendo espaço no mundo da cultura atual. Uma série de fatores contribuiu e ainda contribui para este fato como, por exemplo, a percepção de uma realidade mais fragmentada do mundo (e o suposto fim das grandes narrativas), o declínio do Estado-Nação e do discurso da identidade, a ascensão de novas mídias e a democratização da cultura, e a própria crise criativa da literatura. Este capítulo se propõe a fazer uma investigação teórica destes fatores.

1.1. A fragmentação e o fim do Estado-Nação

Para um começo de discussão, encontro no livro “*A condição pós-moderna*” de David Harvey o seguinte depoimento do escritor italiano Italo Calvino:

os romances longos escritos hoje são talvez uma contradição: a dimensão do tempo foi abalada, não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato. Só podemos redescobrir a continuidade do tempo nos romances do período em que o tempo já não parecia parado e ainda não parecia ter explodido, um período que não durou mais de cem anos.⁴

Calvino, ao referir-se ao romance literário, mostra uma incompatibilidade entre seu formato (sua extensão) e a fragmentação do tempo em nossa época. A fragmentação do tempo, a emergência de “novas” realidades fracionadas, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais - o que nos leva a crer na morte das grandes narrativas -, estas características se apresentam quase como consenso entre os autores que têm se dedicado aos estudos do pós-modernismo. Para Harvey, por exemplo, “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno”.⁵

Diante deste diagnóstico, o pós-modernismo aparece repleto de contradições em relação ao modernismo. Mas, contradição aqui não corresponde a um sentido dialético, de superação do termo. O pós-modernismo, diferente dos períodos artísticos e culturais registrado pela historiografia até então, emerge de forma bem particular. Ele não tenta transcender ao modernismo,

⁴ *Apud* HARVEY, D., *A Condição Pós-Moderna*, pág. 263.

⁵ *Ibid.*, pág. 19.

opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.⁶

Para alguns, com a fragmentação pós-moderna o sujeito perdeu sua capacidade de ampliar de forma ativa seus planejamentos e suas estratégias em um complexo temporal, e de organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente. De acordo com este raciocínio, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um amontoado de fragmentos. Para outros, no entanto, é justamente através desta fragmentação que se podem criar espaços para elaborações “textuais” livres, fora de uma determinação dominante e homogênea, como foi tratado todo discurso e representação do ocidente, que tem como um bom exemplo o discurso da identidade nacional.

Tomando como sugestão a citação de Calvino no início deste tópico, podemos começar como primeiro exemplo deste ambiente fragmentário do pós-modernismo pelas narrativas. No já citado livro *A poética do pós-moderno*, Linda Hutcheon, comentando sobre Lyotard, mostra que para o pensador francês, o pós-modernismo se caracteriza exatamente pela incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas. Segundo ele,

aqueles que se queixam da ‘perda de sentido’ no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo (1984A, 26).⁷

Lyotard não quer dizer com isso que o conhecimento desaparece. O que ele quer mostrar é que todas as tentativas organizadas que visam unificar a coerência (formal ou temática), a continuidade e o fechamento históricos e narrativos estão agora contaminados pelo “provisório” e pelo “heterogêneo”. Logo em seguida, Hutcheon expõe brilhantemente dentro da mesma idéia:

A teleologia das formas de arte – desde a ficção até a música – é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’(seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na

⁶ Ibid., pág. 49.

⁷ Apud HUTCHEON, L., *A Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, pág.23.

verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno.⁸

Para David Harvey, o pós-modernismo marca a morte das metanarrativas que, segundo ele, possuíam a “função terrorista secreta” de fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana “universal”. Harvey afirma que agora estamos no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo. Ele ainda acrescenta que “a ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas”.⁹

No entanto, Linda Hutcheon argumenta que pensadores como Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard e outros parecem insinuar que nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à “verdade”, por mais provisória que esta seja. O que eles acrescentam, segundo ela, é que

nenhuma narrativa pode ser uma narrativa ‘mestra’ natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o status de ‘mestras’, sem necessariamente assumir esse status para si.¹⁰

O argentino Nestor García Canclini coloca no seu livro *Culturas híbridas* que a visão fragmentária espalhada com a pós-modernidade aparece com um duplo sentido:

Pode ser uma abertura, uma ocasião para sentir novamente as incertezas quando mantém a preocupação crítica com os processos sociais, com as linguagens artísticas e com a relação que estas travam com a sociedade. De outro lado, se isso se perde, a fragmentação pós-moderna se converte em arremedo artístico dos

⁸ Ibid., pág. 29.

⁹ HARVEY, D., op. cit., pág. 20.

¹⁰ HUTCHEON, L., op. cit., pág. 31.

simulacros de atomização que um mercado – a rigor, monopolítico, centralizado – joga com os consumidores dispersos.¹¹

Não se trata de não haver qualquer narrativa “mestra” ou hierárquica no pós-modernismo. Segundo o indiano Homi Bhabha, se o interesse no pós-modernismo limitar-se a uma celebração da fragmentação das “grandes narrativas” do racionalismo pós-iluminista, ele continuará sendo um empreendimento profundamente provinciano mesmo com toda a sua efervescência intelectual. O que acontece é que toda narrativa é uma escolha, um agenciamento, uma construção dotada de sentido por quem a faz, e não uma determinação exterior e dominante:

O pós-moderno não é, de forma alguma, absolutista; ele não diz que ‘é impossível e inútil tentar e conseguir estabelecer alguma ordem hierárquica, algum sistema de prioridades na vida’ (Fokkema 1986b, 82). Ele diz, isto sim, é que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas – e que nós os criamos todos. Essa é a justificação e a limitação dessas ordens e sistemas. Eles não existem ‘exteriormente’, fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história.¹²

Ao considerar a nossa responsabilidade na construção hierárquica das narrativas, Linda Hutcheon (ou mais precisamente, os autores citados por ela) nos mostra que toda escolha feita na edificação de qualquer “texto” é política. Um claro exemplo disso são os discursos da literatura e da história (quando tomadas como historiografias oficiais) que, muitas vezes, tentaram construir certas identidades nacionais sob a égide do poder dos Estados-Nações.¹³

1.1.1. A derrocada do nacional

O discurso da identidade ou de uma cultural nacional que visa unificar os membros de um determinado território é um legado ideológico iniciado no romantismo e que se estende, mesmo em decadência, até nossos dias. Para este discurso, não importa quão diferentes os indivíduos possam ser em termos de classe, gênero ou raça, o que interessa é representá-los como pertencendo à mesma e grande “família nacional”. Canclini explica que

¹¹ Id., *Culturas híbridas*, págs. 370 e 371.

¹² HUTCHEON, L., op. cit., pág. 67.

o romantismo folclórico e o nacionalismo político se aliaram para conseguir que as tradições dos agrupamentos étnicos e socioculturais fossem ordenadas em menos de duzentos invólucros jurídico-territoriais, a que chamaram de nações. Estabeleceu-se que os habitantes de um certo espaço deviam pertencer a uma só cultura homogênea, e ter, portanto, uma única identidade distintiva e coerente. A cultura própria se formaria em relação a um território e se organizaria conceitual e praticamente graças à formação de coleções de objetos, textos e rituais, com os quais se afirmariam e reproduziriam os signos que distinguem cada grupo.¹⁴

Desta forma, todo patrimônio histórico (praças, palácios, igrejas, conjunto arquitetônico, etc.), assim como toda narrativa histórica, literária ou artística, servem de palco para representar o destino nacional, traçado desde “a origem dos tempos”. São metáforas de uma ordenação social:

o que cada grupo hegemônico estabelece como patrimônio nacional e relato legítimo de cada época é o resultado de operações de seleção, combinação e encenação, que mudam segundo os objetivos das forças que disputam a hegemonia e a renovação de seus pactos.¹⁵

Continuando com Canclini, para o crítico teria sido na modernidade que ocorreu o ápice do discurso da identidade nacional. Discurso que deve ser encarado como uma máscara ou um simulacro tramado pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocuparam da arte e da cultura. Segundo ele,

as oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que ‘transtorna’ a cidade.¹⁶

Mas seria a identidade nacional uma identidade tão unificadora, capaz de anular e subordinar as diferenças culturais existentes nas sociedades? Eu diria que durante muito tempo, se a identidade nacional não anulou as diferenças, subordinou-a a ponto de que só agora com a fragmentação - considerada aqui - pós-moderna é que ela começa a se fazer valer. Exemplo clássico de uma narrativa construída ideologicamente, uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de

¹³ Vale aqui observar que a Literatura, não raramente, serviu também como resistência ao discurso ou a ideologia oficial.

¹⁴ CANCLINI, N. G., *Consumidores e cidadãos*, pág. 145.

¹⁵ *Ibid*, pág. 150.

¹⁶ *Id.*, *Culturas híbridas*, pág. 25.

lealdade, união e identificação simbólica. Ela é uma estrutura de poder cultural. Stuart Hall no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* considera alguns pontos para esclarecer questão:

- A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural...
- ... Em segundo lugar, as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero. O nacionalismo britânico moderno foi o produto de um esforço muito coordenado, no alto período imperial e no período vitoriano tardio, para unificar as classes ao longo de divisões sociais, ao provê-las com um ponto alternativo de identificação – pertencimento comum à ‘família da nação’...
- ... Em terceiro lugar, as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados.¹⁷

De acordo com as idéias de Canclini e de Hall, em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como um mecanismo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. No mesmo trilho, Homi Bhabha coloca que

[o] nacionalismo não é o que parece, e sobretudo não é o que parece a si próprio... Os fragmentos e retalhos culturais usados pelo nacionalismo são freqüentemente invenções históricas arbitrárias. Qualquer velho fragmento teria servido da mesma forma.¹⁸

Portanto, as culturas/identidades nacionais são, na verdade, formadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Cabe ao intelectual ou ao crítico da cultura mostrar como todas as representações são constituídas, quais são suas finalidades, quem são seus inventores, quais são seus componentes, entre outras questões ocultas.

Como consequência da fragmentação do pós-modernismo e a possibilidade de emergência dos mais variados tipos de diferença (social, racial, sexual, etc.), o que tem ocorrido é uma maior disseminação de códigos culturais, uma multiplicidade de estilos, uma ênfase no efêmero, no flutuante, no instável e no pluralismo cultural. Tal fato tem deixado as chamadas “culturas nacionais” mais expostas as influências externas, tornando difícil conservar as identidades culturais

¹⁷ HALL, S., *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*, págs. 60, 61 e 62.

intactas ou de impedir que elas padeçam através do bombardeamento e da expansão cultural.

Como podemos observar, diante de um quadro decante do poder ideológico da identidade unificada, o discurso literário nacional fica numa delicada situação para operar a ligação entre a cultura e o Estado-Nação. No artigo *Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado*, Alberto Moreiras coloca que:

o discurso literário não é mais o lugar privilegiado para a expressão do valor social, entendido como aquele que rege através da própria regra, isto é, o princípio mesmo do Estado. Se o valor social, como significante do senhor para todos os significados, foi articulado na modernidade com a nação-Estado através da mediação literária, essa mediação não se sustenta mais, não porque a literatura não consegue mais fazê-lo, mas porque o Estado-nação não é mais o referente primário do valor social.¹⁹

Desta forma, percebemos como a decadência do Estado-Nação representa também a decadência da literatura, pelo menos daquela que durante toda história foi considerada como a oficial, com seus cânones e suas “altas” literaturas legitimadoras.

1.1.2 - Tradição X Tradução

Volto para Stuart Hall, pois, trabalhando o tema da identidade nacional, o teórico inglês desenvolve conceitos, como os de “Tradição” e “Tradução”, que são muito importantes para este trabalho. Segundo ele, todo esse processo de derrocada dos Estados-Nações e da fragmentação cultural que vem atravessando fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades, e tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado, pode ser sintetizado, por conveniência, sob o termo “globalização”.

Um breve esclarecimento se faz aqui necessário. O uso do termo “globalização” é bastante polêmico. Para alguns ele representa justamente a continuidade de homogeneização do mundo mediante o domínio ocidental, um desdobramento da colonização e do imperialismo, o que sem dúvida faz sentido, sobretudo se pensarmos na ordem econômica (foi usado com este sentido na

¹⁸ BHABHA, H. K., *O Local da Cultura*, pág. 202.

apresentação deste trabalho). Para outros, como nos exemplos de Stuart Hall e Nestor García Canclini, ela é uma condição histórica que possibilita novas tramas e enlaces culturais, **funcionando como um reordenamento das diferenças e desigualdades, sem conseguir suprimi-las**. Ficaremos agora com esta última acepção do termo.

Retomando o raciocínio de Hall, para ele, resumidamente, a globalização possui um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades de novas identificações, tornando-as mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos fixas, unificadas ou trans-históricas, enfim, todas as características e conseqüências do que conceituamos como características da fragmentação pós-moderna.

No entanto, de acordo com o teórico inglês,

algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama ‘Tradição’, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de ‘Tradução’.²⁰

A “Tradição” estaria ligada a idéia ou ao conceito romântico/moderno de “identidade nacional” ou de “cultura nacional”, conforme já vimos acima. É uma postura que remete à ilusão, ao sonho ou à ambição de retornar às raízes e de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Já a “Tradução” é um conceito que, segundo Hall,

descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas

¹⁹ MOREIRAS, A., *Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado*. In: *Narrativas da Modernidade*, org.: Wander Melo Miranda, págs. 286 e 287.

²⁰ HALL, S., *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*, pág. 87.

interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’(e não a uma ‘casa’ particular).²¹

No mesmo sentido, Bhabha coloca que a dimensão transnacional da transformação cultural – migração, diáspora, deslocamento, relocação – torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação. O discurso natural(izado), unificador, da “nação” ou da tradição “popular” autêntica, esses mitos arraigados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. Segundo ele, “*a grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição*”²²

O conceito de “Tradução” como é colocado por Stuart Hall/Bhabha se refere, então, as identidades que foram ou estão sendo formadas por indivíduos ou grupos que sofreram algum movimento de diáspora e que se encontram longe do seu lugar de origem, colocando suas “bagagens” culturais em intenso diálogo com as novas informações recebidas. Pretendo estender esse conceito para além daqueles que tiveram, não importa que razão, de se afastar dos seus torrões de procedência. Refiro-me aos que **mesmo em terra natal** estabelecem fluxos de trocas informacionais com várias formações ou identidades culturais.

O próprio Bhabha alerta para estes “tradutores” quando, no já citado livro *O local da cultura*, afirma

que toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o setenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento.²³

Como podemos verificar entre os que sofreram o “setenciamento da história” encontramos os substantivos “subjugação” e “dominação”, palavras que podem ser aplicadas tanto aos que partiram quanto aos que ficaram no lugar de origem. O autor, logo em seguida, usa a expressão mais generalizante “marginalidade social” que sintetiza bem os “setenciados”. Retomaremos Homi Bhabha logo adiante, já

²¹ HALL, S., *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*, pág. 88.

²² BHABHA, H. K., *O Local da Cultura*, pág. 241.

²³ Ibid, pág. 241.

que é sobre estes mesmos “setenciados” que se localiza o foco de interesse desse trabalho.

1.1.3. Excluídos

No seu livro *Consumidores e cidadãos*, Néstor García Canclini faz uma série de comentários sobre o cuidado que deve ser tomado pelo estudioso dos estudos culturais no que se refere aos excluídos (ou setenciados, como foi colocado acima). Eis alguns deles:

- Adotar o ponto de vista dos oprimidos ou dos excluídos pode servir na etapa da descoberta, para gerar hipóteses ou contra-hipóteses que desafiem os saberes constituídos, para tornar visíveis campos do real descuidados pelo conhecimento hegemônico. Mas no momento da justificação epistemológica convém deslocar-se entre interseções, nas regiões em que as narrativas se opõem e se cruzam. Só nesses cenários de tensão, encontro e conflito é possível passar das narrações setoriais (ou francamente sectárias) para a elaboração de conhecimentos capazes de desconstruir e de controlar os condicionamentos de cada enunciação.
- À medida que o especialista em estudos culturais queira realizar um trabalho cientificamente consistente, seu objetivo final não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares em que suas questões ou sua vida cotidiana entram em conflito com os outros. As categorias de contradição e conflito estão, portanto, no núcleo desta maneira de conceber os estudos culturais. Porém, não para ver o mundo a partir de um só lugar da contradição, mas para compreender sua estrutura atual e sua possível dinâmica. As utopias de mudança e justiça, neste sentido, podem articular-se com o projeto dos estudos culturais, não como prescrição do modo como devem selecionar-se e organizar-se os dados, mas como estímulos para indagar sob que condições (reais) o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e da discriminação, para converter-se em palco de reconhecimento dos outros.
- Os estudos culturais, entendidos como estudos científicos, podem ser essa forma de renunciar à parcialidade do próprio ponto de vista para reivindicá-lo como sujeito não delirante da ação política.²⁴

É bastante equilibrada a posição do crítico argentino. É muito impressionante sua disposição ao diálogo com o conhecimento hegemônico, como ele próprio denomina. Em suas palavras, está tudo muito claro, bonito e arrumado. No entanto, o grande equilíbrio exposto por Canclini parece passar a quilômetros de distância de realidades que não são nem um pouco equilibradas. Vivemos há mais de 500 anos num mundo de exclusão, onde o quadro de domínio permanece inalterado, onde o que só se modifica é o discurso da pilhagem (peço licença, com um

²⁴ CANCLINI, N.G., *Consumidores e cidadãos*, págs. 27, 28 e 29.

equilíbrio que vem não sei de onde, pela dureza do termo). Colonialismo, imperialismo, neoliberalismo, expressões impossíveis de se desvincular de termos como fome, opressão, submissão, miséria humana e suas tantas variantes (favelização, desemprego, violência, etc., querem mais?). Como exigir prudência, a quem nunca foi tratado com prudência? Sei que quando o autor escreve se dirige a um público intelectual (no caso, como é colocado, *especialista em estudos culturais*), que, genericamente, mesmo no terceiro mundo, por uma série de circunstâncias históricas (longe aqui de estar condenando), dispõe de condições onde o “legitimante” equilíbrio pode ser recorrente.

Mas, convém a pergunta: do que é digno esse equilíbrio? Acredito (e assumo aqui completamente minha parcialidade) que um intelectual não pode ser apenas a representação de sua categoria, ele deve ser a expressão do universo que o envolve. E quanto mais largo esse universo, mais largo será seu alcance e sua função. Daí sim a necessidade do diálogo, mas o diálogo não significa em acatar formas acadêmicas que chegam prontas do ocidente. Penso imediatamente no crítico Edward Said comentando o livro *Nostromo* de Joseph Conrad, para quem os personagens parecem dizer:

Nós, ocidentais, decidiremos quem é bom ou um mau nativo, porque todos os nativos possuem existência suficiente em virtude de nosso reconhecimento. Nós os criamos, nós os ensinamos a falar e a pensar, e quando se revoltam eles simplesmente confirmam nossas idéias a respeito deles, como crianças tolas, enganadas por alguns de seus senhores ocidentais.²⁵

O ocidente suja o mundo que renega e ainda cobra um resultado polido ou um produto limpo. Fomos e somos sujados. A situação histórica do desequilíbrio econômico e cultural jamais deve ser ignorada, principalmente por aqueles que a assistem cotidianamente.

Diante de tal quadro, não creio ser um bom procedimento para os estudos culturais *renunciar à parcialidade do próprio ponto de vista*. Tomando como ilustração a literatura, Edward Said tangencia o assunto, prestando o valioso depoimento:

Devemos ampliar os horizontes contra os quais se colocam e se respondem as perguntas sobre o que e como ler e escrever. Parafraseando uma observação de

²⁵ Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*, pág. 19.

Erich Auerbach num de seus últimos ensaios, nosso lar filológico é o mundo, e não a nação nem o escritor individual. **Isso significa que nós, estudiosos profissionais de literatura, temos de levar em conta uma série de questões complicadas, correndo o risco da impopularidade e de acusações de megalomania.** Numa época em que predominam os meios de comunicação de massa e o que chamei de produção do consentimento, é panglossiano imaginar que a leitura cuidadosa de algumas obras de arte consideradas significativas em termos humanistas, profissionais ou estéticos seja algo mais do que uma atividade privada com parcas conseqüências públicas. Os textos são proteiformes; estão ligados a circunstâncias e políticas grandes e pequenas, e estas requerem atenção e crítica. Ninguém pode dar conta de tudo, é claro, assim como nenhuma teoria é capaz, por si só, de explicar ou revelar as conexões entre textos e sociedades. **Mas ler e escrever nunca foram atividades neutras: acompanham-nas interesses, poderes, paixões, prazeres, seja qual for a obra estética ou entretenimento. Mídia, economia política, instituições de massa – em suma, as marcas do poder temporal e a influência do Estado – fazem parte do chamamos de literatura.**²⁶

Discorrido o debate e assumida a minha postura, retomemos Homi Bhabha e a discussão sobre os “setenciados” iniciada no tópico anterior (vale salientar que não saí dela, apenas deixei claro qual a abordagem que tomo). Para o indiano,

há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da ‘idéia’ de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. A transmissão de culturas de sobrevivência não ocorre no organizado *musée imaginaire* das culturas nacionais com seus apelos pela continuidade de um ‘passado’ autêntico e um ‘presente’ vivo – seja essa escala de valor preservada nas tradições ‘nacionais’ organicistas do romantismo ou dentro das proporções mais universais do classicismo”.²⁷

“Marginalidade social”, “transformação de nossas idéias críticas”, “conceito de cultura para além da canonização da ‘idéia’ de estética”, “cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor”, “culturas de sobrevivência”. Quantas idéias num só trecho! O discurso de Bhabha é o discurso dos excluídos. E como ele coloca de forma poética na citação do tópico anterior, *é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento* (nunca parece ser demais repetir esta frase). Pois

³⁶ Ibid., pág. 390 (grifos meus).

²⁷ BHABHA, H. K., *O Local da Cultura*, págs. 240 e 241.

bem, é justamente nos espaços fragmentários do pós-modernismo, que podemos ter acesso a esta “marginalidade social”, as “culturas de sobrevivência”, e assim desencadearmos a “transformação de nossas idéias críticas”, pensando a “cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor” e desenvolvendo um “conceito de cultura para além da canonização da ‘idéia’ de estética”.

Como estratégia para esta outra perspectiva, Bhabha diz que o que deve ser percebido como um novo espaço internacional de realidades históricas fragmentadas é o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, no rompimento do tempo que tece o texto “global”. Ele, citando Jameson, acrescenta que

é, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – ‘o descentramento fragmentado e esquizofrênico do eu’ – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação, para ‘permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela totalidade mais vasta e irrepresentável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo’.²⁸

1.2 Novas mídias e a democratização do cultural

A emergência das novas mídias é considerada a maior responsável pelo declínio da literatura no mundo atual, embora esta seja uma questão bastante discutível. A contenda não é recente. Conforme nos informa Frederic Jameson no seu livro *Pós-modernismo – A lógica do capitalismo tardio*,

há pelo menos setenta anos os profetas mais clarividentes têm-nos alertado, regularmente, para o fato de que a forma de arte dominante do século XX não era de modo algum a literatura – nem mesmo a pintura ou o teatro ou a sinfonia –, mas sim a nova arte, a única na história a ser inventada no período contemporâneo que é o cinema; isto é, a primeira forma de arte nitidamente mediática.²⁹

Mais adiante, no entanto, o autor desenvolve seu raciocínio para mostrar o vídeo (televisão, vídeo-arte) como o candidato a veículo midiático hegemônico.

Sem querer discutir aqui qual a forma dominante de expressão artístico-cultural (discussão, aliás, no meu entender, inútil), o fato é que, diante da ascensão das novas mídias que supervalorizam o espetáculo, a literatura ficou colocada

²⁸ Ibid., pág. 298.

numa conjuntura pouco confortável no mundo da cultura. Como ilustração dessa situação, Leyla Perrone-Moysés faz a seguinte descrição:

Na ‘sociedade do espetáculo’(Guy Debord), a escrita literária fica confinada a um espaço restrito na mídia, pelo fato de se prestar pouco à espetacularização. Enquanto os pintores e escultores do passado são aproveitados em grandes exposições, sustentadas e acompanhadas de um forte marketing, cujo resultado pode ser contabilizado em números de visitantes e retorno pecuniário ou de prestígio para os patrocinadores, os escritores só se prestam a pequenas exposições indiretas e não tão espetaculares: fotos ilustrações de suas obras, manuscritos.³⁰

Se sairmos das artes plásticas e passarmos para as esferas da música e das artes cênicas e visuais (teatro, cinema) veremos que o alcance popular da literatura torna-se ainda menor.

Continuando, Perrone-Moysés mostra que o desfeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido:

Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual. Ouvi recentemente, de uma criança com preguiça de ler, a reclamação de que ‘os livros têm muitas letras’. De fato, para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ter mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras.³¹

Outra questão, e essa talvez seja a mais relevante para este trabalho, é levantada por George Yúdice. Segundo ele, a literatura, a prática intelectual por meio da qual o escritor mostrava à sociedade sua contemporaneidade e sua captação da história, funcionou como legitimadora de uma crítica sócio-cultural até o momento em que os setores de base começaram a professar o seu próprio conhecimento da história. “*Para um insurgente neozapatista ou um ativista sem-teto, o diagnóstico da realidade não se encontra na literatura*”³², ilustra Yúdice, que ainda coloca que a compreensão da história daqueles que ficaram à margem tem a ver com a entrada desses nos espaços públicos conflituosos antes proibidos.

Para Jameson, existe uma situação paradoxal nesse deslocamento de uma hegemonia literária para uma conceituação midiática emergente, pois ele ocorre no exato momento em que a priorização filosófica da própria linguagem, e das várias

²⁹ JAMESON, F., *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, pág. 92.

³⁰ PERRONE-MOYSÉS, L., *Altas literaturas*, pág.177.

³¹ Ibid, pág. 178.

³² YÚDICE, G., *Pós-modernidade e Valores*. In: *Narrativas da Modernidade*, pág. 315.

filosofias lingüísticas, se tornou dominante e praticamente universal. Desta forma, o autor relata que

o texto escrito perde seu status privilegiado e exemplar no exato momento em que as conceituações disponíveis para analisar a enorme variedade de objetos de estudo que a ‘realidade’ nos apresenta (todos, em toda sua variedade, agora considerados como ‘textos’) se tornaram quase que exclusivamente lingüísticas em sua orientação. A análise da mídia em termos lingüísticos e semióticos, portanto, pode muito bem ser indício de uma ampliação imperialista do domínio da linguagem de forma a incluir os fenômenos não-verbais – visuais ou musicais, corporais, espaciais -, mas pode também representar um desafio crítico e disruptivo aos próprios instrumentos conceituais que foram mobilizados para completar essa operação de assimilação.³³

Acredito que a proclamação da prioridade de outras mídias em relação à literatura tenha sido útil para nos tirar do domínio da cultura impressa e do logocentrismo europeu. Uma maior democratização do conhecimento e da informação tornou-se mais passível a partir de então (desenvolveremos esta questão ainda neste tópico). Não quero dizer com isso que a literatura não deva ter seu espaço como agente cultural. Longe de mim, até porque defendo que a sua recepção é única. Ela talvez seja a mídia na qual o “consumidor” tenha o maior controle no ritmo de apreensão dos dados absorvidos na leitura. Porém, colocá-la num lugar de superioridade em relação as demais expressões artístico-culturais contemporâneas, além de ser uma antiga (e ainda vigente) prática de manutenção de poder das classes dominantes (que comumente dão pouca atenção a educação, limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas), seria ignorar todo poder de crítica e de influência comportamental das outras artes e/ou meios de comunicação.

No mesmo tema deste último parágrafo, Eneida de Souza faz a seguinte colocação:

A insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se ainda à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao conceito de autonomia. A luta por territórios e a posição defensiva da crítica contra a falta de critérios de valor na escolha dos objetos culturais revelam a necessidade de controle desse estado de turbulência no qual a literatura se acha inscrita. E se atualmente a abolição de hierarquias discursivas corresponde ao semelhante descrédito diante das diferenças entre classes

³³ Jameson, Frederic. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, pág. 92

sociais, tais como o juízo do gosto e da preferência estética, como entrar na discussão dos valores da arte e da literatura a partir de parâmetros que fogem do controle institucional e participam do jogo competitivo do mercado?³⁴

Questão difícil de responder. No entanto, fico em inteiro acordo com Eneida de Souza ao alertar sobre a insistência da defesa de uma especificidade da literatura como uma desconfiança da prática interdisciplinar para uma análise crítica da cultura. Eu acredito em toda especificidade de análise crítica, qualquer que seja o veículo de análise. O problema, e é assim que entendo a autora, é colocar essa especificidade como sendo algo superior as outras abordagens. Sua colocação me remete imediatamente a Gilles Deleuze que no seu livro *Dialogues* faz o seguinte comentário sobre a leitura e o livro:

...les bonnes manières de lire aujourd'hui, c'est d'arriver à traiter um livre comme on écoute um disque, comme on regarde um film ou une émission télé, comme on reçoit une chanson: tout traitement du livre qui réclamerait pour lui um respect spécial, une attention d'une autre sorte, vient d'un autre âge et condamne définitivement le livre. Il n'y a aucune question de difficulté ni de compréhension: les concepts sont exactement comme des sons, des couleurs ou des images, ce sont des intensités qui vous conviennent ou non, qui passent ou ne passent pas. Pop'philosophie.³⁵

Sentimos nas palavras de Deleuze uma intenção em dessacralizar o livro e, mais genericamente, a literatura. Como consequência natural dessa perspectiva não-canônica, temos a valorização das velhas e novas mídias que figuravam em um plano considerado “menor” em relação a arte da escrita. Abrimos aqui para questões que estão no bojo das discussões do pós-modernismo: o fim do embate entre a alta e a baixa cultura e a democratização dos instrumentos de análise cultural e do conhecimento em geral.

Se o modernismo na esteira do romantismo considerou - mesmo que criticamente - a diferença entre alta e baixa cultura, temos justamente como uma das características mais marcantes do chamado pós-modernismo a eliminação da distância entre a cultura de elite e a cultura popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, abalada pela cultura de massa. Para uns, essa aproximação entre a cultura popular e a produção cultural-midiática do período contemporâneo é

³⁴ SOUZA, E., *O não-lugar da literatura*. In: *Leituras do Ciclo*, pág.s 109 e 110.

³⁵ DELEUZE, G. et PARNET, C., *Dialogues*, pág.10.

desfalcada do impulso vanguardista ou revolucionário, levando-os a acusar o pós-modernismo de uma simples e direta rendição à comercialização e ao mercado. Para outros, ela é a oportunidade não hierárquica que possibilita veicular os mais variados tipos de expressões culturais da sociedade.

Sobre o mesmo assunto, só que estendendo para o campo da estética e da arte, Linda Hutcheon no seu livro *A poética do pós-moderno* declara que:

Não pode haver dúvida de que o pós-moderno foi comercializado, de que a estética foi transformada em moda. Entretanto, pode ser uma atitude sábia o estabelecimento de alguma distinção entre a arte e aquilo que a ela faz o sistema de promoção da arte. A julgar pelo destino até mesmo do modernismo hermético, parece evidente que qualquer prática estética pode ser assimilada e neutralizada pelo mercado da arte elevada e pela cultura dos *mass media*.³⁶

Acredito numa possibilidade de perspectiva crítica dessa ligação “baixa cultura popular”/“cultura de *mass mídia*”. Concordo com David Harvey quando ele afirma que “*boa parte do pós-modernismo é conscientemente anti-áurica e antivanguardista, buscando explorar mídias e arenas culturais abertas a todos.*”³⁷ Por “arenas culturais abertas a todos” podemos entender a relação na cultura da vida diária entre os produtores de artefatos culturais e o público em geral nos mais diversos pontos de contato como a arquitetura, a propaganda, a moda, o cinema, os eventos multimídia, as campanhas políticas e a onipresente televisão. Tal perspectiva coloca o pós-modernismo numa posição bastante diferente da visão contemplativa e subjetiva própria da alta cultura nobre-burguesa.

Ainda sobre esta discussão e voltando para Hutcheon, a autora defende a tese, utilizando-se das idéias de Eagleton e Dominick LaCapra, de que o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento, mas também de crítica. Segundo ela:

Artistas e teóricos estão envolvidos em nossa forma específica de capitalismo industrial que ‘organiza a produção do lucro, e não para o uso’ (Eagleton 1983, 34). Os críticos lecionam, escrevem e publicam dentro das mesmas restrições nas quais o fazem os artistas pós-modernos. Como afirma Dominick LaCapra, é contraproducente deixar-se cair num ‘ataque indiscriminado à ‘unidimensionalidade’ da cultura de massa e ignorar as contracorrentes ou as forças de resistência que estão dentro dela’ (1985 a, 79).³⁸

³⁶ HUTCHEON, L., *A Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, pág. 289.

³⁷ HARVEY, D., *A Condição Pós-Moderna*, pág. 62.

³⁸ Hutcheon, Linda. *A Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, pág. 65.

Para percebermos as forças de resistência contidas na cultura de massa é preciso, em primeiro lugar, livrar-nos da perspectiva da Teoria Crítica frankfurtiana, pelo menos como a concebeu Adorno e Horkheimer. Isto porque podemos enxergar uma realidade do mundo da cultura que contradiz a hipotética uniformização absoluta rogada pela crítica da indústria da cultura. Hoje vemos que nem toda a cultura se industrializou e, sobretudo, não se industrializou nos moldes homogêneos que previu a primeira versão da Teoria Crítica. Para o crítico João Pissarra Esteves da Universidade Nova de Lisboa, as formas utópicas de rebeldia e de resistência se infiltram nos bens culturais de uma forma geral:

Não é apenas conformismo o que hoje em dia se gera à volta da cultura. Mesmo que sob expressões minoritárias ou muito intermitentes, o universo da cultura continua a constituir-se como um espaço agonístico fundamental, onde se confrontam experiências simbólicas muito diferentes, quer ao nível da recepção dos bens culturais, quer ao nível da sua produção e usos, **possibilitando a constituição de formas originais e enriquecedoras de sociabilidade e de agregação dos indivíduos (novas políticas de identidade e de reconhecimento)**. Apesar de muitas contrariedades e constrangimentos, a sentença capital que a Teoria Crítica ditou para a resistência social esbarra com as novas experiências simbólicas mobilizadas em torno da cultura, oriundas não apenas dos novos media emergentes (as redes informáticas em diferentes escalas, as novas tecnologias de televisão, vídeo ou rádio), mas também dos media mais convencionais, que são objecto de reapropriações simbólicas muito diversas e por vezes imprevisíveis por parte dos indivíduos.³⁹

Como proposição, Esteves coloca a necessidade de uma teoria da cultura que seja sustentada por uma teoria dos *media*, possuidora de uma concepção da mediação social, e que assim possa fazer o fenómeno cultural ser pensado para além da estrita lógica da industrialização.

Sobre esta questão de uma teoria da cultura concebida por uma mediação social, Heloísa Buarque de Hollanda no seu artigo intitulado *A periferia exige nova crítica* aponta na mesma direção. A autora mostra que as produções culturais periféricas estão ganhando espaço com as novas potencialidades tecnológicas (*web*, novas tecnologias de reprodução digitalizada, etc.), com a abertura de novos espaços culturais não formais (eventos de poesia ao vivo, por exemplo) e com a própria emergência de novos hábitos sociais e comportamentais. No entanto, ela

diagnostica que o grande problema na análise destas produções é a enorme fragilidade dos parâmetros de trabalho e modelos de interpretação que dispomos. Segundo a autora, estes parâmetros e modelos ainda possuem uma natureza modernista, e por isso se apresentam inoperantes como categorias de análise para a investigação das transformações culturais que ocorrem nos dias de hoje. Ainda no mesmo texto, Heloísa destaca o ponto que considera mais importante nessa nova disposição das produções culturais que é, justamente, *o alcance político dos movimentos de hibridação de estilos e fluxos culturais*. E este é o ponto de maior relevância, conforme entendo, para uma teoria da cultura que tenha como referência uma mediação social.

A discussão entre a “rendição” e a “consciência” do pós-modernismo é muito complicada e voltaremos sempre a ela. Para Lyotard, por exemplo, a reação contra o pós-moderno é considerada como uma convocação conservadora em prol da unidade, da ordem, da identidade, da segurança e do consenso. Por outro lado, parece-me fato a existência de uma tendência à uniformização provocada pela cultura de massa, que vive esse paradoxo entre a democracia cultural e a ditadura da padronização. Mas, é justamente contra essa força totalizante que o pós-moderno (ou suas produções) pode e deve se colocar. Seu desafio deve ser sempre uma busca para afirmar a diferença, e não a identidade homogênea.

1.2.1. Democratização X Conhecimento-poder (“Porque há fronteiras no jardim da razão?”⁴⁰)

No livro *Cenas da vida pós-moderna*, a crítica argentina Beatriz Sarlo traça o seguinte panorama:

No campo da arte, a revolução democrática instalou seus dilemas e paradoxos há quase duzentos anos. Entretanto, foi preciso esperar até a metade do século XX para que o processo de nivelamento anti-hierárquico se unisse à indústria cultural e, particularmente, aos grandes meios de comunicação de massa, numa combinação que hoje parece indissolúvel. Ao longo das décadas, o público não só aumentou como também se emancipou de instituições mais tradicionais (geridas pelos especialistas na formação do gosto) para travar um permanente diálogo com outros especialistas (os hoje denominados intelectuais massmediáticos). Aumento do

³⁹ ESTEVES, J. P., *Cultura e industrialização – racionalidade e instrumentalismo*. In: *Declínio da arte ascensão da cultura*. pág. 37

⁴⁰ *A praia*. In: *Da lama ao caos*, Chico Science & Nação Zumbi.

público e tendências anti-hierárquicas são duas superfícies de um mesmo plano: chegam juntas, e ninguém pode esperar o milagre de permanecer numa sem escorregar para a outra.⁴¹

A revolução democrática cultural no mundo atual é bastante notável e, como a autora coloca, é difícil para alguma pessoa se opor ao otimismo desencadeado por ela ou mesmo fazer a crítica elitista de suas conquistas.

Na continuação de sua exposição, no entanto, Sarlo alerta que os resultados deste processo de expansão e nivelamento não devem ser festejados em uníssono. Isto porque é comum vermos o mercado, que é um espaço certamente imprescindível de circulação e distribuição, acrescentar às tendências igualitaristas um antiigualitarismo baseado na concentração do poder econômico. De uma forma geral, “*o mercado trabalha para si e não para uma utopia de igualitarismo estético*”⁴². De fato, de nada adianta comemorar a decadência da autoridade dos artistas e intelectuais quando ela é promovida pela ascensão dos dirigentes da indústria cultural sem propósitos ou de pretensões puramente econômicas. Diante de um quadro mundial, em que o lucro aparece ordinariamente como finalidade exclusiva, “*parece desnecessário afirmar: o mercado cultural não põe em cena uma comunidade de consumidores e produtores livres*”.⁴³

No mesmo raciocínio, Néstor García Canclini no seu livro *Culturas híbridas* coloca:

Temos presente que neste tempo de disseminação pós-moderna e descentralização democratizadora também crescem as formas mais concentradas de acumulação de poder e de centralização transnacional da cultura que a humanidade conheceu. O estudo das bases culturais heterogêneas e híbridas desse poder pode levar-nos a entender um pouco mais sobre os caminhos oblíquos, cheios de transações, pelos quais essas forças atuam.⁴⁴

Destes caminhos oblíquos e cheios de transações pelos quais marcham *as formas mais concentradas de acumulação de poder e de centralização transnacional da cultura*, temos uma velha estrada que pode se traduzida pelo binômio conhecimento-poder. Como representação deste binômio, ciência, cultura

⁴¹ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*. Pág. 154.

⁴² Ibid, pág. 156.

⁴³ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*, pág. 154.

⁴⁴ CANCLINI, *Culturas híbridas*, pág. 30.

e arte são lastros fundamentais na manutenção do modelo estratificado do poder hegemônico. Tomando a ciência como primeiro exemplo desta condição, em 1978 Lyotard profetizava que os jogos de linguagem científica vão tornar-se jogos de ricos, onde os mais ricos têm mais chances de ter razão, estabelecendo-se “*uma equação entre riqueza, eficiência, verdade*”.⁴⁵ No campo da escrita (arte ou cultura? Confesso que sou indiferente a estas nomenclaturas), o modelo é histórico, principalmente nos países considerados periféricos. As classes dominantes, encarnadas ou não no poder estatal, em princípio limitaram a escolarização e o consumo de livros e revistas ao menos favorecidos como forma de preservar sua hegemonia. Um depoimento de Canclini, no livro citado logo acima, serve como boa ilustração desse quadro:

“Na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores – narradores e ensaístas – que por pesquisadores da cultura visual. Ricardo Rojas e Martinez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico, ou o valorizaram e o conceberam pela primeira vez dentro da história nacional. Esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribuiu para o divórcio entre as elites e o povo”.⁴⁶

Logo em seguida, o argentino sentencia relatando que em sociedades com alto índice de analfabetismo, o ato de documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma forma de restringir aristocraticamente a memória e o uso dos bens simbólicos. Segundo ele, mesmo nos países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, boa parte da população à educação formal, o predomínio da escrita implica em um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, indiferente às classes menos favorecidas. Ao referir-se a América do Sul, Canclini coloca:

É fácil compreender o que isso significa em um continente onde até hoje 53% das crianças mal chegam ao quarto ano da escola primária, mínimo necessário para conseguir uma alfabetização duradoura.⁴⁷

Se passarmos da esfera da alfabetização para a produção literária, ou seja, para a literatura como produção artística, poderemos constatar (como por exemplo através da discussão do cânone) que o que é considerado como “literário”, ou melhor, “mais valorosamente literário”, está sempre imbuído de estratégias

⁴⁵ LYOTARD, J.-F., *O Pós-Moderno*, pág. 81.

⁴⁶ CANCLINI, N. G., op. cit., pág. 142.

determinadas por grupos, na grande maioria das vezes elitistas (este é um assunto interessantíssimo e bastante discutido, mas enveredar mais profundamente por ele seria desviar demais o caminho deste trabalho).

Atravessando o universo da escrita para outras mídias, como por exemplo, as mídias visuais que são consideradas ontologicamente mais democráticas, podemos observar a repetição do mesmo esquema. Continuando ainda com Canclini, o crítico mostra que as elites, através de três operações, impuseram sua concepção aristocrática. Foram elas:

a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de ‘criação’ artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.⁴⁸

Por fim, já que estamos no capítulo teórico desta dissertação, vale a pena mais uma vez ouvir o indiano Homi Bhabha que coloca a questão:

não passará a linguagem da teoria de mais um estratagema da elite ocidental culturalmente privilegiada para produzir um discurso do Outro que reforça sua própria equação conhecimento-poder?⁴⁹

1.2.2. Onde está e como chegar na democracia então?

Vimos no tópico anterior Beatriz Sarlo argumentar que a partir da segunda metade do século XX, a *revolução democrática* tomou um grande impulso com a indústria cultural, responsável pelo aumento de consumidores de cultura e pela emancipação de instituições mais tradicionais. Eneida de Souza no seu artigo *O não-lugar da literatura*, ao se referir a cidade, faz uma ótima ilustração do panorama com o seguinte depoimento:

Compete ao leitor a tarefa de preferir a leitura da cidade através de um repertório composto de citações intelectualizadas ou de outra natureza; criticar a leitura apressada dos signos urbanos e o desconhecimento dos verdadeiros tesouros aí escondidos traduz uma concepção ainda racionalista do comportamento intelectual moderno, que defende o conhecimento como traço diferencial de certa classe social. Felizmente, nos dias atuais, os mal-nascidos talvez consigam desfrutar, ao seu estilo, dos prazeres que a cidade de Paris oferece: seja em momento mais popular, como aquele transcorrido durante a Copa do Mundo, seja em encontros específicos,

⁴⁷ CANCLINI, N. G., *Culturas híbridas*, pág. 143.

⁴⁸ Ibid., pág. 69.

⁴⁹ BHABHA, H., *O local da cultura*, pág. 45.

dos quais escritores e intelectuais brasileiros participaram por ocasião da Feira do Livro do Brasil, ocorrida em 1998. A cidade-luz, privada no século XX do título de capital, encontra-se povoada de imigrantes de todas as partes do planeta, os virtuais construtores de narrativas urbanas que pululam das periferias e se infiltram nas grandes avenidas.⁵⁰

Ao se referir aos *virtuais construtores de narrativas urbanas que pululam das periferias*, a citação de Eneida de Souza nos permite voltar ao artigo já citado aqui da Heloísa Buarque de Hollanda. Tomando a poesia como exemplo, para Heloisa, além da grande diversidade de vozes que se firmaram na década de noventa - responsável pelo que ela chama de multiculturalismo na produção cultural contemporânea (mulheres, negros, homossexuais, etc.) -, o fenômeno que mais lhe chamou atenção foi justamente as expressões advindas das periferias. Como vimos, segundo a autora, as produções culturais periféricas vêm ganhando terreno através das novas potencialidades tecnológicas (*web*, novas tecnologias de reprodução digitalizada, etc.), que abrem novos espaços culturais não formais e que possibilitam o surgimento de novos hábitos sociais e comportamentais. Ela relata que, com estas novas potencialidades da tecnologia, tem ocorrido uma inédita proliferação de canais e arenas políticas onde fluem gêneros, culturas e pontes que ligam margens e centro. Assim, Heloisa conclui que

o que chama atenção nesse fluxo que se estabelece entre centro e margens é que manifestações alternativas importantes, como a produção de ponta do mangubeat de Chico Science, ou o rap – o movimento *rythm & poetry* – que nos trouxe o impacto das vozes dissonantes das periferias, não são mais fenômenos impenetráveis. Ao contrário, representam espaços importantes de articulação intercultural.⁵¹

“*Mas podem os setores populares chegar a constituir-se em sujeitos históricos, ser algo mais que efeitos de encenações?*”⁵² A pergunta de Nestor García Canclini pode ser respondida favoravelmente com os próprios exemplos da Heloisa Buarque de Hollanda. No entanto, tais exemplos são casos raros de movimentações artísticas populares de consequência política que encontramos nos férteis “quintais do mundo”. De fato, tanto o rap quanto o Manguê (o primeiro numa esfera mundial e o segundo mais referente a realidade recifense), mesmo

⁵⁰ SOUZA, E., *O não-lugar da literatura*. In: *Leituras do Ciclo*, págs. 113 e 114.

⁵¹ HOLLANDA, H. B., *Periferia exige nova crítica*. In: *Revista Continente* (junho/2001), pág. 57.

tendo origens genuinamente populares e sem serem alvos de políticas identitárias institucionais, conseguiram estabelecer diálogos e conexões que possibilitaram que suas expressões fossem espalhadas para além de seus lugares de procedência. Podemos dizer que estas movimentações tornaram-se exemplos de conquistas. São exemplos que partiram da inquietação de setores desfavorecidos da própria sociedade civil sem, pelo menos no início, se servir de incentivos legitimantes de instituições culturais oficiais. Mas, será que iniciativas como estas isentam os políticos, os produtores, os artistas, enfim, os responsáveis por órgãos e instituições ligadas a cultura, estatais ou não, de pensar, elaborar e mesmo lutar por políticas culturais mais democráticas?

Historicamente e de uma maneira geral (como podemos observar no exemplo da construção das identidades nacionais), as políticas culturais têm servido aos interesses de grupos hegemônicos que legitimam estéticas e discursos que representam o universo de uma pequena parcela de indivíduos, ocultando (não dando espaço ou valor) para os demais segmentos de uma localidade ou sociedade. Como exemplo desta prática ideológica, podemos observar órgãos como ministérios públicos de cultura que parecem estar completamente desligados (e realmente estão, só não estão desligados do poder) das mudanças que ocorrem na população e nos próprios meios culturais, como bem ilustra Canclini:

Decorridos quarenta anos da apropriação da cena pública pelos meios eletrônicos de comunicação, que se converteram nos principais formadores do imaginário coletivo, os **ministérios de cultura continuam consagrados à belas-artes**. No melhor dos casos, ocupam-se um pouco da cultura popular tradicional, mas quase **nunca dizem ou fazem nada em relação às culturas urbanas modernas**: o rock, os quadrinhos, as telenovelas, os vídeos, enfim, os meios em que se movem o pensamento e a sensibilidade das massas. Dão as costas, pois, aos cenários de consumo onde se forma o que poderíamos chamar de bases estéticas da cidadania.⁵³

Mais adiante ele ainda coloca:

As estruturas burocráticas dos aparelhos culturais do Estado têm ainda a mesma ênfase, estilo retórico e estratégias comunicacionais de quando a literatura, a pintura e a música forneciam os códigos e as chaves com que se podia interpretar o mundo; carecem de áreas institucionais dedicadas ao vídeo e à informática, e o que resta do cinema e da produção televisiva – após as privatizações – ocupa espaços exíguos. Os políticos que compreenderam nas últimas décadas a importância de administrar

⁵² CANCLINI, N. G., *Culturas híbridas*, pág. 280.

⁵³ CANCLINI, N. G., *Consumidores e cidadãos*, pág. 271.

suas imagens nos meios de comunicação de massa manejam a idéia de cultura como se fossem líderes do século XIX, para os quais a forma mais cabal de consagração era a escultura em bronze.⁵⁴

Para Beatriz Sarlo, além da nossa condição marginal em relação ao primeiro mundo (*daí o caráter tributário de muitos processos cujos centros de iniciativa se encontram em outro lugar*)⁵⁵, é também o descaso com que o Estado entrega a gestão cultural ao mercado, sem estabelecer para si uma política de contrapeso, um fator determinante para falta de rumo que se encontram em geral as atividades culturais e artísticas. No entanto, conforme acredita a autora, o Estado deve se constituir em uma das forças que podem contribuir na elaboração de políticas culturais. De acordo com Sarlo,

uma cultura deve estar em condições de ‘nomear as diferenças que a integram’. Do contrário, a liberdade cultural torna-se um exercício destinado unicamente a realizar-se nos espaços das elites estéticas ou intelectuais. A liberdade de fruição dos diferentes níveis culturais como possibilidade aberta a todos (mas não escolhida por todos) depende de duas forças: estados que intervenham equilibrando o mercado, cuja estética denuncia seu compromisso com o lucro; e uma crítica cultural que possa livrar-se do duplo isolamento da celebração neopopulista do existente e dos preconceitos elitistas que solapam a possibilidade de articular uma perspectiva democrática.⁵⁶

Voltando para Canclini, o crítico argentino também acredita nesta idéia de liberdade de fruição dos diferentes níveis culturais como possibilidade aberta a todos, como podemos observar na seguinte colocação:

Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve a diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças.⁵⁷

Numa possível receita para tal empreitada, Beatriz Sarlo afirma que:

se se quer criar condições para livre manifestação dos diferentes níveis culturais de uma sociedade, a primeira dessas condições deve ser a garantia de um acesso democrático aos armazéns onde estão guardadas as ferramentas: forte escolaridade e amplas possibilidades de opção entre diferentes ofertas audiovisuais que concorram com a repetida oferta dos meios capitalistas, tão iguais a si próprios quanto as mercadorias que produzem. O que as pessoas vierem a fazer com esses instrumentos poderá ser chamado de hibridização, mescla, como quiserem. Mas se a hibridização

⁵⁴ Ibid., pág. 271.

⁵⁵ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*, pág. 7.

⁵⁶ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*, pág. 181.

⁵⁷ CANCLINI, N. G., *Culturas híbridas*, pág. 157.

for de fato um modo de construção cultural, o importante é que os materiais metidos na sua caldeira sejam selecionados da maneira mais livre possível, e a mais igualitária do ponto de vista institucional e econômico.⁵⁸

Como podemos observar neste último parágrafo, para Beatriz Sarlo as mídias audiovisuais (e os meios de comunicação de massa em geral, como ela deixa claro no livro), alvos preferenciais do mercado, possuem um lugar de destaque na elaboração de qualquer política cultural que realmente se pretenda mais democrática. E é justamente por serem “objetos de desejo” do mercado que as políticas culturais lhe devem fazer uma grande atenção. Políticas culturais devem servir como mediadoras na busca do equilíbrio de uma produção cultural que não seja de mera finalidade econômica. Segundo Sarlo,

se as políticas culturais ficarem sob a responsabilidade do mercado capitalista, os processos de hibridização entre velhas tradições, experiências cotidianas, novos saberes cada vez mais complexos e produtos audiovisuais terão no mercado seu verdadeiro ministério do planejamento. Nesse mercado simbólico, todas as desigualdades ficam mais acentuadas: a desigualdade no acesso à instituição escolar, a desigualdade nas possibilidades de escolha dentro da oferta audiovisual, a desigualdade de formação cultural original. Os setores populares não dispõem de nenhum recurso todo-poderoso para compensar aquilo que uma escola em crise não lhes pode oferecer, aquilo que o ócio dos letrados pode adquirir quase sem dinheiro, aqueles bens do mercado audiovisual que não são gratuitos ou que não se adaptam ao gosto que o mercado protege justamente porque é o gosto favorável a seus produtos padronizados (que esses produtos contribuíram para formar).⁵⁹

Por fim, para concluir este tópico, podemos chamar novamente Canclini que no seu livro *Culturas híbridas* deixa claro que uma política democratizadora é não apenas a que socializa os bens “legítimos”, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo. Para o autor argentino,

a primeira coisa que deve ser questionada é o valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se. É preciso perguntar se as culturas predominantes – a ocidental ou a nacional, a estatal ou a privada – são capazes unicamente de reproduzir-se, ou se também podem criar as condições para que suas formas marginais, heterodoxas, de arte e cultura se manifestem e se comuniquem.⁶⁰

⁵⁸ SARLO, B., op. cit, pág.122.

⁵⁹ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*, pág. 120.

⁶⁰ CANCLINI, N. G., *Culturas híbridas*. págs. 156 e 157.

1.3 – Crise na literatura

Um depoimento de Leyla Perrone-Moisés que encontra-se no livro *Altas literaturas*, datado de 1998, faz um balanço enxuto e bem realista da atual situação da literatura e, parece, por ele só, explicar o título deste tópico:

De modo geral, os livros de ficção se tornaram mais curtos e mais leves; nenhum pretende ser mais o Livro, e os próprios fragmentos se contentam com ser meros pedaços soltos. Grande parte dos poetas repete receitas das vanguardas históricas ou se contentam com registrar limitadas experiências existenciais, produzindo uma poesia ‘poeticamente correta’, sem mais. Faltam projetos de maior fôlego, e essa ‘quebra de safra’ é observada em todos os países onde a literatura já foi uma atividade cultural relevante. Esta é, muito simplificada, mas, creio, não falseada, a situação atual, dita pós-moderna. Ocorreu, de fato, uma mutação, e esta não parece favorável à ‘literatura’, tal como ela se constitui e firmou, do século XVIII até meados de nosso século: uma literatura que tinha a ambição de conhecer e a coragem de inventar, dentro (embora formalmente à margem) de um projeto amplo para o homem e a sociedade.⁶¹

Mesmo com um tom fatalista, faço minha as palavras de Perrone-Moisés. No entanto, gostaria aqui de chamar a atenção para um trecho do discurso de Roland Barthes que bem antes disso, já em 1977 na aula inaugural para o *Collège de France* (publicada em livro), alertava para a dessacralização da literatura com a crise do ensino que foi desencadeada pelos acontecimentos de maio de 68. Dizia o crítico francês:

... os valores antigos não se transmitem mais; não circulam mais, não impressionam mais; a literatura está dessacralizada, as instituições estão impotentes para protegê-la e impô-la como o modelo implícito do humano. Não é, por assim dizer, que a literatura esteja destruída: é que ela não está mais guardada: é pois o momento de ir a ela.⁶²

Não creio como Barthes que a literatura esteja completamente dessacralizada. No Brasil (e nos países periféricos em geral), onde grande parte da população não saber sequer ler, sua sacralização ainda é uma forma de representação de um *establishment* (já podemos observar este assunto acima). No entanto vivemos, por certo, em tempos menos sombrios que outrora. Gostaria de

⁶¹ PERRONE-MOISÉS, L., *Altas literaturas*, págs. 178 e 179.

⁶² BARTHES, R., *Aula*, pag. 41.

esclarecer que estou longe de querer decretar nesta dissertação o fim da literatura como expressão cultural, nem muito menos como bandeira de alguma política (aliás, uma causa digna de se abraçar seria justamente a sua defesa contra a imposição rítmica no consumo da arte/produto em nosso tempo). Alerto “apenas”, me utilizando de vários autores, para como ela vinha sendo usada pelo discurso oficial (estatal, institucional, etc.) e discuto qual seu lugar no mundo da cultura atual. Mas, voltando a discussão do parágrafo, se não creio na sua completa dessacralização, creio que estamos em via. Daí a importância das palavras de Barthes: é o momento, quem sabe, de ir a ela. É hora de começarmos a “*desembarcar numa paisagem livre por deseração*”.⁶³

Uma pergunta, no entanto, pode agora ser formulada: qual seria esta **paisagem livre por deseração**? Creio que um caminho que possa ser tomado, pelos menos para nós estudiosos, é a investigação da representação política da literatura, em outras palavras, levar em consideração a estrutura política (e econômica) na qual ela é feita, como forma de verificar o que ela representa e como isto determina suas formas e gêneros. Isto é, conforme entendo, o que propõe o crítico Edward Said no que ele chama de “leitura de contraponto” em seu livro *Cultura e imperialismo*. Como uma ilustração sintética de sua proposição, Said faz uma breve e riquíssima declaração:

Em termos práticos, o que chamo de ‘leitura de contraponto’ significa ler um texto entendendo o que está envolvido quando um autor mostra, por exemplo, que uma fazenda colonial de cana-de-açúcar é considerada importante para o processo de manutenção de um determinado estilo de vida na Inglaterra.⁶⁴

Mais adiante no livro, o autor, desenvolvendo a mesma idéia, escreve o seguinte depoimento:

...muitos estudiosos e professores de literatura não européias hoje precisavam levar em conta, desde o início, a política do que estão estudando; não há como preterir as discussões sobre a escravidão, o colonialismo e o racismo em qualquer estudo sério da literatura moderna indiana, africana, latino-americana, norte-americana, árabe, caribenha e do Commonwealth. Tampouco é intelectualmente sério discuti-las sem levar em conta suas difíceis circunstâncias nas sociedades pós-coloniais, ou como temas marginalizados e/ou subordinados em áreas secundárias dos currículos metropolitanos. Também não é possível se esconder no positivismo ou no empirismo e ‘exigir’ de improviso as armas da teoria. Por outro lado, é um erro

⁶³ Ibid., pág. 42.

⁶⁴ SAID, E. W., *Cultura e imperialismo*, pág. 104.

sustentar que as ‘outras’ literaturas não européias, mais claramente ligadas ao poder e à política, podem ser estudadas de maneira ‘respeitável’, como se na verdade fossem tão elevadas, autônomas, esteticamente independentes e satisfatórias quanto pretendiam ser as literaturas ocidentais. A idéia de pele negra com máscara branca é tão pouco proveitosa e honrosa no estudo literário quanto na política. A imitação e a mímica não levam muito longe.⁶⁵

Beatriz Sarlo no seu *Cenas da vida pós-moderna* também levanta questões a respeito do profissional de literatura *periférico* e sua função política numa abordagem semelhante, embora ela já considere que nos tempos atuais muitas coisas já foram ou estão sendo conquistadas como, por exemplo, um maior respeito pelas diferenças, pela pluralidade e pelo princípio relativista. Segundo a autora,

o intelectual, se quiser ser realmente eficaz em sua sociedade, deve medir seu distanciamento crítico na escala dos milímetros, a fim de evitar uma separação grande demais da comunidade à qual se dirige.⁶⁶

Voltando para Edward Said, ao analisar o gênero romance ele nos mostra, através de sua “leitura de contraponto”, como a estrutura político-econômica foi determinante na elaboração do seu formato. Segundo o crítico,

o romance, como artefato cultural da sociedade burguesa, e o imperialismo são inconcebíveis separadamente. Entre todas as principais formas literárias, o romance é a mais recente, seu surgimento é o mais datável, sua ocorrência, a mais ocidental, seu modelo normativo de autoridade social, o mais estruturado; o imperialismo e o romance se fortaleciam reciprocamente a um tal grau que é impossível, diria eu, ler sem estar ligando de alguma maneira um com o outro.⁶⁷

Ao ler a citação acima, remeto-me imediatamente para primeira página deste capítulo, mais precisamente para o depoimento do escritor Ariano Suassuna, o qual tomo a liberdade de reproduzir:

...uma coisa que eu reclamo do Movimento Mangue é sua limitação de área. Se vocês me pedirem, eu mostro a música armorial, a pintura armorial, o romance armorial, o teatro armorial. Eu pergunto: Cadê, digamos, o romance mangue? Ele é, portanto, um movimento muito restrito, sem falar no seu equívoco de origem.⁶⁸

⁶⁵ Ibid., págs. 388 e 389.

⁶⁶ SARLO, B., *Cenas da vida pós-moderna*, pág. 166.

⁶⁷ Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*, pág. 109.

⁶⁸ Entrevista com Ariano Suassuna nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, pág. 43.

Bom, se estabelecermos um rápido silogismo entre estas duas últimas citações, chegaremos a conclusão lógica de que o Manguê não poderia produzir um romance tendo em vista que a sua procedência se dá através da força dos excluídos da sociedade recifense. No entanto, se levarmos em consideração muito fielmente este raciocínio, todo e qualquer romance produzido na *periferia do mundo* seria um artefato burguês incompatível com a realidade de países sul-americanos, por exemplo. Tal argumento não deixa de fazer sentido, só que prefiro manter um certo respeito por alguns dos nossos romancistas. Até porque temos casos clássicos de afronte entre estes últimos e o poder, como o exemplo de José de Alencar com sua escrita em defesa do naturalismo romântico e por isso batendo de frente com os interesses do regime imperial brasileiro.

Diante de uma análise que valorize a percepção da estrutura político-econômica na qual foi montado um texto (como no exemplo da “leitura de contraponto” de Said), quais seriam então as formas literárias que responderiam ou que seriam mais condizentes com a nossa realidade? Talvez ainda tenhamos que inventar. E o primeiro caminho para isso é o desejo e a construção de uma realidade mais democrática onde todos possam ter acesso a alfabetização e a leitura.

Se, como vimos no trecho de Leyla Perrone-Moisés do início do tópico, anda faltando fôlego na literatura atual com sua ausência de projetos amplos para a sociedade, o mesmo não acontece em alguns acontecimentos no mundo da cultura contemporânea. Vimos ao longo deste capítulo que nossa atual condição pós-moderna é capaz de nos oferecer brechas com sua descentralização democratizadora. Novas forças têm surgido com atuações significantes. A análise das formações culturais dessas forças pode nos possibilitar uma melhor visualização das trajetórias geralmente emaranhadas nas quais elas agem. Mesmo sem a definição clara de um projeto, certas movimentações culturais conseguem resultados políticos bastante surpreendentes. Algumas, mesmo restritas ao seu lugar de origem, são capazes de questionar estruturas, mudar pensamentos e instituir novas ordens. O Manguê é um exemplo. E é uma ilustração da cena

cultural ocorrida a partir do início da década de noventa no Recife o que veremos no próximo capítulo.