

PALESTRA SOBRE O ENSAIO *O AUTOR COMO PRODUTOR*¹

Iná Camargo Costa²

Este ensaio foi apresentado por Walter Benjamin em Paris em 1934 num encontro com escritores interessados em discutir os novos problemas colocados pelo avanço do fascismo. Benjamin estava foragido na França enquanto Hitler prendia e matava militantes comunistas e socialistas na Alemanha. A epígrafe do texto já anuncia o principal desafio: trata-se de ganhar os intelectuais para a causa operária, fazendo-os tomar consciência da identidade entre suas inquietações espirituais e suas condições de produtor.

Na Europa debatia-se engajamento por oposição a autonomia do artista. Os liberais afirmam que se o escritor se engajar, isto é, se envolver com a causa dos trabalhadores, ele perde a autonomia, ou a liberdade, que é sinônimo. Um marxista como Benjamin sabe que esta autonomia só está assegurada ao escritor que se vende ao mercado, isto é, que se submete às exigências do mercado. E isto pode ser tudo, menos liberdade.

Mas naquele debate ele não tinha necessidade de desenvolver este ponto, porque já estava conversando com escritores engajados. Trata então dos problemas que os escritores engajados precisam enfrentar, pois não é verdade que a simples adesão à causa já assegura a qualidade de suas obras. Para ele, é preciso exigir *qualidade* da obra que adere à tendência revolucionária, pois a tendência política correta inclui uma tendência literária.

Um primeiro passo para tratar dialeticamente do problema consiste em inserir a obra literária no contexto das relações sociais vivas, que são determinadas pelas relações de produção. Deve-se então perguntar qual é a relação de uma obra *nas* relações sociais de produção de seu tempo. Uma obra pode estar de acordo com elas, submeter-se criticando, submeter-se endossando e até mesmo fazendo apologia: nestas hipóteses ela é regressiva. Mas ela pode pretender revolucionar as relações de produção. Como se pode ver, só esta pergunta já dá muito o que pensar e no entanto mal começamos a tratar do problema.

A pergunta que nos leva ao que interessa é sobre a função da obra nas relações de produção literária de seu tempo. Esta pergunta conduz à *técnica* literária e permite determinar melhor a relação entre tendência política e qualidade literária, pois a tendência literária pode consistir num desenvolvimento progressista ou regressivo da técnica literária.

Um exemplo radical de escritor que imprimiu desenvolvimentos progressistas à técnica literária foi dado por S. Tretiakov, que usa a distinção entre escritor informativo e operativo dos militantes da Frente de Esquerda das Artes, a LEF, que foi criada logo depois da guerra civil e da qual ele fez parte. O escritor informativo escreve para jornais, ou escreve romances, poemas, como faz qualquer escritor ou jornalista: elabora informações com as técnicas de escrita que conhece e dá a seus escritos a forma que cada veículo pede. Se for para jornal, escreve notícias, crônicas, contos e, se for para livro, escreve romances ou faz reunião de poemas, contos, etc. Com a revolução, escritores como Tretiakov, Maiakóvski, Pasternak, entre outros, se transformaram em escritores operativos, pois entenderam que, antes de noticiar os acontecimentos, precisavam ajudar a produzir estes acontecimentos. Assim, o escritor operativo combate antes de relatar, participa ativamente

¹ Participação em curso para militantes do MST na Escola Florestan Fernandes.

² Professora Aposentada da USP e Assessora da Coordenação de Cultura do MST.

dos processos ao invés de apenas testemunhar. De 1919 a 1921 (durante a Guerra Civil), Maiakóvski trabalhou na agência de Correios e Telégrafos de Moscou, para dar apenas um exemplo. A partir de 1923, Tretiakov colaborou ativamente, assim como Maiakóvski, com o grupo de agitprop Camisas Azuis, escrevendo peças, inclusive. E no ano de 1928, durante a luta pela coletivização das fazendas, Tretiakov escreveu panfletos para convocar comícios, ajudou a escrever boletins, participou de coletas de fundos, fez campanha corpo-a-corpo para convencer camponeses a aderirem ao projeto, trabalhou em salas de leitura, criou jornais murais, ajudou a fazer jornais, redigiu reportagens para Moscou, introduziu rádio e cinema itinerantes e assim por diante. Depois escreveu um livro, cujo título em português seria *Os generais*, no qual conta tudo e este livro foi útil em outros processos de organização de fazendas coletivas. (É preciso notar que a experiência de Tretiakov corresponde ao deliberado pelo Congresso do Partido em dezembro de 1927. Tratava-se, neste momento, de ganhar os camponeses para a causa da coletivização. Este processo foi atropelado por uma deliberação do Comitê Central de novembro de 1928, depois ratificada por uma Conferência do Partido, de abril de 1929, quando foi adotado o programa da "coletivização forçada", do qual Tretiakov não participou por divergir do método brutalista. Em dezembro de 1938 ele foi preso e Brecht, que era seu amigo, registrou em seu diário em janeiro de 1939 que ninguém mais tinha notícias dele...)

Para quem pensa literatura sem levar em conta as relações de produção, Tretiakov realizou trabalhos de agitação, propaganda e jornalismo que não têm nada a ver com literatura. Mas, para um materialista, ele fez literatura o tempo todo, assim como Maiakóvski fez poesia e artes plásticas quando trabalhou nos telégrafos.

Walter Benjamin escolheu o exemplo de Tretiakov para mostrar o quanto a horizonte dos escritores (e demais trabalhadores intelectuais) deve ser ampliado. À luz da realidade técnica, é preciso atualizar todos os conceitos que temos sobre formas e gêneros literários se estivermos interessados em encontrar as formas de que precisamos para a energia (ou força produtiva) artística de nosso tempo, que está reprimida pelo capital. É preciso lembrar que todas as formas são históricas: surgiram e desapareceram segundo as necessidades de seu tempo. Romances, por exemplo, nem sempre existiram e não precisam necessariamente existir no futuro. Assim como tragédias e grande poesia épica não existem mais, romances e outras formas que conhecemos hoje podem muito bem desaparecer. Por outro lado, formas que já foram muito importantes e hoje são desvalorizadas podem voltar a ter importância, como o comentário (que é o nome técnico da palestra e deste texto que lhe corresponde) ou a tradução (da qual este texto depende, pois o original é em alemão, que não entendo). O pastiche é outra forma que pode voltar a ser valorizada, assim como a paródia e a sátira. A retórica, que ninguém mais leva a sério, deixou marcas importantes na literatura antiga. Conhecer suas técnicas pode ser útil para nós, tanto nas práticas políticas quanto nas artísticas. Na militância política, aprendemos na prática técnicas de persuasão que são conhecidas desde a antiguidade. Aprender a identificá-las é um ganho tão grande quanto saber qual a melhor técnica para plantar uma semente.

O horizonte das observações de Walter Benjamin é a ideia (materializada na revolução soviética) de que estamos vivendo um vasto processo no qual as formas literárias estão se fundindo e nele muitos dos contrastes a partir dos quais fomos habituados a pensar podem não só deixar de ser relevantes como até mesmo atrapalhar as nossas iniciativas. Segundo esses contrastes, ciência e literatura, crítica e produção original, cultura e política hoje estão separados, sem ligação ou relação de qualquer tipo. No entanto, nos jornais esta confusão de gêneros está plenamente instalada. Seu conteúdo é organizado segundo a

impaciência do leitor. É a paciência do político esperando por uma informação, ou do especulador procurando uma dica para investir. Mas por trás da paciência destes leitores privilegiados está a paciência do excluído, que ainda pensa ter o direito de falar dos seus interesses. Há muito tempo as redações sabem explorar o fato de que nada liga mais o leitor ao jornal do que esta paciência, que reclama todos os dias alimento novo. As redações a exploram abrindo constantemente espaços para perguntas, opiniões e protestos do leitor. Por este mecanismo, a assimilação sem critério dos fatos se alia à assimilação sem critério dos leitores que, por sua vez, se sentem imediatamente elevados à condição de correspondentes. Este é o processo de assimilação do leitor pela imprensa liberal.

O reverso deste processo aconteceu na União Soviética durante o período revolucionário do qual Tretiakov participou, principalmente durante as experiências do Teatro-Jornal, o agitprop dos Camisas Azuis. Foi eliminada a diferença entre escritor e público (e entre teatro e jornal, ficção e documentário, etc.), que a imprensa (a indústria cultural) burguesa mantém artificialmente. O leitor soviético estava sempre preparado para se tornar também escritor. Na imprensa soviética, o que a literatura perdeu em profundidade, ganhou em fôlego e ampliação de horizontes. O leitor de jornal, como especialista em sua área de trabalho, passou a ter acesso à autoria. O próprio trabalho tomou a palavra e escrever sobre o trabalho passou a fazer parte da qualificação para o trabalho. A autoridade para escrever deixou de ser fundamentada em treinamento especializado e passou a ser um aspecto de uma experiência politécnica, isto é, converteu-se em patrimônio comum. O resultado, ainda que temporário, foi que a imprensa, exatamente o lugar em que a palavra está mais degradada na sociedade capitalista, transformou-se no espaço onde se realizou uma operação de resgate. Em outras palavras: na experiência soviética verificou-se o processo de fusão dos gêneros. Além de ultrapassar a distinção entre ensaístas e ficcionistas, pesquisadores e repórteres, foi superada a distinção entre escritor e leitor.

É por isso que uma análise do escritor/intelectual como produtor tem que partir da imprensa. Ela é uma referência decisiva porque no capitalismo o jornal não é um meio de produção válido na mão do escritor; ele pertence ao capital e desta condição decorrem as dificuldades do escritor. Por isso Balzac, no início do século XIX, escreveu que a imprensa não é tão livre quanto o público imagina ou se supõe quando alguém proclama a "liberdade de imprensa". Ela é muito mais hipócrita do que se pensa. Para sua vergonha, diz Balzac, a imprensa só é livre diante dos fracos e das pessoas isoladas. Este é o problema: do ponto de vista da técnica, a posição mais avançada a ser ocupada pelo escritor é o jornal, que é controlado pelo inimigo. É por isso que o escritor tem tanta dificuldade para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas.

Na Alemanha dos tempos de Benjamin havia muitos escritores simpatizantes do socialismo, mas apenas teoricamente, pois eles não eram capazes de perceber a sua própria situação de trabalhadores sem meios de produção, de pensar a sua própria relação com a técnica. Eles faziam parte da chamada intelectualidade de esquerda e foram responsáveis pelos grandes movimentos literários dos anos 20, os da República de Weimar. Walter Benjamin trata de dois casos para demonstrar que o engajamento político pode parecer muito revolucionário num texto, mas funciona de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor só é solidário espiritualmente com o proletariado, mas não enquanto produtor; isto é: não se enxerga como proletário. Esses movimentos ficaram conhecidos como "ativismo" e "nova objetividade".

Para Benjamin a marca fundamental dos militantes do ativismo é acreditar que eles são "homens de espírito" e o que vale é a capacidade de ser racional, de produzir bons argumentos. Não que isto não seja importante, nem desejável, mas não é suficiente. O mais importante em política, disse Brecht, é a arte de pensar na cabeça dos outros. Os ativistas desqualificavam intelectualmente os trabalhadores organizados e suas direções alegando que eles "pensavam deficitariamente", isto é, que não sabiam pensar nem escrever. A atitude política mais radical dos adeptos do ativismo foi o *pacifismo* contra a primeira guerra mundial. Mas como eles se limitaram a *escrever* contra a guerra, o resultado prático foi nulo. Quem fez a avaliação mais consequente deste movimento foi Trotsky, que escreveu: quando os pacifistas ilustrados tentam acabar com a guerra por meio de argumentos racionais, eles são simplesmente ridículos. Quando as massas armadas começam a expor os argumentos da razão contra a guerra, entretanto, isto significa o fim da guerra.

Walter Benjamin questiona até mesmo as declarações a favor do socialismo que fazem os ativistas, pois percebe nelas uma posição contrária à luta de classes e contra a revolução proletária. Um deles chegou a escrever que da luta de classes exacerbada e assassina pode decorrer a justiça, mas não o socialismo. Para Benjamin, este lugar, por assim dizer, "ao lado" do proletariado, equivale a reivindicar a condição de "padrinho ideológico", sem compromisso real com a luta. Como já ficou dito em outras palavras, se o intelectual entender qual é a sua própria posição no interior do processo produtivo (no qual, como o trabalhador manual, *também* não possui os meios de produção), ele saberá qual é o seu lugar na luta de classes. Nada nem ninguém pode impedir que ele escolha o lado do inimigo, mas é possível impedir que ele se engane a seu respeito, desfazer as ilusões que ele cultiva sobre si mesmo e sua situação objetiva. O verdadeiro desafio foi colocado por Brecht: não abastecer os meios de produção sem tentar modificá-lo num sentido socialista. Isto implica procurar a inovação técnica, não a espiritual, significa lutar pela libertação dos meios de produção intelectual.

O outro movimento, a "nova objetividade", limitava-se a abastecer os meios de produção. A experiência mostrou que o aparato burguês de produção e publicação tem a capacidade de assimilar, e mesmo de difundir, uma espantosa quantidade de temas revolucionários sem pôr seriamente em questão a continuidade de sua própria existência, ou da classe que o controla. Isto continua sendo verdade mesmo quando os meios de produção estão nas mãos de burocratas, inclusive os socialistas. Burocrata é quem se recusa a modificar o meio de produção para tomá-lo da classe dominante na luta pelo socialismo.

Foi este movimento que lançou na Alemanha a moda da reportagem, a começar pela fotográfica. O desenvolvimento técnico da fotografia pautado pelo interesse do capital mostrou que *tudo* pode ficar belo no sentido burguês. Até a miséria mais abjeta captada pela câmera tecnicamente melhor desenvolvida, segundo as convenções de beleza que estiverem na moda, ou de acordo com a ideologia dominante, se torna objeto de fruição, isto é, mercadoria, artigo de consumo. Mas a fotografia pode ter suas funções modificadas por dentro se as técnicas da moda forem usadas *contra* o capital e, portanto, com uma perspectiva política. A transformação da miséria em objeto de fruição por meio da fotografia é um exemplo extremo do que significa abastecer um meio de produção sem o modificar. Modificá-lo significaria destruir as barreiras e as contradições que inibem a força produtiva dos artistas e intelectuais. Para isso, fotógrafos e editores de jornais e revistas precisariam superar a divisão do trabalho intelectual, pois a sua compartimentação

em especialidades e hierarquias só interessa à burguesia. Mas para isso é preciso também ultrapassar as barreiras que separam o trabalho manual do intelectual.

Enquanto os fotógrafos transformaram a miséria humana em mercadoria, os escritores da nova objetividade foram mais longe: transformaram a *luta contra a miséria* em mercadoria, em objeto de consumo. Nessa literatura, a luta política deixa de ser motivo engajado de decisão e se transforma em objeto de confortável contemplação. A luta deixa de ser força produtiva, meio de produção, e se transforma em mercadoria.

Estes escritores (todos de esquerda!) não são produtores, são agentes ou burocratas que fazem grande ostentação de sua pobreza. No entanto falta a eles chegar à consciência do quanto precisam ser pobres para começar tudo de novo, para entender que não se trata mais de fabricar "obras primas", que continuarão sempre sendo mercadorias. Esta perspectiva tem que ser abandonada em favor da produção de obras que tenham uma função organizativa muito antes e muito além de se tornarem obras acabadas. E não se trata de confiná-las à condição de meras peças de propaganda. Só o engajamento não basta; o que importa é o que as convicções fazem do escritor. As opiniões interessam, e muito, mas a melhor das opiniões é inútil se não torna útil o seu portador.

O escritor que não quer ser agente ou burocrata tem que também ter a atitude do professor. Um escritor que não ensina seus leitores a também serem escritores não ensina a ninguém. A obra precisa obrigar o meio de produção a melhorar e trazer mais consumidores para o processo de produção, transformar os leitores em colaboradores. O escritor precisa orientar outros produtores; colocar à disposição deles os mais avançados meios de produção.

Walter Benjamin tem em mente como modelo o teatro épico de Brecht, escritor que nunca se iludiu sobre a diferença entre ter nas mãos os meios de produção e o meio de produção possuir o artista. A luta de Brecht contra o teatro convencional não se limitou ao desenvolvimento de outra dramaturgia, outra forma de dirigir, de interpretar, e de uma teoria que expõe os conceitos de teatro épico, didático, dialético. Brecht entendia que o teatro convencional (comercial, burguês) é um complexo aparato, com exércitos gigantescos de comparsas e efeitos extra refinados de palco, usado *contra* os produtores. Durante os anos 20, entre outras manobras ideológicas, os proprietários deste teatro tentavam induzir os produtores a uma concorrência inútil com o cinema e o rádio. Para Brecht (e para Benjamin), a alta cultura, representada por este teatro, e o entretenimento, representado pelo teatro ligeiro, pelo cinema e pelo rádio, são complementares. Já o teatro épico, que sabe qual é o seu lugar na luta de classes, ao invés de competir com os novos meios de produção, tenta aprender com eles. Este diálogo com os novos meios de produção é parte da luta do teatro épico, que assume o desafio de se colocar à altura do atual desenvolvimento técnico do cinema e do rádio.

É por isso que o teatro épico recusa o grande palco italiano e todos os equipamentos que estão a serviço da grande mentira ideológica do drama burguês. Para o teatro épico interessa o pódio, a plataforma, a tribuna. Renuncia aos enredos complexos em favor do exame de processos contraditórios, de modo a estimular a percepção e a capacidade de raciocinar dialeticamente. Adota a montagem, técnica disseminada pelo cinema, o rádio e a imprensa. É justamente a técnica da montagem que permite chamar o teatro brechtiano de teatro épico.

O objetivo do teatro épico é também construir uma ação, como queria Aristóteles, só que não mais uma "ação dramática" como manda o teatro burguês, comercial e ilusionista. Seus meios são infinitamente mais modestos, assim como a sua finalidade. Em

lugar de alimentar o público com sentimentos (mesmo o de revolta), o teatro épico quer que este perceba como estranhas as condições em que vive e para isso quer distanciá-las, de maneira duradoura, por meio do pensamento crítico. Para isso, o melhor ponto de partida é o riso: as contrações do diafragma geralmente oferecem melhores condições para o pensamento do que as contrações da alma. O teatro épico só esbanja na oferta de ocasiões para o riso.

Finalmente, é bom não nos esquecermos de que a solidariedade dos especialistas com o proletariado não é imediata, pois nem mesmo a proletarização do escritor faz dele um proletário. Através da educação a burguesia pôs à disposição do escritor um meio de produção que o torna solidário a ela e, pelo privilégio educacional, ela é solidária a ele. Mas o escritor deve ser lembrado de que a luta revolucionária não se trava entre capitalismo e inteligência e sim entre capitalismo e proletariado.

DEBATE

Como enfrentar o problema dos artistas que reclamam liberdade individual?

Começando pela adaptação da teoria do conhecimento de Kant, podemos definir que "Eu", primeira pessoa verbal, corresponde à representação que fazemos de nós mesmos em situação de conversa para nos diferenciar dos nossos interlocutores. Assim, indivíduo é a representação que cada um faz de si mesmo para se diferenciar dos outros. Na sociedade burguesa esta representação passou a corresponder à figura do homem de negócios, o empreendedor, o pai de família, o sujeito da livre iniciativa. Esta é a figura histórica que está por trás da ideia que todo mundo tem quando pensa em indivíduo. É só pensar um pouco para perceber que ela exclui pobres, mulheres e crianças, e portanto que à primeira pessoa do discurso não corresponde o conceito de indivíduo. E depois ela já não vale mais nem mesmo para os homens de negócios, pois todos eles fazem parte de um coletivo que Marx chamou de "agentes do capital".

Artistas caíram e até hoje continuam caindo na conversa de que são indivíduos livres. Para a maioria das artes isso nunca foi verdade, como é o caso da arquitetura, da música, da dança e do teatro. Durante um período da história, principalmente no início da era burguesa, foi possível a poetas e escritores se enganarem a esse respeito, mas com a industrialização da literatura, fato consolidado no início do século XIX, com o surgimento da grande imprensa e da indústria de livros (Alexandre Dumas, por exemplo, ganhava dinheiro à custa dos escritores-operários que escreviam os romances que ele assinava), a ideia da livre criação literária também se tornou um mito. No século XX, o aparecimento da indústria cinematográfica liquidou qualquer possibilidade de se pensar em criação individual livre de qualquer determinação exterior. O rádio e a televisão apenas levam às últimas consequências a lógica da industrialização e do trabalho coletivo alienado tal como o cinema o explora desde que os pioneiros descobriram que podiam ganhar um dinheiro fabuloso projetando filmes para os pobres que não podiam pagar ingressos para espetáculos teatrais.

Mas, tendo em vista a ideologia dominante em nossa sociedade, artistas tendem a recusar a ideia de que quando estão criando participam de um trabalho coletivo: poetas, por exemplo, nunca se perguntam sobre a quantidade de pessoas que contribuiram em seu aprendizado da língua em escrevem seus poemas. Eles não aceitam aquilo que Marx definiu no *Capital* como *trabalho geral*: todo trabalho científico, toda descoberta, todo invento,

condicionado em parte pela cooperação entre os vivos e em parte pela utilização do trabalho dos antecessores. É por isso que um manifesto sobre arte revolucionária, lançado em fins dos anos 30 do século XX, diz que o artista só pode servir à luta emancipadora quando está subjetivamente convencido do conteúdo social e individual dessa luta; quando faz passar por seus próprios nervos o sentido e o drama dessa luta; quando procura livremente realizar na arte *este* conteúdo do seu mundo interior.

É claro que isto se dirige a artistas em geral. Quando o assunto são os artistas que já estão envolvidos em algum movimento político, a resposta para problemas como este será encontrada na própria luta e nos trabalhos de formação de quadros do próprio movimento.

Algumas lições que os artistas aprenderam com a Revolução de Outubro.

Formas herdadas da tradição burguesa não são úteis no processo revolucionário; depois de estabilizada a nova ordem, esta definirá o que vai ou não aproveitar do passado. Distinções entre escritor, leitor, ator, espectador, produtores, consumidores, etc., ainda válidas na sociedade burguesa, foram superadas. Em filmes e peças de teatro, pessoas representaram seu próprio papel, principalmente em episódios da revolução dos quais participaram. Nos jornais, os próprios trabalhadores passaram a escrever sobre problemas, condições de trabalho, soluções técnicas, políticas e assim por diante. A capacidade de escrever, atuar, filmar, etc., deixou de ser privilégio de alguns, os chamados artistas.

A fusão de formas (como teatro e jornal, por exemplo) que foram separadas em especialidades diversas aconteceu em diferentes graus. Assim, ficção, reportagem, panfleto e ensaio crítico, entre outras, apareciam num mesmo texto que, à falta de nome novo, continuava sendo chamado de conto, crônica ou romance. No teatro, um mesmo espetáculo podia ter discurso político, cena inventada ou real da vida pública ou privada, debates com a plateia e assim por diante. Por isso Walter Benjamin escreveu que a temperatura da luta de classes determina o grau em que se dá a fusão de linguagens diversas. Cada trabalho será o que os realizadores decidirem e o que os destinatários quiserem, havendo alternância de papéis entre realizadores e destinatários, porque todos são produtores.

Gêneros da retórica

O processo de industrialização da literatura começou por volta de 1450, quando Gutenberg (entre outros) inventou a tipografia. Quando o desenvolvimento econômico da imprensa alcançou o estágio do que os americanos chamam *big business*, em fins do século XIX, já estavam rigidamente separados os gêneros literários dos gêneros retóricos e estes tinham sido excluídos do conceito de literatura. No mesmo processo, jornalista era pensado como profissional diferente de literato, ou escritor (com *status* superior, o que explica o complexo de inferioridade dos jornalistas em relação a intelectuais e demais escritores, existente até hoje). Ao longo deste processo, de mais ou menos quinhentos anos, sermões, discursos políticos e jurídicos ficaram confinados no campo da retórica, isto é, deixaram de ser considerados literatura. Esta separação produz efeitos negativos até hoje. Para dar um exemplo, hoje nem mesmo estudantes de letras sabem como analisar os sermões do Padre Vieira, que entretanto é um capítulo da nossa história literária. É que os currículos de letras não incluem a disciplina Retórica (nem Lógica!) e, sem as informações deste campo, os leitores dos sermões de Vieira não identificam as técnicas usadas pelo padre. Da mesma forma, discursos políticos, editoriais de jornal e demais textos polêmicos não interessam

aos estudos literários. Como disse um filósofo alemão, o conhecimento deste campo degenerou em "teoria da comunicação", fundamentada na linguística, que tem apenas (?) ambições científicas. Com este nome, faz parte dos currículos das escolas de publicidade e demais especialidades a serviço dos interesses do mercado.

As experiências culturais revolucionárias mostraram na prática que a fusão entre os gêneros literários e os retóricos, além de legítima, produz consequências também no plano dos desafios para quem estuda as suas produções. Por isso, para desenvolver trabalhos artísticos de caráter militante como os que fazemos, também é preciso conhecer e praticar técnicas de retórica, que são estudadas desde os tempos de Aristóteles.

O ponto de partida deste filósofo é o conhecimento de que toda pessoa adulta discute afirmações, defende suas próprias ideias e ataca ideias de que discorda. Mais: tenta convencer as outras pessoas da correção ou validade das ideias que defende. A retórica estuda as maneiras de convencer interlocutores e as de desacreditar ou desqualificar ideias que combatemos. Em poucas palavras, a retórica é um amplo arsenal com armas argumentativas de ataque e defesa. Alguns exemplos: há técnicas para conclamar uma assembleia a votar nas propostas que defendemos assim como há técnicas para acabar com o entusiasmo de uma assembleia; uma peça de publicidade, por meio de técnicas cuidadosamente aplicadas, convence as pessoas a pelo menos experimentar um produto absolutamente desnecessário, acreditando que aquilo vai melhorar suas vidas. Há técnicas para despertar sentimentos como piedade, indignação e assim por diante.

O fato é que todos usamos, consciente ou inconscientemente, inúmeras técnicas de retórica. Identificá-las, para usá-las com conhecimento de causa e para combater seus usos ilegítimos ou desleais (da publicidade, da imprensa, dos advogados em tribunais e mesmo de companheiros em assembleia), é um desafio que se coloca para militantes de qualquer movimento político consequente.

Como transformar a produção dos coletivos de cultura em armas de intervenção política, para que ela deixe de ser mero acessório das atividades propriamente políticas?

A primeira providência é superar a distinção entre cultura e política, tal como foi estabelecida no capitalismo para melhor transformar a cultura (e depois a política) em mercadoria. Os efeitos mais drásticos desta operação estão aparecendo agora no Brasil, com algum atraso em relação aos Estados Unidos dos anos cinquenta, quando a política foi cientificamente transformada em mercadoria e surgiram os especialistas em marketing político. A ditadura militar se encarregou de produzir esse atraso. Nos anos 80 houve algumas tentativas discretas, mas coube à campanha de Collor o mérito de demonstrar que as técnicas de venda de produtos falsos ao eleitorado produzem os resultados desejados. Hoje sabemos que *todos* os partidos recorrem a métodos de mercado nas campanhas políticas. Quando compram os projetos das empresas de publicidade para as campanhas políticas, indiretamente estão "comprando" o resultado das eleições. Já existem até os cálculos sobre o custo de cada voto. O que ninguém fala é que vivemos tempos em que a política hegemônica, inclusive entre os partidos de esquerda, consiste em despolitizar a política e converter eleições em processos análogos ao do consumo.

Recusar a distinção entre cultura e política significa entender que cultura é política e política é cultura. Isto para começo de conversa. O próximo passo é tirar as consequências políticas dessa compreensão. Entre elas, perceber que é preciso ser militante-artista e artista-militante. Isto é: o militante que tem a tarefa de atuar na esfera da cultura precisa ter

exatamente a mesma formação e informação que os dirigentes de todos os demais setores do movimento e vice-versa, naturalmente respeitando-se as diferenças das histórias de vida e da participação de cada um no movimento. São processos permanentes de aprendizado, nos quais a cada um deve ser assegurado o direito de seguir seu próprio ritmo. Para dar dois exemplos ideais: é preciso que os dirigentes do movimento desenvolvam a sua capacidade de apreciar, criticamente e com conhecimento de causa, qualquer manifestação cultural e artística dentro e fora do movimento, assim como qualquer artista do movimento deve ser capaz de analisar a conjuntura política do movimento, da região, do país e do mundo com a mesma rapidez e profundidade que qualquer dirigente. É óbvio que uma situação como esta não se conquista num piscar de olhos mas, à medida que se assume o desafio, as providências para esta conquista vão sendo tomadas.

A outra providência, que corresponde a uma das facetas mais difíceis da luta ideológica, consiste em superar a relação fetichista com a cultura dominante e hegemônica. Até porque a cultura hegemônica, mundialmente falando, é constituída na sua quase totalidade por lixo cultural. Para nós não vale mais aquela proposição que teve a sua verdade para a Rússia dos tempos de Lênin, a de que era preciso nos apropriarmos da herança cultural burguesa. Através do processo de redução do conjunto da produção cultural a matéria prima destinada a alimentar os meios de produção da indústria cultural, dominada pelo capital, e portanto voltada apenas para as necessidades de exploração da mais valia (absoluta e relativa), a classe dominante e seus executivos se encarregaram de liquidar a herança cultural de que falava Lênin. Por outro lado, para os deserdados da terra e de tudo o mais que somos nós, o máximo que ela destina é o pior tipo de lixo em todos os campos: na educação, na música, na televisão, nos jornais, livros, revistas e assim indefinidamente.

Como nós fomos excluídos da possibilidade econômica de participar de qualquer experiência cultural (no sentido de "herança burguesa"), e para nós foram destinadas escolas que nem ao menos alfabetizam ou ensinam a ler e a conhecer o mundo, o resultado é que somos, quase todos, em graus variados, analfabetos ou semialfabetizados, ignorantes de tudo ou quase tudo o que interessa no plano cultural: poesia, dramaturgia, música, pintura, desenho, escultura, dança e assim por diante. A classe dominante *produziu* a nossa ignorância e depois nos chama de ignorantes!

Como lidar com isso? Assumir a nossa ignorância, juntar os cacos das experiências variadas que temos, inclusive as de consumo do lixo cultural, e começar a construir nossos caminhos a partir do que somos e sabemos. Isto já é criar e em parte é o que o MST já faz. É preciso entender que nossa luta e nossas histórias constituem referências culturais; isto já é cultura. A partir dela podemos definir os objetivos da invenção e do desenvolvimento de uma cultura mais exigente. Acredito que este é o momento em que nos encontramos.

Se conseguirmos enfrentar produtivamente os desafios postos pela necessidade de investir na formação política e cultural da militância como um todo, o processo nos ensinará como superar a situação em que cultura *parece* ser mero acessório das atividades políticas, que seriam as essenciais e portanto prioritárias.

Do ponto de vista prático, a história da luta pelo socialismo já indicou algumas respostas (sempre no plural). Das que eu conheço, as que estimulam mais a minha imaginação estão ligadas às práticas do agitprop, pois não há limites para elas. O agitprop é um dos caminhos mais consequentes e mais divertidos. Pode haver coisa melhor do que desenvolver ações políticas cultivando sempre o senso de humor?

Quais são os requisitos para uma revolução?

Lênin aprendeu com Marx que uma revolução não acontece porque alguém quer. É preciso aparecer a rara situação em que os dominantes não conseguem mais dominar e os dominados não se submetem mais à dominação; mas além disso é preciso que entre os dominados haja movimentos (partidos, organizações) dispostos a enfrentar os desafios de lutar por uma nova ordem social. São inúmeros os sinais dos momentos em que a dominação não é mais possível. Um exemplo: trabalhadores em greve geral que a polícia não consegue (ou não tem mais disposição para) reprimir é um fato que caracteriza um requisito objetivo para uma revolução. Mas fica faltando o requisito subjetivo, que seria a existência de uma organização com uma direção revolucionária capaz de identificar estas condições objetivas e formular os objetivos revolucionários pelos quais os dominados estejam dispostos a lutar. Um exemplo disso foi dado por Lênin quando, em abril de 1917, lançou a palavra de ordem "todo poder aos soviets", que sintetizava o objetivo imediato da revolução, que era o de fazer surgir uma nova ordem política e social.

Passando a palavra a Lênin, não custa lembrar também que ninguém nasce revolucionário: experiência revolucionária e capacidade de organização são coisas que se adquirem. A única exigência é querer desenvolver em si as qualidades necessárias. Por último: as grandes questões da vida dos povos se decidem somente pela força. As próprias classes reacionárias são geralmente as primeiras a recorrer à violência, à guerra civil, a colocar a baioneta na ordem do dia.

E por falar em guerra civil, nos debates que se travaram após a revolução bolchevique, até Kautsky, o dirigente socialdemocrata alemão, reconheceu que na democracia liberal existe uma guerra civil permanente. O problema, como dizia Raymond Williams, um marxista inglês, é que esta guerra civil não só não é reconhecida como tal mas ainda é apresentada como a melhor expressão da ordem; e, por outro lado, os que lutam por uma nova ordem que ponha fim a esta guerra civil, tão covarde que nem se assume como tal, são vistos como os agentes da desordem. (Neste capítulo, não estou afirmando nada que um militante do MST não saiba por experiência própria).

Mais algumas informações sobre a nova objetividade.

Infelizmente não dá para tratar deste ponto por extenso, até porque ainda não completei minhas pesquisas sobre o assunto. Então, cuidado! Posso estar falando coisa errada. Mas, até onde deu para entender, a estética da nova objetividade é uma atualização do programa naturalista. O naturalismo surgiu no final do século XIX e foi o primeiro capítulo da história das lutas dos trabalhadores na frente cultural pelo direito à representação artística de seu modo de vida, seus problemas e suas lutas.

Mas assim como a luta socialista culminou na Revolução Soviética e produziu uma série de conquistas e conhecimentos no âmbito da política, a luta na frente cultural produziu novas armas e novo repertório. Pois bem: parece que a nova objetividade ignora todas essas conquistas políticas e culturais e se limita a incorporar novas técnicas como a reportagem e a fotografia às práticas naturalistas, que *neste sentido* estão superadas. Por isso Walter Benjamin afirma que os artistas que aderiram ao programa estético da nova objetividade se limitaram a abastecer os meios de produção cultural burgueses (jornais, livros, revistas, filmes) com matéria prima tirada da luta de classes, como é o caso das reportagens sobre a miséria para os jornais burgueses. Para Benjamin, esses artistas deveriam entender que

também são trabalhadores sem meios de produção e lutar pela socialização dos meios de produção intelectual.

Então, o que fazer?

Uma boa ideia, para começar, seria estudar o livro do Lênin que tem esse nome e foi escrito há mais de cem anos. Ali encontramos o primeiro desafio que é o de formar, organizar um movimento revolucionário e, no mesmo processo, forjar um programa e uma direção revolucionários. Isso não é brincadeira, muito menos basta simplesmente querer, nem se faz da noite para o dia. Brecht escreveu que Lênin apresentava numerosas condições necessárias à revolução, mas ele não sabia de nenhum momento no qual não se devesse trabalhar por ela.

Para quem atua na frente cultural, além de ter clareza sobre o que fazer no plano político, coloca-se o desafio de se apropriar das armas culturais produzidas pelos trabalhadores em suas lutas. Uma das armas que o MST criou e vem aperfeiçoando através dos anos é a mística, que ao mesmo tempo é teatro épico (por sua forma narrativa, porque mistura as mais diversas linguagens, porque não tem uma fórmula fechada nem uma receita dada de antemão) e é uma modalidade do teatro de agitprop porque sempre é realizada em função de algum tema imediatamente político.

Walter Benjamin afirma em seu ensaio que a experiência do teatro épico e particularmente a da peça didática servem de modelo para todas as demais práticas culturais.

No período pré-revolucionário, como era a relação dos intelectuais com os camponeses? E dos camponeses com os intelectuais?

Se excluirmos da pergunta os intelectuais vinculados à classe dominante, no caso da Rússia houve uma bela história de aproximação entre intelectuais e camponeses desde o início do século XIX. Por exemplo: eles lutaram ao mesmo tempo pelo fim da servidão e pelo fim do analfabetismo. Por causa dessa luta, uma parte importante da força da literatura russa provém do fato de muitos livros terem sido escritos para o povo. Essa é uma longa história que produziu importantes líderes políticos (o irmão de Lênin, por exemplo, que pagou com a vida por isso) e grandes escritores. Máximo Gorki se considerava fruto dessa luta. Quanto aos camponeses, a atitude variava da admiração irrestrita à desconfiança que eu, particularmente, acho mais recomendável. Brecht sugere que é mais confiável quem estimula a nossa capacidade de pensar por conta própria do que quem pede a nossa confiança irrestrita. Ele escreveu: é mais prudente fazer meu interlocutor acreditar em si mesmo do que acreditar em mim.

Onde deve estar o olho do artista-militante em termos formais? Qual o papel dos intelectuais? Quem são os Tretiakov hoje? Qual o papel dos assessores? E o nosso papel? Nós não somos Tretiakov? É o caso de nos tornarmos?

O artista-militante precisa descobrir o mais cedo possível qual a relação entre técnica e ideologia da classe dominante e quais as técnicas que já foram desenvolvidas em sintonia com os movimentos revolucionários. Algumas jogam o trabalho imediatamente no campo ideológico burguês. Por exemplo: se, para escrever uma cena teatral, o artista-

militante criar um protagonista que será individualmente responsável por tudo o que acontece na cena e se, além disso, usar apenas os recursos técnicos do diálogo dramático, ele pode ter certeza de que já perdeu a batalha ideológica, porque está usando as técnicas do inimigo. Outro exemplo: qualquer música que obedece cegamente (ou surdamente) e sem crítica às regras da harmonia que foram estabelecidas pela linguagem tonal está tecnicamente instalada no campo ideológico da burguesia, e assim por diante.

Por isso militantes-artistas precisam conhecer de um ponto de vista histórico e crítico a maior variedade possível de linguagens artísticas para desenvolverem o "olho técnico" que terá um papel fundamental na criação do legítimo repertório artístico e cultural do movimento. Ao mesmo tempo que criticam o arsenal burguês, devem apropriar-se do arsenal revolucionário, que é vastíssimo: vai do teatro épico à música atonal e dodecafônica, passa pelo cubismo (e outras tendências) nas artes plásticas, pelo surrealismo na literatura, pela montagem dialética no cinema e assim por diante.

Os intelectuais, como disseram Brecht e Benjamin, têm que, antes de mais nada, se dar conta de que eles mesmos não têm o controle dos meios de produção intelectual. Por isso, assim como os camponeses lutam pelo acesso à terra para produzir alimentos para o corpo, os intelectuais têm que lutar pelo acesso aos meios de produção de alimento para o espírito. Os Tretiakov de hoje, em parte, são assessores do MST que se dispõem a transmitir a militantes do movimento os conhecimentos que obtiveram por terem tido a possibilidade de fazer estudos universitários ou especializados, no caso de artistas simpatizantes. Mas não chegaremos aos pés de Tretiakov enquanto não lutarmos nós mesmos pela socialização dos meios de produção intelectual.

Quanto aos militantes da cultura do próprio movimento, na medida em que se enquadram na categoria dos "intelectuais orgânicos" de Gramsci, eles levam vantagem sobre Tretiakov, porque já fazem parte do movimento, mesmo no caso dos que vieram da universidade e de outras experiências culturais. Neste sentido, o que foi uma experiência completamente nova para Tretiakov já é rotina é para militantes-artistas do MST. Mas, assim mesmo, há muito o que aprender com a experiência dele, tendo em vista a necessidade de aprofundar, no sentido de enraizar, o papel da cultura no movimento como um todo. O papel dos militantes na frente cultural, tal como definido no último congresso do MST, é fundamentalmente político: atuar nas frentes de massa com as armas da cultura, aprofundar a consciência política (e desenvolver a artística) nos acampamentos e travar a luta ideológica nos assentamentos, sobretudo entre os jovens, que estão permanentemente expostos aos apelos do mundo da mercadoria, principalmente os do lixo cultural. São tarefas pesadíssimas, que exigem o máximo de energia tanto na preparação quanto na realização das atividades. Isto exige formação permanente.

Quanto a adotar o exemplo de Tretiakov, acredito sinceramente que é este o horizonte do coletivo nacional de cultura: trata-se de criar uma situação tal que todas e todos sejamos ao mesmo tempo produtores e consumidores de uma cultura que está sendo o tempo todo criada por nós mesmos e para nós. Por isso esta cultura é política em grau máximo.

Dadas estas condições de produção cultural dentro do movimento, é importante também ter clareza sobre o fato de que esta cultura por si só já está fora do mundo da mercadoria. Como isto já é um fato, é importante que o movimento como um todo tenha consciência de sua condição de produtor de uma cultura mais viva e mais exigente do que a mercadoria-lixo cultural que nos rodeia para desenvolver critérios mais exigentes quando começar a discutir suas relações com artistas que não fazem a crítica de sua inserção no

mercado. Deixar-se pautar nas práticas culturais por critérios de mercado é uma maneira de reproduzir dentro do movimento a ideologia cultural do inimigo.

Ainda a questão da técnica.

Um desafio permanente para quem atua em qualquer campo artístico é manter o olho e o pensamento alertas para as questões técnicas. Ao mesmo tempo que existem instrumentos técnicos (tintas na pintura, câmeras no cinema) que precisamos saber usar, existem técnicas ou modos diferentes de usá-los. Na literatura, existem técnicas para seduzir o leitor, técnicas para criar suspense ou, o que é o mesmo, para instigar a curiosidade e prender a atenção do leitor para o resultado, ou desfecho, de uma história. Existem, por outro lado, técnicas de distanciamento através das quais é possível estimular a capacidade de análise e de crítica por parte do leitor. Assim sendo, quem pretende compor uma canção precisa ter consciência do tipo de atitude que pretende estimular nos ouvintes. No teatro, uma técnica de distanciamento muito útil é a ironia. Através dela é possível, por exemplo, criticar o comportamento de um personagem mostrando, na mesma cena, que ele diz uma coisa e faz outra.

Por outro lado, todas as técnicas dramáticas estão a serviço da ideologia burguesa, porque o drama é um gênero teatral que foi inventado para tratar dos assuntos da vida burguesa na esfera privada. É por isso que nos dramas tudo passa pelas relações familiares: amores, namoros, casamentos, traições, divórcios, relações entre pais e filhos, interesses por herança e assim por diante. Os trabalhadores inventaram outro tipo de teatro, que se chama teatro épico, para tratar dos seus assuntos. Quem faz teatro épico sabe que, para os trabalhadores, mesmo os problemas da vida privada não se resolvem neste plano; as soluções passam por enfrentamentos e lutas na esfera pública. Por exemplo: os problemas econômicos dos trabalhadores nunca se resolvem no âmbito familiar; pelo contrário, nestes limites eles só se agravam e se multiplicam. É por isso que quando o teatro, o cinema ou a televisão tratam dos problemas dos trabalhadores usando as técnicas do drama nunca aparecem soluções verdadeiras para os problemas, pois estas são políticas. No lugar delas, aparecem sugestões ideológicas, como a ideia de que é preciso ter fé, fazer sacrifícios, a vida é assim mesmo, etc., ou, o que é a mesma coisa, falsas soluções, como casar com o mocinho ou a mocinha rica e milhares de variações sobre este tema.

Na luta de classes a consciência é o mais importante. Mao Tsetung dizia que é preciso trabalhar e combater ao mesmo tempo. Como combinar estas coisas? Como um militante da frente de massa se arma com os recursos da cultura? Que tipo de cultura nós queremos para desenvolver novos tipos de relações? Como ser artista-militante e militante-artista no processo de produção coletiva? O ego do artista é individualista; como lidar com isto? Como distinguir a refuncionalização da cultura, já que ela pode contribuir para a transformação? E como avançar na integração entre as frentes? Existe uma preocupação da cultura em avançar na educação. De que forma?

Havendo ou não choques e confrontos, o diálogo franco e leal é sempre a melhor arma pois até prova em contrário todos lutamos pela mesma causa. É preciso nunca perder de vista que temos todos os mesmos objetivos e que todos nós sofremos os efeitos da formação e da hegemonia ideológica burguesa. Isto vale para professores que acreditam na eficiência de métodos burgueses (como estimular a competição e não a solidariedade entre

os alunos); vale para o artista de ego inflado que acha natural impor aos companheiros de trabalho as suas exigências subjetivas; vale para o militante que, por insegurança ou sonhos burgueses de fazer carreira individual, se comporta como gerente de empresa e tenta impor sua "liderança" (entre aspas porque isto *não é* liderança) aos demais companheiros. Todos esses comportamentos se apoiam em valores culturais cultivados pela ideologia burguesa. Aproveitando a dica de Mao, para combatê-los é preciso começar combatendo os que nós mesmos cultivamos inconscientemente. É um combate permanente, e a consciência de classe se forja também neste combate. Eu acho que, em parte, era isso que ele queria dizer com trabalhar (lutar) e combater (inclusive os nossos preconceitos) sempre. Uma pergunta que deve sempre nortear a nossa atividade é se nossas atitudes são pautadas pelo desejo burguês de promoção pessoal ou pelo legítimo objetivo de promover, cultivar e fazer multiplicar os valores da solidariedade, que são essenciais para a construção de uma sociedade mais amiga, mais justa; enfim, para realmente dar conteúdo à palavra humanidade, que permanecerá vazia enquanto houver fome, miséria e abandono.

Pautados por estes valores e objetivos, não será difícil inventar as melhores formas políticas de integrar os trabalhos de frentes como as de massa, de educação e de cultura, para ficar só nas que foram mencionadas. Basta usar estes valores como critério para analisar cada proposta e cada ação.

A ação será tanto mais construtiva quanto mais conscientemente se tomar o que já existe como ponto de partida. Numa ação da frente massas, por exemplo, examinar e definir junto com os responsáveis do ponto de vista político em que momento cabe uma intervenção teatral, que pode ser uma cena de agitprop. Depois de algumas ações conjuntas, os próprios dirigentes políticos podem começar a atuar *também* como artistas. Melhor ainda se todos se divertirem durante a preparação e a realização da ação conjunta. Não é verdade que nós queremos inventar uma humanidade em que as pessoas não tenham mais que fazer sacrifícios, em que ninguém mais precise reprimir os seus desejos, em que todos sejam felizes e se divirtam, em que todos possam desenvolver suas potencialidades criativas? Então! Vamos começar a ensaiar isto desde já, nas ações político-culturais das frentes de massa.

Assim como nós que atuamos na frente cultural não podemos nunca acreditar que já não temos mais o que aprender, os militantes da frente educacional também precisam estar abertos para outros horizontes que ultrapassam a ideia de que a educação só transmite conteúdos previamente determinados. Uma das formas destas duas áreas, cultura e educação, se integrarem decorre desta percepção comum. Assim como professores – digamos: os alfabetizadores treinados no método de Paulo Freire – podem ensinar aos militantes da cultura uma infinidade de técnicas propriamente didáticas (pois estes têm que atuar como professores o tempo todo), os artistas – digamos: os artistas plásticos – podem ensinar a professores de crianças e adultos como identificar num desenho valores e técnicas que podem e devem ser criticados. É só multiplicar os exemplos para ver que existe e podemos inventar uma infinidade de modos de integração entre as várias frentes.

Por outro lado, é preciso também não esquecer das condições materiais de que dispomos. O próprio movimento nos ensinou que a luta vai forjando os lutadores e as condições em que lutamos, que são melhores ou piores dependendo da nossa força e da força do inimigo. Por exemplo: não dá para pensar em fazer graça quando enfrentamos uma tropa de choque. Neste sentido, a questão da cultura que queremos passa pela avaliação da cultura que já temos, ou não temos, e queremos criar. Assim, a cultura que queremos agora, que é uma cultura de luta, deve ser inclusiva a ponto de não desperdiçar nem mesmo a mais

modesta mística. Se os responsáveis por sua elaboração dispuserem de apenas três grãos de milho para fazê-la, devem retirar deste recurso o máximo de informação artística e política. Na década de sessenta do século passado, Fernando Pamplona, o carnavalesco do Salgueiro, uma escola de samba então muito pobre, costumava dizer "tira da cabeça o que do bolso não dá". Nós podemos adotar esta ideia. Com isso, quero dizer que a cultura que queremos tem que dar espaço e voz para todo mundo, independente de treinamento, informação, formação, idade, sexo ou credo religioso. Ela tem que contemplar a história das lutas dos trabalhadores, tanto os nossos antepassados locais quanto os do resto do mundo; dar espaço para a história cultural dos excluídos e também se apropriar criticamente da tradição cultural das classes dominantes através da história. Nosso horizonte é a construção de uma sociedade que não jogue fora o que já existe, mas que socialize os meios de produção para que todos nós tenhamos acesso a eles e não apenas uma elite econômica e cultural. Nós queremos uma sociedade e uma cultura que não tenham nenhum tipo de elite.

A existência de um setor de cultura no movimento, ao mesmo tempo que caracteriza um avanço, expressa o fenômeno da divisão do trabalho que, se não for pensado com lucidez, pode reproduzir e multiplicar alguns dos aspectos mais detestáveis da ideologia dominante. O MST é o primeiro movimento de luta dos trabalhadores brasileiros que conseguiu criar frentes como a de educação e a cultural. Se o processo não for permanentemente crítico, as armas educacional e cultural podem se voltar contra o próprio movimento, na medida em que podem estimular práticas a serviço da ideologia que o movimento combate na prática da luta contra o latifúndio. Em vista deste risco, e sem prejuízo da especialização que é necessária (é impossível assobiar e chupar cana ao mesmo tempo), é preciso superar a situação de fragmentação, sem que se percam de vista as exigências específicas de cada tarefa. Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo. Por isso ele deve ser muito claro, muito bem articulado, com argumentos legítimos e com definição precisa das táticas e estratégias adotadas e defendidas em cada ação. A construção de uma cena, ou composição de uma canção têm a função de ilustrar, ou concretizar através de imagens, os sentimentos, o sonho ou a luta e por isso não terão sentido se forem feitas independentemente ou ao arrepio das decisões políticas. Por outro lado, uma intervenção política que conta com o apoio da arte é muito mais poderosa.

Finalmente, não é demais lembrar que os nossos trabalhos, desde as providências tomadas para a constituição de um coletivo de cultura, serão avaliados politicamente no próximo congresso do movimento. Se a partir do estudo dos documentos produzidos no congresso anterior nós formos capazes de produzir materiais para a nossa auto avaliação que deve ser, nesta ordem, política, cultural e estética, será melhor para todo mundo, pois assim conseguiremos indicar os pontos nos quais avançamos, os problemas que já foram resolvidos, os que foram criados e, se possível, propostas concretas para o avanço do movimento como um todo, pois é isso o que interessa.