

Os (des)caminhos entre produção cultural e política nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil

Cleiton Paixão¹

Para falar sobre os caminhos traçados pelo trabalho artístico e político na década de 1960 e 1970 é necessário destacar a importância desse período por remeter a um momento crescente de discussões em torno dos rumos que as artes começavam a seguir no Brasil, desde a criação de instrumentos estatais para o controle da produção artística, até sua pretendida eficácia política, destacada em uma série de movimentos e grupos artísticos, frutos do autoritarismo que marcou o período. Sobre esse aspecto, autores como Marcelo Ridenti², Maria Rita Kehl³, Renato Ortiz⁴, e Zuenir Ventura⁵, apresentaram diferentes perspectivas, pois a diversidade de grupos e movimentos surgidos no calor do momento e os diferentes pontos de vista que cercaram os debates, seja no que se refere ao conteúdo ou à forma de suas obras, mostraram um cenário amplo para diversas abordagens. Porém, é inegável, entre essas visões, a riqueza encontrada em manifestações artísticas, como as experiências do Centro Popular de Cultura da UNE, que procuravam, através de sua política cultural, uma arte que se fizesse capaz de colocar em debate as reivindicações dos diferentes setores da sociedade brasileira, fosse ele urbano ou rural. O teatro, o cinema, a literatura, assumiram uma postura inspirada na busca da identidade do brasileiro.

A década de 1960 foi marcada por um contexto no qual o mundo encontrava-se politicamente bipolarizado pela Guerra Fria, um momento no qual a economia mundial, principalmente na Europa Ocidental, teve um forte crescimento, com índices que apontaram crescimento na produção de bens e serviços mundiais entre as décadas de 1950 e 1970. No Brasil, a política econômica do governo de Juscelino Kubitschek ampliou a ação do Estado no setor de Infra-Estrutura, o que implicou na redução de impostos e outras vantagens para atrair investimentos estrangeiros, principalmente para o fortalecimento da industrialização nacional, o que pode ser observado a partir das indústrias automobilísticas, de transportes aéreos e aço. O resultado desses investimentos fez crescer, entre 1955 e 1961, em 80% o valor da produção industrial brasileira. Entre os anos de 1957 e 1961 o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu a uma taxa anual em torno de 7%.

O crescimento da economia mundial, o constante desenvolvimento tecnológico, o consequente aumento da produção de bens de consumo e a abertura política ocorrida no pós-guerra possibilitaram o avanço dos movimentos sociais e um maior envolvimento da população brasileira nos debates sociais da época, os quais, sob a bandeira do fortalecimento do país e da identidade nacional, pretendiam realizar mudanças na realidade política, econômica e social do país. Esses eram os principais fatores que fizeram parte das reivindicações dos trabalhadores nas cidades e no campo. Os trabalhadores rurais, principalmente no Nordeste, liderados por Francisco Julião, formaram as Ligas Camponesas em favor da Reforma Agrária Radical. Nas cidades, estudantes e trabalhadores operários se organizavam em entidades estudantis e sindicatos. A participação de artistas e intelectuais ficou marcada, nesse instante, pelos debates sobre o alcance e a possibilidade de um trabalho artístico revolucionário que estivesse ao alcance da população, *“dos sonhos com uma Sierra Maestra que nos livrasse do imperialismo, do latifúndio e da miséria”*⁶.

Esse período, marcado por agitações populares, com surtos de renovação em vários setores da sociedade, foi contagiado com a possibilidade de mudanças a partir de reformas estruturais na política e na economia brasileira. Momento em que temas como esses deixaram de fazer parte do cotidiano de um pequeno grupo privilegiado para penetrar no universo do trabalhador, do estudante, do padre, do intelectual, do militar, do homem comum. A politização respirada nos setores intelectuais de esquerda foi representada no meio estudantil pela União Nacional dos Estudantes (UNE), pela União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e pela União Metropolitana dos Estudantes (UME). A UNE participou ativamente da campanha pela posse de João Goulart, deslocando, inclusive, a sua sede para Porto Alegre, onde o governador Leonel Brizola manteve a resistência a um golpe militar. A pauta de reivindicações defendida pela UNE incluiu reformas na educação, no setor agrário, o combate ao imperialismo estadunidense, entre outros pontos que reivindicavam uma maior participação dos trabalhadores nas decisões políticas do país.

A produção cultural brasileira na década de 1960 também ficou marcada pelo engajamento político de artistas, refletido diretamente nos debates políticos travados no país. Essa prática começou com o CPC – Centro

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, campus de Marília.

² Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

³ KEHL, M. *Anos 70 – televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1986.

⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁵ VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁶ MORAES, Denis de. *A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p.24.

Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) - e chegou a vários segmentos do setor cultural. A música, a literatura, o teatro, o cinema, a arquitetura foram atingidos pelo engajamento político de artistas como Glauber Rocha, Ferreira Gullar e Antonio Callado. Havia na produção e no consumo cultural um grande interesse por tudo o que era nacional; pretendeu-se uma arte política com um maior contato com a realidade social e política do público.

O cinema nacional da década de 1960 procurou oferecer ao público novas opções de produtos cinematográficos, que questionassem a realidade social, política e cultural, além de se caracterizar pelo forte sentimento antiimperialista, devido ao monopólio de produtos hollywoodianos. A produção teatral também floresceu; teatrólogos, entre os quais se destacaram Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e Gianfrancesco Guarnieri, escreveram textos sobre questões sociais e críticas à elite cultural brasileira. Os temas tratados nas produções culturais do período pretendiam levantar questões acerca dos problemas enfrentados por grande parte da população e o trabalho artístico passou a ser um dos principais instrumentos na pretensão de reivindicar mudanças na política brasileira. Esse trabalho foi realizado a partir da nacionalização dos temas, ou seja, autores começaram a desenvolver uma produção cultural com temas ligados à política e identidade nacional, temas que procuravam refletir ainda os problemas enfrentados pela sociedade brasileira no dia a dia.

Hoje muito se discute sobre o papel assumido por artistas e intelectuais de esquerda como Nelson Pereira dos Santos, Francisco de Assis, Ferreira Gullar, Joaquim Pedro de Andrade, Dias Gomes, que nos anos 1960 se colocaram a representar os interesses do povo brasileiro. Esses trabalhos artísticos são criticados pelo caráter populista, passadista e romântico que apresentaram, entretanto, outros entendem esse trabalho como representante de um "romantismo revolucionário". Esse termo é retomado por Ridenti de maneira a caracterizar os meios intelectualizados da sociedade brasileira nos anos de 1960 e 1970, pois, como veremos, esses anos ficaram "marcados pela utopia da integração do intelectual com o 'homem simples do povo' brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, podendo dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida".⁷

Características do romantismo revolucionário estiveram presentes em versões diferenciadas, em programas políticos de grupos de esquerda e em produções culturais, entretanto, como afirma Ridenti, não deve ser entendido como uma espécie de camisa de força na diversidade dos problemas estudados, mas sim como uma maneira de compreender o movimento contraditório dos personagens envolvidos naquele trabalho, ou seja, como membros da classe média se inseriam nos debates através de partidos políticos e grupos artísticos, reproduzindo o

posicionamento ideológico desses grupos. Sobre esse trabalho artístico podemos afirmar que o romantismo das esquerdas não se pautava simplesmente pela volta ao passado, mas sim, pelas pretensões modernizantes de setores já organizados da sociedade. Esse romantismo não pode ser entendido "no sentido anticapitalista prisioneiro do passado, gerador de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário".⁸

Durante a efervescência cultural do período, no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura começou a fazer cinema e teatro com temas políticos em portas de fábricas, na periferia, em grêmios estudantis e sindicatos. O "vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc."⁹. Nota-se que de 1960 a 1964 a política brasileira começou a fazer parte também dos interesses dos movimentos sociais, ampliando a participação popular no processo político, "não se limitando mais apenas ao Parlamento - tornara-se algo bem abrangente", o que fez surgir pressões reivindicatórias das camadas subalternas.¹⁰

O processo de democratização política e social, com a crescente mobilização popular pelas chamadas Reformas de Base - que incluía a reforma no sistema educacional, no setor agrário, no campo político, social e econômico como a nacionalização das empresas "concessionárias de serviço público, dos frigoríficos e da indústria farmacêutica; a estreita regulamentação da remessa de lucros para o exterior e a extensão do monopólio da Petrobrás"¹¹ - foi interrompido pelo golpe militar de abril de 1964 que, surpreendendo aqueles que esperavam a revolução brasileira a qualquer instante, acabou por dificultar a atuação dos movimentos sociais, principalmente devido ao autoritarismo violento, imposto pelo regime que acabava de nascer. Entretanto, mesmo diante do golpe militar, segundo Schwarz¹², a atividade cultural não foi afetada naquele momento. Ao contrário, essa cultura continuou crescendo, mesmo estando limitada apenas a uma parcela da população.

Apesar de uma certa hegemonia de esquerda nas produções do período, essa se fez presente apenas em debates dos grupos ligados à "produção ideológica do país", ou seja, as produções intelectuais eram realizadas e difundidas apenas dentro dos grupos dos próprios intelectuais. "É de esquerda somente a matéria que o grupo - numeroso a ponto de formar um bom mercado - produz para consumo próprio"¹³. Mesmo diante do quadro de mobilização social, o contexto em 1964 ficou marcado pela posição ideológica da "outra camada geológica" da sociedade, a qual, através da Marcha da família, com

⁷ O termo Romantismo Revolucionário foi objeto de análise de Michael Löwi e Robert Sayer na obra *Revolta e melancolia - o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

⁸ RIDENTI, op. cit., p.12.

⁹ Idem, p. 25.

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-69*. In. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, 79

¹¹ MORAES, Denis de. *A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 34

¹² BOSI, Alfredo. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 448.

¹³ SCHWARZ, op. cit.

¹⁴ Idem, p. 62.

Deus pela liberdade, lutava contra o divórcio, a reforma agrária, a comunização do clero, entre outros.

O País, que, segundo Schwarz, no início da década de 60 estava incrivelmente inteligente, com manifestações antiimperialistas, pela reforma agrária e reformas na educação, observou surpreso o surgimento de uma nova política que se instaurou com o regime militar. O golpe de 1964 mudou o curso das discussões acerca do desenvolvimento nacional, previsto pelas Reformas de Base de 1962, para implantar o modelo de modernização da economia, integrando-se ao modelo de abertura do mercado nacional. Nesse momento, a implantação da censura começou a se fazer presente na sociedade brasileira, contra os comunistas e pela “segurança nacional”, através da repressão e tortura a presos políticos, firmando o clima de terror imposto pelo regime contra os oposicionistas ao governo.

Contudo, mesmo diante das constantes pressões exercidas pelos mecanismos de repressão instituídos pelo regime militar, a produção intelectual cresceu consideravelmente em diversos seguimentos da sociedade brasileira. Manifestações estudantis; sindicais, como as greves de Osasco (SP) e Contagem (MG) em 1968; movimentos ligados a partidos políticos como o Partido Comunista Revolucionário Brasileiro (PCBR), que surgiu em 1967 como dissidência do Partido Comunista Brasileiro (PCB); grupos ligados à igreja católica como a Ação Popular (AP), uma organização clandestina da esquerda que atuou entre os anos de 1962 e 1973 contra a repressão do governo militar, que tinha entre seus membros Solange Silvanhy e Loreta Valadar, surgiam de maneira a explicitarem seu descontentamento pela maneira como estavam sendo conduzidas as questões políticas no país. No campo artístico - especialmente naqueles setores ligados à esquerda - exemplos como o Show Opinião e o Teatro Popular União e Olho Vivo, realizaram debates sobre cultura e política naquele instante.

O combate ao Regime militar foi fortalecido de diversas maneiras. Se por um lado a organização de uma guerrilha, tanto rural como urbana, para uns parecia a melhor saída para o enfrentamento ao regime, outros procuravam montar suas estratégias de resistência e reivindicação política através do trabalho artístico. Nesse campo, os trabalhos eram realizados a partir de temas sociais e políticos que caracterizavam o período, principalmente pelo debate que apontou a produção cultural como ponto fundamental para uma reflexão histórica sobre o contexto em questão e a instauração imediata de uma resistência organizada. O teatro surgiu trazendo para o público um debate político que pretendia intervir no processo de conscientização da sociedade, propagando a necessidade de uma resistência da população contra o autoritarismo imposto pelo Estado e a favor da luta pelo resgate de valores que haviam sido suprimidos pelo novo regime, como a liberdade e a democracia. Mais adiante veremos alguns dos trabalhos artísticos surgidos no pós 1964 e de que maneira trouxeram novos elementos tanto para o debate estético como para a construção de alternativas de resistência à política estabelecida pelo regime militar. Nesse sentido, também podemos situar os trabalhos realizados com o surgimento de tendências artísticas

como o Tropicalismo e a forma como procuraram levantar o debate acerca das temáticas relacionadas ao cenário político e estético da cultura brasileira.

Os militares e o trabalho artístico

Com a instauração da ditadura militar em abril de 1964 a produção teatral passou por momentos críticos. O contexto marcado pela repressão militar se caracterizou pela criação de mecanismos ligados aos órgãos policiais do governo que impediram a realização de diversas peças nacionais e estrangeiras nos palcos brasileiros. Dramaturgos, atores e diretores como César Vieira, Ferreira Gullar foram arbitrariamente agredidos e proibidos de realizarem suas atividades artísticas.

O descontentamento da classe artística brasileira, envolvendo principalmente os profissionais do teatro, com as restrições a que ficaram sujeitos foi expresso no Manifesto dos 1500, que ocorreu após vários cortes feitos pela censura em São Paulo no Show Opinião, além da proibição do filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em várias cidades do Nordeste e a notícia de que o general Riograndino Krueel, então chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, teria enviado uma circular aos censores estaduais recomendando a retirada de cartaz do espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

No ano de 1967 inúmeras peças sofreram cortes ou tiveram problemas com a censura, entre elas *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, *Volta ao Lar*, de Harold Pinter e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Outros textos como *O Homem e o Cavalo* também de Oswald de Andrade, foram expressamente proibidos. No início de 1968, em Brasília, *Um bonde chamado Desejo* de Tennessee Williams foi tirado de cartaz pela censura, que suspendeu por trinta dias as apresentações da atriz Maria Fernanda e do diretor Oscar Araripe. Esse episódio resultou em uma manifestação dos trabalhadores teatrais que protestaram contra as interdições na área artística, episódio que levou a uma greve de três dias em São Paulo e no Rio de Janeiro de todos os teatros. Nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro de 1968 todos os espetáculos que seriam realizados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo foram cancelados, o que mobilizou parte da classe artística em torno de reivindicações que visavam desde a liberação de peças e filmes interditados até a reformulação da censura de acordo com os princípios da liberdade de criação artística. A repercussão da greve preocupou as autoridades, que imediatamente instituíram no âmbito do Ministério da Justiça uma equipe integrada por representantes do teatro e do Ministério, para elaborar um anteprojeto de uma nova lei sobre censura. Ao organizar a comissão que daria início aos trabalhos, o ministro da Justiça Gama e Silva tentou tranquilizar as pessoas dizendo que “o teatro é livre; a censura não incomodará mais”¹⁵. Entretanto, as proibições, cortes e agressões trazidas pela da censura se intensificaram.

1968 é considerado como um diferencial desde a

¹⁵ MICHIALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.34.

instauração do golpe militar em 1964, pois nesse ano foi decretado o Ato Institucional, número 05 – AI Nº 5 – o que se convencionou chamar de “o golpe dentro do Golpe”, devido à reestruturação interna das políticas militares. O AI Nº 5, mecanismo sem prazo de vigência, deu amplos poderes ao presidente Costa e Silva para suspender mandatos e direitos políticos, dispensar e aposentar servidores públicos, limitar garantias individuais, cancelar *habeas corpus*, censurar a imprensa, suspender direitos e garantias de magistrados, intervir nos estados e municípios e decretar recesso parlamentar do Congresso Nacional, das Assembléias estaduais e das Câmaras municipais. O AI Nº 5 possibilitou ainda a efetivação de diversas represálias contra opositores do governo, a saber, antecipou a aposentadoria de Ministros do Supremo Tribunal Federal e a regulamentação da censura à imprensa e a qualquer outro instrumento que viesse a se posicionar contrário à política do governo. Essas medidas foram entendidas como necessárias em nome do restabelecimento da ordem, da segurança nacional e em defesa da democracia.

A violência que marcou o cenário político brasileiro a partir de 1968 foi igualmente repressiva contra instrumentos culturais, artísticos, jornalistas, entre outros, pois foi quando a censura assumiu, definitivamente, “o papel de protagonista na cena nacional e desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incômodamente presente no cotidiano dos artistas”¹⁶. Grande parte da diminuição das atividades teatrais se deve à violência trazida pelo AI Nº 5. A forte repressão promovida pelo governo constantemente procurou tachar o teatro como um mecanismo subversivo, o que afastou das bilheterias o maior público dos teatros brasileiros, a classe média. Mesmo com a diminuição dos espetáculos, as agressões sofridas pela classe não cessaram, entretanto, é difícil acompanhar estatisticamente tais dados, também devido à repressão à imprensa brasileira.

As restrições e perseguições a qualquer ideia contrária à política militar se estenderam ao longo da década de 1970, entretanto esse foi um contexto no qual a produção teatral teve suas forças revitalizadas, principalmente a partir de novas experiências e formas de representação. Como afirma César Vieira¹⁷, foi o momento em que diversos grupos teatrais como o Forja, o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), Núcleo Expressão de Osasco, Núcleo Independente, começaram a realizar espetáculos na periferia paulistana com uma nova proposta estética e artística diferente daquelas até então desenvolvidas. Entre os fatores que levaram os grupos a realizarem esse trabalho, identificamos a proposta de tornar o teatro um importante instrumento para levantar o debate acerca do contexto político e social brasileiro e, assim, tentar criar novos espaços e alternativas para a reivindicação das reformas políticas necessárias para a sociedade naquele momento. Dramaturgos, atores e diretores que participavam desse movimento, como Celso Frateschi e César Vieira, entendiam ser necessária a compreensão da responsabilidade histórica do trabalho social e político da arte, uma vez que a população moradora da

periferia era restringida do acesso a produção de bens e serviços culturais por morarem em regiões em que pouco ou nenhum investimento cultural estatal era realizado.

Tomando como tema os diversos elementos que cercam o cotidiano dos trabalhadores brasileiros durante os anos de repressão política, as peças *Bumba, meu Queixada* de 1979 e *Pensão Liberdade* de 1981, respectivamente encenadas pelos grupos TUOV e grupo Forja, surgiram com a proposta de debater o contexto político em que estavam inseridas as mudanças nas leis trabalhistas brasileiras elaboradas durante o Regime militar. A relevância do trabalho empreendido por esses grupos está no debate que suas propostas apresentaram sobre um importante momento político vivido pelos trabalhadores no instante inicial do governo militar no Brasil, em 1964. A importância histórica desse tema era - e é - tal, que também foi escolhido por outros grupos que realizavam trabalhos semelhantes na periferia e também junto a diversos sindicatos na década de 1970. As condições sociais e políticas dos trabalhadores serviram como tema para os diversos grupos teatrais que realizavam seus trabalhos nos bairros e sindicatos da cidade e do país, principalmente devido ao momento de constante movimentação dos trabalhadores que procuravam se organizar contra as políticas trabalhistas do governo militar, assim como por melhores condições de vida e em defesa de seus direitos sociais e políticos.

Estado, cultura e política no regime golpista

A década de 1970 ficou igualmente marcada pela forte repressão aos meios intelectuais e artísticos. Nesse período, devido ao contínuo avanço da política de censura instituída pelos militares, continuaram as perseguições aos que insistiam em questionar as medidas adotadas pelo governo. As críticas e o posicionamento contrário fizeram com que diversas pessoas fossem perseguidas, presas e exiladas pelos mecanismos de censura. O controle sobre a área cultural fez com que diversos trabalhos artísticos que estavam sendo iniciados fossem impedidos de serem realizados. Trata-se, por excelência, de um período envolvido pelo processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, no qual a política econômica começou atribuir à cultura um papel importante para o desenvolvimento nacional. Esse processo político também se caracterizou pela atuação do Estado como financiador e elaborador de produções artísticas e leis protecionistas a iniciativas nacionais, de maneira a combater os produtos culturais que se opunham ao regime.

A atuação do Regime militar na área da cultura pode ser observada já em 1966 durante o governo de Castelo Branco, ano em que foi criada uma comissão destinada a apresentar sugestões para a reformulação cultural do país. Essa comissão previa a criação do Conselho Federal de Cultura, um órgão ligado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), que deveria ser criado nos moldes do Conselho Federal de Educação. O CFC foi criado pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e instalado a partir do Decreto nº 60.237, de 27 de fevereiro de 1967; permaneceu em funcionamento por mais de vinte anos e teve sua dissolução decretada em 1990. O CFC

¹⁶ Idem, 33

¹⁷ Entrevista ao autor em outubro de 2007.

ficou incumbido de formular uma política cultural para o país, com uma pretensão futura de elaborar um Plano Nacional de Cultura. No pronunciamento durante a instalação do CFC, o presidente Castelo Branco afirma que

Para suprir a grave lacuna existente, julgou o Governo que, a exemplo do Conselho Federal de Educação, tão forte no seu espírito federativo, também um Conselho Federal de Cultura deveria atender as peculiaridades regionais, sem prejuízo de ser o órgão governamental destinado a defender, estimular e coordenar, nas suas linhas mestras, a um plano nacional.¹⁸

Outro documento referente ao setor cultural foi produzido pelo CFC, em 1973, durante a gestão de Jarbas Passarinho como ministro do MEC, e foi intitulado Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura. Esse documento enfatizou a “necessidade de criação de um novo organismo ou de adaptação de órgão já existente, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como poderes de planejamento e execução”, ou seja, o documento indicou a importância da criação de um Ministério específico para a área cultural¹⁹. Essa proposta, assim como tantas outras surgidas durante a década de 1960, apresentou uma preocupação sobre a cultura como formadora da identidade nacional. Como explica Cohn, o documento ainda alertava para a falta de uma ação efetiva na área, no sentido em que deixar de promover ou de preservar as manifestações e o patrimônio culturais ocasionaria um risco para a segurança nacional. As dificuldades em conciliar as pretensões políticas e culturais fizeram com que o documento fosse tirado rapidamente de circulação.

Também como parte dos esforços do governo golpista para aumentar sua atuação no setor cultural foi criado, ainda em 1973, do Programa de Ação Cultural – o PAC. Essa proposta voltou a afirmar a importância da atuação do Estado no “desenvolvimento da cultura”. Diferentemente do documento anterior, as propostas do PAC não apontavam para a criação de um órgão específico para a cultura, o que deixou o documento com um caráter meramente assistencialista e apaziguador, ou seja, sem a pretensão de formular uma política cultural oficial, além de se caracterizar como uma “*abertura de crédito, financeiro e político a algumas áreas da produção cultural até então desassistidas pelos demais órgãos oficiais, [...] o PAC também pode ser entendido como uma tentativa oficial de 'degelo' em relação aos meios artísticos e intelectuais*”²⁰.

Outro instrumento importante a ser ressaltado foi a criação, em 1975, da Política Nacional de Cultura (PNC), um programa político criado durante o governo Geisel, que tinha à frente do MEC o ministro Ney Braga – um “*militar reformado cuja carreira política se consoli-*

dava através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de prócer simpático ao patrocínio das artes”²¹. A PNC concretizou, portanto, o reconhecimento oficial da necessidade de incluir a cultura no programa de desenvolvimento pretendido pelo governo para o país. A atuação do Estado na área cultural, limitada a programas e projetos circunstanciais, passou a assumir um lugar de destaque na política geral de desenvolvimento e segurança do governo através da Política Nacional de Cultura.

Entretanto, segundo Miceli, tratava-se de uma política com objetivos claros de codificação do controle sobre o processo cultural. Isso remete, sem dúvida, à posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas por adversários. A PNC, elaborada por representantes do Conselho Federal de Cultura, foi entendida como uma proposta que representava uma espécie de retaguarda daquilo que poderia se chamar de atuação do Estado na área cultural, pois, os diversos mecanismos criados pelos militares como forma de neutralizar os trabalhos artísticos até então realizados pelas forças “adversárias” do governo – como a censura e as intervenções diretas em produções artísticas – também foram utilizados na tentativa do governo assumir o controle do processo de produção cultural no passo seguinte. Todas as iniciativas faziam parte da política militar, que tinha como finalidade, além de promover as reformas políticas necessárias e instituir um novo programa de desenvolvimento – o II PND – também visava fornecer ao governo instrumentos de controle e promoção dos organismos culturais.

A PNC representou um importante papel no processo pelo qual o Estado buscava formular estratégias para atuar mais efetivamente no setor cultural, pois caracterizou um ponto nevrálgico para o governo e não se restringiu apenas a controlar ou reprimir o trabalho artístico da esquerda e dos contrários à política militar, mas também visava adequar a política brasileira aos novos padrões de consumo trazidos com as transformações na economia nacional, na tentativa de inserir o Brasil no círculo dos países ditos de primeiro mundo. Podemos observar que a proposta do governo militar ao criar mecanismos de atuação na área fez implantar diversas ações e organismos como o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a criação da Fundação Nacional da Arte (Funarte), além da reestruturação do Serviço Nacional do Teatro (SNT)²², entre outros.

Mesmo com as intenções políticas, caracterizadas também por mecanismos que restringiram e reprimiram diversos produtores e trabalhos artísticos em favor da implantação da Política Nacional de Cultura, diversos autores apontam para uma significativa mudança nas intenções do governo militar em institucionalizar a área

¹⁸ Conselho Federal de Cultura. *Aspectos da política cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p. 20.

¹⁹ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo. Difel, 1984, p. 88.

²⁰ MICELI, op. cit, p.55.

²¹ Idem, p.65

²² O SNT foi criado em dezembro de 1937, no momento em que também era implantado o “Estado Novo”, durante o governo de Getúlio Vargas. A criação do órgão foi entendida como um gesto de aproximação com a classe artística, oferecendo a perspectiva de o governo vir a atender as necessidades e interesses.

cultural brasileira. Entretanto, uma institucionalização cultural ligada a um projeto de desenvolvimento que caminhava na contramão de grande parte dos projetos e trabalhos artísticos que vinham sendo criados e desenvolvidos desde finais da década de 1950. A centralização estabelecida pela PNC, além de privilegiar o fator mercadológico da cultura, também fez o governo assumir a função de estabelecer o que interessava ou não, o que era excessivo ou não para o consumo cultural da população. Com isso, mesmo que na prática a PNC tenha favorecido o surgimento de diversos órgãos e instituições, o que permitiu *"a formação de equipes estáveis de técnicos responsáveis pela elaboração, acompanhamento e a avaliação de projetos nos diversos ramos da produção cultural"*²³, temos que observar em que sentido esses mecanismos tiveram uma efetiva atuação na área, já que esse mesmo governo, preocupado com a cultura no país, censurou e reprimiu diversos trabalhos artísticos no período, além de prender, torturar e mandar para o exílio diversos artistas, até mesmo aqueles que não tinham ligações diretas ou mesmo indiretas com projetos que questionassem o governo.²⁴

Ora, os paradoxos e os contrastes dessa política oficial de cultura em relação às restrições de diversas produções artísticas podem ser observados tendo em vista que uma das preocupações da PNC era garantir a formação de uma identidade nacional forte e influente, pois *"o perecimento do acervo cultural acumulado ou o desinteresse pela contínua acumulação da cultura representariam indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional"*²⁵:

Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas peças teatrais, filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial [...]; O movimento cultural pós 64 se caracteriza por duas vertentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada²⁶.

A PNC, além de centralizar a atuação do governo como mecenas em relação à produção artística por meio de prêmios, incentivos e financiamentos oferecidos pelas instituições culturais oficiais, também ficou caracterizada pela função mercadológica e pela forma como pretendia assegurar para o governo o controle dos mecanismos político e ideológico nacional, característica que acabou por privilegiar a quantidade numérica de produções artísticas, sem que a qualidade fosse uma determinante nesse

processo.

Dessa forma, Ventura²⁷ aponta que a década de 1970 foi marcada por um "vazio cultural" no contexto brasileiro, uma vez que a área cultural havia sido inserida no processo de desenvolvimento do país, provocando uma estagnação e um movimento contrário à década anterior, caracterizada como um dos momentos mais produtivos da cultura brasileira. Esse "momento obscuro" da cultura no Brasil, para alguns intelectuais, deve-se a alguns aspectos da nova ordem política estabelecida no país, na qual as políticas para a área cultural tencionavam para a criação de uma base forte para a cultura de massa e a emergência de valores estéticos diferenciados, que focavam o consumo fácil, principalmente com o forte crescimento da produção televisiva no período.

O foco estabelecido pela política cultural oficial do regime militar foi o de enquadrar a sociedade às novas perspectivas capitalistas de massificação cultural, ou seja, as ações do regime golpista na área cultural eram destinadas à sociedade brasileira como um todo, de maneira a enquadrá-la a um sistema cultural mais voltado ao entretenimento que à reflexão, a exemplo da interrupção do processo que a música popular atravessava com a Bossa Nova e com o movimento Tropicalista, através de nomes como João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil; do movimento teatral que propunha uma nova dramaturgia com o grupo Oficina; do Cinema Novo de Glauber Rocha, até chegar à literatura, que tinha Antonio Callado, Ferreira Gullar, Dias Gomes como uns dos seus maiores representantes.

Vários foram os descaminhos e as lacunas deixados pelo "fantasma da modernização", identificados como fruto de uma política mercadológica que estava sendo proposta para o país aos moldes do governo militar, através da Política Nacional de Cultura - PNC. A política econômica de desenvolvimento brasileiro pretendida na estrutura capitalista teve um papel fundamental para a entrada da indústria cultural no país. Além de fazer parte de um programa político que se caracterizou pela função de uma educação político e ideológica da sociedade brasileira, também a criação de organismos relacionados à produção e reprodução da cultura no país tinham seus interesses voltados para a consolidação de um mercado nacional cultural, guiado por uma lógica que privilegiava o consumo, ou seja, na forma como se apresentou a PNC deixava claro os interesses do governo militar em criar instituições culturais que pretendiam alcançar um maior número de consumidores sob a bandeira da "identidade nacional" e da "democratização" cultural para a população brasileira. A proposta para a criação de uma indústria cultural nacional estava baseada apenas para o consumo fácil dos produtos culturais previamente estabelecidos pelo governo. Assim, *"na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo"*.²⁸

Portanto, o consumo foi o mote estabelecido para justificar a eficácia das propostas estabelecidas pela polí-

²³ MICELI, op. cit., p. 63

²⁴ Cf. ARAUJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro não*. Record. Rio de Janeiro, 2003.

²⁵ COHN, op. cit., p. 90

²⁶ ORTIZ, op. cit., p. 114.

²⁷ VENTURA, op. cit.

²⁸ ORTIZ, op. cit., p. 114.

tica cultural do governo militar. Isso pode ser observado em “um relatório sobre as atividades culturais do estado [que] dirá: O rendimento de uma política cultural se mede pelo aumento do índice de consumo e não pelo volume das iniciativas”²⁹.

Nesse momento, “a cultura digestiva e descomprometida”, que começava a se fortalecer com a televisão, agarrada a objetivos essencialmente comerciais, longe de pretensões de originalidade, em busca apenas de uma qualidade padronizada, aceita e consagrada, foi capaz de satisfazer as demandas do setor menos exigente do público consumidor de bens culturais. Um de seus fatores mais característicos, argumenta Ventura, e o que ajudou na sua intensificação durante os anos, foi o caráter aético, apolítico, ideológico e acrítico contido nesse momento cultural do país.

No caso do cinema, o jornalista oferece alguns dados do Instituto Nacional do Cinema, dados esses que mostram a preferência popular por obras que não faziam referência a questões políticas ou sociais, os sucessos de bilheteria eram baseados em filmes de comédias eróticas ou então que exibissem “ídeos populares” como Roberto Carlos – com três filmes na lista dos vinte cinco maiores sucessos de bilheteria -, Teixeira – com dois filmes na lista – e Mazzaroppi – com cinco filmes na lista de maiores sucessos no momento.

O papel da televisão

Como afirma Kehl, a crescente urbanização no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, fez surgir a necessidade da criação e formação de novos hábitos, configurada por uma espécie de “reeducação” de grande parte da população brasileira, visando sua adaptação aos padrões de comportamento e consumo que surgiam e se formavam naquele instante nas grandes cidades. Nesse sentido, a adaptação do “novo homem” ao modelo de desenvolvimento político e cultural é caracterizada através de uma perspectiva de participação oferecida, principalmente, “via televisão e via consumo”, pois, “é preciso educar esse novo mercado de trabalho e consumo” e assim criar novos hábitos para um “homem novo”. Para isso, a partir de 1968, além de mecanismos de repressão, também foram criados diversos instrumentos para facilitar o acesso desse novo homem ao momento que surgia, ou seja, foram tomadas diversas medidas para facilitar a liberação de crédito ao consumidor, que eram apresentadas, como “medidas adotadas visando à implantação de um mercado de bens duráveis e semiduráveis, acompanhado de um desenvolvimento espantoso das técnicas de publicidade”³⁰. Nesse processo, a televisão passa a ser a “menina dos olhos” para os marqueteiros de plantão, que começam a identificá-la como um mecanismo de criação de uma “aculturação de massas”, capaz de unir o Brasil geográfica e socialmente, além de justificar as ações do regime militar na área cultural. Nesse momento, o papel assumido claramente pela televisão buscava ajustar o homem brasileiro ao modelo e ao discurso desenvolvimentista do

governo militar. E para que a imagem desse discurso se fizesse mais forte, nada melhor do que levar a “realidade nacional”, mesmo que “fantasiosa e ilusionista”, às telas brasileiras, e conseqüentemente ao cotidiano televisivo, como forma de caracterizar uma identidade nacional, entretanto sem que essa viesse a se colocar contra os planos e a política de desenvolvimento do governo militar.

Como afirma Kehl, esse trabalho foi assumido, principalmente, pelas telenovelas, que na década de 1970 foi uma das grandes responsáveis pela tentativa de caracterizar a imagem e a identidade do povo brasileiro. Nesse momento, as novelas começaram a oferecer ao brasileiro “desenraizado que perdeu sua identidade cultural, um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida e por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade”³¹. Com isso, para uma melhor adaptação de sua programação e, principalmente, do conteúdo de suas novelas à realidade brasileira, a Rede Globo busca formar um quadro que incluía até mesmo dramaturgos e atores “de esquerda” como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha – entre outros. Amparados por suas experiências anteriores, esses autores buscaram incluir em suas obras doses homeopáticas da “realidade brasileira”, uma vez que a censura também se deu dentro dos conglomerados televisivos, impedindo o aprofundamento crítico de algumas obras. Para Dias Gomes, a telenovela desempenhou na década 1970 um trabalho no qual a transformou no maior produto de consumo cultural do país, “dando um retrato da vida brasileira, e se incorporando à cultura do país – ainda que prejudicada pelas limitações e pelas censuras de diversas naturezas”³².

As novelas apresentadas nas décadas de 1970, segundo Kehl, começaram marcadas pelo ufanismo, caracterizado pela afirmação do gênero nacional, que apresentava, entre outros fatores, o surgimento de uma tecnologia e de uma linguagem com características próprias para o público brasileiro, fato apontado quando a Rede Globo começou a ambientar suas novelas em cenários mais próximos dos que o público reconhece como pertencendo ao seu cotidiano, e quando passou de uma linguagem teatral para uma linguagem mais coloquial. Nesse sentido,

O paralelo novela-vida nacional parece estar sendo estabelecido de modo mecânico, de tão evidente que é. Do fim do “milagre brasileiro” em diante o foco da ação deixa de estar sobre a vida dos poderosos e a busca individual do poder e passa a se concentrar sobre a vida dos que estão do outro lado do poder [...], seus conflitos e confrontos com o progresso e as conseqüências, benéficas ou devastadoras. O conflito entre o velho e o novo, nas novelas de 1974 a 1977, é claramente traçado entre as tradições rurais e/ou bairristas de um país que está se urbanizando depressa demais e os valores de conforto, desenvolvimento e evolução moral, que representam a

²⁹ Idem, 116.

³⁰ KEHL, op. cit., p. 288.

³¹ Idem, p. 289.

³² Entrevista concedida a Marcelo Ridenti no livro “Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da TV.

modernização do Brasil em termos de capitalismo internacional. O “novo” sempre vence o velho, mas tenta incorporá-lo às suas conquistas: na novela, o progresso não deixa ninguém para trás. Ou melhor, só deixa para trás quem não sabe se integrar, se adaptar às novas e vantajosas condições que ele oferece – os perdedores patéticos de todas as novelas deste período³³.

Com a abertura política, iniciada durante o governo Figueiredo e com o abrandamento dos mecanismos repressivos do governo militar, segundo Fantinatti³⁴, já começavam a aparecer as primeiras novelas com temas que abordavam a questão da corrupção, em que estimuladas, também pelo fim do militarismo no governo, começa uma fase de “experimentações” encontradas em novelas como *Vale Tudo*, *Que Rei sou eu* e *Roque Santeiro*, esta última – novela de Dias Gomes – sendo apresentada dez anos depois de ter sido vetada pela Censura Federal e voltando a ser exibida no horário nobre da emissora de televisão, agora “*devidamente regravada e modernizada em relação à primeira versão, de 1975. [...] Metáfora do falso milagre brasileiro e da tentativa de 'volta às origens' do país nos anos 80, [a novela] atingiu índices inusitados de audiência já por volta dos primeiros capítulos*”, fator que fez a imprensa caracterizar como um trabalho no qual o “povo brasileiro” se reconhecesse nele³⁵.

Os elementos acima expostos demonstram de que maneira a produção cultural estabelecida no conjunto de estratégias culturais do regime militar nas décadas de 1960 e 70, seja na televisão, na música, na literatura, no teatro, entre outros, além de estarem relacionadas diretamente com o momento político do período, seja pela abordagem de suas temáticas ou pela relação de seus autores com o contexto vivido pelo trabalho artístico brasileiro, se constituiu de maneira ambígua, como um forte elemento na tentativa de caracterização de uma identidade nacional popular, pois, como vimos, ao mesmo tempo que tecia críticas acerca da política de desenvolvimento econômico pensada para o Brasil pelo governo militar, estas sempre foram maquiadas e reconstruídas, pela ordem vigente – fazendo o jogo do governo – para suavizar as tensões do cotidiano do povo brasileiro, ou seja, desde o princípio a produção cultural tecida no regime militar se caracterizou como puro entretenimento mercadológico, uma espécie de antidepressivo ideal para o povo explorado e desesperançado. “*Sai o drama mexicano, entra o painel bem humorado, a crônica dos costumes da classe média brasileira, devidamente abrilhantada para não deprimir ainda mais o usuário*”³⁶.

Artigo recebido em 19.8.2013

Aprovado em 18.10.2013

³³ KEHL, op. cit., p. 316.

³⁴ FANTINATTI, Márcia M. C. M. *A nova Rede Globo: trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa*. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas/SP, 2004.

³⁵ KEHL, op. cit., p. 319.

³⁶ Idem, p. 319.