

Universidade Estadual Paulista – UNESP
Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus Marília
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão

**Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro
Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo**

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Estadual Paulista – UNESP
Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus Marília
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão

**Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro
Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista – UNESP, campus de Marília – para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais. Área de concentração Linha 3: Trabalho e Sociabilidade

Instituição de Fomento: **FAPESP**

Orientadora: Fátima Aparecida Cabral

São Paulo
2009

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão

**Política e Cultura na década de 1970: o trabalho do Grupo de Teatro
Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo**

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista – UNESP, campus de
Marília – para a obtenção do título de
Mestre em Ciências Sociais. Área de
concentração Linha 3: Trabalho e
Sociabilidade
Instituição de Fomento: **FAPESP**

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Componente da Banca e instituição a que pertence

Componente da Banca e instituição a que pertence

Componente da Banca e instituição a que pertence

Paixão, Cleiton Daniel Alvaredo.

P149p Política e cultura na década de 1970 : o trabalho do Grupo de Teatro Forja e do Teatro Popular União e Olho Vivo / Cleiton Daniel Alvaredo Paixão – Marília, 2009.

150 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2008.

Bibliografia: f. 141 -150

Orientador: Dra. Fátima Aparecida Cabral

1. Cultura. 2. Política. 3. Teatro – Aspectos sociais.
4. Governo militar – Brasil. I. Autor. II. Título.

CDD 306.484

Resumo

Este estudo tem por objetivo investigar a relação entre a produção cultural e a política do governo militar na década de 1970. A discussão será realizada através da análise do contexto político que estimulou o trabalho dos grupos Teatro Popular União e Olho Vivo (1966- até o presente) e do Grupo de Teatro Forja (1979-1991), na construção das peças Bumba, meu Queixada (1979) e Pensão Liberdade (1981), respectivamente. A proposta é identificar como esses trabalhos procuravam estabelecer o debate acerca das condições sociais, políticas e culturais vividas pela sociedade brasileira durante o Regime Militar no Brasil.

Palavras chave: Cultura; Política; Teatro

Sumário:

Introdução.....	1
I – Os Caminhos para uma nova lógica cultural e política no Brasil	10
Os militares e o trabalho artístico	16
Cultura, Política e Desenvolvimento na década de 1970.....	20
Mercado Cultural e Identidade Nacional: dois lados de uma mesma produção artística.....	25
O vazio cultural e a década de 1970.....	30
O teatro na periferia paulistana.....	33
Estética e engajamento do teatro na periferia.....	38
II – O Centro Popular de Cultura da UNE (CPC) e a experiência da arte engajada.....	41
Algumas questões sobre a questão da cultura popular cepecista	49
Opinião e Tropicália: variantes da resistência cultural no pós 64	51
III – Trabalhadores, cultura e política no início do século XX.....	58
Nacionalização e renovação teatral no Brasil	65
IV – Os trabalhadores no Baile do governo militar.....	74
O teatro encontra a periferia.....	78
Teatro União e Olho Vivo na busca por um teatro popular.....	79
União e Olho Vivo, seja na Praça ou no Circo.....	85
A dança do Bumba, meu Queixada no baile do governo militar.....	91
V – O ABCD paulista também dança.....	106
Imprensa sindical e os caminhos para uma política cultural.....	109
A festa continua na Pensão Liberdade.....	115
V – Considerações Finais.....	132
Bibliografia.....	141

Introdução

A relação entre cultura e política foi um dos temas que marcaram presença em nossa trajetória acadêmica, principalmente após conhecer o trabalho de grupos como o Teatro Popular União e Olho Vivo em 2003 – infelizmente quase quarenta anos após a fundação do grupo. Após pesquisar sobre sua trajetória, o fator que causou maior espanto foi saber que o TUOV estava em plena atividade e, principalmente, apresentando um novo espetáculo, a peça João Cândido do Brasil e a Revolta da Chibata. Até então, ainda em busca de uma bibliografia que nos ajudasse a estabelecer um objeto de pesquisa que entrelaçasse teatro e sociedade no Brasil, dentre os materiais analisados não encontramos nenhum registro sobre o grupo. Foi somente depois de ler o livro *Em busca de um teatro popular*, em que César Vieira narra a trajetória do TUOV, que conseguimos definir alguns objetivos.

A principal questão que surgiu naquele instante era entender como um grupo com o histórico e a trajetória de trabalho que possuía o TUOV era tão pouco lembrado em pesquisas acadêmicas. Dúvidas que também surgiram após conhecer o trabalho de outros grupos que possuíam características semelhantes e que atuavam no mesmo período, como o Grupo de Teatro Forja e o Núcleo Independente, do qual Celso Frateschi foi diretor e ator. Foi esse o caminho inicial que conduziu as pesquisas que resultaram no texto “Teatro União e Olho Vivo e a experiência do teatro na periferia paulistana”, apresentado para conclusão da graduação no curso de Filosofia.

Contudo, foi somente após iniciarmos as pesquisas durante o mestrado que conseguimos entender algumas das circunstâncias que levaram a retração e ao conseqüente anonimato do histórico de trabalhos como os que eram realizados por esses grupos. O anonimato a que nos referimos diz respeito à falta de informação ao público em geral, seja pela televisão, jornais e revistas que tratam sobre o tema da cultura no Brasil. Salvo algumas notas em jornais ou revistas com circulação restrita ao meio cultural alternativo que é realizado fora dos padrões exigidos pelo mercado e pela indústria cultural, é raro encontrar referências seja sobre a trajetória desses grupos ou mesmo sobre as pessoas que participaram desse trabalho. O problema ainda se torna maior quando pensamos que essa dificuldade é a mesma quando o

grupo está em plena atividade no circuito cultural nacional, como é o caso do Teatro Popular União e Olho Vivo.

Para entender as circunstâncias que levaram a esses problemas, nossa pesquisa foi realizada tendo em vista os acontecimentos políticos, sociais e culturais que permearam os anos de 1960 e 1970 no Brasil e sua relação com a produção cultural, empreendida por artistas e intelectuais brasileiros. Um período marcado pelos entraves da Guerra Fria e a constante expansão dos mercados e do comércio internacional. Fatores que vieram a influenciar definitivamente a política, a cultura e a sociedade brasileira naquele instante, principalmente após o Golpe militar ocorrido em abril de 1964. Particularidades que, como veremos, são claramente encontradas no trabalho dos grupos Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) e do Grupo de Teatro Forja. Para isso procuramos nos deter no estudo das peças *Bumba, meu Queixada*, de 1979, apresentada pelo TUOV e de *Pensão Liberdade*, apresentada pelo Forja em 1981, para caracterizar como o trabalho realizado por esses grupos estava em consonância com as questões e os debates levantados no período.

Para que isso fosse possível foi necessário traçar um panorama do contexto político, social e cultural das décadas de 1960 e 1970, pois foi nesse instante que surgiram alguns dos movimentos e tendências culturais e artísticas mais importantes e que ainda hoje servem como referência para estudos sobre o tema. Grupos como o teatro Arena, o teatro Oficina; movimentos como o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC) e o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife; tendências musicais como a Bossa Nova e o Tropicalismo; a literatura representada por de Antonio Callado; o Cinema Novo, são alguns dos exemplos que marcaram a produção cultural nacional no período.

Esse processo também deve ser analisado a partir da política de desenvolvimento econômico que foi implantada durante o regime militar no país. No plano cultural, essa política previa o crescimento da indústria cultural nacional e dos meios de comunicação em massa. Nessa lógica, esses mecanismos serviram para orientar as ações da sociedade e estabelecer um consenso em torno dos objetivos estabelecidos pelo Regime militar, ou seja, estimular o consumo dos produtos, serviços e bens culturais nacionais e, assim, fortalecer e dar continuidade ao processo de desenvolvimento. Isso foi realizado através de medidas econômicas como a liberação de crédito ao consumidor.

Contudo, quando nos remetemos aos problemas que foram enfrentados pela classe artística nesse momento, percebemos a censura e a repressão como os principais sujeitos que protagonizaram as dificuldades do trabalho artístico e cultural no período. Esse foi o vetor que dirigiu nossos argumentos no início da pesquisa, ou seja, a perseguição sofrida por artistas e intelectuais como Dias Gomes e César Vieira era entendida unicamente como uma medida que visava combater ideologias opositoras ao regime militar. Uma perspectiva que foi ampliada após a análise da Política Nacional de Cultura, criada na estrutura do modelo de desenvolvimento econômico que estava sendo implantado no Brasil.

A Política Nacional de Cultura, que ficou em vigor de 1975 até 1979, foi estratégica para que o governo pudesse colocar em prática projetos destinados ao setor cultural. Instituída durante o governo Geisel (1974-1979), essa iniciativa caracterizou interesse do governo no controle dos meios de produção e reprodução cultural brasileiros. Para que essa política fosse colocada em prática, primeiramente foi necessário controlar, através da censura e da repressão, os movimentos opositores à política do governo para, aos poucos, estabelecer um programa cultural adequado ao modelo de desenvolvimento pretendido para o Brasil.

Os efeitos das medidas adotadas pelo regime militar na cultura causaram profundos danos ao setor nacional. Artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados, outros, como Geraldo Vandré, desapareceram da cena cultural. Atingidos pela pressão psicológica (auto-censura) e por restrições políticas, artistas e intelectuais inseriram-se num anonimato que fez com que a década de 1970 ficasse conhecida como um vazio cultural, na qual o teatro foi um dos mais afetados, devido a falta de repertório, em grande parte proibido pela censura federal. Essa polêmica fez surgir trabalhos que ressaltavam a produção cultural realizada na década de 1970, como foi o caso da coleção Anos 70 que reuniu pesquisadores como Maria Rita Kehl, Elisabeth Carvalho, Santuza Naves Ribeiro, Jean Claude Bernardet, José Carlos Avelar, José Arrabal, Mariângela Alves de Lima, em torno de publicações que visavam identificar a produção cultural na década de 1970 na televisão, no teatro, no cinema, na literatura, entre outros, para combater a tese de vazio cultural no período.

Com o aumento da repressão após a criação do Ato Institucional nº 5 e a conseqüente queda da produção cultural observada no período, um dos principais prejudicados foram os moradores dos bairros mais afastados da capital paulista, que acabavam por se limitar a programas televisivos como alternativa de entretenimento,

pois tanto os cinemas como teatros e outras atividades artísticas eram localizadas ou realizadas em regiões distantes da periferia paulistana. Esse foi um dos problemas que esteve presente desde o início como justificativa para o trabalho realizado por grupos como o Teatro Popular União e Olho Vivo e pelo Grupo de Teatro Forja. Questões como essa contribuíram para o surgimento de uma tendência teatral que marcou a periferia paulistana na década de 1970. Além de questionar as políticas e o autoritarismo do regime militar, o trabalho realizado por esses grupos também criticava o entendimento da produção cultural como simples entretenimento e a forma como a televisão assumiu esse papel. O primeiro capítulo, portanto, irá tratar da forma como as políticas sociais e culturais estabelecidas durante o regime militar no Brasil (1964-1985) foram responsáveis pela restrição de parte da produção cultural que era realizada desde de a década de 1950.

No segundo capítulo, dentre os movimentos culturais surgidos no período, destacamos a Política Cultural formulada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), pelo importante papel que desempenhou nas discussões acerca da cultura nacional popular. Sua posição política fez aumentar os debates nos meios acadêmico e artístico, que questionavam as pretensões teóricas do grupo. Alguns autores como Garcia (2007), afirmam a necessidade de uma melhor análise acerca do trabalho realizado pelo CPC, pois entende que o trabalho do grupo não pode ser avaliado somente a partir da teoria expressa no Manifesto do CPC – confeccionado por Carlos Estevam Martins em 1962, – mas antes deve ser analisado a partir do trabalho efetivo realizado pelo grupo. Com o final do CPC após o golpe militar, alguns ex-integrantes juntamente com outros artistas montam o projeto Opinião, na tentativa de dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos no pré 1964, buscando uma integração maior do público com a política e a cultura, além de fortalecer a organização artística frente ao novo governo.

No terceiro capítulo procuramos tratar das questões referentes ao contexto vivenciado pelos trabalhadores e a forma como se relacionaram com o setor cultural desde o início do século XX, principalmente com a chegada dos imigrantes italianos e o surgimento do teatro libertário no Brasil. Nesse sentido, pretendemos resgatar algumas iniciativas políticas e culturais desse período de maneira a apresentar as pretensões que cercavam a criação de organizações libertárias formadas por esses imigrantes. Nossa intenção foi mostrar como as apresentações teatrais foram um mecanismo utilizado por trabalhadores como forma de fortalecer e manter hábitos culturais e difundir o ideário

libertário nos bairros habitados por imigrantes. Mesmo com as dificuldades em encontrar materiais sobre o assunto, as obras de Maria Thereza Vargas e Francisco Foot Hardman nos ajudaram a reconstruir o contexto que deu subsídios para esses trabalhos.

A importância em se resgatar o histórico do teatro libertário no Brasil está nas semelhanças que essas produções realizadas no início do século XX possuem em relação aos trabalhos de grupos como o teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, na década de 1970. Entre os principais fatores que comprovam tais semelhanças artísticas podemos destacar o caráter didático que ambas as produções teatrais possuíam; as peças também eram realizadas pelos próprios trabalhadores e abordavam temas relacionados ao cotidiano vivido por essas famílias, como perseguição policial, discriminação social e a falta de empregos. Essas apresentações eram realizadas durante os bailes e festas que aconteciam aos sábados, fator que também apresentava o teatro como entretenimento para as famílias desses trabalhadores. Entretanto, com a entrada de Vargas no governo as perseguições às atividades culturais e artísticas realizadas pelos trabalhadores libertários foram intensificadas o que ocasionou no desaparecimento de grande parte dos documentos e registros sobre as produções teatrais realizadas por esses imigrantes, entendidos como perturbadores da ordem pública e contrários ao governo democrático.

Para entender a repressão desencadeada contra as atividades artísticas libertárias procuramos, rapidamente, traçar alguns aspectos da política estabelecida durante o período do governo Vargas (1930-1945) e a forma como se relacionou com a produção cultural no período. Com Getúlio Vargas na presidência, como veremos, foi iniciado um processo de reorganização do Estado brasileiro, principalmente após 1937, quando é instaurado o Estado Novo. Esse governo ficou marcado pelo aumento da ação do Estado em áreas como a educação e a cultura, pontos estratégicos para o fortalecimento da política pretendida para o país. Para isso, foi importante a criação de instituições como o Serviço de Radiodifusão Educativa, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Cinema Educativos (INCE) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Outro fator que chama a atenção nessa política foi a aproximação de Vargas com artistas e intelectuais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema, que mais tarde foram nomeados para integrar os quadros das instituições culturais criadas durante o governo.

No quarto capítulo procuramos analisar o histórico do trabalho realizado pelo Grupo de Teatro Forja e pelo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) na

periferia paulistana na década de 1970 e início de 80. Esse trabalho foi feito a partir da análise do contexto social e político que serviram como subsídios para as peças *Bumba, meu Queixada*, apresentada pelo TUOV em 1979 e de *Pensão Liberdade* encenada pelo Forja em 1981. Nesse sentido, esses trabalhos também devem ser entendidos como reflexo do projeto desenvolvimentista empreendido no período, pois, o governo militar, além de inibir parte da produção da cultura nacional e estimular o fortalecimento da indústria cultural no Brasil, também exerceu forte pressão sobre o sindicalismo brasileiro, principalmente com a criação de políticas trabalhistas que favoreciam investimentos de empresas nacionais e estrangeiras em detrimento aos direitos dos trabalhadores brasileiros, que ficaram a mercê das vontades e interesses acordados entre os empresários e o Estado. As ações trabalhistas instituídas durante o regime militar estabeleciam desde a proibição das greves até a reorganização da política salarial, a qual deixava a cargo do governo adotar medidas de reajuste salarial.

A oposição sindical ao regime militar foi reprimida com a prisão e a cassação de trabalhadores e líderes sindicais que, após as intervenções realizadas em sindicatos como o de São Bernardo do Campo, Santo André e São Caetano do Sul, foram substituídos por interventores ligados ao regime. As ações militares realizadas nos sindicatos brasileiros também se caracterizaram pelo desaparecimento de uma série de documentos do movimento operário, fator que também fez desaparecer registros de grupos culturais e artísticos formados a partir do trabalho sindical. Um exemplo dessas medidas adotadas durante o regime foi o desaparecimento de parte dos arquivos do Sindicato dos Metalúrgicos de São Caetano do Sul, na grande de São Paulo, pois durante uma pesquisa sobre a possível formação de um Centro Popular de Cultura nessa entidade, José Raimundo, assessor de imprensa, afirmou que se houve alguma atividade dessa natureza, os registros e informações sobre ela haviam desaparecido junto com outros documentos do sindicato durante as intervenções na entidade. Exemplos como esse também nos remetem ao desaparecimento sofrido por parte dos arquivos libertários durante o governo Vargas.

Após a repressão sofrida pelo movimento operário, algumas medidas foram tomadas por sindicalistas, partidos políticos e, principalmente, pela imprensa operária. Como podemos perceber durante a pesquisa, a participação da imprensa operária nesse contexto foi de grande importância para a mobilização dos trabalhadores, principalmente através do lançamento de jornais e boletins informativos sobre as precárias condições que o formato das leis trabalhistas

acabavam por submeter o trabalhador brasileiro. Assim, jornais como Tribuna Metalúrgica do Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo; Voz Operária do Partido Comunista Brasileiro; O Metalúrgico, do Sindicato dos trabalhadores nas indústrias metalúrgicas, mecânicas e de material elétrico de Santo André, Mauá e Ribeirão Pires, apresentavam noticiários na tentativa de mobilizar os trabalhadores contra o regime. Esse trabalho sindical realizado durante os “anos de chumbo” no Brasil também foi responsável pela efetivação da cultura como um instrumento de resistência às medidas adotadas pelo regime, o que pode ser observado a partir da formação de grupos de teatro, realização de eventos culturais como a Feira de Cultura Operário Popular (FECOP) e até mesmo pela criação da Televisão dos Trabalhadores (TVT) pelo Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo.

É partir da ampliação das formas de combate às políticas do governo militar realizadas pelo movimento sindical que podemos entender o trabalho realizado pelo Grupo de Teatro Forja. Esse grupo surgiu a partir das atividades culturais realizadas entre os anos de 1971 e 1978 no Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo. As atividades artísticas realizadas pela entidade foram estabelecidas a partir de uma Política Cultural que envolveu desde a produção de jornais até a criação de grupos de teatro como o grupo Ferramenta e o Forja. A estratégia cultural utilizada pelas lideranças sindicais do ABCD surgiu como uma alternativa de organização e mobilização da categoria não somente no sindicato, mas também nas fábricas e até mesmo nos bairros operários. Seguindo as características dessa Política Cultural realizada por alguns sindicatos, especificamente pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), procuramos analisar o processo que envolveu esse trabalho nos moldes em que foram instituídos e aplicados pelos representantes das entidades, particularmente o trabalho realizado nas produções teatrais.

É interessante notar que mesmo se tratando de um grupo de teatro ligado diretamente a um sindicato e encenado por trabalhadores metalúrgicos, suas apresentações não pretendiam ser dirigidas somente para a classe operária. As peças procuravam retratar uma amplitude dos acontecimentos sociais, políticos e culturais que cercavam a sociedade brasileira naquele instante, como a repressão política e social sofrida por estudantes e trabalhadores. Procuramos realizar essa discussão

através da análise da peça *Pensão Liberdade*, apresentada pelo Grupo Forja em 1981. A escolha desse trabalho se deu pela forma com que tentou caracterizar o cotidiano dos trabalhadores dentro e fora dos locais de trabalho, além de pretender tornar mais clara a importância da organização não somente dos operários, mas da sociedade em geral, pois as políticas instituídas pelo governo militar afetava toda a estrutura social, o que tornava imprescindível uma organização da sociedade para o fortalecimento do debate acerca dos direitos que haviam sido suprimidos pelo governo. Esse trabalho teatral deve ser analisado a partir do crescimento e da abrangência que o sindicalismo brasileiro adotou no período pós 1964, pois foram essas atividades que possibilitaram a formação e criação de grupos como o Ferramenta e o Forja.

Entretanto, não foram somente entidades sindicais ou partidos políticos que articularam medidas de combate ao regime militar e sua política trabalhista. Nesse instante, manifestações culturais e artísticas também se mobilizaram em favor dos trabalhadores e contra o regime. Para demonstrar como esse trabalho foi realizado analisamos também a peça *Bumba, meu Queixada*, apresentada pelo Teatro Popular União e Olho Vivo em 1979. A intenção em estudar essa peça se deu pelo fato de o tema utilizado pelo grupo também abranger o universo e o contexto político social e cultural do operário brasileiro e assim, procuramos entender como o TUOV utilizou a linguagem teatral para dialogar com os moradores dos bairros da periferia paulistana no período. A proposta da peça era denunciar as contradições estabelecidas por essas políticas trabalhistas e levantar a discussão sobre o impacto negativo dessas leis durante o governo militar. Esse trabalho foi baseado no resgate do histórico de importantes movimentos grevistas das décadas de 1960 e 1970 nos estados de São Paulo e Minas Gerais, com os quais o grupo procurou apresentar as formas de organização utilizadas pelos trabalhadores naquele instante e como os debates em torno das comissões fábricas foram de grande importância para reivindicar os direitos que haviam sido cerceados pelo governo. A peça teve grande repercussão na greve do ABCD paulista em 1979 – instante em que foi encenada para os trabalhadores nos sindicatos, em bairros operários e também nas ruas – devido à atualidade dos acontecimentos descritos no espetáculo naquele momento.

Um dado relevante sobre essa peça é o fato de ter sido escrita em homenagem à greve ocorrida na Companhia Brasileira de Cimento Portland na década de 1960. Essa greve, conhecida como Revolta dos Queixadas, se caracterizou pela luta

dos trabalhadores por melhorias nas condições salariais e nas condições de trabalho, como por exemplo, a instalação de filtros para evitar que a saúde dos operários fosse afetada com os resíduos eliminados durante a produção de cimento e cal. Essa reivindicação fez com que diversos trabalhadores fossem demitidos ilegalmente, o que ocasionou em uma luta judicial que durou cerca de 10 anos. Assim, além de utilizar a greve dos Queixadas como recurso para a montagem do espetáculo, o TUOV pretendia homenagear os trabalhadores que participaram desse movimento, pois, como percebemos durante nossa pesquisa, poucos são os registros que versam sobre essa greve, em sua maioria, ainda limitado a poucas informações, sem que detalhes importantes, como o tempo que esses trabalhadores permaneceram lutando em favor de seus direitos, sejam difundidos. A falta de material sobre essa greve nos limitou a realizar essa pesquisa de acordo com os documentos encontrados somente no Sindicato dos Queixadas, localizado no bairro de Perus, em São Paulo.

Características como essas é que tornam a produção teatral de grupos como o Teatro Popular União e Olho Vivo e o Grupo de Teatro Forja ricos documentos históricos e nos ajudam a desvelar e entender questões sociais e políticas que muitas vezes vivenciamos, mas poucas compreendemos.

I – Os Caminhos para uma nova lógica cultural e política no Brasil

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 e sua pretendida eficácia política. Sob esse aspecto, autores como Roberto Romano, Marcelo Ridenti, Renato Ortiz e Zuenir Ventura, apresentaram diferentes perspectivas, pois a diversidade de grupos e movimentos surgidos no calor do momento e os diferentes pontos de vista que cercavam os debates, seja no que se refere ao conteúdo ou à forma de suas obras, mostram 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 seus trabalhos, 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, começavam a assumir 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 apontavam que a produção de bens e serviços mundial havia quadruplicado entre o início da década de 1950 e início de 1970, “e o que é ainda mais impressionante, o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou dez vezes” (HOBBSBAWN, 1995, p. 257). 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 automobilística, 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 modelo de produção em massa Henry Ford espalhou-se para as indústrias do outro lado dos oceanos, enquanto nos EUA o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada *junk*

food (o McDonal's foi uma história de sucesso do pós guerra). Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa (HBSBAWN, 1995, p. 259).

O crescimento da economia mundial, o constante desenvolvimento tecnológico, o conseqüente 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 faziam parte das reivindicações dos trabalhadores nas cidades e no campo. Os trabalhadores rurais, principalmente no Nordeste, liderados por Francisco Julião, formaram as Ligas Camponesas¹ 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” (MORAES, 1989, p. 24).

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 deixavam 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 era 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 liderava a resistência a um golpe militar. A pauta de reivindicações defendida pela UNE incluía reformas na educação, reforma agrária, combate ao imperialismo

¹ Segundo Bosi (2001), as Ligas Camponesas foi um dos movimentos sociais mais importantes do período. Criada em meados da década de 1950, o movimento iniciado por Francisco Julião pretendia organizar pequenos proprietários e arrendatários rurais em torno de questões sobre a exploração sofrida pelos trabalhadores, contra a elevação do preço dos arrendamentos e contra a expulsão das terras. As Ligas Camponesas se espalharam por todo o país, principalmente no Nordeste.

estadunidense e 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 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; pretendia-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, escreviam 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 seria feito a partir da nacionalização dos temas, ou seja, autores começaram a desenvolver uma produção cultural voltada com temas ligados à política e identidade nacional.

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 que se colocaram a representar os interesses do povo brasileiro. Esses trabalhos artísticos são criticados pelo caráter populista, passadista e romântico que apresentavam, entretanto, outros entendem esse trabalho como representante de um “romantismo revolucionário”.² Esse termo é retomado por Ridente (2000) de maneira a caracterizar os meios intelectualizados da sociedade brasileira nos anos de 1960 e 1970, pois, como veremos, esses anos ficaram

² O termo Romantismo Revolucionário foi objeto de análise de Michael Löwi e Robert Sayre na obra **Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

“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” (RIDENTI, 2000, p. 12).

Características do romantismo revolucionário estiveram presentes em versões diferenciadas, em programas políticos de grupos de esquerda e em produções culturais, entretanto, segundo Ridente (2000), 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. Entretanto, 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” (RIDENTI, 2000, p. 25).

A partir dessa perspectiva embasadora, o trabalho desenvolvido durante a década de 1960 pelos intelectuais de esquerda e por entidades ou grupos como os CPCs é entendido como romântico, pois, como podemos observar, para alguns autores esse trabalho era realizado de maneira que, “se não podem subsistir os indivíduos, resta o povo. Mas este, para os românticos de todas as matizes, é eterna criança, que deve ser ‘protegida’” (ROMANO, 1981, p.79).

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” (SCHWARZ, 1992, p. 69). 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. (MORAES, 1989, p. 34).

O processo de democratização política e social, com a crescente mobilização popular pelas chamadas Reformas de Base – que incluía a reforma no sistema educacional, Reforma Agrária, mudanças 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 (BOSI, 2001, p. 448) – 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 Schwarz (1992), a atividade cultural não foi afetada naquele momento. Ao contrário, essa cultura continuou crescendo, mesmo estando limitada apenas a uma parcela da população.

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa, a esquerda dá o tom (SCHWARZ, 1992, p. 62).

A hegemonia de esquerda, identificada pelo autor, se fez presente apenas em debates os domínios 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” (SCHWARZ, 1992, p. 62). 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 Deus pela liberdade³, lutava contra o divórcio, a reforma agrária, a comunização do clero, entre outros.

repentinamente o Brasil inteligente aparecia por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o ‘zelo cívico-religioso’, e se unia com a ameaça de padres comunistas e professores ateus, com o crescente comportamento ‘moderno’ que corrompia a instituição familiar, ‘o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes, enfim, todo o

³ A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi organizada em São Paulo dia 19 de março de 1964, a partir das associações de senhoras católicas ligadas à igreja (BOSI, 2001, p. 460).

repertório ideológico que a classe média, a caráter, é capaz de ostentar' (HOLLANDA, 1989, p. 13).

O País, que, segundo Schwarz (1992), no início da década de 60 estava incrivelmente inteligente, com manifestações antiimperialistas, pela reforma agrária e reformas na educação, passou a observar surpreso o surgimento de uma nova política que se instaurava 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 opositoristas 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 apontava 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 analisaremos 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 sujeita 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. Isso fez com que artistas e intelectuais se reunissem em assembléia no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, para redigirem uma carta ao presidente Castelo Branco, contendo cerca de 1500 assinaturas:

Os intelectuais e artistas brasileiros, unidos, decidiram manifestar a V. Excia. sua apreensão em face do quadro de ameaças que se vem armando em torno das atividades culturais no Brasil [...] Livros e revistas são apreendidos em diferentes pontos do País; autoridades diplomáticas dificultam a apresentação, em festivais internacionais, de filmes brasileiros que retratam aspectos de nossa realidade; escritores, professores, cientistas, artistas, editores e jornalistas são presos e perseguidos em virtude de suas atividades profissionais; espetáculos teatrais são mutilados ou ameaçados de proibição, depois de liberados pela censura – fatos que marcam invariavelmente o início de terríveis épocas de negação do homem [...] Sr. Presidente: os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que tem de fundamental: a liberdade. Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e amplo debate das idéias, a crítica dos costumes sociais, estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.⁴

Contudo, nenhuma atitude foi tomada em relação às críticas. Pelo contrário, a repressão ao setor cultural continuou com a prisão de estudantes, de artistas, especialmente do teatro. 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 protestavam contra as interdições no setor, 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 do setor cultural 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

⁴ O Teatro e a Luta pela Liberdade. In: **Revista da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ano IV - Caderno Especial de Teatro nº 02 – Julho, 1968, p. 255.

um anteprojeto de uma nova lei sobre censura. Ao organizar a comissão que daria início aos trabalhos, o ministro da Justiça Gama e Silva tentava tranquilizar as pessoas dizendo que “o teatro é livre; a censura não incomodará mais” (MICHALSKI, 1985, p.34). Entretanto, as proibições, cortes e agressões trazidas pela da censura se intensificaram.

O presidente Costa e Silva vai a TV para comentar a “imoralidade” da peça *Santidade*, de José Vicente, que acaba de ser proibida, e distribui exemplares da peça aos donos dos principais jornais, pedindo que se manifestem a respeito. Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na “imoralidade dos espetáculos e na quantidade de palavrões ditos no palco [...] A tensão chega ao auge em julho, quando o Comando de Caça aos Comunistas invade em São Paulo o teatro onde está sendo apresentada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, espanca e maltrata vários membros do elenco e destrói o cenário e o equipamento técnico [...] O Teatro Gil Vicente, em Porto Alegre, e o Opinião, no Rio de Janeiro, sofrem atentados a bomba. Artistas em posição de liderança na luta contra os abusos repressivos enfrentam represálias e humilhações: Flávio Rangel, por exemplo, é detido na rua e tem sua cabeça raspada pela polícia, enquanto Cacilda Becker é demitida do seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança (MICHALSKI, 1985, p. 34).

Diante dessas circunstâncias, a produção teatral sofreu uma queda considerável no circuito carioca. Em meados de 1968, afirma Michalski (1985) que a atividade teatral havia entrado em crise, o que diminuiu o ritmo dos lançamentos e o número dos espetáculos em cartaz; o que mais tarde, em 1969, resultaria apenas três peças em cartaz. O ano de 1968 é considerado como um diferencial desde que havia sido instaurado o regime militar, pois nesse ano foi decretado o Ato Institucional 05 – o que se convencionou chamar de “o golpe dentro do Golpe”, devido à reestruturação interna das políticas militares. O AI 05, 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-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.

Para o teatro, o ano de 1968 é identificado como um dos mais repressivos de todos os tempos, pois é quando o mecanismo de censura assumiu, definitivamente, “o papel de protagonista na cena nacional e desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas” (MICHALSKI, 1985, p. 33). Grande parte da diminuição das atividades teatrais se deve à violência trazida pelo AI-5. Por outro lado a constante pressão psicológica e o medo de represálias, promovida pelo governo, que mostrava o teatro como subversivo e antro de perversões, também afastou das bilheterias o maior público dos teatros brasileiros, a classe média. Entretanto, mesmo com a diminuição dos espetáculos, as agressões sofridas pela classe não cessaram, embora seja difícil de acompanhar estatisticamente devido às restrições que atingiram também a imprensa brasileira.

Mesmo com as restrições a que ficou sujeito o teatro, que começavam a se tornar mais severas, podemos perceber que durante a década de 1970 a produção teatral continuou a crescer, principalmente a partir de novas experiências e formas de representação. Como afirma César Vieira⁵, foi o momento em que diversos grupos teatrais como o TUOV, Núcleo Expressão de Osasco, Núcleo Independente, começaram a realizar espetáculos na periferia paulistana em busca do contato com um público verdadeiramente popular. Esse movimento entendia o teatro como 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. Dessa maneira, 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.

Cultura, política e desenvolvimento na década de 1970

A década de 1970 ficou igualmente marcada pela forte repressão aos meios intelectuais e artísticos. Nesse período, devido ao contínuo avanço da política instituída pelos militares, continuaram as perseguições aos que insistiam em questionar as medidas adotadas pelo governo. As críticas e o posicionamento contrário fizeram com

⁵ Entrevista ao autor em outubro de 2007.

que diversas pessoas fossem perseguidas, presas e exiladas pelos mecanismos de censura. O constante controle sobre o setor 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.

A atuação do governo na área da cultura pode ser observada 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 do 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 20 anos e teve sua dissolução decretada em 1990. O CFC era responsável pelas formulações de políticas culturais para o Brasil e, futuramente, pela elaboração do 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.⁶

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 enfatizava 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 indicava a importância da criação de um Ministério específico para a Cultura (COHN, 1984, p. 88). Essa proposta, assim

⁶ Conselho Federal de Cultura. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p. 20.

como tantas outras surgidas durante a década de 1960, apresentava uma preocupação sobre a cultura como formadora da identidade nacional. Como explica Cohn (1984), o documento ainda alertava para a falta de uma ação efetiva nesse setor, 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 para aumentar sua atuação no setor cultural foi a criação, ainda em 1973, do Programa de Ação Cultural – o PAC. Esse programa voltava afirmar a importância da atuação do Estado no “desenvolvimento da cultura”. Diferentemente ao 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” (MICELI, 1988, p. 55).

Durante o início da década de 1970, o Conselho Federal de Cultura procurou elaborar estratégias políticas que adequassem o setor cultural ao modelo econômico que estava sendo implantado no país. Esse trabalho resultou em 1975 na criação da Política Nacional de Cultura (PNC), um programa político criado durante o governo Geisel, que tinha a frente do MEC o ministro Ney Braga – um “militar reformado cuja carreira política se consolidava através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de prócer simpático ao patrocínio das artes” (MICELI, 1984, p. 65). 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 no setor 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, tratava-se de uma política com objetivos claros de codificação do “controle sobre o processo cultural. Isso remete, sem dúvida, com a posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais

importantes ainda estavam ocupadas por adversários” (COHN, 1984, p. 88). A PNC, elaborada por representantes do Conselho Federal de Cultura, foi entendida como uma proposta que, segundo Cohn (1984), representava uma espécie de retaguarda daquilo que poderia 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 nas 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 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, essa política econômica caracterizou um ponto nevrálgico para o governo e não se restringiu apenas a controlar ou reprimir o trabalho artístico da esquerda, contrários a política militar, mas também a adequar a política econômica brasileira aos novos padrões de consumo trazidos com as transformações na economia internacional, na tentativa de inserir o Brasil no círculo dos países de primeiro mundo. Podemos observar que a proposta do governo militar em criar mecanismos de atuação no setor 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)⁷, 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 o setor cultural brasileiro. 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

⁷ 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.

centralização estabelecida pela PNC, além de privilegiar o fator mercadológico da cultura, também fez o governo atribuir para “si a função de julgar as novidades que interessam ou não, o que é excessivo, apontar os ‘males e estimular o que julga de ‘qualidade’” (SUSSEKIND, 1985, p. 22). 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” (MICELI, 1984, p. 63), temos que observar em que sentido esses mecanismos tiveram uma efetiva atuação no setor, 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.⁸

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” (COHN, 1984, p.90).

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 avançada (ORTIZ, 2001, p. 114).

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

⁸ Sobre esse assunto conferir o trabalho: ARAUJO, P. C. Eu não sou cachorro não. Record. Rio de Janeiro, 2003.

pela forma como pretendia assegurar para o governo o controle dos mecanismos político e ideológico nacional. Esse mecanismo político fez com que a indústria cultural, desenvolvida no bojo do frágil capitalismo brasileiro, tivesse um crescimento constante, o que, mais tarde, segundo Ridenti (2000), deu emprego e bons contratos a diversos artistas, incluindo pessoas ligadas à produção cultural de esquerda. A ambigüidade encontrada na atuação direta do governo no setor cultural, criando políticas preocupadas com a cultura como formadora da identidade nacional, juntamente com a atuação de alguns artistas da esquerda brasileira em áreas antes tidas como oposicionistas, marcou toda década de 1970, se consolidando nas décadas seguintes.

Entretanto, para compreender essa ambigüidade, temos que observar a atuação do Estado no setor cultural, o que deve ser feito de maneira a inserir a política do governo militar dentro desse processo mais amplo que caracteriza o modelo de desenvolvimento pretendido para o Brasil, pois, paralelamente à marginalização econômica e cultural de grande parte da população brasileira nas décadas de 1960 e 1970, é contínuo o crescimento de um mercado cultural, o qual “possibilita a consolidação da indústria cultural e reorganiza a política estatal no que se refere à área da cultura” (ORTIZ, 1985, p. 85).

Mercado cultural e Identidade nacional: dois lados de uma mesma produção artística

Durante a década de 1970, com a consolidação de grandes conglomerados – impulsionados por uma política do governo militar para consolidar a implantação de uma indústria cultural no Brasil – que começava a se firmar no desenvolvimento dos meios de comunicação de massa – TV Globo, Editora Abril, entre outros –, ocorreu um considerável crescimento na produção cultural. Esse período abriu novas “possibilidades para as realizações e os empreendimentos culturais” (ORTIZ, 1985, p.87).

Os investimentos na área cultural fizeram com que artistas e intelectuais, principalmente aqueles empenhados em discutir temas referentes à identidade nacional como Nelson Pereira dos Santos, fossem convidados pelo governo para integrar os quadros das instituições culturais do governo, pois, não apenas a televisão como também outros órgãos ligados ao governo militar, como a Embrafilme e a Funarte, souberam aproveitar os currículos de artistas e produtores culturais ligados à produção artística de esquerda durante a década de 1960, para fortalecer os quadros nessas instituições públicas.

Foi o caso de grande parte dos cineastas que defendiam um projeto de cinema nacional, devido esse, até então, ocupar apenas os espaços deixados pelas produções do cinema de Hollywood. A busca para resgatar a identidade do cinema nacional, somado à dependência cada vez maior do apoio oficial para a montagem de filmes que não se restringissem ao mero entretenimento, somado ao início do processo de abertura política durante o governo Geisel e a reorganização da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), fizeram com que diversos cinemanovistas passassem a integrar os quadros da instituição. Nelson Pereira dos Santos afirma que naquele momento a entidade “adotou um programa nacionalista, que nós propusemos, porque até então era uma coisa de paternalismo. [...] O cinema brasileiro deu um pulo, naquela época. Passou a produzir muitos filmes e começou a ter uma presença importante no mercado.”⁹

As transformações ocorridas na economia brasileira nas décadas de 1960 e 70, paralelamente ao crescimento do parque industrial e o mercado interno de bens materiais, também possibilitou o fortalecimento da indústria e do mercado de bens culturais. Segundo Kehl (1986), as transformações ocorridas na área cultural demandaram a criação e formação de novos hábitos, configuradas por uma espécie de reeducação de grande parte da população brasileira, visando a adaptação do público consumidor aos novos padrões de comportamento e consumo que se formavam naquele instante nas grandes cidades.

Essa adaptação social ao modelo de desenvolvimento político e cultural, segundo Kehl (1986), é caracterizada através de uma perspectiva de participação oferecida, principalmente, via televisão e via consumo, pois, “[era] preciso educar esse novo mercado de trabalho e consumo” e assim criar novos hábitos para um homem novo. Para tanto, a partir de 1968, além de mecanismos de repressão, também foram

⁹ RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 94-95.

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, apresentadas como “medidas adotadas visando à implantação de um mercado de bens duráveis e semiduráveis, acompanhado de um desenvolvimento espantoso das técnicas de publicidade” (KEHL, 1986, 288).

Nesse processo, a televisão passou a ser um instrumento importante para uma “aculturação de massas”, capaz de unir o Brasil geográfica e socialmente, pois, como afirma Bucci (2004), um dos principais projetos do governo militar em relação ao setor cultural foi o fortalecimento e a ampliação das redes nacionais de televisão. O papel assumido pela televisão pretendia 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, às telas brasileiras e, conseqüentemente, ao cotidiano televisivo da população, como forma de unir a nação, entretanto, sem que essa identidade nacional viesse a se colocar contra os planos e a política de desenvolvimento do governo militar.

Esse trabalho foi assumido pelas telenovelas que, na década de 1970, foram particularmente responsáveis pela tentativa de criar uma identidade nacional e por oferecerem 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’” (KEHL, 1986, 289). 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 novamente dramaturgos e atores 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. A partir desse trabalho, na década de 1970, alguns autores de novelas procuravam definir suas obras tendo como referência o contexto e a conjuntura nacional, principalmente “as tensões do país que se via como ‘do futuro’ e que parecia crer que finalmente chegara sua vez” (HAMBURGER, 2005, 86).

Características como essas se fizeram presentes nas telenovelas brasileiras, ou seja, era necessário que esses produtos televisivos fossem capazes de criar uma identificação de temas e personagens ao cotidiano e ao gosto do público brasileiro.

Nesse sentido, podemos entender que a “principal cumplicidade do autor com o público se dá em relação ao seu repertório cultural – é nesse lugar que se dá a identificação com a novela” (KEHL, 1986, 285), ou seja, a relação da novela com o público se dá a partir da identificação e a cumplicidade do telespectador com o conteúdo e com os personagens da novela. E nesse contexto, todo e qualquer elemento que poderia ser identificado com a realidade e com o cotidiano desse público deveria ser utilizado como matéria prima para a construção do argumento difundido nas novelas e, nesse sentido, estimular uma interferência inconsciente da televisão no comportamento do telespectador.

As novelas apresentadas nas décadas de 1970, segundo Kehl (1986), começaram marcada pelo ufanismo, caracterizado pela afirmação do gênero nacional, que apresentava, entre outros fatores, o surgimento de uma linguagem com características próprias para o público brasileiro, fato apontado quando a Rede Globo de televisão começou a ambientar suas novelas em cenários mais próximos do cotidiano do público. Nesse sentido,

O paralelo novela-vida nacional [parecia] estar sendo estabelecido de modo mecânico, de tão evidente que [era]. 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 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 par 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 período (KEHL, 1986, 316).

Para Dias Gomes, a telenovela desempenhou na década 1970 um atrativo que se 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 pela censura de diversas naturezas.”¹⁰ Dias Gomes afirmou ainda que conseguiu em seus trabalhos na televisão o público que sua geração sempre buscou alcançar, mas nunca conseguiu.

¹⁰ Entrevista concedida à Marcelo Ridenti no livro *Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução*, do CPC à era da TV, Record, 2000.

A minha geração de dramaturgos nos anos 50-60 sonhou com um teatro político e popular. A geração Guarnieri, Vianinha, eu, Boal, nunca conseguimos fazer um teatro popular, isto é, de platéia popular. Enquanto fazíamos no palco uma peça contra a burguesia, na platéia estava sentada a própria burguesia. Era uma contradição que nós nunca conseguimos resolver. Para fazer um teatro popular, era preciso mudar o regime, que impedia o teatro popular, desde que nos obrigava a cobrar uma entrada que o povo não podia pagar, e o governo deixava o povo em condições de não poder pagar essa entrada. Era uma contradição insolúvel. Quando a Globo me chama, eu penso: A Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma platéia que vai de A a Z, desde o intelectual, até a cozinheira, o faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a platéia? Bom [alguém poderia dizer], mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apóia o regime. Mas e daí, o que é que vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu. Quando eu escrevo um livro ele vai para uma livraria, exposto numa vitrina que tem de tudo, tem obras ao lado que são contrárias ao meu pensamento.¹¹

A censura também esteve presente em diversas novelas de autoria de Janete Clair, como Fogo sobre Terra de 1976 e Duas Vidas de 1977, que “apesar de ser mulher do Dias Gomes, não concordava com a ideologia dele, nem tinha formação ideológica marxista, nem de tipo nenhum. Ela dizia só o seguinte: ‘Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho’. E ela dava sonho às pessoas”¹².

As restrições impostas pela censura fizeram com que Janete Clair manifestasse sua indignação enviando – sem receber resposta – uma carta à “Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal”, na qual desabafa:

Quem lhe escreve é uma escritora perplexa e desorientada em face dos cortes que vem sendo feitos pela Censura Federal nos últimos capítulos da novela Duas vidas. [...] Não posso entender igualmente o porquê a proibição de outra cena em que o dono de uma casa de móveis reclama contra a poeira produzida pelas obras do metrô, que lhe emporcalha os móveis e afugenta a freguesia, quando todos nós sabemos dos transtornos ocasionados por essa obra pública (Dicionário da TV Globo: 2003:73 apud FANTINATTI, 2004, 90).

Durante o processo de abertura política, segundo Fantinatti (2004), começam a surgir as primeiras novelas abordando temas sobre corrupção. Com o fim do militarismo tem início uma fase de experimentações, com novelas como Vale Tudo de Gilberto Braga, Que Rei sou eu, de Cassiano Gabus Mendes e Roque Santeiro de dias Gomes. Essa última, após dez anos de ter sido vetada pela censura militar foi

¹¹ Idem, Ibidem. p. 329

¹² Entrevista de Ferreira Gullar a Marcelo Ridenti no livro: Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV. Rio de Janeiro. Record, 2000.

“devidamente regravada e modernizada em relação à primeira versão, de 1975. A novela representava uma “metáfora do falso milagre brasileiro e da tentativa de ‘volta às origens’ do país nos anos 80” (KEHL, 1986, p.319). Roque Santeiro atingiu índices inusitados de audiência, o que fez parte da imprensa afirmar que a novela havia criado um sentimento de identidade com o brasileiro.

Ferreira Gullar, poeta e dramaturgo, e também um dos representantes das experiências culturais realizadas pelo Centro Popular de Cultura da UNE, compartilhava da mesma opinião a respeito da televisão. Segundo o poeta, a televisão é um meio “poderoso e com possibilidades, [sic] inclusive, de extensão cultural muito grande”. Para ele o trabalho realizado na televisão pode ser caracterizado pela contradição, que “consiste em que ela tem que ganhar o público. Para ganhar o público, [...] ela tem que dizer coisas que interessem ao público. [...] Na televisão você faz coisas muito menos aprofundada [que teatro], mas é vista por 40 milhões de pessoas”.¹³

Segundo Coutinho, é necessário compreender que essa mudança não implica, necessariamente, que os artistas cooptados passaram a defender posições políticas e ideológicas da classe dominante, mas sim que eles tenham se voltado para certo ascetismo cultural, adotando posições culturais e ideológicas neutras, ou seja “o sujeito não contesta o poder, não põe em jogo as grandes relações de poder e a própria estrutura da sociedade”.¹⁴

Entretanto, observando o histórico e os trabalhos desenvolvidos pelos autores que teriam voltado seus trabalhos para a televisão na década de 1970, podemos observar determinadas diferenças entre os projetos culturais produzidos por eles no momento pré e pós televisão, ou seja, podemos verificar que após a migração de alguns artistas e para a televisão brasileira, houve mudanças no grau de aprofundamento dos trabalhos realizados nesse momento, ou seja, o comprometimento artístico foi enfraquecido pela censura interna a que acabaram por se submeter nas indústrias televisivas. Esse problema fez com que o trabalho realizado por autores como Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri deixasse de se pautar pela crítica, para dar início “a um tempo de conformismo e alienação intelectual”.

¹³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. Patrulhas ideológicas. São Paulo. Brasiliense, 1980.

¹⁴MORAES, Denis de. Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural. www.artnet.com.br/gramsci/arquiv44.htm. Consulta em 18-06-2007.

O Vazio Cultural e a década de 1970

Zuenir Ventura (2000) enfatiza o constante debate sobre a falta de um movimento cultural representativo na década de 1970, identificado pelo autor como vazio cultural. Um dos fatores apontados como responsável por esse vazio foi a queda da produção cultural devido a auto-censura implantada pelos mecanismos de repressão do governo militar que ficaram conhecidos por utilizarem práticas de tortura contra artistas e intelectuais contrários ao regime.

O vazio cultural na década de 1970 também foi consequência da Política Nacional de Cultura que, criada nos moldes do modelo de desenvolvimento econômico, marcou a presença do Estado “como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro”.¹⁵ Os investimentos governamentais no setor cultural nesse momento tiveram um papel fundamental para o estabelecimento da relação entre cultura e economia e o papel estratégico que possuem na política nacional, principalmente em relação ao consumo.

A indústria cultural nacional deveria ser criada, portanto, segundo o modelo de desenvolvimento econômico adotado pelo regime militar no Brasil. Além de fazer parte de um programa político ideológico, a produção cultural brasileira, segundo a PNC, deveria voltar seus interesses para consolidar e dinamizar o mercado cultural do país. Assim, “na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo” (ORTIZ, 1985, p. 114).

Essa característica que privilegiava a quantidade em detrimento a qualidade artística apresentou o consumo como consolidação da eficácia das propostas estabelecidas pela política cultural oficial na década de 1970. 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” (ORTIZ, 1985, p. 116). Esse momento da cultura brasileira na década de 1970 é entendido como resultado da nova ordem política estabelecida no país: repressão e o processo acelerado do desenvolvimento econômico que o país adotava.

Em 1971 a discussão girava em torno do vazio cultural que havia se instaurado no Brasil. Uma metáfora que, segundo Ventura, descrevia o quadro cultural

¹⁵ BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Política Nacional de Cultura. Brasília. MEC, 1945.

do país nos anos de 1969 a 1971, estabelecido pela pressão dos mecanismos de repressão do governo. No entanto, a idéia de vázio cultural era combatida pelos censores do governo com dados que apontavam para um crescimento das produções culturais. Esse fator é revelador do aspecto quantitativo que caracterizou as intenções da política cultural do governo. Com todos esses fatores, afirma Ventura (2000) que, mesmo diante da crise que cercava a cultura brasileira, houve algumas tentativas de contornar o quadro. Mesmo não caracterizando uma escola, o autor observa três tentativas: (1) uma cultura de massa digestiva, comercial, de simples entretenimento; (2) uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas freqüentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e sobrevivência; (3) e uma cultura explicitamente crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata.

A cultura digestiva e descomprometida, agarrada a objetivos essencialmente comerciais, foi capaz de satisfazer as demandas do setor menos exigente do público consumidor de bens culturais. Um dos fatores mais característicos e o que ajudou na sua intensificação durante os anos, foi o caráter aético, apolítico, a ideológico e acrítico, expresso pela consolidação de um mercado de bens culturais no país, o que apontava para uma produção cultural dirigida sem qualquer estímulo para uma reflexão de ordem política, social ou econômica.

No caso do cinema, o jornalista oferece alguns dados do Instituto Nacional do Cinema que apontam 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 contassem com a participação de artistas conhecidos 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.

Apesar da dominação do mercado de músicas de telenovela, observa-se a presença de nomes como Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, claro que em menor grau que as trilhas sonoras das novelas como Selva de Pedra, de Janete Clair em 1972 e O bem Amado de Dias Gomes em 1973.

Outro aumento considerável teria ocorrido no campo editorial, e a exemplo dos itens anteriores, este setor não fugiu à regra. Através de uma pesquisa realizada pelo Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Cultura, observa-se que houve um aumento no número de livros – nacionais e traduzidos – que partiam para uma literatura

descompromissada política ou socialmente. Obras de autores nacionais como Chico Anysio e Jô Soares lideravam listas de *best-sellers*.

No plano digestivo, o autor aponta que mesmo com a queda de qualidade e o aumento da quantidade ocorrida em todo setor cultural, o teatro foi prejudicado pela falta de opções de repertório. De acordo com um documento enviado ao Ministério da Educação pelo Grupo de Trabalho da Classe Teatral de São Paulo, o teatro sofria, ainda, das conseqüências trazidas pelo fechamento das perspectivas - fechamento causado pela censura federal -, afetando toda a classe teatral e o público dos teatros. O trabalho teatral notadamente sofreu a falta qualitativa de espetáculos no período. As declarações contidas no documento citavam a falta de repertório que interessava ao público – desde o espectador tradicional até os mais jovens, estes, ávidos por temas sobre cultura e política.

Nesse contexto, mesmo com a queda da produção teatral, observado no período, podemos verificar que essa carência artística era um fator característico dos teatros do centro das capitais, aos teatros freqüentados pela classe média. Com as novas experiências teatrais surgidas no período, é possível encontrar focos de resistência na década de 70, como grupos alternativos que tentavam novas experiências nos bairros mais afastados da capital paulista, em busca de um contato maior com o cotidiano desse público, que “utilizando analogias, metáforas e alusões”, procuravam driblar a censura e fugir da repressão e das proibições.

O teatro na periferia paulistana

Também envolvido por esse contexto, e por que não falar conseqüência dele, Silvana Garcia (1990) apresenta o panorama de alguns grupos de teatro que atuavam na periferia paulistana na década de 1970 como o TUOV e o Grupo de Teatro Forja. As atividades culturais realizadas por esses grupos, em sua maioria à margem da política cultural estabelecida durante o regime militar, tinham como característica principal um trabalho teatral diferenciado dos teatros convencionais dos grandes centros, ou seja, procuravam realizar um trabalho direcionado particularmente ao público da periferia e dos bairros mais afastados da capital paulista. Esse trabalho pode ser entendido como uma forma de pôr em debate questões relacionadas às principais

dificuldades enfrentadas pelas comunidades, no sentido de criar novas formas de resistências contra as políticas do governo militar. Essa proposta pretendia difundir idéias de auto organização nesses bairros como melhor forma de encaminhamento de suas reivindicações.

Nesse contexto surgiram diversos grupos alternativos com a intenção de fazer um trabalho direcionado a um público mais carente, tanto econômico como culturalmente. Esses grupos sem experiências ou com pouca formação, se dirigiam até às periferias da cidade para realizar suas apresentações. Utilizavam como pré-condição o fato desse público não ter acesso aos meios de cultura oferecidos pela cidade, por morarem distantes dos grandes centros, onde ocorria a maioria dos espetáculos, fator que ajudou na popularidade e no crescimento da televisão.

Esse movimento teatral que seguiu em direção aos bairros na década de 1970 pode ser considerado uma tendência diferente dos outros projetos que surgiram no mesmo período, já que a atuação desses grupos teatrais estava ligada aos movimentos sociais de bairros e tinham um vínculo estreito com o momento político, “fundindo-se política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura” (GARCIA, 1990, p. 123). Diretamente ligado ao momento político da época, muitas vezes até sem uma estrutura ideológica definida e com objetivos um pouco confusos, esses grupos, na maioria das vezes, se apresentavam em lugares precários e sem as mínimas condições necessárias de produção ou qualidade artística. Em geral, a maioria adotava uma política de sobrevivência e manutenção dos trabalhos com recursos próprios, mantendo-se através de subsídios e/ou, ainda, se apresentando apenas no período noturno ou aos finais de semana.

Dessa forma, Garcia (1990) aponta alguns grupos precursores desse movimento de teatro popular na década de 1970, entre eles: Núcleo Expressão de Osasco; Teatro – Circo Alegria dos Pobres; Teatro União e Olho Vivo; Núcleo Independente; Truques, Traquejos e Teatro, Grupo Forja e o grupo Galo de Briga. Como característica singular, a autora considera os principais aspectos que aproximam esses grupos e os colocam em posição diferenciada no movimento independente “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade” (GARCIA, 1990, p.124).

Muitos desses grupos assumiram uma postura influenciada pelo romantismo revolucionário que caracterizou grande parte da cultura nacional na década de 1960 e 1970. Porém, com a exceção de alguns que possuíam em sua formação apenas integrantes já com experiências no teatro, outro fator bastante característico desse movimento foi a adesão de pessoas de diferentes setores da sociedade aos grupos. Assim, alguns grupos eram bem abertos e possuíam em sua formação bancários, servidores públicos, operários, entre outros.

Essa característica, entretanto, não foi adotada por todos os grupos que participavam desse movimento bairrista, pelo contrário, era um dos pontos de divergência entre os grupos. Alguns acreditavam que para desenvolverem um senso crítico era necessário ser diferente, ou seja, por ser um grupo de classe média se dirigindo para o bairro, era necessária a existência de certo distanciamento do público, para que pudesse ser feito um trabalho realmente crítico. Numa entrevista a Ridenti, Celso Frateschi, ex diretor da Funarte, ator e diretor do grupo Núcleo Independente na década de 1970, separa em duas partes os diversos grupos que atuavam nos bairros naquele momento. A primeira parte “veria o trabalho cultural como uma coisa independente, com uma função cultural que tem importância política” a exemplo o grupo Núcleo Independente, em que atuou. A segunda seria aquela na qual o trabalho cultural serviria como instrumento do trabalho político, que, dentro de uma hierarquia, estaria em primeiro plano, caso do grupo Teatro União e Olho Vivo, comandado por César Vieira.

A relação desses grupos com as comunidades é outro fator diferencial e importante a ser observado. A princípio, uma das características desses grupos é a de fazer com que a finalização dos espetáculos seja feita de acordo com a participação dos espectadores, assim, grande parte das apresentações eram levadas aos palcos antes mesmo de serem concluídas. Era a partir das reações do público durante a peça, com os debates realizados durante ou após os espetáculos, e de enquetes preparados pelos grupos, que a peça era finalizada. Esse é um fator importante, pois é nessa participação que o público se colocava de maneira crítica frente aos acontecimentos, tanto questionando a peça, como respondendo aos questionários ou participando dos debates realizados pelos grupos. Através desses debates os grupos tentavam construir uma relação mais íntima com a comunidade, e com isso entrar um pouco mais nesse

cotidiano e fazer com que seu trabalho se aprofundasse e se desenvolvesse a partir dessa realidade.

Num primeiro momento, explica César Vieira¹⁶ - diretor e um dos fundadores do Teatro União e Olho Vivo – os debates partem das discussões sobre os conflitos existentes nas relações das personagens e também acerca do conteúdo do espetáculo. Em seguida partem para uma discussão mais ampla, em que são explorados os problemas e dificuldades apresentadas pela comunidade, o que ajudava no trabalho de confecção das peças pelo grupo, além de aproveitar para realizar uma reflexão coletiva sobre a realidade político-econômica do país e da própria comunidade. Todas as discussões eram assistidas e intermediadas, tanto pelos organizadores do evento, que normalmente eram moradores das comunidades, como pelo grupo, que participava procurando dar dinâmica ao debate. É na tentativa de estabelecer um diálogo mais aprofundado com a comunidade, no sentido de esclarecer a relação entre o momento político em que estão inseridos e as dificuldades particulares enfrentadas pelo bairro, que esses grupos procuravam realizar seus trabalhos.

Outra característica marcante desse trabalho que estava sendo proposto é que muitas vezes os grupos se dividiam entre a questão da itinerância e a fixação em algum bairro. Entretanto, essa fixação estava mais ligada ao sentido de se obter um local para ensaios, discussões, e como ponto de encontro do público. Nesse sentido, a construção de uma sede em determinado bairro era pretendido como forma de aprofundar os estudos em relação aos problemas enfrentados pelos moradores. O projeto de um espaço físico almejado pelos grupos partia de uma idéia que consistia na criação de uma Casa de Cultura que ficaria destinada à visita e a integração do grupo com a comunidade através de produções culturais, na tentativa de suprir a carência de espaços culturais, de lazer e até mesmo incentivar na comunidade a idéia de promover eventos, estimulando a criação de atividades artísticas e os artistas locais. Muitos desses trabalhos ajudaram na formação de outros grupos teatrais formados por integrantes desses bairros que, baseados nas experiências que recebiam, procuravam seguir o mesmo caminho.

Entretanto, mesmo tendo características em comum, também existiam divergências na maneira como esses grupos se relacionavam com as comunidades. Nesse sentido, voltamos à divisão que Frateschi faz desses grupos. A distinção feita

¹⁶ Entrevista ao autor em outubro de 2007.

pelo diretor se colocava de maneira a reposicionar a relação da militância com a prática cultural. Assim, enquanto para uns o trabalho teatral deveria servir como meio de reação ao momento político, para outros a intenção desse trabalho já se caracterizava como uma reação, ou seja, “enquanto para uns o teatro é meio, para outros, o teatro é um fim em si mesmo” (GARCIA, 1990, p. 188). Alguns grupos eram criticados pelo seu posicionamento de subordinação aos interesses locais, o que fazia com que o grupo ficasse dependente dos movimentos sociais, “organizando sua agenda não a partir de uma estratégia própria, mas a mercê dos convites e necessidades” (idem, p.189).

Os contatos para as apresentações nos bairros eram feitos a partir de alguma entidade ou movimento social local. Os grupos enviavam um representante para observar o local da apresentação e conversar com os representantes a respeito do espetáculo. Grande parte dos grupos independentes tinham em seus quadros integrantes ligados a partidos políticos ou grupos de esquerda, fato que, segundo Garcia (1999), muitas vezes atrapalhava no trabalho dos grupos, principalmente devido às divergências de ordem política ou ideológicas.

A questão relacionada à fixação em alguns bairros na tentativa de um vínculo maior com moradores acabou por fazer com que alguns grupos delimitassem áreas prioritárias para atuarem e até estabelecendo um “número mínimo de apresentações para que o contato [fosse] mais profícuo” (GARCIA, 1990, p. 191). Isso se deveu à fragilidade com que alguns viam esse trabalho, pois, para os grupos que realizavam seus espetáculos em diversos bairros distantes uns dos outros, ficava difícil o aprofundamento das relações com o público devido ao espaço de tempo entre uma apresentação e outra, que muitas vezes chegava a um ano.

Nesse sentido, a itinerância, apesar de favorecer a militância político cultural, não permitia um maior aprofundamento nas relações entre o grupo e a comunidade, sem levar em conta que essa estratégia acabava por representar um custo alto, pois apesar de cobrarem um preço simbólico, apenas para transporte e lanche do grupo, muitas vezes esses recursos saíam por conta dos próprios integrantes. Por outro lado, as pretensões desse trabalho no contexto em que está inserido transformaram o deslocamento dos grupos por diversos bairros em uma forma de manter a integridade estrutural do grupo, pois essa estratégia partia do princípio de que com a constante perseguição e repressão que os grupos sofriam a fixação em determinado ponto se tornaria inviável, o que fez com que a itinerância, segundo Garcia (1990), tivesse um

papel de semi clandestinidade não admitida. Essa característica começou a mudar a partir da abertura política durante o governo Geisel, o que propiciou a fixação de diversos grupos que pretendiam uma maior sistematização de seus trabalhos, assim como o aprofundamento de suas relações com os bairros. Contudo, com a fixação surgiram outros problemas que em muitos casos levaram ao fim dos trabalhos. Os fatores que mais pesam não fogem muito aos padrões vistos anteriormente: o agravamento financeiro, pois a dedicação do grupo deveria ser praticamente integral à manutenção dos trabalhos; o preenchimento do calendário cultural de forma que fosse atraente para o público e rentável para o grupo; tudo isso de maneira que a proposta não fugisse às intenções iniciais do grupo.

Estética e engajamento do teatro na periferia paulistana

Esse projeto de teatro popular pretendido por grupos como o TUOV e o Forja tinha uma preocupação constante em fazer um trabalho que fosse facilmente absorvido pelo público. Para isso foi necessário utilizar uma perspectiva estética capaz de imbricar as apresentações teatrais e o conteúdo das peças com discussões sócio-políticas, para, assim, tornar mais claros os objetivos desses grupos. Nota-se nesse projeto a influência das características primeiras do trabalho do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que analisaremos mais adiante.

No caminho comum percorrido por esses grupos encontramos o eixo central da temática dos projetos: “neles está o cruzamento entre a intenção do (ser) popular e a motivação política”. O caráter estético desses grupos se dava pela seleção das diversas intenções de trabalhos que, segundo cada grupo, acreditava melhor concretizar suas propostas. Com esse projeto pretendia-se levar diversão para as populações dos bairros periféricos, além de, segundo César Vieira, inserir-se cada vez mais no cotidiano dessa população, na tentativa de levantar um debate crítico sobre o contexto social e político.

Em determinados momentos, e de acordo com suas pretensões, o grupo se colocava de forma a interferir na consciência desse público, “utilizando o teatro como instrumento mediador de uma ação politizadora” (GARCIA, 1990, p. 144). Para compreender como se dava esse exercício é necessário entender os variados fatores que cercavam a formulação desses grupos, como a origem, a formação e o perfil de seus

integrantes (estratificação social, formação intelectual e artística, experiência) e o contexto histórico que envolve esse trabalho. A combinação desses fatores, unido à experiência e à prática do grupo, foram o que marcou a trajetória e a manutenção ou alteração da proposta inicial dos grupos. Por exemplo, quando Celso Frateschi relata as experiências do grupo Núcleo Independente, coloca como diferencial entre outros grupos que atuavam no período o fato de serem um grupo de classe média, de artistas se colocando para o bairro. Para ele existiam grupos que propunham uma “mimetização” com o público popular, ou seja, procuravam uma identificação no sentido de saber como pensavam, como agiam.

Entretanto, mesmo com toda movimentação e com as novas características estéticas, no final da década de 1970, com exceção do Teatro Popular União e Olho Vivo, a maioria dos grupos independentes já haviam se dissolvido. Os motivos não variaram de grupo para grupo: a questão financeira pesa em praticamente todos os casos, sendo a principal responsável pelo abandono do trabalho nos bairros. Grande parte dos integrantes dos grupos que tiveram seus projetos interrompidos nesse período continuou seus trabalhos em setores vinculados à cultura, principalmente aqueles ligados à indústria cultural em curso no país:

enquanto a maioria dos artistas enquadravam-se profissionalmente à indústria cultural – menos ou mais criticamente –, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Eles procuravam vincular-se aos novos movimentos sociais, que aos poucos iam-se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da igreja católica (RIDENTI, 2000, p. 334).

No início da década de 1970, com os primeiros sinais de esgotamento econômico do “milagre brasileiro”, juntamente com o processo de abertura do regime militar, diversos movimentos sociais começam a retomar suas atividades, influenciando também na reformulação dos trabalhos de alguns grupos que, como dito anteriormente, começam abandonar a itinerância para se fixarem nos bairros. Esse momento marca também a participação de artistas e intelectuais em torno da mobilização no processo político brasileiro, não se restringindo apenas ao engajamento de suas obras, mas militando em favor das candidaturas do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) –

único partido de oposição permitido pelos militares – e a favor da campanha pela anistia “aos presos políticos, ou ciclo grevista ilegal iniciado pelos trabalhadores de São Bernardo em 1978, que logo se espalhou pelo país, fugindo ao controle dos padrões e dos militares, sempre dispostos a reprimi-los” (RIDENTI, 2000, p. 335).

Em 1978, já com o fim do AI-5 e da censura, juntamente com a anistia em 1979 e a reforma partidária em 1980, a atuação de artistas no trabalho de reforma política cresceu de maneira a tornar cada vez mais freqüente sua presença em comícios, propagandas eleitorais na TV e no rádio, principalmente no recém formado Partido dos Trabalhadores (PT). Durante a campanha por eleições diretas em 1984 – Diretas já¹⁷ – também pode ser observada a presença de diversos artistas como Zezé Motta, Chico Buarque de Holanda junto às mobilizações sociais que foram às ruas pedindo a volta de eleições diretas para presidente.

Dentro desse espírito de debate cultural e de politização que atravessou o período em questão, há que se destacar desde o início da década de 1960, a atuação e influência de diversos movimentos culturais como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), os grupos de teatro Arena, Oficina, Grupo Opinião, entre outros, que se valiam do trabalho artístico como instrumento de militância para questionar o contexto cultural, político e social brasileiro. Esses movimentos colocaram em discussão pontos fundamentais acerca de questões políticas e, até mesmo, a forma como a produção cultural estava sendo elaborada naquele instante. E porque esses grupos marcaram, quando não redefiniram, o caminho da cultura no país, nos deteremos sobre os principais aspectos de atuação daquele que foi, talvez, o principal grupo a orientar a política cultural do período: o Centro Popular de Cultura da UNE – o CPC.

¹⁷ As Diretas Já foi uma campanha realizada por partidos políticos, artistas, sindicatos e parte da sociedade, que teve início em finais de 1983 e reivindicava eleições diretas para Presidente da República (BOSI, 2001, p. 509).

II – O Centro Popular de Cultura da UNE (CPC) e a experiência da arte engajada

O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) foi uma entidade formada por artistas, intelectuais de esquerda e estudantes universitários que, em meados de 1950 e início dos anos 1960, criaram um projeto com o objetivo de realizar um trabalho de politização e “conscientização” da população brasileira. Um trabalho que seria realizado a partir da formulação de uma “política cultural” engajada, com prioridade para o debate sobre temas sociais, políticos e culturais. O trabalho cepecista teve como contexto o início das manifestações de rua, na Campanha da Legalidade¹⁸, que garantia a posse de João Goulart, ainda que sob a imposição do regime parlamentarista, impulsionada pela mobilização em torno de questões de interesse do país.

A euforia que tomava conta de parte da sociedade brasileira estava ligada às discussões em torno das reformas de base, da política de desenvolvimento do país, debatendo temas ligados à Reforma Agrária, à luta contra o imperialismo norte-americano, entre outros direitos. Garcia (1990) explica que no Rio Grande do Sul o governador Leonel Brizola iniciou uma política de desapropriação da ITT (International, Telegraph e Telephone, multinacional que subsidiava a Companhia telefônica nacional) e da Bond & Share (multinacional que subsidiava a Companhia Riograndense de energia elétrica); no Nordeste cresciam os conflitos armados entre latifundiários e posseiros, de modo que as Ligas Camponesas se expandiam sob o impulso da legalização do sindicalismo nas zonas rurais; lutava-se pela extensão ao voto do analfabeto, pela aprovação da Lei de diretrizes e bases, pela criação do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), da Confederação dos Trabalhadores Rurais (CONTAG), enfim, uma série de mobilizações realizadas em torno de melhorias na infra-estrutura brasileira.

A cultura foi objeto de constante debate no cenário descrito. No plano cultural, levados pelo desejo de conscientização rápida da sociedade, surgiram diversos

¹⁸ A Campanha da Legalidade foi um episódio da história política brasileira que ocorreu após a renúncia de Jânio Quadros da Presidência do Brasil em 1961, quando diversos políticos e setores da sociedade defenderam a manutenção da ordem jurídica - que previa a posse de João Goulart. Outros setores da sociedade - notadamente os militares - defendiam um rompimento na ordem jurídica, o impedimento da posse do vice-presidente e a convocação de novas eleições.

grupos com propostas que reviam o trabalho artístico que até então eram apresentados nos cinemas, nos teatros, na produção cultural em geral; a presença de temas que representassem o homem brasileiro, suas raízes, sua identidade como “autêntico povo”, fez com que as produções artísticas abordassem cada vez mais temáticas relacionadas à cultura nacional. O cinema passou a trabalhar mais com temas ligados ao campo e à vida do trabalhador rural; tratou da reforma agrária, de “lumpens e cangaceiros, o operário subia no palco em Eles não usam Black-tie, confirmando o Teatro de Arena como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada” (GARCIA, 1990, p. 100).

O teatro brasileiro, naquele momento, não podia apenas se pautar pelo “aperfeiçoamento técnico, a formação de platéia e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores”, um trabalho que “não compensava a ausência de uma dramaturgia e repertório nacionais” (GARCIA, 2007, 4). Essas críticas tinham como principal foco o formato mercantil e empresarial, adotado pelas companhias teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), uma das mais bem-sucedidas companhias teatrais do período.

Segundo Berlinck (1984), o grupo de teatro Arena, criado em 1953, não seguia uma linha cultural muito definida, restrita pelas condições econômicas e sociais vividas pelo grupo. Esses fatores fizeram com que o grupo realizasse mudanças estruturais em suas atividades, pois, “não demorou muito para que ele perdesse seu aspecto franciscano e assumisse uma vigorosa posição participante que terminaria por incluí-lo na história do nosso teatro” (VIANNA FILHO, 1962, p. 30-33). Em busca de padrões estéticos diferenciados daqueles característicos do teatro brasileiro até aquele momento, o grupo precisou se apoiar na parcela politizada do público paulista. O grupo de teatro Arena foi um dos primeiros a por em debate a questão das temáticas nacionais, principalmente após incorporar o Teatro Paulista do Estudante (TPE) em 1955. Esse grupo, não tendo um lugar fixo para realizar o trabalho de montagem de suas peças, procurou o grupo Arena e desse encontro surgiu um acordo entre o Arena e o Teatro Paulista do Estudante com os seguintes objetivos:

- 1) formação de um numeroso elenco que atuará sob a denominação de Elenco Permanente do Teatro de Arena, simultaneamente no palco do Teatro de Arena e em espetáculos externos, divulgando a arte cênica em fábricas, escolas e cidades do interior do Estado;
- 2) formação de um movimento teatral de apoio às obras e autores nacionais, bem como a divulgação teórica e prática dos problemas do teatro;
- 3) Ajuda ao já consagrado Teatro de Arena

por parte do TPE que o considera uma instituição de grande utilidade para nossa cultura e, ao mesmo tempo, ajuda do Teatro de Arena ao TPE através de aulas, formação de novos elementos e contato permanente com o palco (BERLINCK, 1984, p. 15).

Em 1956, Augusto Boal, recém chegado dos EUA, onde havia cursado dramaturgia, começou a trabalhar com o Arena, apresentando seminários sobre suas experiências na direção de diversos trabalhos teatrais. Já nesse período, Vianinha e Guarnieri trabalhavam sob direção de Boal na peça Ratos e Homens, de Steinbeck, Juno e o Pavão, e Marido Magro e Mulher Chata, de Augusto Boal. Contudo, o grupo, nesse momento, enfrentou uma séria crise financeira, o que afastou por um tempo Boal e Vianinha. Para marcar o fim dos trabalhos do grupo Arena José Renato decide montar “Eles não usam Black-tie”, de Guarnieri. A peça alcançou um sucesso inesperado, teve início em fevereiro de 1958 e ficou em cartaz durante todo o ano. O sucesso da peça, segundo Berlinck (1984), trouxe de volta Augusto Boal e Vianinha, e também estimulou a realização dos Seminários de Dramaturgia do Arena. Uma proposta que pretendia “congregar as discussões estéticas mais gerais que se processavam então e para examinar textos novos produzidos por membros do grupo e outros que foram especialmente convidados” (MOSTAÇO, 1982, p. 33).

A coordenação dos trabalhos realizados durante os Seminários ficou a cargo de Augusto Boal e contou com a participação de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, José Renato, Vera Gertel, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Zulmira Ribeiro, Sábado Magaldi, Roberto Santos, Roberto Freyre, Beatriz Segall, Jorge Andrade, entre outros. Segundo Oliveira (2003), esse período foi marcado por uma intensa movimentação do grupo em torno de estudos e atividades culturais e artísticas na sede do Arena. A realização dos Seminários resultou em um avanço estético e político dos trabalhos do Arena, principalmente em relação ao seu repertório, que passou a contar com peças como Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Vianna Filho; Gimba e A Semente, de Gianfrancesco Guarnieri; Revolução da América do Sul, de Augusto Boal; O Testamento do Cangaceiro, de Francisco de Assis; Fogo Frio, de Benedito Rui Barbosa; A Farsa da Esposa Perfeita, de Edy Lima; Gente como a Gente, de Roberto Freire.

Segundo Berlinck (1984), a característica principal da produção teatral do Arena podia ser considerada como um produto das “consciências individuais bem desenvolvidas” que abordavam, de maneira radical, os elementos dessa nova forma de

fazer teatro no Brasil. Em 1959, Guarnieri apresentou alguns dos objetivos dessa dramaturgia, fato que marcou os debates artísticos até 1964:

Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva, do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialética - marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico [...] Não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo em suas lutas [...] Nenhuma literatura de gabinete surpreenderá o nervo de nossas atribulações. A cultura popular, empírica, a arte popular, fruto direto dos mais autênticos sentimentos populares, são fontes inesgotáveis de ensinamentos e inspiração; são elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que diz sobre a vida, o homem, a sociedade. A pretenciosa e vaga aspiração à verdade absoluta somente poderá ser perniciosa para todo artista jovem. Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele [...] Sonhamos com um teatro que atinja realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as classes e não apenas para uma minoria [...] Sem uma determinação do Estado será impossível levarmos o teatro às massas populares. As Cias. não podem fazer frente aos problemas econômicos [...] O ideal de um teatro popular precisa ainda ser conquistado. Essa conquista deverá ser feita no terreno político [...] Nós, autores jovens, determinados a criar uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro de público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de bases populares, contando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai ao teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e, na prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações atuais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro (GUARNIERI, 1959, p. 121-126).

O depoimento de Guarnieri aponta o caminho que essa dramaturgia deveria seguir. Com a nacionalização dos temas no cinema e no teatro, juntamente ao estreitamento com a realidade política e social brasileira, desfilou em palcos brasileiros uma série de trabalhos que tentavam aproximar arte e realidade nacional. Mesmo com todo o trabalho realizado pelo Arena, Berlink (1984) afirma que o grupo tinha consciência que realizava um trabalho para uma minoria, que englobava principalmente a classe média, o que, para alguns integrantes como Vianinha, limitava o trabalho do grupo na busca de seus objetivos, a saber, uma arte revolucionária.

No final das apresentações Vianinha iniciou seu trabalho na peça A mais valia vai acabar, seu Edgar. Vianinha e Leon Hirzsmam iniciam os estudos sobre o tema mais valia realizados no ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros¹⁹ – com a

¹⁹ TOLEDO, C. N. ISEB: Fábrica de ideologias. São Paulo: Ática, 1977.

ajuda de Carlos Estevam Martins, que também iniciava sua carreira como sociólogo na instituição. Dessa experiência juntos fez surgir as primeiras propostas do Centro Popular de Cultura – o CPC da UNE.

Com as perspectivas de realização de um projeto de teatro político limitado pela forma, como era o caso do Teatro Arena, Vianinha (1962) acreditava que o grupo possuía uma estrutura em constante contradição, pois “estrangulava” os trabalhos na medida mesmo em que se cumprisse a sua tarefa, pois o trabalho do Arena

não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência da conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo: houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências, etc. Mas a mobilização não foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa [...] O Arena contentou-se com a produção da cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado (VIANNA FILHO, 1962, p.30-33).

Uma das principais críticas de Vianinha ao Teatro de Arena, naquele instante, consistiu principalmente na forma como o grupo direcionava seus trabalhos, ou seja, não podia ser realizado como expressão apenas dos “talentos individuais”, como acreditava ser o caso do Arena; o trabalho do grupo, para Vianinha, devia pautar-se pela produção coletiva, voltando suas iniciativas para criação de uma nova dramaturgia.

As divergências, segundo Berlinck (1984), eram sobre a constituição de uma ideologia de grupo, na qual todos seus membros tivessem uma única identidade,

em defesa da “autêntica cultura popular”, e que essa fosse utilizada como forma de ultrapassar as fronteiras estéticas do “círculo vicioso” que direcionava o trabalho do grupo através de ideologias particulares, com limites pré estabelecidos para o alcance desse trabalho.

O modelo de teatro que caracterizava o grupo Arena apresentou uma dramaturgia voltada para o debate social e político com o público, com a proposta de discutir a atualidade da sociedade brasileira. Entretanto, para Vianinha o grupo não pensou nas limitações impostas pelo mercado cultural, no público consumidor de teatro, nas possibilidades de criação que o momento proporcionava, entre outros fatores que vieram a dificultar as pretensões dessa nova proposta. Vianinha entendia que, para um teatro que se colocava a discutir a realidade nacional, o modelo apresentado pelo Arena não buscava conhecer a realidade dos acontecimentos fora das portas do teatro para aplicar esse conhecimento nos trabalhos elaborados pelo grupo. Nas condições do caso brasileiro, a conquista de um teatro nacional estaria imbricada no político, na medida em que esse teatro tinha de servir à luta do povo, como instrumento de denúncia e debate.

O primeiro trabalho realizado por Vianinha, Leon Hirzman e Carlos Estevam foi a montagem de um curso de história da filosofia, ministrado pelo professor José Américo Pessanha, trabalho que deu continuidade à experiência iniciada pela peça “A mais valia vai acabar, seu Edgar”, dirigida por Francisco de Assis, e que contribuiu para a organização de artistas, estudantes e intelectuais na criação do CPC.

A princípio, o Centro Popular de Cultura surge com uma dinâmica mais voltada para o trabalho teatral, logo em seguida surge o departamento de cinema e no desenrolar dos trabalhos vão se organizando outras atividades como a música, a literatura, a arquitetura, as artes plásticas, a administração, além do curso de alfabetização de adultos.

O trabalho teatral do CPC podia ser dividido em apresentações convencionais – com a montagem de uma peça de um só autor – como também com intervenções rápidas, de produção coletiva, apresentando esquetes simples e diretos, em sua maioria relacionados a assuntos de política e economia. O trabalho era dividido em peças de palco e outras para a rua. As primeiras eram realizadas na sede da UNE, com verba doada pelo Serviço Nacional de Teatro, o que possibilitou a adaptação de um pequeno teatro para a entidade. As experiências realizadas nas ruas ocorreram de

maneira gradual, devido aos problemas ocorridos nas primeiras tentativas de se chegar até esse “novo público”. No relato de Carlos Estevam, podemos observar algumas dessas dificuldades:

Encontramos aí várias dificuldades; tínhamos a ilusão na época que poderíamos entrar facilmente em contato com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local de apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A Segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los [...] Assim, a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população (MARTINS, 1980).

O grupo enfrentou ainda outro problema de ordem política. Dentro das propostas culturais do CPC, o subúrbio carioca se mostrava também como ponto estratégico, adequado para a realização de atividades propostas pelo grupo. Entretanto, como coloca Berlinck (1984), os teatros eram de propriedade do Estado e seu governador, Carlos Lacerda, “não era propriamente um simpatizante do CPC”, o que dificultou diversas apresentações do grupo.

Como aponta Mostaço (1982), do ponto de vista teórico, o CPC pode ser identificado como o mais abrangente e palpável trabalho artístico e cultural levado a sério no Brasil, trabalho que ainda hoje é objeto de estudos, devido à forma como sua Política cultural levantou – e ainda levanta – novos debates sobre a cultura nacional, além de servir como referência para diversas atividades artísticas. Ainda que tenha sido pouco o tempo de trabalho do grupo, suas realizações ficaram marcadas pela posição assumida, por sua Política cultural, pretendida de maneira diferenciada e audaciosa em suas finalidades, tanto práticas como em suas formulações teóricas. Não diferente das diversas expressões artísticas que se colocavam a pensar em práticas estéticas diferenciadas, pautadas na maior participação do público no trabalho artístico, podemos observar que esse trabalho também encontrou resistência interna – seja por conflitos estéticos ou divergências políticas –, as quais muitas vezes influenciaram na própria

dinâmica do grupo; dificuldades que certamente podemos aproximar daquelas enfrentadas pelo grupo Arena – dadas as características específicas de cada proposta desses trabalhos artísticos, principalmente por se tratar de trabalhos que se posicionam de forma parecida.

A estrutura da entidade era ainda composta por uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliers e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, equipamentos cênicos para shows e apresentações teatrais, além de um caminhão adaptado que servia como palco móvel para levar suas apresentações a bairros, praças, etc., ou seja, uma forte estrutura de apoio às suas realizações.

A Política cultural do CPC não entendia a estética artística como elemento de grande importância para a realização de sua proposta de “arte popular revolucionária”, dando prioridade para os conteúdos estritamente ideológicos. No cinema, essa proposta foi o estopim da grande discussão entre cepecistas e os representantes do Cinema Novo, que defendiam um cinema político, entretanto sem que a estética fosse prejudicada.

Em diversas avaliações feitas por ex-membros, nota-se que mesmo com todo aparato técnico disponível, o principal público atingido pelo trabalho cepecista foi o meio universitário e não aquele pretendido pelo grupo. Junto a essa crítica, outras ainda são atribuídas ao CPC, como por exemplo, o autoritarismo e o sectarismo de suas formulações teóricas sobre a cultura popular. As críticas apresentadas pela esquerda brasileira à conjuntura cultural no período têm larga expressão devido ao Anteprojeto do Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, e publicado no livro “A questão da cultura popular”.

O grupo foi dirigido primeiramente por Carlos Estevam Martins; em seguida, o CPC teve rapidamente Carlos Diegues na direção, sendo substituído por Ferreira Gullar em 1963, já na fase final do grupo. A compatibilidade nas propostas apresentadas na fase inicial, entre os membros do grupo, não impediu que mais tarde surgissem divergências e autocríticas acerca das propostas pretendidas para o trabalho do CPC.

Berlinck (1984) destaca a importância da criação da UNE – volante, um projeto que pretendia realizar, pela primeira vez, o contato direto da liderança estudantil com as bases universitárias, operárias e camponesas de todo o Brasil. Esse trabalho

ajudou a divulgar as produções do CPC, que participou do projeto cultural da entidade estudantil em quase todas as capitais nacionais. A realização do evento ajudou em muito, contribuindo para a formação de CPCs em diversos estados do país.

Mesmo com a expansão da entidade em outros estados, a maioria das produções apresentadas pelos grupos era de autoria do CPC do Rio de Janeiro. A popularidade do CPC da UNE no meio estudantil brasileiro foi inquestionável e sua defesa pela universidade, pelo nacionalismo, influenciou toda a geração de estudantes na época. Nesse programa cultural, o CPC fez apresentações de teatro, exibição de filmes, documentários sobre problemas econômicos e sociais da realidade brasileira, exposição de fotografias sobre reforma agrária, apresentou shows musicais, além da produção do documentário *Isto é Brasil*, rodado durante a viagem do grupo.

A atuação do CPC durante a década de 1960 trouxe para o setor cultural brasileiro importantes contribuições, principalmente acerca da formulação de políticas voltadas para a produção cultural no país, assim como a eficácia dessa política no alcance da “democracia cultural” desejada. Dessa primeira experiência (na perspectiva de uma arte voltada à emancipação humana), caracterizada pelo CPC na década de 1960, surgiram nos anos posteriores outros grupos que utilizaram a mesma receita, acrescida de críticas e inovações, incluindo influências de outros países, o que suscitou novas polêmicas dentro do quadro cultural e intelectual do país.

Algumas questões sobre a questão da cultura popular do CPC

Lançado em 1962, o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) tentou sistematizar as posições diante do quadro político e cultural do país. A proposta apresentada pelo CPC definia como “autêntica arte popular”, a arte popular revolucionária, na qual todos aqueles ligados à produção cultural e intelectual deveriam “assumir um compromisso de ‘clareza com seu público’ (HOLLANDA, 1992, p. 17).

No trabalho realizado pelos CPCs é importante ressaltar que as atividades nem sempre seguiam as formulações teórico-metodológicas expressas nas obras de autoria de integrantes do grupo. Dentre os trabalhos realizados podemos destacar: “A questão da cultura popular”, de Carlos Estevam Martins e “Cultura popular posta em

questão”, de Ferreira Gullar. Entretanto, a obra de Estevam foi a que mais despertou a atenção de intelectuais, artistas e produtores culturais.

Nessa obra Estevam estabelece diferenças nas características individuais que distinguiam, entre si, a arte do povo, a arte popular e a arte popular revolucionária. Estevam afirma que a arte do povo seria produzida pelas comunidades economicamente atrasadas, principalmente aquelas moradoras da área rural, ou então em áreas urbanas menos desenvolvidas. Essa arte seria desprovida de qualquer qualidade artística, é também ingênua e retardatária, cumprindo apenas uma função de satisfazer as “necessidades lúdicas e de ornamento”.

A arte popular, segundo o sociólogo apresenta no manifesto, é aquela na qual seu público é formado por pessoas dos centros urbanos desenvolvidos, com maiores opções para o consumo cultural, reflexo do aumento da urbanização trazida com a industrialização das cidades; dessa maneira, constituem o campo consumidor de uma cultura em forma de mercadoria, feita por artistas, que por sua vez, representam uma camada social diferenciada do seu público e se organizam em grupos especializados na produção cultural como mero produtor desses bens para consumo.

O manifesto cepecista entende que mesmo uma produção técnica e artística mais elaborada não legitima a arte popular no campo da produção artística, por servir apenas como uma cultura de entretenimento, uma ocupação incoseqüente para o lazer da massa consumidora, uma arte escapista, baseada na produção em massa de suas obras, sem qualquer conteúdo crítico que possa despertar seu público da imobilidade social para a reflexão da realidade imediata da sociedade.

Estevam (1963) afirma que a única arte realmente válida é a arte popular revolucionária, a qual era representada pelo trabalho do CPC. Essa arte foi distinguida das anteriores pelo seu caráter emancipatório. Somente através da arte popular revolucionária os membros do CPC acreditavam que poderia ser realizado um trabalho de desalienação da sociedade, principalmente da cultura alienada, característica do avanço da indústria cultural no processo de desenvolvimento brasileiro.

A partir dos temas apontados e discutidos no manifesto do CPC, podemos observar o destaque da arte popular revolucionária quando comparada às outras formas de artes apresentadas pelo manifesto. Essa arte seria aquela que não teme o real porque tudo que dele vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecanicamente.

As críticas dirigidas ao projeto cepecista questionaram, principalmente, o conteúdo populista que a política cultural do CPC apresentou em seu Manifesto. Entretanto, como observa Garcia (2007), o trabalho realizado pelo grupo não pode ser analisado somente a partir da leitura do Manifesto do CPC, como único ponto a ser analisado na produção cultural do grupo, de maneira a priorizar o manifesto como tradução direta da arte engajada. O trabalho realizado pelo CPC configurou uma das mais importantes experiências artísticas da cultura nacional. A importância desse trabalho pode ser observada pela forma como suas experiências ainda suscitam estudos em diversas áreas, seja na educação ou em trabalhos que versem sobre políticas voltadas para a produção da cultura nacional.

Opinião e Tropicália: variantes da resistência cultural no pós 64

O Show Opinião foi um projeto cultural iniciado em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro, sob a organização de ex-membros do CPC, com texto de Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa; a direção musical ficou a cargo de Dorival Caymmi. Entretanto, por medida de segurança de alguns integrantes do grupo, a direção geral do espetáculo ficou sob responsabilidade do Teatro Arena, na pessoa de Augusto Boal.²⁰ O projeto realizou diversas atividades culturais, incluindo a formação de um núcleo teatral. Esse trabalho, para diversos autores como Hollanda (1980), pode ser entendido como uma das primeiras reações ao golpe de abril daquele ano.

Alguns dos artistas que compunham o quadro do grupo Opinião são: Armando Costa, Carlos Lyra, Denov de Oliveira, Eu Lobo, Ferreira Gullar, João das Neves, Paulo Pontes, Sergio Ricardo, Tereza Aragão, Tom Jobin, Vianinha. Além de nomes até então conhecidos, o grupo Opinião também ajudou a lançar nomes como Nara Leão, Zé Keti, João do Vale, Maria Bethânia. O projeto foi considerado bastante inovador naquele momento, pois, apesar do conteúdo político explícito das produções, o grupo também pretendia trabalhar diferentes formas estéticas. Esse trabalho cultural, caracterizado pela mistura de sons, vozes, linguagens soltas, fragmentadas, sem se preocupar com a seqüência dos acontecimentos, pretendia englobar diversas experiências artísticas com linguagens e leituras estéticas diferenciadas em torno do que

²⁰ Entrevista com Augusto Boal no programa Personalidades da TV Câmara em fevereiro de 2008.

o grupo identificou como um trabalho de unidade e integrações nacionais, envolvendo o cinema, a literatura, a música, o teatro. Assim,

este espetáculo tem duas intenções principais. Uma é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Ketí e João do Vale tem a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música [...] A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos específicos (HOLLANDA, 1982, p. 7).

Nas propostas apresentadas pelo grupo Opinião é possível encontrarmos algumas das questões debatidas pelo extinto CPC, ou seja, temas ligados ao cotidiano da sociedade brasileira sobre reforma agrária e sobre as dificuldades enfrentadas no Nordeste, além dos problemas da produção artística nacional que já começava a sofrer com as pressões tanto da censura quanto do “capitalismo monopolista internacional, o grande interessado na ampliação de mercados, e expansão das fontes de lucros” (MOSTAÇO, 1982, p. 75).

Em 1966, já estruturado como empresa, o Opinião lança *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*. Trabalho com direção de Gianni Ratto e elenco, entre outros, Agildo Ribeiro, Odete Lara, Oswaldo Loureiro, Jofre Soares e Marieta Severo.

Desde sua fundação o grupo Opinião procurou realizar seu trabalho abrindo espaços para diversas apresentações com compositores das escolas de samba carioca, elemento através do qual procura facilitar a disseminação da cultura periférica aos grandes centros artísticos. Como explica Ridenti (2000), a identificação com o trabalho experimental realizado pelo grupo Opinião reuniu artistas plásticos que, influenciados pela pop art americana e pelo Novo realismo europeu, organizaram, em 1965 e 1966, no Rio de Janeiro a mostra Opinião 65 e Opinião 66 e galeria G4. A mostra foi bem aceita pelos artistas brasileiros, como alguns cinemanovistas e por intelectuais como Ferreira Gullar, que identificou no trabalho um grande interesse pelos problemas do homem e da sociedade.

O grupo Opinião também se diferenciou por sua posição estética naquele momento. Havia então uma preocupação estética mais apurada, diferente da adotada

pelo CPC. Em entrevista a Ridenti, Ferreira Gullar compara o CPC com o grupo Opinião:

O Opinião foi uma outra coisa. Compreendemos que no CPC tínhamos adotado uma posição sectária, errada, que não funcionava nem esteticamente, nem politicamente; e dentro de novas circunstâncias, que era a ditadura, nem podia continuar a experiência do CPC em outros termos. Nós criamos o Teatro Opinião para lutar contra a ditadura e realizar nosso trabalho cultural, fazer um teatro de boa qualidade. Tanto que ganhamos prêmios. O show *Opinião* é exemplar. A peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, ganhou todos os prêmios do teatro brasileiro e é hoje reconhecida como um dos melhores textos do teatro brasileiro (RIDENTI, 2000, p 127).

As preocupações do grupo giravam em torno da pretensão de realizarem um teatro de boa qualidade e ao mesmo tempo um trabalho político que alcançasse toda a sociedade. O Opinião não apenas caracterizava a indignação do setor cultural acerca das restrições causadas pela censura, como procurava, pelos meios disponíveis, implantar um novo trabalho cênico brasileiro, o qual deveria retratar as condições existenciais da sociedade brasileira. Com o aumento da repressão, com divergências internas e a crise financeira, em 1970 o prédio do teatro Opinião é vendido e seu trabalho é encerrado.

Já o Tropicalismo foi uma tendência musical que surgiu entre os anos de 1967-1968, que teve como destaques artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Rogério Duarte e Torquato Neto, além do grupo de rock Os Mutantes. Esse movimento contou também com a presença de diversos artistas como Hélio Oiticica, José Celso Martinez Corrêa, entre outros. A iniciativa tropicalista teria dado seus primeiros passos após o festival de música de 1967, na TV Record de São Paulo. Nesse festival, participavam Caetano Veloso com a música Alegria, alegria e Gilberto Gil com Domingo no parque.

O Tropicalismo apresentou uma nova estética musical, a qual articulava uma nova linguagem musical “a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia” (FAVARETTO, 1996, p. 22). O movimento manteve os principais traços que caracterizaram a cultura política “romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual os artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados” (RIDENTI, 2000, p. 269).

Caetano Veloso explica que a tropicalismo pretendia

mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e de fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (VELOSO, 1997, p. 16).

O Tropicalismo contribuiu para a diversidade musical brasileira de maneira que esse trabalho se configurou pela “desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológicas, política” (FAVARETTO, 1996, p. 22). As principais referências estrangeiras desse movimento foram representadas por Beatles, pelo cinema de Godard; buscavam elementos no movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, principalmente com a peça *O rei da Vela*, apresentada pelo grupo Oficina.

As novas propostas eram inseridas como alternativas para um contexto entendido pelos tropicalistas como saturado pelo nacional popular dos anos 60. Assim, abria-se caminho para “limpar” um “ambiente impregnado de caldo de cultura do chamado nacional popular; mas as janelas estavam instaladas no coração do Brasil, abertas também ‘para que entrem todos os insetos’ do exterior” (RIDENTI, 2000, p. 274).

A centralidade da crítica dos tropicalistas apontava que as produções culturais estavam engessadas demasiadamente na discussão sobre a cultura nacional popular. Caetano Veloso, por exemplo, criticava o nacionalismo exacerbado dos intelectuais de esquerda, afirmando que essa posição era apenas uma reação ao “imperialismo norte americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – como propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções para os problemas do homem e do mundo” (VELOSO, 1997 p. 87).

Utilizando-se de diversidade cultural para criticar as abordagens do modelo nacional popular que era proposto, os tropicalistas se caracterizaram como participantes fundamentais daquele contexto cultural, pois mantinham as aspirações semelhantes aos modelos que criticavam, ou seja, a “constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo” (RIDENTI, 2000, p. 276).

Já no início de suas atividades, por defenderem a diversidade cultural, os tropicalistas passaram por algumas dificuldades de aceitação do público, principalmente da massa estudantil, carregada do ideário nacionalista. Como explica Hollanda (1982), o

problema de rejeição que sofreu o movimento tropicalista foi resultado da posição assumida pelo grupo, ou seja, como as manifestações culturais até então estavam mobilizadas contra o avanço da indústria cultural no Brasil, qualquer manifestação que remetesse a alguma cultura alienígena, era identificada como uma espécie de traição à ética empenhada da intelectualidade. Essa rejeição, segundo Ridenti (2000), fez com que o Tropicalismo, em determinado momento, fosse classificado como expressão artística da conjugação das forças conservadoras modernizantes e arcaicas que se aliaram para dar o golpe de 1964.

A incorporação de novos elementos e a mistura entre um trabalho político e a indústria cultural, diz Holanda (1982), foi o caminho que o tropicalismo encontrou para levantar o debate sobre a reivindicação por uma estética livre de preconceitos. O ponto central da discussão política

foi deslocado da área da *Revolução social* para o eixo da *rebeldia*, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. Na relação com a indústria cultural essa nova forma de conceber a política veio a se traduzir numa tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais que envolviam suas apresentações” (HOLLANDA, 1982, p. 66).

A busca por uma liberdade artística mostra de que maneira o Tropicalismo definiu os passos do seu trabalho artístico, ou seja, uma mistura estética, através da qual colocou em debate valores até então intocados pelo experimentalismo da cultura brasileira,

sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isso, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura. Entretanto, em função da mistura que realizou, com elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada. O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária (FAVARETTO, 1996, p. 28).

O embate por mudanças no campo da política, da economia e da cultura marcou o cenário e o debate político e estético no Brasil durante a década de 1960 e se refletiu nas décadas seguintes. Enquanto alguns lutavam por mudanças pela via das

armas, outros tentavam a linguagem escrita, cantada, encenada e até filmada; havia, ainda, aqueles que “faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento hippie, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes” (RIDENTI, 1993, p.79).

Após o AI-5 em dezembro de 1968, com o aumento da repressão e da censura a qualquer oposição ao programa político militar, com o esgotamento das discussões políticas, que cresciam desde meados da década de 1950 e início de 1960, com o aumento do contingente dos grupos da esquerda armada, com a reação imediata e o rápido desmonte desses grupos pelo governo militar, a década de 1970 acabou marcada como período de abertura do trabalho artístico para o crescimento da indústria cultural, pois, com o chamado “milagre econômico” o governo militar precisava dar continuidade ao projeto de “propaganda e de circo para oferecer às camadas privilegiadas, ávidas de consumo, e principalmente às massas trabalhadoras, livres para gastar o parco salário na compra de discos, rádios de pilha ou televisores à prestação” (RIDENTI, 1993, p.79).

Como podemos perceber todo o cenário cultural descrito anteriormente sofreu, de certa forma, influências da industrialização da produção cultural iniciada com o processo desenvolvimentista na década de 1970. Entretanto, mesmo com a consolidação da indústria cultural e a produção cultural massificada no Brasil, não implica que concordamos com a idéia da existência no período de um vazio cultural. Essa posição é tomada pela análise do crescimento do trabalho artístico, principalmente do teatro, realizado na periferia paulistana como forma alternativa de atividades culturais durante a década de 1970. Isso quer dizer que, mesmo sem os diversos trabalhos artísticos terem atingido o mercado de forma significativa, existiu nesse período uma produção cultural de qualidade que não estava ligada aos instrumentos responsáveis pela crescente massificação da cultura.

III - Trabalhadores, cultura e política no início do século XX

Não diferentemente dos dias de hoje, a maior parte do cotidiano de diversos trabalhadores brasileiros, principalmente aqueles residentes ou que trabalhavam em regiões como a grande São Paulo, era – e ainda é – absorvido pelas longas distâncias percorridas entre sua moradia e o local de trabalho. Uma realidade denunciada nas constantes reivindicações em favor da redução da jornada de trabalho em toda a história dos movimentos trabalhistas. Entretanto, mesmo com dificuldades em conciliar o tempo de descanso com as atividades de lazer, diversas manifestações culturais e artísticas, de certa forma, estiveram presentes no cotidiano dos trabalhadores, através de políticas culturais organizadas por sindicatos ou entidades e organizações trabalhistas, principalmente como elementos constitutivos de espaços de integração social.

A festa começa às vinte horas de sábado e terminava às quatro ou cinco da manhã de domingo. É quase todo tempo material que um operário reserva para o lazer e a instrução durante a semana. Se lembrarmos que, até 1918, a jornada de trabalho podia durar catorze horas em algumas fábricas, não sobrava muito tempo ao trabalhador para dispersar-se fora do círculo dos companheiros de classe e de ideologia (VARGAS, 1980, p. 29).

Podemos identificar os primeiros registros dessas atividades no Brasil com a chegada dos imigrantes europeus²¹ no final do século XIX, principalmente italianos, que nesse período chegaram a constituir um terço da população da capital paulista. Esses imigrantes italianos, que habitavam, sobretudo, os bairros do Brás, Bexiga, Barra Funda e Mooca²², criaram Organizações trabalhistas, Partidos operários socialistas e Associações anarco-sindicalistas na cidade de São Paulo como forma de manter nas comunidades italianas determinadas características político culturais do país de origem e fortalecer o ideário libertário e a identidade entre os trabalhadores imigrantes.

Os europeus foram recebidos como homens que traziam para cá sua força de trabalho. O país ignorou durante muito tempo que, além dessa força, esses homens traziam uma cultura própria e, conseqüentemente, sua própria arte.

²¹ Entre 1887 e 1902 São Paulo recebeu cerca de oitocentos mil imigrantes italianos, noventa mil espanhóis, oitenta mil portugueses, dezoito mil austríacos e vinte e cinco mil outros de nacionalidade variada. Para se ter uma idéia de como era grande a influência italiana, basta dizer que, por volta de 1895, os italianos constituíam um terço da população da capital, calculada em quase cento e cinquenta mil habitantes (VARGAS, 1981, p. 13).

²² Sobre esse tema é interessante conferir o livro Brás, Bexiga e Barra Funda do autor Alcântara Machado, editora Villa Rica, 1994.

Sem obter nenhum reconhecimento da sua especificidade, os europeus criaram o seu espaço cultural dentro da cidade (VARGAS, 1980, p. 13).

Como forma de integração entre as famílias desses trabalhadores imigrantes, essas organizações editavam jornais operários e promoviam eventos culturais como piqueniques, bailes e festas, nos quais ocorriam apresentações musicais, recitais de poesia e, principalmente, apresentações teatrais – todas essas expressões eram cantadas, escritas e encenadas em italiano, uma característica utilizada como forma de preservar a cultura dessas comunidades. Assim como as atividades culturais, também a imprensa operária, surgida nesse contexto, realizava um trabalho de integração com a comunidade, denunciando as precárias condições em que viviam diversas famílias de trabalhadores imigrantes, a saber, dificuldades financeiras, discriminação social e constante perseguição policial.

O caráter político atribuído às atividades culturais desses imigrantes esteve presente, sobretudo, no teatro, que era realizado durante as festas e bailes, pois acreditavam que a linguagem teatral poderia criar coletivamente uma reflexão acerca das condições sociais dos trabalhadores e seus familiares. A característica de integração política e social apresentada por esse teatro é importante, principalmente quando comparado ao teatro oficial que, até então, era realizado no Brasil no mesmo período, o qual, assim como outras atividades artísticas como a pintura e a literatura, era fortemente influenciado pelas produções culturais européias, principalmente a francesa, entretanto – diferentemente dos artistas plásticos, músicos e escritores, que já dispunham de um crescente mercado em finais da década de 1890 – devido à falta de incentivos e alvo de constantes censuras, segundo Souza (2000), o teatro conseguiu certo destaque somente em finais do século XIX com a chegada dos imigrantes, pois a apresentação de grupos teatrais, em um período de não institucionalização da cultura, dependia da organização de empresários que ficavam responsáveis por contratar as companhias teatrais. Esse fator contribuiu na divulgação de diversos trabalhos de Martins Pena e Arthur Azevedo, principalmente porque ambos, além de dramaturgos, também eram empresários.

A imprensa operária atuava diretamente na organização desses eventos que mesclavam entretenimento e militância política; também eram responsáveis pelos registros, assim como pelas avaliações e críticas das atividades realizadas. Nesse sentido, era também a principal destinatária das verbas arrecadadas com os eventos, quando não destinadas às famílias de trabalhadores desempregados ou então para

auxiliar na construção de escolas libertárias; de qualquer modo, o destino da arrecadação sempre esteve voltado para os interesses da comunidade. Essa atuação da imprensa como promotora de atividades culturais e artísticas teve grande importância para a divulgação dos espetáculos teatrais que eram realizados durante os eventos. No entanto, mesmo sendo comum o teatro durante as festas e bailes libertários, esse não possuía nenhum vínculo com “qualquer teatro profissional ou amador, que [acontecia] fora dos limites geográficos de seu círculo, nem [procurava] qualquer integração com o meio artístico” (GARCIA, 1990, p. 92). As apresentações teatrais, principalmente voltadas para a militância das teorias libertárias, contavam constantemente com a intervenção do público que manifestava sua identificação com as personagens ou com os problemas descritos pelo espetáculo.

O espetáculo é o porta-voz das convicções e sentimentos da platéia. Para isso é preciso que seja despido de mistérios, reforçando um conhecimento prévio e proporcionando um estímulo à expressão do espectador. Frequentemente esses espectadores contribuem concretamente para uma parcela do espetáculo. São companheiros de trabalho, vizinhos, amigos familiares. Às vezes há uma família inteira participando de um elenco. Há também a família do ator no meio da platéia. Considerando-se que a classe trabalhadora concentra-se em determinados bairros (Brás, Mooca, Bom Retiro e Barra Funda) é previsível que atores e público convivam diariamente no mesmo espaço geográfico da cidade. Outras formas de convívio entre trabalhadores libertários são estimuladas pelos núcleos militantes organizando bibliotecas, conferências, piqueniques gigantescos em que trens lotados de operários se deslocam para um fim-de-semana campestre. Tudo isso contribui para imprimir uma elasticidade e uma certa falta de cerimônia ao espetáculo. A arte que acontece no palco é permeável às relações da platéia. (VARGAS, 1980, p. 36-37).

É importante salientar ainda que a partir da década de 1920, segundo Hardmam (1999), com a ampliação das atividades culturais realizadas pelas comunidades de imigrantes, que passaram a organizar apresentações teatrais, festivais de música e piqueniques públicos não mais restritos às comunidades libertárias, esses eventos começaram a assumir um caráter diferenciado daqueles realizados durante os finais de semana, ou seja, ao invés de se caracterizar apenas pelo fortalecimento do ideário libertário, as novas atividades buscavam suprir também as necessidades de lazer e entretenimento dos trabalhadores e suas famílias. É a partir desse momento que diversos grupos teatrais como Compagnia Drammatica Giuseppe Lippi, Compagnia Stabile Città di San Paolo, Compagnia Giorgina Marchiani, Compagnia Tiozzo Cuneo, L'amore all'arte, Città di Roma, Dopo Lavoro, Leale Oberdan, Fratellanza del Cambucy, Congresso Gil Vicente, Sociedade Recreativa Conjunto Lituano de

Amadores da Arte Rytas, Aliança Lituano-Brasileira Sajunga, originários de diversas comunidades como a alemã, a sírio-libanesa, a portuguesa, a espanhola, a francesa, a lituana, entre outras, começaram a ampliar suas apresentações com vistas ao aperfeiçoamento de seus trabalhos para o acesso ao panorama artístico profissional.

Até 1930 é possível encontrar registros sobre um constante crescimento das atividades teatrais realizadas pelos imigrantes, contudo, com a eleição presidencial de Getúlio Vargas nesse ano, que trouxe o fim da preponderância da indústria cafeeira no país, todos os trabalhadores foram obrigados a revisar suas posições frente à nova realidade. As iniciativas do novo governo para estimular o crescimento do setor industrial brasileiro também foram acompanhadas de políticas para as áreas social e urbana, como a instituição do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e o Ministério da Educação e Saúde Pública, que também abarcava questões relacionadas à cultura.

Nesse contexto, a relação entre governo e as organizações de trabalhadores, principalmente de imigrantes, também foram afetadas. Apesar da criação de diversos benefícios e leis que faziam parte das reivindicações trabalhistas naquele instante – como a regulamentação das condições de trabalho para menores e mulheres, o direito à férias, carteira de trabalho, entre outros – também foram criados mecanismos para controlar as organizações e entidades trabalhistas. Em março de 1931, como forma de centralizar as atividades realizadas pelos sindicatos, o governo criou a Lei de Sindicalização, que tinha como principal objetivo atrelar o sindicato como colaborador do Estado, além de limitar em 1/3 o número de estrangeiros que poderiam ser registrados pelas entidades, principalmente devido os militantes mais participativos nessas organizações serem de origem estrangeira, sobretudo os italianos. A nova legislação sindical atribuía ainda às organizações trabalhistas o monopólio da representação dos trabalhadores, podendo negociar acordos coletivos, entretanto, as entidades deveriam ser reconhecidas e tuteladas pelo Estado, o que envolvia a contribuição do imposto sindical, independentemente do trabalhador ser ou não filiado ao sindicato.

Mesmo com a constante repressão sofrida, através das ações da polícia política, que atingiu grande parte das apresentações teatrais libertárias, somadas às divergências ideológicas nas entidades trabalhistas, as apresentações de teatro libertário continuaram sendo realizadas até 1937. Com o Estado Novo (1937-1945) e o controle do governo sobre a regulamentação do trabalho sindical, foram constantes as repressões

desencadeadas sobre as organizações trabalhistas, fator que, além de impedir as apresentações teatrais realizadas durante os bailes aos finais de semana, também fez com que parte dos registros sobre a atuação do teatro libertário no Brasil desaparecesse. Mesmo sob essas circunstâncias, grupos como Muse Italiche e o Grupo de Teatro do Centro de Cultura Social conseguiram manter suas atividades até a década de 1950.

Além das bibliotecas sindicais e dos centros de cultura, desapareceram incontáveis bibliotecas particulares, de militantes anarquistas. Após 1945, o movimento cultural que procura se reorganizar retomando o fio rompido em 1937 não dispõe mais de condições para recuperar o tempo e o esforço perdidos. Há praticamente um único grupo funcionando nos moldes e com objetivos idênticos aos grupos anteriores ao Estado Novo. É evidente que as mesmas táticas terão um raio de ação muito menor em vista das modificações ocorridas nessa década de “trabalhismo”. Os melhores tempos já ficaram para trás e terminaram, mais precisamente, em 1930 (VARGAS, 1980, p. 16).

A repressão política do governo Vargas, que atingiu diretamente as atividades culturais libertárias, estava envolta por um processo mais amplo, no qual se destacavam as transformações políticas, econômicas e sociais que o Brasil enfrentava naquele momento, a saber, a “substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano industrial, a conseqüente ampliação social da cidadania, pelo aumento da oferta de empregos urbanos” (FALCÃO, 1984, p. 26), além de um crescente movimento do nacionalismo. Com o aumento do número de trabalhadores que começava a ocupar as cidades, o governo passou a criar mecanismos para controlar a participação da sociedade em processos políticos e sociais. Esse fator intensificou a atuação estratégica do governo, que procurou formular políticas voltadas para a educação, para as leis trabalhistas e para o setor cultural. “Com a criação de uma série de novas instituições culturais e através do apoio a artistas e profissionais da área cultural, [como Portinari e Villa Lobos] o Estado amplia sua presença nesse campo” (SILVA, 2001, p. 21).

A estratégia de fortalecer a participação estatal no setor cultural, promovida por Vargas, foi elaborada de maneira a atrair intelectuais e artistas conhecidos para viabilizar o projeto político governista, principalmente por se tratar de um momento de crescente debate em torno da cultura nacional, no qual artistas e intelectuais buscavam “redescobrir o Brasil” através de trabalhos com temáticas acerca da realidade social e política do país, questionando as influências européias na cultura brasileira. Nesse debate se destacaram intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre,

Caio Prado, além de artistas como Candido Portinari, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros.

A aproximação de Vargas com a intelectualidade e com artistas integrados com a questão nacional fez com que em 1930, o arquiteto Lúcio Costa fosse indicado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes; em 1931, Manuel Bandeira foi convidado para participar da direção do Salão Nacional de Belas Artes; em 1932 o escritor José Américo de Almeida assumiu a pasta da Viação e Obras Públicas; Gustavo Capanema foi nomeado, em 1934, ministro da Educação e Saúde Pública, o qual convidou o poeta Carlos Drummond de Andrade para chefiar seu gabinete e Rodrigo Melo Franco de Andrade que ficou responsável pela direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que contou com a participação de Mario de Andrade para elaborar e implementar uma política de preservação para o órgão. A participação desses intelectuais e artistas de expressão nacional e internacional nos organismos do Estado se dava justamente por esses estarem integrados com o debate sobre as questões nacionais, como as representações da cultura afro brasileira, indígena, do homem das cidades e do campo.

A valorização do trabalhador acabou por influenciar a ação do Estado na área cultural, inclusive a de origem popular, que ganha status de cultura nacional. Assim, o regime de Vargas se utilizou dos meios de expressão tradicional, como o samba e o carnaval, para, através deles, reproduzir determinada imagem do povo brasileiro propícia aos seus interesses de modernização do capitalismo no país. Manipulando os símbolos populares, o Estado os transformava em nacionais e, depois, em elementos típicos da nova brasilidade. A transformação do popular em nacional e deste em típico corresponde a um movimento ideológico, denominado por Marilena Chauí (1986) de Mitologia Verde-Amarela, elaborada e aplicada ao longo da história brasileira. Inicialmente serviu às classes dominantes agrárias como auto-imagem celebrativa do Ser nacional, cordial e pacífico. Num segundo momento, o mito incorporou as classes dominantes urbanas com a idéia do Desenvolvimentismo. Estas duas vertentes se unem para oferecer à sociedade uma mitologia em que é conservado o passado bondoso e prometido o futuro grandioso (BARBALHO, 2000, p. 73-74).

Esse interesse em legitimar e fortalecer o sentimento nacionalista, apresentado acima, estendeu as ações políticas do governo para o setor cultural através de mecanismos de propaganda responsáveis em divulgar, de maneira uniforme, o discurso estadonovista, o qual pretendia também fortalecer e integrar a imagem do trabalhador com a cultura brasileira. Esse trabalho ficou a cargo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um dos principais órgãos responsáveis pela estratégia da

política cultural do governo Vargas. O órgão possuía em sua estrutura as divisões de Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo, Imprensa e Serviços auxiliares. A divisão de Cinema e Teatro, segundo Goulart (1990), era responsável pelos registros dos contratos com os grupos e também pela censura das peças que não se alinhavam à política nacionalista do governo, pois tanto os artistas como os intelectuais deveriam organizar seus trabalhos visando fortalecer a cultura nacional, entretanto, com uma roupagem que estivesse de acordo com os interesses governistas. Nesse sentido, o estado interferiu nas produções culturais “proibindo e censurando aquilo que [era] visto como prejudicial à imagem ‘séria’ do Brasil, mas, em contrapartida, [atuou] promovendo a imagem *sui generis* de nossa cultura (OLIVIEN, 1984, p. 50).

Entre as diversas instituições criadas durante o governo Vargas – como o Serviço de Radiodifusão Educativa, a Casa Ruy Barbosa, o Museu Histórico Nacional, universidades, colégios e Liceus federais, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Instituto Nacional do Livro (INL), o primeiro Conselho Nacional de Cultura – em 1937, também foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT). O SNT instituiu a Companhia Dramática Nacional, a qual ficou responsável pela dinâmica da produção teatral no período, estabelecendo critérios para avaliar a qualidade das produções, certificando-se de que essas estavam em consonância com o projeto nacionalista do governo. Todos esses órgãos, segundo Miceli (1984), estavam ligados à vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 1930, tendo sua denominação alterada, em 1953, para Ministério da Educação e Cultura (MEC). Essa estruturação do setor cultural acima citado fazia parte das pretensões do governo em se inserir estrategicamente “no processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país” (FALCÃO, 1984, 26).

Nacionalização e renovação teatral no Brasil

Com o crescimento do setor industrial nacional nas décadas de 40 e 50 e, conseqüentemente, o surgimento de uma burguesia (numericamente pequena), também aumentou as reivindicações por atividades culturais na cidade de São Paulo. Contudo, com o direcionamento dos recursos federais em cultura no período serem, em sua maioria, para Rio de Janeiro, na capital paulista a atuação no setor ficou a cargo de empresários nacionais e estrangeiros representantes das elites econômicas paulistas, que

passaram a organizar eventos artísticos e também a investir na construção de museus, cinemas e teatros. A primeira instituição criada nesse contexto foi o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, pelo empresário Assis Chateaubriand e pelo italiano Pietro Maria Bardi. Em 1948, segundo Guzik (1986) foi criado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado a partir de fundos arrecadados por uma instituição sem fins lucrativos, a Sociedade do Teatro de Comédia. Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, instalada em São Bernardo do Campo em 1949. Francisco Matarazzo Sobrinho ainda criou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP), além de organizar a I Bienal de São Paulo em 1951. Também nesse contexto, Alfredo Mesquita, filho de Julio Mesquita, um dos fundadores do jornal O Estado de S. Paulo, criou em 1948 a Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, voltada para a formação de profissionais para o teatro.

Mesmo com os problemas enfrentados com a censura durante o Estado Novo, podemos observar o surgimento de grupos de teatros amadores nos circuitos Rio de Janeiro - São Paulo, como a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TE) em 1938, Os Comediantes, o Grupo do Teatro Experimental (GTE) em 1942, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) em 1943 e o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944. Esses grupos estavam empenhados em apresentar uma renovação estética no teatro brasileiro, diferente do modelo europeu até então utilizado.

O Grupo de Teatro Experimental, um dos grupos amadores que mais se destacou no período na cidade de São Paulo, também foi fundado por Alfredo Mesquita e seu elenco era composto por Abílio Pereira de Almeida, Marina Freire, Irene Bojano, Nydia Lícia, entre outros. Os espetáculos produzidos pelo GTE também contavam com os patrocínios de parte da burguesia paulistana e, a princípio, foram apresentados no Teatro Municipal. As peças encenadas pelo grupo eram baseadas em obras de autores como Tennessee Williams, Luigi Pirandello, Molière, Shakespeare, Aristófanes, Marivaux. Também o paulista Grupo Universitário de Teatro (GUT), organizado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, procurou realizar um trabalho teatral diferenciado do modelo até então apresentado pelos teatros no país. Com um elenco formado por atores como Cacilda Becker, Hamilton Ferreira, Waldemar Wey, entre outros, o GUT tinha como proposta apresentar exclusivamente textos escritos em português como o “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente, “Irmão das Almas” de Martins Pena, “Pequenos Serviços para Casa de Casal”, de Mario Meme, “A Farsa de Inês Pereira” e “Amapa” de Carlos Lacerda. Além das apresentações na capital paulista,

o GUT realizou espetáculos em diversas cidades do interior, o que contribuiu para o crescimento do teatro amador no Estado de São Paulo.

Nesse contexto de busca pela renovação estética do teatro brasileiro, outro importante grupo fundado no período foi o Teatro Experimental do Negro (TEN). Criado em 1944, a partir da iniciativa do economista Abdias do Nascimento, o TEN surgiu para inserir o negro tanto nas temáticas como na direção e na produção teatral brasileira. Segundo Abdias, o TEN “não nasceu para ser apenas uma reação contra a exclusão do negro no teatro. Ele foi imaginado como frente de luta, então deveria ter várias ramificações”.²³ O TEN estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 8 de maio de 1945, com a peça de Eugene O’Neill O Imperador Jones, com direção de Abdias do Nascimento. Outros trabalhos ainda foram realizados como Todos os Filhos de Deus Têm Asas, também de O’Neill, apresentada no Teatro Fênix em 1946, O Filho Pródigo, de Lúcio Cardoso, Aruanda, de Joaquim Ribeiro, entre outros. O trabalho realizado pelo TEN “nos anos 50 e 60 marcaram pelo rigor estético e vigor dramático, constituindo um dado relevante não apenas à discussão das questões do negro brasileiro, mas à própria estética do teatro nacional”.²⁴

Segundo Silva (1988), a EAD foi criada para formar atores, cenógrafos, críticos, dramaturgos e diretores identificados com as novas propostas culturais que o teatro, principalmente em São Paulo, começava a apresentar em relação às montagens de trabalhos de autores e temas nacionais. Após a entrada do diretor italiano Ruggero Jacobbi em meados de 1950 – que participava do elenco do TBC – como professor da EAD, segundo Raulino (2002), foram realizados diversos estudos sobre a importância da função estética, social e política do teatro. Trabalho que mais tarde inspirou o diretor e alunos da EAD a fundar, em 1955, o Teatro Paulista do Estudante (TPE), grupo que contou com a presença de atores que se destacaram no teatro brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

O Teatro Brasileiro de Comédia, por ser uma das grandes novidades culturais do período, era freqüentado especialmente pelas camadas mais altas da sociedade paulistana e teve seus espetáculos marcados pelos altos custos exigidos pelas produções internacionais contratadas para as apresentações, pois, no início, se caracterizou por uma dramaturgia baseada nos padrões estéticos apresentados pelos teatros europeus do período. Para isso, segundo Guzik (1986), foi necessária a

²³ www.portalafo.com.br/entrevistas/abdias/internet/abdias.htm. Acessado em 22 de outubro de 2008.

²⁴ Idem.

contratação de uma equipe fixa formada por atores e diretores estrangeiros como Adolfo Celi, Ziembinski, Ruggero Jacobi, Luciano Salce e Flamínio Bollini Cerri, além de atores brasileiros como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Nydia Lícia, Cleyde Yáconis, Paulo Autran e Tônia Carrero, que atuavam, principalmente, em grupos amadores como Grupo de Teatro Experimental (GTE), o Grupo Universitário de Teatro (GUT) e o Grupo de Artistas Amadores.

Servindo em seu primeiro ano para apresentações dos amadores, já no ano seguinte iniciam-se as contratações dos melhores dentre estes amadores. Melhores em talento e origem, isto é, aficionados oriundos das melhores famílias burguesas ou pequeno burguesas de que a cidade dispunha. O primeiro espetáculo encenado [por uma companhia francesa] foi levado em francês, prognosticando a esfera ideológica que marcaria o compasso da jovem companhia: o bom tinha de ser europeu (MOSTAÇO, 1982, p. 16).

O contexto do surgimento do TBC, assim como de diversas instituições culturais, estava envolvido pelo crescimento da industrialização brasileira e, conseqüentemente, pela criação de novos hábitos, que estimulavam a demanda pelo consumo de produções artísticas. O TBC, na tentativa de suprir parte dessa carência cultural na cidade de São Paulo, procurou realizar espetáculos elaborados de acordo com os interesses desse público. Apesar do caráter elitista que caracterizou o surgimento do TBC, em finais da década de 1950 – período em que as atividades do grupo começaram a declinar, entre outros, devido às dificuldades financeiras e à saída de membros importantes – segundo Guzik (1986), as apresentações de textos nacionais começaram a fazer parte do repertório da Companhia, principalmente com trabalhos com temas sociais e políticos. Assim, foram apresentados textos como *A Semente* de Gianfrancesco Guarnieri, *Pedreira das Almas*, *A Escada* e *Os ossos do Barão* de Jorge Andrade, além de *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos* de Dias Gomes.

Segundo Guzik (1986), durante muito tempo o TBC ocupou um lugar de destaque no cenário cultural brasileiro, o que inspirou a formação de diversos grupos como a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Teatro Cacilda Becker, Companhia Tônia-Celi-Autran e Teatro dos Sete, que “ampliaram e prolongaram por algum tempo o padrão empresarial inspirado no modelo forjado pelo TBC” (MICHALSKI, 1985, p. 12). Mesmo com as inovações estéticas apresentadas pelo TBC e por outros grupos – não menos importantes – que atuavam na capital paulista no período como o Teatro Popular da Arte e a Companhia Sandro Polônio e Maria Della Costa, devido a maioria

de suas apresentações serem desvinculadas de temáticas nacionais, diversas críticas, principalmente de diretores como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Fernando Peixoto e José Renato, foram dirigidas, sobretudo, à falta de um projeto teatral que promovesse uma reflexão acerca da atualidade política e cultural do contexto nacional e do teatro brasileiro.

O que faltou a este teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil. Muitas vezes brilhantes na imitação de um padrão internacional de boa qualidade, todas essas companhias viviam de costas para o seu país: nenhuma preocupação com a realidade nacional, nenhum interesse pela dramaturgia nacional ou pela busca de um estilo de encenação e de representação que pudesse ser identificado como brasileiro, nenhum empenho em atrair ao teatro outras camadas de espectadores [além das] elites econômicas e culturais que tradicionalmente o freqüentavam (MICHALSKI, 1985, p. 12).

Reflexo desse contexto e alinhados às mudanças econômicas e sociais que aumentavam desde o pós Guerra, diversos grupos de teatros amadores procuraram realizar uma renovação estética no teatro nacional e passaram à analisar em seus trabalhos elementos característicos da sociedade e da cultura brasileira. Essas características começaram a surgir principalmente nos trabalhos realizados pelo grupo Arena, grupo fundado por alunos da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD). Apesar de surgir com uma proposta de representação inédita naquele instante no Brasil – com o palco em formato de arena, que possibilitava a realização de espetáculos com baixos custos financeiros e com um mínimo de recursos cênicos, além do grupo manter um maior contato com a platéia – no início, os espetáculos do Arena mantiveram uma posição estética e política semelhante aos trabalhos realizados pelo TBC. A mudança de posição do grupo pode ser observada somente a partir da entrada de Augusto Boal, que assumiu um “posicionamento estético claramente definido e empenhou-se em conduzir progressivamente o Arena para um novo caminho, do qual fazia parte a popularização da sua linguagem” (MICHALSKI, 1985, p. 13). De maneira a exercer um trabalho teatral crítico e diferenciado até então, o grupo Arena começou a apresentar nos palcos peças de autores nacionais, quase sempre ligados ao grupo, como Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Edy Lima, Benedito Ruy Barbosa, Augusto Boal, Flávio Migliaccio e Francisco de Assis. As produções com temas sociais e políticos da realidade brasileira, além de pautarem o início de uma dramaturgia nacional também marcaram a rejeição do grupo aos modelos estéticos importados. Com o golpe

militar de 1964, o teatro Arena passou a ser um dos mais importantes grupos de resistência ao regime militar. Nesse contexto o Arena apresentou, entre outras, peças como Arena Conta Zumbi (1965); Arena Conta Tiradentes (1967) e Arena Conta Bolívar (1970).

Formado em 1958, o Oficina surgiu da organização de um grupo de estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, entre eles José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad. O grupo “encontrou apoio do Centro Acadêmico XI de agosto, que viabilizou economicamente as primeiras produções (MOSTAÇO, 1982, p. 50). O grupo Oficina surgiu a apresentando um projeto teatral estético e político diferenciado daquele apresentado pelo trabalho do grupo Arena, “que era muito preconceituoso em relação a tudo que fugisse à sua ótica estrita de teatro de esquerda e popular, isto é, aquilo que entendiam então como sinônimo de comportamento revolucionário” (MOSTAÇO, 1982, p. 52). Entre os trabalhos realizados pelo grupo Oficina é importante destacar A Ponte de Carlos Queiroz Telles, Vento Forte para Papagaio subir de José Celso Martinez Corrêa, O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, apresentado em 1967, Roda Viva, de Chico Buarque, em 1968, A Vida Impressa em Dolar de Clifford Odets, Pequenos Burgueses de Gorki, Galileu Galilei de Bertolt Brecht e Um Bonde Chamado Desejo de Tennessee Williams.

Esse foi o cenário cultural que possibilitou o surgimento de grupos e autores teatrais com propostas e produções que versavam sobre temas sociais, políticos e culturais do cotidiano brasileiro, fator que também caracterizou o empenho de artistas brasileiros na busca por uma renovação estética na forma e no conteúdo de seus trabalhos. As discussões em torno de produções teatrais com temáticas nacionais surgiram no início do século XX, entretanto, devido à forte influência da cultura europeia na formação da elite brasileira nesse período, somente em meados da década de 1950 e 1960 é que os debates aumentaram seu campo de atuação e influenciaram grande parte do setor cultural e intelectual brasileiro.

No teatro essas características podem ser observadas a partir dos diferentes trabalhos realizados durante década de 1970 por grupos como o Teatro União e Olho Vivo, Grupo Forja, o Teatro Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Expressão de Osasco, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga, Viajou sem Passaporte, Ventoforte, Pão & Circo, a Companhia Dramática Jaz-o-Coração, o Teatro Orgânico Aldebarã, o Teatro do Ornitórrinco, entre outros. Esses grupos dividiam-se em duas correntes, claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto de trabalho coletivo que marcou a

estética do teatro brasileiro nesse período. “Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção” (FERNANDES, 2000, p. 13).

Uma das tendências teatrais apresentadas acima ficou definida por seu caráter político, no qual os grupos pretendiam realizar uma nova linguagem teatral através de atividades artísticas e culturais voltadas para a militância política e social. Esse trabalho teatral, que reuniu grupos como TUOV, Forja, Truques, Traquejos e Teatro, Núcleo Independente, tinha como proposta a realização de espetáculos fora do circuito comercial, privilegiando realizar suas atividades nas periferias e bairros mais afastados da capital paulista, principalmente por entenderem seu trabalho como forma de suprir a carência de produções culturais nessas regiões não significativas para o mercado de bens culturais.

A outra corrente que caracterizou o movimento teatral na década de 1970 em São Paulo pode ser entendida, segundo Fernandes (2000), como alinhada ao teatro como manifestação artística, lúdica, ou como meio de auto-expressão. Assim, da mesma forma como os grupos que pretendiam realizar um trabalho de militância política, o sistema de trabalho realizado por grupos como Ventoforte, Pod Minoga, Pão e Circo, entre outros, era baseado na produção cooperativada, a qual previa a coletivização do trabalho teatral através da participação de todos os membros do grupo no processo de criação e montagem dos espetáculos. “Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos” (FERNANDES, 2000, p. 14). A proposta desse teatro também era pautada por experimentações e adaptações de modelos e técnicas teatrais já existentes, além de realizarem pesquisas em torno de novas linguagens teatrais com temáticas do cotidiano brasileiro, entretanto, sem nenhuma relação ou posicionamento político.

Determinados grupos conseguiram, por meio da produção de uma série de trabalhos, desenvolver pesquisas de teatro consistentes, inventando maneiras novas de combinar as velhas matrizes da arte cênica. A permanência de um núcleo mais ou menos fixo de participantes parecia o fator determinante do sucesso, pois a manutenção do grupo como pólo criador acabava favorecendo a experimentação. Embora essa última não fosse, na maior parte das vezes, o ponto de partida para a realização dos trabalhos e não figurasse como opção programática, o desenvolvimento de idéias e procedimentos das montagens anteriores, às vezes no decorrer de vários anos, acabava favorecendo a constituição de uma linguagem própria (FERNANDES, 2000, p. 14).

Esses grupos, em sua maioria, também realizavam um trabalho semi-amador; as entradas eram vendidas a baixo do valor do mercado e as apresentações eram realizadas em horários inabituais; além de enfrentarem problemas com o custeio dos locais em que ocorriam as apresentações, pois, segundo Fernandes (2000), esses grupos, quando não conseguiam arcar com as despesas das casas de espetáculos, tinham suas apresentações restringidas por órgãos oficiais por não serem consolidados profissionalmente, o que fez com que grupos como Pão e Circo e o Ornitorrinco realizassem suas primeiras apresentações nos porões do grupo Oficina. O grupo Pão e Circo, que iniciou suas apresentações em 1971 com a peça Cypriano e Chan-ta-Lan, realizava um trabalho experimental com montagens de textos escritos por seus integrantes, como Analu Prestes, Ítala Nandi e Luiz Antonio Martinez, Correa – irmão de Zé Celso. O grupo conseguiu a profissionalização após a montagem do espetáculo O casamento do pequeno burguês de Bertolt Brecht em 1972, quando substituiu o grupo de teatro Oficina – devido à censura sofrida pelo grupo com a peça Gracias Señor. Apesar de se formalizarem como um grupo profissional, o Pão e Circo continuou à trabalhar com o sistema no qual as propostas para montagens eram elaboradas por todo o grupo e eram “discutidas, trabalhadas, modificadas e atuadas coletivamente, [o que garantia] que todos ganhassem exatamente a mesma porcentagem, independente das funções desempenhadas” (FERNANDES, 2000. P. 23).

É interessante perceber que a estética era uma das principais diferenças que diferenciavam as motivações desses grupos daqueles que realizavam seus trabalhos na periferia paulistana na década de 1970. Entretanto, as condições pelas quais todos esses grupos acabavam por se submeter para manter suas apresentações eram as mesmas, a saber, constantes problemas com a censura militar – que acabava por restringir as opções de espetáculos – a falta de estrutura física e financeira para a manutenção dos espetáculos, falta de incentivos e mecanismos governamentais que possibilitassem o trabalho e a pesquisa cênica, entre outras dificuldades que marcam ainda hoje as reivindicações do setor teatral brasileiro. O histórico do teatro brasileiro sempre esteve marcado por problemas como a estrutura e o financiamento dos espetáculos, pois já no século XIX as Companhias dependiam dos investimentos de empresários para realizarem seus trabalhos, fator que interferia – assim como hoje – para a realização de experiências cênicas autênticas e inovadoras. Apesar da incontestável importância da produção teatral para o fortalecimento da cultura no país, o setor ainda sofre e reclama a falta de um órgão governamental específico para gerir políticas que supram a grande

demanda da produção teatral brasileira, que ainda necessita adequar seus trabalhos e seus espetáculos aos interesses que cercam o atual mercado cultural para, dessa forma, requerer junto aos departamentos de marketing das empresas, subsídios, via leis de incentivo fiscal, para manter, muitas vezes, apenas uma produção, pois os mecanismos de incentivo ao trabalho artístico no Brasil não prevêm a manutenção e a continuidade dos trabalhos e grupos fomentados.

Esse processo mercantil que atinge atualmente a produção cultural nacional pode ser entendido como reflexo da política desenvolvimentista do governo militar na década de 1970, principalmente após a elaboração em 1975 da Política Nacional de Cultura (PNC), e que ficou mais clara na gestão de Eduardo Portella, então ministro do MEC no governo Figueiredo (1979-1985), que entendia ser necessário trazer o objeto cultural para participar das estruturas de mercado como os demais produtos, ou seja, era preciso transformar a produção cultural nacional em bem de consumo. A relação estabelecida entre cultura e mercado foi um dos fatores que impulsionaram o trabalho de grupos como o Forja e o TUOV, que responsabilizaram essa relação como uma das causas da ausência, no período, de produções culturais e artísticas na periferia paulistana. O inconformismo com essa condição marcou o trabalho dos grupos que realizavam seus trabalhos na periferia paulistana na década de 1970 como poderemos perceber a seguir, analisando algumas das peças que foram encenadas.

IV – Os trabalhadores no Baile do governo militar

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 Teatro União e Olho Vivo 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 apresentam sobre um importante momento político vivido pelos trabalhadores no instante em que se inicia o 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. Assim, para entender o contexto e as circunstâncias que deram subsídios para esses trabalhos, faremos uma breve discussão sobre o delicado momento político e social vivido pelos trabalhadores brasileiros, momento esse que antecedeu as montagens das peças pelos grupos TUOV e Forja.

A luta dos trabalhadores brasileiros pelos seus direitos é uma constante na história nacional, entretanto, no período conhecido como “anos de chumbo” essa luta se intensificou ainda mais. O golpe militar de 1964 marca o início de uma nova etapa histórica nas relações entre o Estado e o movimento operário. Frederico (1987) afirma que até 1930 a questão social era considerada como um mero caso de polícia. Entre os anos de 1930, e até chegarmos aos idos do golpe, em 1964, esta questão tornou-se problema político. Entretanto, após o golpe, com os militares no poder, começou a ser assunto de Segurança Nacional.

Essa política pode ser observada quando, nesse momento, o movimento operário passa a ser alvo de perseguição e repressão pela polícia política. Nesse instante, devido à constante perseguição ao movimento sindical, diversos líderes sindicais foram ameaçados, demitidos, presos e substituídos por interventores ligados ao novo governo

militar. Assim, “sessenta e três dirigentes sindicais tiveram os seus direitos políticos cassados; houve intervenção em quatro Confederações, quarenta e cinco Federações e trezentos e oitenta e três sindicatos” (FREDERICO, 1987, p. 17). Esses dados, como afirma o autor, são referentes ao período que vai de 1964 a 1965. Entretanto, os números aumentariam consideravelmente nos anos seguintes.

Após esse primeiro surto de repressão que se instalou para os trabalhadores e nos sindicatos, o governo militar adotou ainda outras medidas, na intenção de dificultar e reduzir ainda mais a organização dos trabalhadores e do trabalho que era realizado dentro e fora dos sindicatos em todo o Brasil. A exemplo dessas medidas, podemos observar a modificação na política salarial, que consistia na responsabilidade do governo determinar e fixar, a seu modo, o índice de reajuste anual dos salários dos trabalhadores. Tal fato, além de suprimir o poder da Justiça do Trabalho, segundo Frederico (1987), enfraqueceria ainda mais a força de negociação dos sindicatos frente ao patronato. Essa “política salarial da ditadura consolidou-se através dos decretos 54.018/64 e 54.228/64, das leis 4.725/65 e 4.903/65 e dos decretos-leis 15/66 e 17/66” (FREDERICO, 1987, p. 18). Com o arrocho salarial, que permitia apenas um pequeno reajuste dos salários estabelecido com essas leis, o índice de reajuste salarial se fixava abaixo do aumento do custo de vida anual. Por exemplo, em 1966, quando o nível do custo vida subiu 46% o reajuste salarial foi de 30%.

Outro fator importante, que coibiu ainda mais a luta dos trabalhadores foi a proibição das greves trazida pela lei 4.330/65. Essa lei considerava a greve crime contra a Segurança Nacional. Dessa forma, sem poder utilizar desses recursos (negociação salarial direta com o patrão e a greve) para defender os trabalhadores, os sindicatos ficaram com a mera função assistencial, obviamente sendo vigiados de perto, e constantemente sendo tomados por interventores do Ministério do Trabalho.

O governo militar, dando continuidade a sua ofensiva para inibir a organização do movimento sindical, investiu ainda no que Frederico (1987) chamou de forte *ofensiva ideológica* (grifo do autor), com a função de omitir o passado recente do movimento sindical. Com esse mecanismo foram proibidas quaisquer referências, do passado ou do presente, sobre as conquistas e lutas do movimento sindical através da censura sofrida pela imprensa. Assim, os meios de comunicação militares identificavam o movimento grevista operário como “‘baderna’, ‘anarquia’ e

o sindicalismo como um instrumento que até então manipulava a classe operária em benefício do ‘comuno-pelego-janguismo’, e do ‘nacionalismo-petebo-comunista’” (FREDERICO, 1987, p.19).

Os primeiros anos do golpe militar no Brasil, marcados pela grande repressão ao movimento operário que começava a se organizar, assim como as suas representações sindicais, também marcaram os esforços do governo militar, através da repressão e da censura, para desarticular o movimento dos trabalhadores, barrar sua representatividade dentro dos sindicatos, caçar sindicalistas - considerados perigosos – e, além de tudo, omitir as lutas e conquistas dos trabalhadores e sindicalistas em todo o Brasil.

Entretanto, coloca Frederico (1987), mesmo com as diversas intervenções realizadas pelos militares, os debates sobre os problemas trazidos pelo golpe cresceram constantemente em todas as camadas da sociedade. A primeira reação ao golpe dentro do movimento operário se inicia através da imprensa operária, ligada principalmente ao PCB e ao PC do B, entretanto, o primeiro detinha maior circulação no meio operário com o jornal Voz Operária.

Após o golpe o jornal Voz Operária deixou de circular temporariamente, voltando em outubro de 1965. Todos os números desse jornal apresentavam alguma notícia sobre a atualidade do movimento sindical, e se pode observar claramente a forma como essas notícias eram colocadas de maneira a chamar a atenção dos trabalhadores para sua organização a uma reação ao governo, que cerceava cada vez mais os direitos dos trabalhadores brasileiros.

O dever dos trabalhadores, hoje, é de fortalecer sua organização e sua unidade, cimentando-as nos locais de trabalho e de moradia. O governo pode intervir nos sindicatos e controlar seu funcionamento, mas não pode impedir que os trabalhadores se organizem dentro de sua empresa, em cada seção, que se unam em torno da luta por suas reivindicações mais sentidas. E é daí que devemos preparar as lutas. O próprio governo criou condições em que a batalha pelas menores reivindicações liga-se necessariamente à luta pelas liberdades, à luta contra a ditadura. Organizar um poderoso movimento sindical nas empresas, defender os sindicatos e fazer com que sejam instrumentos dos trabalhadores, é a grande contribuição que a classe operária pode e deve dar hoje para, somando-se ao movimento camponês, ao movimento estudantil e dos intelectuais, ao de todos os patriotas, criar as condições em que possamos varrer esse governo antipovo e antinação que aí está (VOZ OPERÁRIA, n.º 12, dezembro de 1965).

O ano de 1968 ficou marcado pelo aumento na repressão aos diversos movimentos que se constituíam desde o pré-64, trazida pela instauração do ato institucional n.º 5 (AI-5). Entretanto, esse ano também marcou o aumento da contestação estudantil ao governo militar, o início das organizações armadas e o renascimento das greves operárias nos centros urbanos.

Nesse sentido, no ano de 1968 foram realizadas diversas greves na cidade de Contagem, no estado mineiro, nas indústrias automobilísticas de São Bernardo do Campo e Osasco, além da indústria de cimento e cal de Perus, em São Paulo. Contudo, mesmo servindo como referência, “as paralisações em São Bernardo são pouco conhecidas e as informações sobre ela são rarefeitas. Foram movimentos de curta duração, restritos ao interior das fábricas e que ocorreram à revelia da direção sindical” (FREDERICO, 1987, p.149) - diferentemente do que aconteceria em 1978, quando os trabalhadores do ABCD paulista se colocariam à frente do movimento operário no Brasil.

Entretanto, afirma Frederico (1987), as experiências ocorridas na greve de Osasco, em 1968, marcariam o surgimento de um movimento sindical autônomo e organizado, pois dentro de uma perspectiva de reação às medidas antitrabalhistas criadas pelo governo, os trabalhadores, que viam suas representações engessadas dentro dos sindicatos, começavam a se organizar nos próprios locais de trabalho, aumentando as forças das comissões de fábricas, o que deu garantia maior para sua representação. No período essa questão colocaria uma forte discussão dentro das esquerdas, que começavam a montar suas bases no movimento. Essa discussão girava em torno da maneira como deveriam ocorrer as relações entre sindicatos e comissões de fábricas autônomas; alguns criticavam e chegaram até mesmo dizer que essa autonomia é que teria sido a causa do fracasso do movimento.

Dentro dessas discussões surgiu uma proposta de organização operária centralizada nos bairros, “como condição de garantia para um movimento operário independente e combativo” (FREDERICO, 1987, p. 153). Essa nova forma de organização daria subsídios para o surgimento, a partir de 1978, das greves no ABCD paulista, tendo à frente do movimento operário os trabalhadores das metalúrgicas de São Bernardo do Campo.

Tanto o movimento grevista de Contagem (MG) como o de Osasco (SP), em 1968 e também as greves deflagradas no período de 1978-80 no ABCD paulista

contém referências bibliográficas organizadas por participantes dos movimentos, pela imprensa clandestina e pelas universidades. Além de serem temas discutidos por estudiosos do sindicalismo no Brasil, esses movimentos influenciaram muitas produções culturais no período, como “a realização de filmes, documentários, vídeos, álbuns fotográficos sobre o movimento operário. Com isso, a historiografia operária entrou na era das mídias” (FREDERICO, 1991, p. 18).

Além de fazerem parte de matérias e documentários jornalísticos, as greves de 1968 a 1980 serviram como base para diversas produções artísticas, fosse dentro dos teatros que se formavam nas periferias, fosse dentro dos sindicatos por todo o país. Um exemplo disso pode ser observado nas produções realizadas pelo Grupo de Teatro Forja e pelo Teatro União e Olho Vivo.

O teatro encontra a periferia

A importância do trabalho cultural e artístico que remonta às décadas de 1960 e 70 reside nas várias experiências que representaram esse momento na história política, social e cultural do Brasil. É inegável, assim, a riqueza encontrada na diversidade das expressões culturais do período, que pretendiam realizar um trabalho artístico e político como instrumento para as reivindicações feitas pela sociedade brasileira. Com isso, as manifestações urbanas travadas por estudantes e operários, as lutas no campo em favor da reforma agrária, as manifestações de intelectuais ligados à esquerda, procuravam levantar o debate acerca da crise política e social que se instalou no Brasil naquele momento. Todos esses movimentos estavam empenhados em oferecer subsídios para o fortalecimento do setor cultural, principalmente impulsionados pelos trabalhos realizados pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), que desenvolvia projetos no teatro, no cinema, além de políticas educacionais inspiradas nas experiências realizadas por Paulo Freire no Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco durante o governo de Miguel Arraes. O MCP apostava numa alfabetização de adultos de forma diferenciada, ou seja, ao invés de “aprender humilhado, aos trinta anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das letras e no dos sindicatos, da constituição, da reforma agrária, em suma dos seus interesses históricos” (SCHWARZ, 1978, p. 69).

As características políticas e sociais que permeavam esse contexto nas décadas de 1950 e 60 serviram como base para a realização de um trabalho artístico alternativo ao modelo até então encontrado no Brasil. Questionadoras da forma como o setor cultural se relacionava com a sociedade, diversos movimentos culturais e artísticos procuravam realizar novas experiências, estreitando os laços entre cultura e sociedade. Um trabalho que ficou refletido nas temáticas apresentadas pelo Cinema Novo, com a musicalidade da Bossa Nova, e no surgimento em 1953 do grupo de teatro de Arena.

Este é o ambiente que caracterizou e impulsionou os trabalhos dos grupos Forja (do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo) e do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), que pretendiam realizar um trabalho artístico com temáticas sobre o cotidiano político, cultural e social da população brasileira, o que deveria ser representado através dos espetáculos dos grupos. Tanto o TUOV quanto o grupo Forja surgiram como consequência das experiências culturais realizadas no Brasil nas décadas de 1950 e 60. César Vieira (1981), diretor e dramaturgo do TUOV, afirma que os trabalhos realizados pelos diversos grupos na periferia paulistana durante a década de 1970 pretendiam um maior contato com o cotidiano desse público, na tentativa de estabelecer trocas de experiências “em conjunto com esses elementos autenticamente populares”, visando realizar um trabalho a serviço da mobilização social.

Teatro União e Olho Vivo na busca por um teatro popular

Partindo da premissa de que todo artista deve ir onde o povo está, o grupo paulistano Teatro União e Olho Vivo (TUOV) acumula em quatro décadas de existência um trabalho artístico voltado para a difusão e defesa do teatro popular. Num momento considerado como o do fim das utopias, seu trabalho leva-nos à reflexão acerca do papel, limites e potencialidades do setor cultural como mediadores da transformação histórica, mais especificamente, do teatro como construtor direto da auto-reflexão popular, afinal, “a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo” (PRADO, 1995, p.91).

O histórico da trajetória do TUOV é confuso e irregular em datas e situações que possibilitem uma visão precisa do surgimento e do caminho empreendido pelo grupo nesses quarenta anos de trabalho artístico. Esse fato deriva

da análise das poucas obras existentes sobre seu trabalho. Entretanto, partindo desses poucos documentos, observa-se que o grupo nasce da fusão de dois outros grupos já existentes em São Paulo: o Teatro do XI, um grupo formado por estudantes e ligado ao centro acadêmico de Direito XI de Agosto, da Universidade de São Paulo, e o Teatro Casarão, com sede na Avenida Brigadeiro Luis Antônio, com um histórico de formação e experiências diferenciadas do “Teatro do XI”. “Seus membros eram guardas de bancos, porteiros de clubes, engraxates, operários, estudantes, etc.” (VIEIRA, 1981, p. 31).

O TUOV inicia seus trabalhos num momento em que o Brasil está sob intervenção do Regime Militar (1964-1985), e começa a estruturar suas apresentações com temas ligados ao processo político cultural registrado no período, de maneira a colocar em debate questões relacionadas à política externa, reformas de base, combate ao imperialismo, ao latifúndio, etc.

No período da ditadura militar o grupo apresentou-se nos bairros da periferia paulistana; eram levados por organizações políticas clandestinas, ligadas à Igreja Católica ou mesmo por grupos representantes das comunidades, como clubes de futebol de várzea e associações de pais e mestres. Característica comum entre os grupos que dirigiam seus trabalhos para a periferia paulistana, nessas ocasiões ocorria apresentações das peças e logo em seguida eram realizados debates que não se restringiam apenas ao trabalho artístico do grupo, mas também, juntamente com moradores das comunidades, eram levantadas questões na tentativa de auxiliar nas discussões acerca das dificuldades enfrentadas pelo bairro e, nesse sentido, buscar alternativas que possibilitassem sanar essas dificuldades. Segundo César Vieira (1981), desde o início, o trabalho artístico e cultural do TUOV é realizado de maneira a promover a troca de experiências com o público, sem pretensões de apontar um caminho a que devam seguir; apostando na convivência e nos debates promovidos com as comunidades após as apresentações, o grupo procura obter um conhecimento maior sobre o cotidiano dessas pessoas para, assim, desenvolver um trabalho artístico com uma linguagem e com elementos com os quais o público possa se reconhecer.

O Teatro União Olho Vivo, afirma Vieira (1981), procurava desenvolver seu trabalho junto aos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas reivindicações. Assim, sendo um dos pioneiros, o TUOV é também o grupo que teve maior resistência às dificuldades - tanto financeiras como

de organização interna – enfrentadas pelos teatros independentes que realizavam trabalhos semelhantes nas comunidades e bairros da periferia de São Paulo, conseguindo atravessar toda década de 70 e entrar nos anos 80 com perspectiva de continuidade, chegando até os dias de hoje em plena atividade.

O trabalho realizado pelo TUOV parte de uma perspectiva que também foi característica comum entre os diversos grupos que surgiram no mesmo período, ou seja, um trabalho que pretendia estabelecer uma estética popular através de temas que englobassem questões sociais e manifestações da cultura brasileira, fator que ainda hoje compõe a estrutura cênica dos espetáculos apresentados pelo TUOV e é refletido através da mistura de elementos do folclore brasileiro com temas do cotidiano político, social e cultural do público. Outra característica desse teatro “independente” da década de 1970, e utilizado desde o início das apresentações do TUOV e do Grupo Forja, é a maneira como procuravam incentivar a participação dos espectadores nos debates promovidos após os espetáculos, elemento que diversas vezes influenciou na mudança dos textos apresentados. A participação do público na construção dos espetáculos caracteriza um dos principais pontos trabalhado pelo TUOV, o que, segundo Vieira (1981), ajuda o grupo estabelecer uma maior interação com seus espectadores e o ambiente que os cercam, além de contribuir para o enriquecimento dos textos apresentados e na elaboração de futuros trabalhos.

Nessas quatro décadas de existência o Teatro União e Olho Vivo desenvolveu um fértil trabalho cultural, artístico e social, sendo reconhecido nacional e internacionalmente, apresentando-se por mais de três mil e quinhentas vezes para um público superior a três milhões de pessoas.²⁵ A maior parte das apresentações do TUOV foi realizada nos bairros periféricos da capital paulista. Seu trabalho recebeu os mais importantes prêmios da crítica teatral brasileira e do exterior, tendo representado o Brasil em quinze festivais internacionais de teatro, percorrendo vinte países da América do Sul e do Norte, Europa e África. Dentre os prêmios recebidos pelo grupo destacam-se o Premio Casa de las Américas, recebido em Havana, Cuba e o Premio Ollantay Celtic, em Caracas, Venezuela, ambos recebidos em 1985.

²⁵ O TUOV recebeu, entre outros, os prêmios de “melhor texto”, “melhor figurino” e “melhor música”, em 1971 e “melhor espetáculo popular”, em 1973, todos pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e o Prêmio Anchieta de Teatro, em 1978. Realizou sete excursões para o exterior, visitando ao todo treze países, entre os quais Polônia e Iugoslávia (1973), Cuba (1978 e 1979), Nicarágua (1979) e Angola (1981) (GARCIA, 1990, p. 133).

Segundo César Vieira, o nome atual, Teatro Popular União e Olho Vivo surgiu por volta de 1972. O título é originário do Grêmio Recreativo Escola de Samba União e Olho Vivo que figurava no espetáculo Rei Momo e era uma saudação usada por D. Pedro I, personagem daquela encenação. A manutenção dos trabalhos do TUOV é garantida por meio de um sistema denominado pelo grupo como Robin Hood, que segundo Vieira (1981), consiste em vender espetáculos para diversas instituições públicas e privadas para aplicar as verbas arrecadadas como subsídios para as apresentações realizadas em bairros da periferia com ingressos a preços simbólicos.

Na obra em que são narradas as experiências do grupo – Em busca do teatro popular (1981) – César Vieira afirma que o trabalho do TUOV se faz de maneira a ter como público as pessoas que façam parte do meio popular e, que, além disso, não sejam apenas espectadores, mas que se identifiquem e interajam com esse trabalho que também pretende falar a linguagem do povo, além de incentivar a participação do público para a produção cultural. O trabalho realizado pelo TUOV também pretende que a forma de fazer arte seja inteligível para o público e seja colocado ao seu alcance no local em que moram, a um preço acessível ou até mesmo gratuito. Em síntese, os instrumentos de produção e reprodução desse trabalho artístico e político devem estar ao alcance de todo o público. O teatro, além de ser inteligível e acessível, afirma Vieira (2003), deve fazer com que o público não participe apenas como espectador, mas que possa interagir como sujeito da ação cultural; que possa ser ator, músico ou produtor cultural.

Todas as peças trabalhadas pelo TUOV são elaboradas a partir de dois elementos: num primeiro, o texto é montado tendo como base fatos históricos brasileiros que ficaram marcados pela organização da sociedade através de movimentos que reivindicavam melhorias nas condições sociais, de vida e de trabalho. Esses fatos históricos são utilizados pelo TUOV como base para a reflexão do momento em que estão inseridos e, assim, tentar estimular no público o sentimento de mudança, na qual sua auto-organização seria o instrumento adequado. Num segundo momento – na elaboração das montagens – são utilizados elementos que constituem parte da cultura do cotidiano da população como o futebol, o carnaval, o folclore, entre outras, utilizadas como estrutura da peça. Assim, como afirmamos anteriormente, a mediação entre o tema e o espectador se faz através da mistura do fato histórico com as manifestações culturais que fazem parte do cotidiano da comunidade, o que é feito como forma de

estabelecer um contato direto entre as dificuldades e os problemas da população e o contexto político, utilizando o teatro para mediar essa comunicação.

Dramaturgo, diretor e um dos fundadores do Teatro União e Olho Vivo, César Vieira é o nome artístico de Idibal Piveta, advogado de presos políticos durante o regime militar, que desde jovem escreveu para o teatro. Formado em direito em 1957, também estudou jornalismo e assumiu a presidência da União Nacional dos Estudantes em 1958. Sua posição política contra a ditadura militar, explica o advogado, levou à censura de seus trabalhos artísticos, e em maio de 1973, após um espetáculo do grupo na capital paulista, foi detido e preso por realizar atividades políticas. Nesse momento, parte do material utilizado pelo grupo em suas apresentações pelos bairros, além de diversos documentos e arquivos do TUOV, foram apreendidos.

A trajetória do grupo começou por volta de 1966, momento em que César Vieira recebeu o convite do Teatro do XI – do Centro Acadêmico XI de agosto da Faculdade de Direito da USP – para fazer a montagem, com propostas políticas, de seu texto *O Evangelho segundo Zebedeu*, no qual é narrada a história de Antônio Conselheiro de Canudos.

Nem sei exatamente como é que foi, que eu fui procurado pelo pessoal do Onze, que queria montar uma peça [...]. Bom, nesse meio tempo, agente [sic] foi procurado pelo pessoal do Onze de Agosto, que estava estruturando – reformulando seu grupo de teatro e estava interessado em montar o ‘Zebedeu’ como uma peça política. Quer dizer, eu fiz uma confusão, o ‘Zebedeu’, nesse meio tempo tinha uma leitura dramática no Rio de Janeiro, no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, e jogaram pedra, e jogaram bomba, a Glauce Rocha se machucou, estava a Luiza Barreto Leife, quer dizer, isso tinha saído em tudo quanto é jornal e tal. A peça estava com problemas na censura, depois foi aprovada com cortes, então o Onze se interessou, eu acho, justamente por essa colocação política e tal, e veio pedir o texto como político.²⁶

Em um terreno de propriedade do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP, localizado no parque do Ibirapuera, foi montado um circo, dando início às apresentações do espetáculo. A proposta de fazer a peça em um circo surgiu devido à própria estrutura sugerida pelo texto, que propunha esse espaço físico. Como salienta Torres (1989), é importante destacar as apresentações do *Evangelho segundo Zebedeu* como o início do contato do grupo com o público que freqüentava o parque aos finais de semana, que atraídos pela música e pelo espetáculo

²⁶ VIEIRA, C. Entrevista concedida a Divisão de pesquisa do IDART da secretaria municipal de cultura.

começavam a participar com opiniões e sugestões que futuramente serviriam ao grupo como forma de estruturar suas montagens. Nesse momento, o grupo Teatro Casarão, que já se destacava por encenar textos de autores nacionais, também procurou César Vieira com o intuito de fazer uma adaptação para o teatro de seu roteiro cinematográfico *Corinthians, Meu Amor*. O roteiro, que trata sobre futebol, discorre acerca da maneira como o esporte estava sendo utilizado como forma de inibir os acontecimentos políticos e sociais que cercavam o país naquele instante.

As peças foram encenadas no circo montado no Ibirapuera, local em que o grupo começou a ter os primeiros contatos com o público dos bairros da periferia da capital paulista. Nesse instante, com o aumento do número de pessoas que compareciam às apresentações, os espectadores começaram a intervir nos espetáculos dando sugestões que aos poucos foram acrescentadas aos espetáculos. Em 1971, com os grupos Teatro do XI e o Teatro Casarão já entrosados, começaram a surgir as primeiras propostas de apresentar os espetáculos encenados no Ibirapuera em bairros afastados da periferia paulistana, pois, através das conversas após as apresentações do TUOV no parque, constatou-se que grande parte das reclamações dos espectadores naquele instante era sobre a falta de atividades culturais e artísticas nesses bairros.

Duas coisas estavam bem claras para [o grupo]: a certeza de que um espetáculo só chegaria a um público verdadeiramente popular se fosse apresentado nas proximidades da residência dessa platéia e a crença de que o preço do ingresso deveria estar ao alcance do poder aquisitivo dessa faixa da população. Firmou-se também a convicção de que só um desvinculamento dos padrões estéticos convencionais, ditados pelo lucro e pelas técnicas estrangeiras, delinearia um caminho para uma nova criatividade, longe dos cânones estáticos da moda teatral, mas certamente mais perto do povo (Idem).

Como narra César Vieira (1981), com base nas experiências das apresentações anteriores, o grupo pretendia realizar um novo trabalho, o qual deveria refletir como uma “mensagem em defesa dos interesses dos oprimidos” com elementos característicos do cotidiano desse público. Para isso foram necessárias diversas reuniões, nas quais eram discutidas “metas, objetivos e definições. Os resultados obtidos nas apresentações de ‘Zebedeu’ e ‘Corinthians’. Esmiuçaram-se as

tentativas do Teatro de Arena e dos Centros Populares de Cultura” (VIEIRA, 1981, p. 37).

É nesse ínterim que, em 1971, após uma série de debates, surgiu o espetáculo Rei Momo, trabalho cercado por uma estrutura cênica que utilizou o futebol, o carnaval, a televisão, entre outros, como forma de apresentar a maneira escamoteadora como esses elementos eram inseridos pela televisão e pela política na realidade brasileira. Para que esse trabalho se fizesse mais forte, o grupo realizou diversas pesquisas em escolas de samba, sobre folclore brasileiro, além de participarem de seminários sobre cultura popular e história dos movimentos sociais no Brasil.

União e Olho Vivo, seja na Praça ou no Circo

Com a reformulação do setor cultural do Centro Acadêmico, o então Teatro da Praça, como ficou conhecido no início, foi convidado a participar do departamento de teatro daquela entidade. As reuniões do grupo eram realizadas no restaurante do centro acadêmico, local em que eram discutidas questões que fariam parte da estrutura do novo grupo: finalidade de trabalho, vivência grupal, textos, as montagens das cenas, estrutura econômica, entre outras.

Pouco tempo após às primeiras reuniões, devido à falta de recursos para a manutenção do teatro, o centro acadêmico anunciou que não poderia mais contribuir com o local dos espetáculos, o que fez o TUOV buscar novamente a estrutura do circo do Ibirapuera em que haviam realizado as primeiras apresentações do Evangelho segundo Zebedeu e Corinthians, meu amor, mas, devido à falta de manutenção, o circo já não existia. Contudo, aos poucos, com ajuda de amigos e conhecidos, o circo foi reconstruído. Após diversos problemas com a censura e com partes retiradas do texto, em 6 de novembro de 1972 acontece a estréia de Rei Momo no Circo União e Olho Vivo.

Com o início da temporada no circo começaram a surgir os primeiros convites para a realização de espetáculos nos bairros, além de propostas para apresentações em instituições particulares, centros acadêmicos, sindicatos, etc. Como forma de manutenção dos espetáculos apresentados na periferia e nos bairros mais

afastados, o grupo resolveu utilizar os recursos adquiridos com as apresentações nessas entidades para subsidiar sua ida aos bairros. Essa forma de subsídio sempre foi um fator importante para manter os trabalhos do TUOV, pois, como seus integrantes possuem outras atividades, se dedicam ao teatro somente aos finais de semana e feriados, ou, excepcionalmente, fazem apresentações no período noturno.

O processo de criação e o modo de produção do TUOV se fazem de maneira coletiva, ou seja, todo o trabalho realizado, desde as pesquisas para a peça até sua finalização, é feito de forma que todos os integrantes do grupo se envolvam no processo de construção do novo espetáculo. Essa fórmula, adotada por quase a totalidade dos grupos de teatro que realizavam seus trabalhos nas periferias na década de 1970 é utilizada para que haja uma participação de todos os membros em todas as etapas do processo de produção, acabando com a hierarquia e com a divisão do trabalho por especialidade. A montagem dos textos na fase de preparação do TUOV, como descrito anteriormente, se faz em duas etapas: através da busca de levantamentos históricos para o conteúdo e a forma de estrutura cênica que a peça adotará. Após o estudo do tema surge o primeiro texto que é avaliado coletivamente e em seguida reescrito com as alterações sugeridas. César Vieira (1981) explica que para organizar o material recolhido e depois realizar a montagem do espetáculo, o grupo desenvolveu duas formas de registro como suporte técnico: a ficha dramática e o quadro dramático. Em cada ficha são anotados todos os dados de um fato possível de ser transformado em cena, assim como qualquer outro fato que possa vir a compor a cena. Os elementos são montados nas fichas por assunto usando-se “três chaves: ação, personagens e falas, desdobradas em conflitos base e secundário, desenvolvimento da estrutura e cenas e subcenas” (VIEIRA, 1981, p.159). O quadro dramático é construído através da síntese das idéias, personagens, fatos e uma série de possíveis cenas a serem montadas, orientando a redação do roteiro. Esse é organizado de acordo com os possíveis conflitos e personagens, organizados em centrais e secundários.

O método de criação de texto do TUOV caracteriza-se como um modelo extremo em termos de sistemática e organização. Evidentemente, nem todos os grupos alcançam metodizar, dessa forma ou de outra semelhante, os seus processos criativos. O mais comum é as experiências mais espontâneas, mais “artesanais” de criação. Em geral, esses processos vão se alternando à medida que o grupo vai evoluindo e amadurecendo. O acaso e o momento interferem

muito no processo e os grupos tentam responder a essas condicionantes (GARCIA, 1990, p.150).

O trabalho artístico pretendido pelo TUOV durante suas apresentações, desde o início, não se limita apenas aos espetáculos. César Vieira (1981) explica que o debate ao final da peça é considerado para o TUOV o ponto fundamental de sua apresentação, e isso fez com que o grupo desenvolvesse um sistema de registros, nos quais todas as opiniões dos espectadores são guardadas em arquivo, o qual também guarda, em áudio, os debates que ocorrem após os espetáculos, assim como as entrevistas que são realizadas com o público que não participa dos debates. As entrevistas são gravadas e feitas através de um questionário aplicado pelo grupo contendo perguntas relacionadas ao espetáculo, em que o espectador manifesta sua opinião.

Durante os debates também são levantadas questões de diferentes instâncias, que muitas vezes fogem ao âmbito da encenação, ou seja, problemas enfrentados pelos bairros ou pelas comunidades também são apresentados de maneira a buscar coletivamente propostas para a solução: “a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, a fundação de uma Sociedade de Amigos do Bairro, entre outros” (VIEIRA, 1981, p. 52). Esse tipo de trabalho faz com que o TUOV seja convidado diversas vezes pela mesma comunidade, pois além de proporcionar diversão aos moradores do bairro, através das discussões o grupo também procura aprofundar diversos assuntos de interesse geral da população. Nesse sentido, Garcia (1990) afirma que o trabalho do Teatro União e Olho Vivo, nesse período – início da década de 1970 – juntamente com outros grupos que realizavam trabalhos semelhantes, se caracteriza por defender abertamente o debate após as apresentações como função política, ampliando o simples entretenimento para se configurar muito mais como um trabalho político de base.

Entretanto, com o fim do regime militar e com a abertura democrática no Brasil na década de 1980, o trabalho artístico e político realizado por esses grupos na periferia de São Paulo começaram a perder seu foco principal – a luta contra o processo político dirigido pelos militares, contra a censura, a repressão e em defesa dos direitos sociais e políticos da sociedade. Nesse momento, afetados por crises financeiras e por cisões internas, alguns grupos encerraram suas atividades, enquanto outros tentaram

reformular suas estruturas, já que, devido ao novo momento político que se instaurava no país, era necessária uma nova reestruturação nas propostas de seus trabalhos.

Envolvido também nessa nova reestruturação do período descrito e após ter enfrentado os mesmos problemas, o trabalho artístico do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo hoje se coloca de maneira a repensar novas formas de realização de um trabalho artístico voltado para um trabalho social e cultural nos bairros, principalmente da periferia na cidade de São Paulo, dando continuidade também ao trabalho de formular propostas culturais alternativas às estabelecidas pelo Estado, pois, ainda hoje, mesmo com certo aumento das iniciativas do Ministério da Cultura em programas como o Cultura Viva, que pretende estimular as manifestações culturais locais através da criação dos Pontos de Cultura em diversas regiões do país, ainda assim, devido aos problemas burocráticos e estruturais do projeto, a falta de uma política cultural que atue mais efetivamente na criação e no fortalecimento das produções culturais e artísticas existentes nos bairros e comunidades afastadas dos centros culturais das grandes cidades, acabam por marginalizar culturalmente grande parte dessa população. Apesar de encontrarmos uma grande diversidade de manifestações artísticas na periferia, ainda assim é possível perceber a falta de mecanismos políticos que viabilizem um maior acesso e produção dessas manifestações.

O TUOV, que antes realizava um trabalho artístico mais voltado para a militância política, hoje direciona seu trabalho para uma ação sócio cultural de resgate das raízes da cultura nacional, ou seja, continua com sua principal característica – levar o teatro até os bairros mais afastados de São Paulo para que a população que não tem acesso às produções culturais, ou por morar afastada dos grandes centros ou por falta de condições financeiras, possa, dessa forma, conhecer e participar do processo de criação artística, além de aprender um pouco mais sobre a cultura nacional -, mas sem o direcionamento exclusivamente político, que caracterizava seu trabalho nos anos 70.

Esse trabalho de resgate cultural se dá principalmente porque as raízes culturais nacionais foram sendo esquecidas pela população, devido o sistema político no qual estão envolvidos os grandes conglomerados televisivos, que tiveram forte impulso para seu desenvolvimento durante os anos 70. O principal fator dessa problemática está nas programações televisivas que, segundo César Vieira, estão

preocupadas, principalmente, com uma homogeneização da cultura, deixando de lado importantes elementos característicos da diversificada cultura nacional.²⁷

O trabalho de militância política deu espaço a um trabalho em “defesa da cultura popular contra a exploração da cultura burguesa que exclui aqueles que moram afastados dos grandes centros”, pois “antes nós tínhamos um inimigo visível (os militares), mas agora nosso inimigo se dividiu em diversas partes, eles não estão apenas na política, estão na televisão, nos jornais, em acordos financeiros feitos às escuras e vários outros lugares”.²⁸ Nesse sentido, o TUOV procura realizar um teatro que apresente a “cultura de forma popular”, numa tentativa de resgatar momentos e personagens da história brasileira “esquecidos e perdidos em meio a toda globalização tecnológica e cultural que o país vem sofrendo nos últimos anos”.²⁹

Após enfrentar diversas dificuldades em estabelecer um local fixo para a realização de suas atividades, o TUOV inaugurou em 05 de novembro de 1983 a Casa de cultura do Teatro União e Olho Vivo, conquistada, após constantes reivindicações junto a diversos órgãos governamentais, através da prefeitura de São Paulo. As pretensões pela fixação do grupo nos bairros da periferia durante a década de 1970 foram temas de debates entres os grupos que participavam do “movimento bairrista”. A criação de sedes dos grupos nos bairros, além de fazer parte das propostas em aumentar seu contato com o público local, pretendiam suprir a carência de produções artísticas e culturais encontrada nessas comunidades com a realização de diversas atividades, pois as casas eram abertas a outros grupos e movimentos artísticos, que realizavam diferentes manifestações culturais, principalmente estimulando e privilegiando atividades e produções locais.

O projeto dos grupos teatrais que na década de 1970 começaram a se fixar nos bairros da periferia paulistana, como foi o caso da criação da Casa de Cultura do Teatro União e Olho Vivo, pode ser entendido como uma forma de tentar suprir a carência de atividades culturais e artísticas na periferia paulistana. Esse trabalho além de levantar um debate social e político do contexto em que estavam inseridos, também buscava oferecer subsídios para produção e reprodução de atividades culturais e artísticas locais.

²⁷ Entrevista ao autor em 16-07-2008 na Casa de cultura do TUOV.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

Em 2005 o TUOV conseguiu se inserir no Programa Municipal de Fomento ao teatro na cidade de São Paulo, no qual o grupo trabalhou com moradores do bairro Jaraguá com o projeto Um sonho de Liberdade. Esse projeto foi desenvolvido junto ao colégio municipal Brigadeiro Henrique Fontenelle, localizado na região do Jaraguá, o que resultou na formação de um grupo de teatro que participou das montagens dos espetáculos João Cândido do Brasil – versão de rua – e Os Queixadinhas. O grupo teatral surgido dessa experiência teve o nome escolhido, por votação, de Fonteatro Olho Vivo do Jaraguá e apresentou os espetáculos Barbosinha Futebol Crubi, uma estória de Adonirans, com direção de Eliezer Martins e Oswaldo Ribeiro, textos originalmente apresentados pelo TUOV. A proposta desse trabalho previa que a partir de 2007 o Fonteatro Olho Vivo de Jaraguá começasse a realizar sua trajetória de forma autônoma, tanto artística como administrativamente. Entretanto, devido à falta de uma política ou mecanismo cultural governamental que atue de forma a fornecer subsídios também a manutenção de produções culturais em início de carreira, o recém formado grupo encerrou suas atividades. Porém diversos atores participantes desse trabalho foram inseridos ao elenco do TUOV.

Em 2007 o Teatro União e Olho Vivo esteve envolvido no lançamento da coleção intitulada TUOV 40 anos, a qual reúne em cinco volumes as oito produções apresentadas pelo grupo nessas quatro décadas de trabalho teatral, além do lançamento do terceiro volume do livro Em busca de um teatro popular, uma atualização da trajetória realizada pelo grupo. Em 2008 o grupo continua o trabalho realizado com a peça João Cândido do Brasil e a Revolta da Chibata, iniciada em 2001. A peça procura identificar as características que fizeram parte do acontecimento que envolveu a marinha brasileira em 1910, principalmente questões relacionadas aos maus tratos e a discriminação social e racial, as quais foram o estopim para a Revolta da Chibata, que teve como líder o marinheiro negro João Cândido. Durante a realização das pesquisas para a montagem do espetáculo foram grandes as dificuldades enfrentadas pelo grupo, principalmente referente às imposições feitas por órgãos governamentais, “tanto civis como militares. Algumas vezes fomos direta e agressivamente rechaçados, outras nos aconselharam, simpaticamente, a buscar temas ‘tão mais interessantes na história pátria oficial’”.³⁰ As pesquisas realizadas pelo grupo ainda constataram que boa parte da

³⁰ Cf: www.teatropopularolhovivo.hpg.ig.com.br. Acessado em 11 de outubro de 2008.

“documentação relativa à Rebelião da Chibata está absolutamente inacessível e que, com certeza, muitas informações [desapareceram]”.³¹

Também em 2008, o Teatro Popular União e Olho Vivo começou a realizar pesquisas que serão utilizadas para a montagem do novo espetáculo do grupo. Assim como os outros trabalhos realizados pelo TUOV, esse também será baseado em fatos que marcaram a história brasileira. Segundo Vieira (2008), o grupo atualmente pesquisa sobre os elementos constituintes do histórico da Força Expedicionária Brasileira e sua participação durante os eventos ocorridos na Segunda Guerra Mundial. A estréia do novo espetáculo do TUOV está prevista para o segundo semestre de 2009.

A dança do Bumba, meu Queixada no baile do Governo Militar

Com o golpe de 1964 o movimento sindical e os trabalhadores sofreram uma grande desmobilização, pois “antes eles realizavam um dos mitos preferidos da burguesia: isto é, tinha ‘cabeças’[...] era essencialmente cupulista (acordos intersindicais) e a massa só era mobilizada para reforçar acordos e manobras das cúpulas” (FREDERICO, 1987, p. 162). Essa prática sindical, característica no pré 64, não conseguia realizar uma forte organização dos trabalhadores, pelo contrário, esses eram utilizados como massa de manobra, ou seja, representavam apenas os interesses sindicais ou até mesmo partidários de suas representações.

Essa política sindical cupulista do pré 64 veio agravar a posição e desmobilizar os trabalhadores frente ao golpe de abril de 1964, pois, somada às leis antigreve, à repressão policial e às intervenções nos sindicatos, as massas ficaram “desmoralizadas e inativadas (sic) a ponto de se incapacitarem a resistir à política de arrocho”. Nesse sentido, não bastasse a condição precária de subsistência dos trabalhadores trazida pelo arrocho salarial, era preciso que a classe “fosse despertada na sua vontade de luta, que ela se sentisse minimamente organizada ou, pelo menos, amparada, para retomar a iniciativa” (FREDERICO, 1987, p. 163).

Como afirma Frederico (1987), o movimento operário sofreria algumas mudanças com a atuação do movimento estudantil, que começou a manter um contato mais próximo com os bairros operários através de trabalhos conjuntos com as entidades locais (apesar destas terem fortes críticas a respeito da organização do

³¹ Idem.

movimento estudantil), participando da organização de jornais ou impressão de panfletos. Com isso, a reestruturação do movimento operário no final da década de 1960 teve uma forte influência do movimento estudantil e das organizações políticas estudantis. Até a influência de parte do movimento estudantil, favorável à guerrilha, fez com que, mais tarde, alguns líderes operários aderissem à campanha de estudantes adeptos da luta armada.

É nesse momento também que os movimentos culturais e artísticos começam a buscar na periferia elementos para a realização de seus trabalhos. Foi, assim, com a intenção de levar arte, política e cultura não alienadas para os bairros de periferia de São Paulo, e assim constituir focos de resistência ao governo militar, que diversos grupos de teatro começaram a realizar um trabalho que pretendia através da arte questionar os problemas políticos que a sociedade enfrentava, principalmente no que se refere à cultura, dada pelo avanço da indústria cultural no Brasil no início da década de 1970.

Assim, com o objetivo de levar o teatro para a periferia, divulgar a cultura popular e, principalmente, com a intenção de fazer um teatro popular e engajado politicamente, Neriney Moreira, um dos fundadores e ator do Teatro União e Olho Vivo, comenta que a peça *Bumba, meu Queixada* talvez seja o trabalho mais popular que o TUOV tenha desenvolvido nessas quatro décadas. Isso se deve ao delicado trabalho de estruturação do contexto político e histórico que o grupo procurou dar à peça.³²

Na tentativa de encontrar uma estética popular – uma linguagem popular – que ao mesmo tempo contivesse referenciais críticos da sociedade e elementos da cultura brasileira que fizessem parte do cotidiano dos trabalhadores naquele momento, o grupo desenvolveu um trabalho reunindo elementos do folclore, do circo e da literatura de cordel, tudo para que a peça fosse objetiva para os trabalhadores. Dessa maneira, *Bumba, meu Queixada* se desenvolve através de diálogos em que a linguagem e o figurino são claramente diferenciados entre opressor e oprimido. O primeiro se caracteriza pelo uso de máscaras e pela cor azulada das roupas, enquanto os segundos se apresentam com roupas em tons de vermelho.

Com uma estrutura folclórica, a ação da peça toma a greve e as relações entre patrão e empregado como eixo. Fica assim ressaltada a necessidade de se criar

³² Entrevista ao autor em agosto de 2007.

uma consciência de classe, de maneira que a participação e organização dos trabalhadores através das comissões de fábricas ou dos sindicatos, e até mesmo dentro das próprias comunidades onde moravam, através das organizações locais, eram de grande importância para a conquista de suas reivindicações dentro e fora do trabalho. Dessa forma, ao mesmo tempo em que critica enfaticamente as medidas tomadas pelo governo contra a classe trabalhadora no período pós-1964, a peça faz um relato histórico dos importantes movimentos de greve que pararam parte das indústrias da cidade de Osasco e Perus em São Paulo e Contagem em Minas Gerais, no período de 1958 a 1968. Essas greves foram escolhidas pelo TUOV devido sua importância histórica para o movimento operário; ficaram marcadas pelo surgimento de novas formas de mobilização dos trabalhadores, que caracterizaram sua organização no interior das fábricas, através das comissões de fábrica³³, pois os sindicatos estavam sob intervenção do governo.

Para que fosse possível a montagem de *Bumba, meu Queixada*, o grupo realizou um trabalho de quase três anos de pesquisas sobre as greves ocorridas nessas cidades, além de pesquisas sobre o folguedo popular do Bumba meu boi. Essa primeira fase de elaboração dos trabalhos do grupo partiu das leituras e discussões de textos e reportagens de ambos os assuntos, além de entrevistas e debates com trabalhadores que participaram das greves.

O tema e a forma da peça foram encontrados levando-se em conta o novo público: pessoas que em sua maioria nunca haviam visto teatro e, quase sempre, eram nordestinos ou descendentes. Pesou bastante a grande porcentagem de crianças que sempre compareciam às encenações e que encontrariam no Bumba, meu Boi uma comunicação imediata e fácil. “O avanço organizativo que as comunidades de bairro experimentavam nos últimos tempos foi fator primordial na colocação da greve como chave do enredo” (VIEIRA, 1981, p.159).

O grupo também utilizou as experiências dos trabalhos anteriores realizados nos bairros com a peça Rei Momo para “colocar o tema greve não como uma simples reportagem histórica, mas sim como uma forma de luta em busca da organização da classe operária” (VIEIRA, 1981, p. 160).

³³ As Comissões de Fábricas surgiram no Brasil durante a Ditadura Militar, como uma alternativa de organização dos trabalhadores nos locais de trabalho, já que na época a maioria dos Sindicatos estava sob intervenção do regime e limitados politicamente na luta pelos trabalhadores.

O espetáculo se divide em cinco cenas, até certo ponto independentes entre si e diferenciadas do ponto de vista da extensão e da linguagem. Em sua maioria as cenas são colocadas em versos rimados e através da música, sempre alegre e participando constantemente do espetáculo, com características do cordel e festas populares do nordeste, se entrelaçando com os diálogos, cumprindo a “função de sintetizar os episódios, comentar a ação e estabelecer o elo entre as cenas” (GARCIA, 1990, p. 161). Segundo Vieira (1981), essas características populares do norte e nordeste, utilizadas constantemente pelo grupo, se devem ao fato da grande maioria da população moradora das periferias de São Paulo, no período em que a peça estava sendo apresentada, ser oriunda dessas regiões. Esse fator se constituiu como principal elemento para se pensar as estruturas utilizadas nas montagens e apresentações do TUOV.

A peça inicia e se desenvolve inteiramente no parque de diversões Arco Íris, os personagens cantam e dançam músicas do folclore popular, interagindo com a platéia durante todo o espetáculo. A característica festiva que envolve o figurino e as músicas que compõem o repertório da peça é utilizada para atrair e manter a atenção do público. A divisão das personagens é feita de forma clara, no sentido de que são divididos em “Bons” e “Maus”, configurando o “natural conceito maniqueísta que o povo põe em suas manifestações, estabelecendo sempre que, quem não está de um lado, está do outro, mostrando sempre que quem não está com ele, povo, está contra” (VIEIRA, 1981, p. 161).

Entretanto, para podermos identificar os códigos existentes no *Bumba, meu Queixada*, tanto na formulação das suas personagens como no decorrer dos fatos ao longo da peça, é necessário, também, que tenhamos em conta os acontecimentos que proporcionaram sua estrutura cênica. Para isso, sua análise se pautará nesses códigos apresentados na peça, com o intuito de demonstrar de que forma o grupo utilizou os fatores históricos objetivos para construir uma estrutura teatral que desse conta da proposta a ser passada para o público, ou seja, da importância de uma organização dos trabalhadores através de frentes que representassem seus interesses, e ao mesmo tempo colocasse em debate a ofensiva política e ideológica do governo militar em detrimento aos direitos políticos e sociais da sociedade brasileira.

Esses códigos partem da inter-relação entre os eventos das greves estudadas, seus participantes e a proposta do TUOV, ou seja, a peça contém características e personagens referentes ao movimento operário do período de 1958 a 1968 ocorridos em

São Paulo e Minas Gerais, que misturados à ficção dão a estrutura cênica necessária para a realização do trabalho do grupo.

A primeira parte do espetáculo inicia com a entrada e apresentação do Bumba meu Boi, que chega ao parque de diversões brincando e interagindo com o público. São personagens da primeira cena: Capitão, Mateus, Bastião, Catirina, Caboclo do Arco, Vaqueiro, Pastorinha, Cantadeira, Engenheiro, Maria da Ema, Valentão Tutunqué, Babau, Caipora e Mané Gostoso. A apresentação do Bumba meu boi é feita por Bastião que avisa: “Nóis num vai mostrá o Bumba tradicioná, que é feito, infelizmente agora, em poços lugá!” e Mateus complementa: “Esta noite vai sê um bumba diferente. Desconhecido de muita gente” (VIEIRA, 1980, p. 27).

Essa primeira cena da peça também é o momento em que as personagens são apresentadas para a platéia, que participa constantemente. A apresentação consiste em distinguir para o espectador quais são os personagens “bons” e “ruins”. Para isso o grupo utiliza a Bilha da Verdade³⁴, apresentada pela personagem Bastião, a qual afirma que “quem não for mal encarado, quem tiver caráter, vai bebê o que quisé, vinho, cana, leite e mel” (VIEIRA, 1980, p.31). Dessa forma, o grupo, aos poucos vai definindo as personagens para o público. Maria da Ema é a primeira a ser identificada, que após beber afirma que “é água, é água da ruim, é água do cão, tem até gosto de sabão”. Logo em seguida, a personagem Mateus complementa: “Que a comadre num tem caráter isso já é sabido, de ninguém o fato é desconhecido” (idem). Depois de Maria da Ema a Bilha da verdade é oferecida para a personagem Vaqueiro que, após beber comenta: “Hummmm, de alambique...Dá até estrimilique...É a lágrima da cana...o choro puro...Dá outra bicada...senão caio duro” (VIEIRA, 1980, p. 32). Outras personagens “ruins”, além de Maria da Ema, são identificadas como Tutunqué, o Engenheiro, Babau e Caipora. Do lado das personagens “boas”, além de Mateus e Bastião existem ainda a Cantadeira, Catirina o Capitão, Caboclo do Arco, a Pastorinha, o Vaqueiro e Mané Gostoso.

Após identificar os personagens, o grupo passa a interagir com o público oferecendo a bilha para pessoas da platéia. Mateus então oferece ao público afirmando que “se o compadre é honesto, bem intencionado, num tem o que temê. Seu vinho vai bebê, o mel vai escorrê. E o leite vai fervê” (VIEIRA, 1980, p. 33). Bastião complementa: “Agora, se a Comadre é malfeitora. Persegue os igual. E dos

³⁴ Moringa ou Jarro.

veio não é protetora. Só de água podre o gosto vai senti. E nem de longe vai pode pensa no parati” (idem). Feita a apresentação das personagens e a interação com o público, o dono do parque, a personagem Seu Kong, começa a pressionar Maria da Ema e Caipora, que também são funcionários do Parque de Diversões Arco Iris, para que seja iniciada a apresentação do Bumba, meu Boi.

A segunda cena é ambientada no parque de diversões Arco Iris, momento em que o TUOV procura mostrar uma relação de exploração entre patrão e empregado, o que é representado através das constantes ameaças feitas pelo proprietário Seu Kong aos funcionários do parque. As personagens que fazem parte de cena são: mecânico, a pipoqueira, cigana, empregados do parque, Seu Kong, Bufalo Bill, Zé do barato, Anunciador e Engenheiro. Essa parte também é representada como forma de mostrar como os funcionários do parque são pressionados pelo patrão a enganar o público que vai ao parque Arco Iris para brincar e participar dos jogos. O exemplo de exploração é conduzido através das falas do encarregado pelos jogos do parque, o Zé do Barato, que no jogo de argolas questiona o empregado das argolas: “Essas argolas tão dando prêmios demais! Tão dando prêmios muito bons. Elas estão muito largas! Tão muito grandes! Vamos diminuir essas argolas! Reduz o tamanho delas!” (VIEIRA, 1980 p. 41). Nesse momento, mesmo o empregado se recusando a enganar o público, Zé do Barato reduz o tamanho das argolas para obter mais lucros para o patrão Seu Kong.

Em outra cena, Zé do Barato também pressiona o empregado da roleta dos Clubes de futebol. Enquanto o Anunciador apresenta o jogo dizendo que “esta é a roleta da Sorte. Escolha o Coringão ou o Mengão! Roleta dos clubes é a roleta da Sorte” (ibidem), Zé do Barato questiona o empregado: “Tá muito devagar a rodada. Mais depressa. Mais depressa nisso! Que moleza! Gira logo essa Roleta! Tempo é dinheiro!” (ibidem). Não satisfeito com a negativa do empregado da Roleta, Zé do Barato começa a girar rapidamente a roleta e termina forçosamente os jogos para que ninguém ganhe: “Jogo feito! Jogo feito! [...] Ninguém ganhou. Acabou a rodada. Vamos para outra. Façam seu jogo. Olha a sorte! Olha a sorte! (ibidem). Entretanto, ansioso pela apresentação do *Bumba, meu Queixada*, com a qual também pretende conseguir lucros, o proprietário Seu Kong continua a pressionar para que se inicie a apresentação. Dizendo “Atenção pessoal! Quero vê esse Bumba dança/ Pra mais povo chega/ E logo em seguida da peça mostrada/ No meu bolso mais dinheiro dá entrada” (VIEIRA, 1980 p. 36), A relação entre exploração e lucro será uma constante dentro da peça, até mesmo

nas cenas em que ocorrem as greves. A presença de Clubes de futebol no jogo da roleta não é por acaso. O Futebol, assim como o carnaval, foram elementos que estiveram presentes em outros trabalhos realizados pelo grupo, como a peça *Rei Momo*, nos quais procuravam questionar e criticar a utilização desses elementos, tanto por redes de televisão como pelo próprio governo, para desviar a atenção de questões referentes, principalmente, à política. A segunda cena termina com o Anunciador dizendo que “vai começar a função do *Bumba, meu Queixada*” (grifo nosso) (VIEIRA, 1980, p. 44).

Tanto o nome, *Bumba, meu Queixada*, como a terceira parte inteira, a peça se refere diretamente, através da estrutura da literatura de cordel, a um episódio pouco conhecido, que marcou a cidade de Perus na grande São Paulo na década de 1960. A cidade foi palco de uma das maiores manifestações que a história dos trabalhadores no Brasil já acompanhou. Conhecida como a Revolta dos Queixadas, a greve ocorreu na Companhia brasileira de cimento Portland, pertencente grupo Abdalla, e no total sua batalha judicial perdurou por volta de 10 anos³⁵. Sua primeira manifestação se deu por volta de 1958, quando, paralisando os trabalhos por 46 dias, os funcionários, além da questão salarial, reivindicavam melhorias nas condições de segurança do trabalho, principalmente a instalação de filtros para diminuir a inalação de resíduos de cimento e cal. Porém, em 1962 os resquícios do movimento anterior fizeram com que mais uma vez os funcionários da Portland desencadeassem uma nova greve.

A greve teve início no dia 14 de maio de 1962, e reuniu operários da fábrica de Perus, da Usina Miranda e de duas outras fábricas do Grupo J.J. Abdalla. A manifestação se colocou contrária às diversas medidas apresentadas pela indústria cimenteira. Na pauta de reivindicações estavam contidos diversos questionamentos feitos por trabalhadores.

A empresa descontava 5% do salário de cada operário para a criação de um “fundo da casa própria”; em novembro de 1960, a Perus prometera um loteamento para a construção de casas para os trabalhadores no prazo de 90 a 180 dias. Até 1962, não havia cumprido a promessa, mas continuava descontando regularmente 5% dos salários [...] A empresa nunca pagava o

³⁵ Ver filme **Os Queixadas** (BRA, 1978, cor, 35 min). Direção: Rogério Corrêa. Reconstituição dramatizada da greve realizada em 1962 pelos operários da Companhia de Cimento Perus, com a falta de condições de trabalho e o atraso de salários. O filme foi produzido com a participação das mesmas pessoas que integraram o movimento, dezesseis anos antes.

prêmio de produção coletiva, instituído em 1961 [...] Não pagava a taxa de insalubridade mínima.³⁶

Diversos sindicatos representantes de outras fábricas do Grupo Abdala se posicionaram a favor das reivindicações dos trabalhadores de Perus, o que resultou em um ofício enviado ao proprietário das empresas. Após a manifestação dos trabalhadores, o empresário, como forma de conter o avanço da manifestação, solicitou apoio da Força Pública e da Guarda Civil, e agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Entretanto a greve teve continuidade.

Após um mês de paralisação, três dos quatro sindicatos envolvidos fizeram um acordo com o Grupo Abdalla, no qual a empresa se comprometeu a pagar os dias paralisados, desde que os trabalhadores voltassem ao trabalho no dia 18 de junho, entretanto, os trabalhadores da Perus foram excluídos do acordo e o pagamento dos salários continuaram atrasados,³⁷ e a fábrica de Perus continuou em greve.

De acordo com o sindicato dos trabalhadores de Perus, após esse episódio a direção da empresa ofereceu diversas vantagens – como um aumento salarial de 30%, a um grupo de trabalhadores em troca da assinatura de um documento que pedia a intervenção contra a diretoria do sindicato. Após o término da greve em 21 de agosto, somente os trabalhadores que assinaram o documento voltaram ao trabalho. No mesmo ano, 1962, “a empresa ajuizou um processo para dispensar 501 empregados (todos estáveis) que haviam participado da greve ao lado de centenas de outros. Foi assim que uma crise local se transformou em um problema nacional”.³⁸ Todos os trabalhadores demitidos ilegalmente iniciaram uma batalha na justiça que terminou sete anos depois.

Após enfrentar outras greves na década de 60, como forma de fugir de várias exigências jurídicas, em fevereiro de 1970 a fábrica de Perus transferiu o direito de lavra para outra empresa do Grupo Abdalla, a Socal S.A.

era uma maneira de impedir a sindicalização e rebaixar o salário de muitos empregados. Várias reportagens, publicadas durante a década de 1970, afirmavam que o Grupo Abdalla “maliciosamente zombava da lei, com apoio de certas autoridades policiais”. De fato, J.J. Abdalla estava envolvido em inúmeras ações judiciais movidas pelos governos federal e estadual, por sonegação fiscal e não publicação de balancetes.³⁹

³⁶ Câmara municipal de Cajamar: Trajetórias e Lutas. 11ª Legislatura, 2005 – 2008.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem

³⁹ Idem.

O movimento pouco conhecido desses trabalhadores se caracterizou e consolidou por uma forma de organização e mobilização dos operários que ficou conhecida como “firmeza permanente: uma luta sem violência, baseada na paciência e persistência”. Esse tipo de enfrentamento deu origem ao nome atribuído aos trabalhadores – Queixadas. Hoje o local onde se localiza o terreno da antiga Portland pertence à família Abdalla e existem projetos para a construção de um parque de reserva ambiental, além de servir como uma espécie de registro histórico para o movimento dos trabalhadores da cidade, o que também influenciou na nomeação do sindicato da categoria como Sindicato dos Queixadas.⁴⁰

Essa analogia característica veio a se encaixar perfeitamente nas pretensões do TUOV, pois, tendo como exemplo a forma de organização utilizada na greve pelos Queixadas de Perus, o grupo se apropriou dessa analogia para montar uma estrutura cênica capaz de contar, através de um elemento ficcional, a história da mobilização dos trabalhadores de Perus e principalmente nos termos como ela se desenvolveu, ou seja, através da organização dos próprios trabalhadores. Assim, diferente do restante da peça, a terceira cena, em que os personagens Bons usam máscaras de porcos e macacões de operários, é narrada apenas por uma voz e os personagens respondem ao versos em forma de mímica, acompanhados com efeitos sonoros. A alegoria encena o cotidiano de uma família de Queixadas⁴¹, que se depara com a morte do operário “papai queixada”, abatido pelo caçador e dono de uma fábrica, o senhor Abdalão, que é – clara referência à Abdalla, proprietário da Portland.

Era uma vez...uma família de Queixadas: Papai Queixada, Mamãe Queixada e dois Queixadinhos. Pela manhã, logo cedinho, mamãe queixada se levanta devagarinho [...] o café é pouco. Mamãe Queixada, quase chorando, o resto do pó vai raspando. No seu pão manteiga nem vai botando prá nas fatias dos moleque um poço mais i passando [...] No avental escondendo as lágrimas que – num tem jeito – vai escorrendo por não podê pros menino dá mais sustança antes da porta da rua abri e ela saí pra luta que cansa! [...] Papai Queixada o olh vai abrindo e se prepara prá logo i saindo. Na floresta, busca magra ração. Que o tempo não anda bão. Tem chuva, tem trovão. Tem até caçador de arma na mão. O tronco das seis lotado vai descendo o rio. Com toda a bicharada esprimida, aboletada e suada. E papai Queixada na curva do milharal dá o sinal: é sua parada. Buscando um trilho, papai Quixadá ta no rastro do milho Olha uma espiga, não se intriga. Debulha o grão. Joga no bolso do macacão [...] Na mata, um loco trovão. Espingarda na mão é o seu Abdalão um tipo escarrado de caçador: Na cidade, perverso mercador. Na floresta, grande caçador [...] De polaina e capacete [...] Cheio de cacote. Pensa no empregado. Atira no porco malhado (VIEIRA, 1980, p. 47-48).

⁴⁰ www.perus.com.br Acessado em 14 de abril de 2007.

⁴¹ Espécie de porco.

Após a morte do companheiro queixada – evidente a analogia entre os operários queixadas e os trabalhadores de Perus – os integrantes da manada de Queixadas se reúnem em grupo e partem em busca do caçador:

E o sangue na mata vai secando. E mil queixadas se juntando. Os queixos batendo. O fato remoendo: O trovão, o tiro, a exploração! Os queixos batendo o fato remoendo. Pela floresta saem. Os queixadas em bando correndo. Os queixos batendo. As árvores derrubando. Caçador, caça virando. Queixada justiça procurando. E logo na curva do milharal. Onde acaba o matagal. Os queixada encontram o inimigo natural. E com ele acabam num grande final. (idem, p. 49).

Para encerrar a terceira parte o grupo enfatiza, mais uma vez, através da analogia cênica e musical, a importância da organização e mobilização dos trabalhadores, seja através dos sindicatos ou comissões de Fábricas, para reivindicar seus direitos sociais e políticos: “Era uma vez uma família de Queixadas. Que de manhã. Sai junto com outra família de Queixadas. Mais outra família de Queixadas. E outra família de Queixadas. Que unidas seguem a caminhada!” (VIEIRA, 1980, p. 49-50). Ao final da terceira cena todos os Queixadas tiram as máscaras e cantam:

Tem um porco do mato/ Um porco selvagem/ Que quando anda em bando/
Vira turma da pesada/ Seu nome é Queixada/ Teve uma greve na cidade de
Perus/ onde os operários/ Sabedô dos seus direitos/ Assinaram em cruz/ Foi
uma briga feia/ Durou dezena e meia/ Uma briga danada/ e os operários
chamavam Queixada (VIEIRA, 1980, p. 51).

Como vimos anteriormente, a organização dos trabalhadores em torno das Comissões de Fábricas, não necessitando da mediação direta dos sindicatos para os acordos entre operário e patrão, foi uma alternativa utilizada pelos operários nas greves de 1968 na cidade de Osasco, pois com as medidas tomadas pelo governo militar em 1965 – que tirava dos sindicatos a função de negociarem as reivindicações dos operários e colocava essa nas mãos do próprio governo -, os trabalhos dos sindicatos se limitaram a questões meramente assistencialistas.

A quarta é aquela em que o TUOV irá tratar diretamente de uma greve. A montagem tem como pano de fundo as ocorrências das greves dos operários nas

indústrias de Osasco (SP) e Contagem (MG) em 1968. Assim, o TUOV procurou caracterizar, através da luta dos trabalhadores da *Metalúrgica Brasilina* (grifo nosso), a deflagração das greves de 1968, sua organização a partir da formação das comissões de fábrica, as reclamações na Justiça do Trabalho, as ocupações das fábricas, as invasões policiais, a prisão e a tortura de operários. Toda a movimentação política e policial que envolveu essas greves também são retratadas pelo espetáculo. A peça conta com uma estrutura cênica montada a partir dos relatos de trabalhadores que participaram dessas greves, principalmente por Manoel Dias do Nascimento, um dos organizadores da Greve dos metalúrgicos de Osasco em 1968 e que inspirou um dos personagens em *Bumba, meu Queixada*. São personagens dessa cena os operários Mané, Zequinha, Ceição, Estela, Chuisco, Sereno, Raimundo e David, Mestre Norberto; o Patrão Wolfgang, o Engenheiro, Advogada da indústria, Ministro Canarinho, o Deputado Conceição da Rocha e o Comandante.

As greves que serviram de inspiração para o grupo também ficaram marcadas como exemplos para a organização de comissões de fábricas e para futuros movimentos grevistas, como os ocorridos em 1978. As greves de Osasco e Contagem em 1968, além de trazerem novos elementos de luta para o conjunto dos trabalhadores, surgiram também como um movimento de contestação e resistência ao governo militar que transpassava o plano econômico. “O contexto histórico da greve deu a esse acontecimento uma ‘força simbólica’ que uma greve, em si mesma, não costuma ter” (FREDERICO, 1987, p.150).

A organização ocorrida nessa greve não buscava somente melhorias nas condições de salários, mas também se colocava como oposição à política econômica implantada pela ditadura militar. Assim, a partir das ocupações das fábricas, juntamente com o seqüestro de engenheiros e gerentes, do crescimento das comissões de fábrica, da influência do movimento estudantil e até mesmo de grupos armados atuando nos bastidores das greves, começou a se configurar um novo ambiente dentro do movimento operário, o qual possibilitou a construção de lutas posteriores.

A peça procura caracterizar a organização e mobilização dos trabalhadores em torno de ideais comuns, como a melhora nas condições de vida e de trabalho, na tentativa de construir uma consciência de classe nos trabalhadores, ou seja, ela procura mostrar como o operário, que a princípio se mostra ingênuo e inexperiente, através dos constantes maus tratos e da exploração que lhe são impostos, encontra na organização

conjunta de seus companheiros, formas alternativas de lutar contra a opressão e a favor dos seus direitos como trabalhador. Essa característica pode ser encontrada no personagem Mané, que por ser menor de idade é contratado por metade do salário dos outros funcionários. Isso leva, num segundo momento, os funcionários Chuvisco e Sereno interpelarem Mané acerca da injustiça de que ele está sendo vítima e o convencem a fazer uma reclamação junto ao sindicato. Nesse instante a peça procura salientar, mais uma vez, a importância dos sindicatos na representação dos trabalhadores, pois é a partir das reuniões com os companheiros que Mané começa a ter consciência da exploração que ele e os outros operários da fábrica estão sujeitos. Entretanto, devido às intervenções do governo sobre os sindicatos naquele momento, o caso de Mané acaba por ser vencido pelo patrão e dono da empresa Herr Wolfgang, um industrial alemão que conta com a ajuda de um engenheiro e uma advogada para ganhar a causa.

O tratamento dado à peça se coloca de forma a deixar clara a implementação de uma política econômica pelo governo militar - proibindo as greves, tirando a estabilidade dos empregos, instituindo o arrocho salarial - com o objetivo de sustentar os lucros do capital estrangeiro, investido durante o governo de Juscelino Kubitscheck, e, também, para atrair novos investimentos estrangeiros. Esse exemplo é caricaturado na peça através da figura do então Ministro do Trabalho Jarbas Passarinho. A cena é montada com o alemão Wolfgang alimentando uma gaiola com canarinhos e dizendo “Tiu, tiu, tiu...canarinho. Tiu,tiu bichinho. Vem bicar o alpistinho [...] Essas pássaros precisam de ovas. Dar ovas para as pássaros [...] Pássaros cantar bunitinho, afinadinho” (VIEIRA, 1980 p. 59).

Em abril de 1968 a cidade de Contagem, em Minas Gerais, enfrentou uma greve que teve início no dia 16 e tinha como principal reivindicação 25% de aumento salarial. No terceiro dia, a paralisação se expandiu para outras indústrias como a Mannesmann, SBE, Belgo de João Monlevade, Acesita, paralisando em torno de 16 mil trabalhadores. A negociação, feita através do ministro do trabalho Jarbas Passarinho teve, ao seu final, a assinatura do então presidente Costa e Silva, que concedeu 10% de abono salarial. Esse movimento, mesmo tendo surgido de surpresa para o governo, e mesmo resultando positivamente, não agradou a maioria dos funcionários, mas ajudou na conquista e formulação de novas formas de luta que influenciaram em junho do mesmo ano as greves em Osasco.

A greve iniciada em 16 de junho de 1968 na indústria Cobrasma (autopeças com 10 mil operários) de Osasco, na época a maior indústria metalúrgica da região, surgiu em sinal de protesto contra o arrocho salarial, contra a intensa repressão aos movimentos sociais e sindicais. Ao entrarem em greve, além de ocuparem e paralisarem a produção da fábrica, os operários ainda seqüestraram quinze engenheiros que foram mantidos como reféns durante o movimento. Nesse instante, outras fábricas como a Braseixos, Barreto Keller, Granada, Lona Flex e Brow Boveri, começaram a aderir ao movimento.

A greve da Cobrasma foi organizada de dentro para fora, uma característica buscada na greve de Contagem, e teve coordenação do sindicato dos metalúrgicos de Osasco, que tinha José Ibrahim como presidente. Trabalhadores, como o próprio Ibrahim, foram presos e torturados e o sindicato teve sua diretoria cassada e seus integrantes perseguidos e presos.

A greve repercutiu de tal forma que as entradas e saídas da cidade foram fechadas, todas as fábricas que participaram do movimento foram cercadas. Abreu Sodré, então governador do estado, mandou que fosse cumprida a ordem de desocupação das fábricas. Entretanto, mesmo com a desocupação da Cobrasma e da Lonaflex, a greve continuou por cinco dias, mesmo sendo considerada ilegal.

Para Frederico (1987), a grande inovação do movimento grevista de 1968 foi o fato de serem realizadas sem a ação dos piquetes, sendo iniciada dentro da própria fábrica, em horários de funcionamento, além de se caracterizarem pelas ocupações ocorridas com os operários assumindo pontos estratégicos da fábrica como postos de vigilantes, refeitórios, escritórios, entre outros.

Inspirada por esses movimentos de 1968, a peça procura identificar e denunciar os problemas trazidos para o trabalhador com as novas leis aplicadas pelo governo. Assim, algumas características de Osasco e Contagem são abordadas com clareza durante o decorrer da peça. Através da assembléia dos funcionários na Metalúrgica Brasilina, podemos resgatar alguns desses elementos que constituíram as reivindicações das greves de 1968 e faziam parte das reivindicações propostas pelo movimento operário em 1979. Nesse sentido, “Das comissão de fábrica, o reconhecimento/ Reajuste de salário, conforme subi o custo de vida [...] E negociação na direta! Trabaiadô e empregado. Sem ninguém de mediadô! Direito da gente se reuni aqui ou ali, sem cana pra buli” (VIEIRA, 1980, p. 64).

A peça continua através da narrativa da organização dos funcionários para uma paralisação geral dos trabalhos e, assim, logo em seguida, tomando o exemplo de outras fábricas, ocupam a Metalúrgica Brasilina. No escritório da empresa os funcionários fazem uma reunião em que realizam um balanço do movimento de ocupação da fábrica. Enquanto isso, chegam informes sobre as prisões de companheiros e a notícia de que o ministro Canarinho deseja negociar. Após um diálogo sobre as reivindicações dos operários, entre Mané e o ministro Canarinho, ocorre a ocupação policial e um disparo acerta o funcionário Zequinha. A cena termina com a fuga dos operários da Metalúrgica Brasilina, que é ocupada por policiais.

No final, durante a quinta parte, a história volta para o parque de diversões Arco Íris, onde foi encenada a história da greve na Metalúrgica Brasilina. Seu Kong, o proprietário do parque, também volta a explorar o público e seus funcionários: “Chega de moleza. Vamo trabalhar. Esse bumba que mostraram não bem o que eu queria. Chega de moleza. Bote essa parque pra funcioná” (VIEIRA, 1980, p. 78). O contexto apresentado no parque (opressão dos funcionários e exploração do público) é identificado pelos funcionários através da apresentação do Bumba, meu Queixada. Essa identificação com a história do Mané e seus companheiros, mais uma vez, se dá de maneira a fazer com que os funcionários, agora do parque Arco Iris, cultivem uma consciência comum de sua condição e os levem a pensar em formas de se organizarem para buscar seus direitos frente ao patrão Seu Kong. As opções são apresentadas separadamente por diferentes funcionários do parque Arco Íris. O empregado da roleta afirma que “assim não dá mais pra continuá. O Kong segue a nos explorá e o povo robá [...] O negócio é as arma do Tiro ao Alvo pegá e esse parque arrebentá”. Nesse momento, o mecânico da Roda Gigante afirma: “Vamu reuni. Todo mundo discuti. Comissão aqui formá e o nosso sindicato reforçá!”, enquanto o empregado das argolas sugere irem “pra justiça reclamá” (VIEIRA, 1980, p. 79).

A peça é finalizada como todos os personagens cantando: “O que faltá pra contá é você que vai falá, é você que vai falá, é você que vai falá” (VIEIRA, 1980, p.79). Após o espetáculo o TUOV eram elaborados debates sobre a apresentação e outros temas levantados pelos moradores dos bairros em que Bumba, meu Queixada foi apresentada.

V – O ABCD paulista também dança

A região do ABCD paulista também se caracterizou como palco para as atividades artísticas realizadas por trabalhadores, principalmente como alternativas de lazer, nas quais se destacavam os bailes, as atividades esportivas, os piqueniques, o circo, cinema, as feiras, entre outras formas de manifestações culturais e artísticas, principalmente o teatro, que surgiu na região durante a década de 1940.

Essas são situações costumeiramente vivenciadas pelos trabalhadores do ABC em contextos e épocas as mais variadas. Nos bairros, principalmente aos finais de semana, é muito comum esses artistas populares transformarem os bares, associações de moradores, paróquias ou as suas próprias residências em casas de espetáculos onde músicos, intérpretes e atores entram em cena perante platéias participativas, geralmente compostas por amigos e parentes, para darem vazão a sua sensibilidade criadora (ALMEIDA, 1996, p. 225).

Em Santo André, o trabalho teatral teve início, por volta de 1944, com a formação de um grupo de teatro amador no Clube Atlético do grupo Rhodia. Essa atividade era considerada “um passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível que os demais programas sociais e esportivos” (SILVA, 1991, 17). As experiências adquiridas pelo grupo do Clube Atlético Rhodia fizeram com que durante a década de 1950 fosse criada a Sociedade de Cultura Artística de Santo André, a qual, além do trabalho teatral – sem qualquer pretensão de militância política – também procurava realizar diversas atividades culturais. Com a profissionalização do grupo na década de 1960 foi criado o Grupo de Teatro da Cidade, que “encenou com sucesso várias peças não apenas no ABC, mas também em São Paulo e outras cidades brasileiras” (ALMEIDA, 1996, p. 230). Após 1964 o grupo continuou a realizar suas atividades ligadas ao teatro e à produção cinematográfica, agora com inspiração cinemanovista.

Outra experiência de grande importância para o trabalho cultural pretendido pelos trabalhadores de Santo André pode ser encontrada nas propostas elaboradas pelo Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André no início da década de 1960. Essa foi “se não a única, a mais bem sucedida experiência de CPC que contou com a participação efetiva de operários”, pois sua estrutura era formada por uma maioria de trabalhadores de diversas áreas (CAMACHO, 1999, p. 118).

Difícilmente o CPC de Santo André pode ser considerado como um CPC da 'UNE'. No máximo o CPC de Santo André guarda com os demais CPC's uma relação de inspiração. É certo que o CPC de Santo André enviava representantes aos congressos de centros populares de cultura que foram realizados no Rio de Janeiro, Recife, Sorocaba, São Paulo; é certo também que o repertório básico utilizado em Santo André era o mesmo da UNE. Porém, a ligação orgânica, por assim dizer, era com o Sindicato dos Metalúrgicos, a ponto de aparecer em alguns depoimentos a idéia de que o CPC era uma espécie de departamento cultural do Sindicato (CAMACHO, 1999, p. 119-120).

Apesar da inspiração apresentada anteriormente, o trabalho realizado pelo CPC de Santo André não era diferenciado das propostas apresentadas pelo CPC da UNE, ou seja, se posicionando como um Departamento Cultural do sindicato, a entidade realizou uma série de atividades culturais e artísticas, cursos profissionalizantes, palestras e cursos de cinema, todas voltadas para a formação política e cultural dos trabalhadores e dos moradores dos bairros operários da cidade em que o grupo se apresentava.

Não diferente da maioria dos CPC's, a entidade de Santo André era composta em grande parte por trabalhadores ligados ao PCB, característica que, além de criar divergências na forma como eram conduzidos os trabalhos pela entidade, também influenciou diretamente nas políticas pretendidas pelo sindicato. O CPC de Santo André, segundo Camacho (1999), além de servir como um braço legal do partido, também auxiliou para a legalização do Partido Comunista na cidade.

Durante o trabalho realizado pelo CPC em Santo André também segundo Camacho (2000) estavam sendo fundados outros CPC's nas cidades de São Caetano do Sul e São Bernardo do Campo, sem nenhuma participação da UNE. Todos os grupos em formação eram guiados pelas experiências da entidade de Santo André, que, segundo Almeida (1996), também influenciou trabalhos semelhantes em outros sindicatos operários.

Contudo, em contato com as entidades sindicais de São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, não conseguimos encontrar registros das atividades desses CPC's nessas regiões. No segundo caso, José Raimundo, assessor de imprensa da entidade de São Caetano, nos informou que nunca soube de tais atividades, o que pode ser justificado, segundo ele, pelo desaparecimento de quase a totalidade dos registros

sindicais desse período durante o regime militar, quando a entidade estava sob intervenção militar.⁴²

Assim como outras experiências de CPCs espalhados pelo Brasil, com o golpe militar em abril de 1964 o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André teve suas atividades encerradas, entretanto, segundo Almeida (1996), alguns ex-integrantes da entidade deram continuidade ao trabalho cultural através da formação do Grupo Amigos da Cultura, o qual realizava suas apresentações de forma clandestina e utilizava como espaço para esse trabalho as residências dos próprios trabalhadores e moradores dos bairros operários da cidade.

Diversas referências ainda podem ser encontradas sobre o trabalho cultural realizado por sindicatos e trabalhadores no estado de São Paulo em diferentes momentos da história das organizações trabalhistas na região. Organismos como o Movimento de Cultura Popular (MCP) da Baixada Santista, uma entidade representada por diversos sindicatos, entre os quais estavam os dos Vigias Portuários, dos Jornalistas, dos Gráficos, dos Metalúrgicos, da Associação das Famílias Sertanejas, além da Federação do Teatro Amador e algumas organizações estudantis. Esse movimento ficou caracterizado, também na década de 1970, pela formulação de diversas atividades como palestras, cursos de teatro, apresentações musicais, artesanato e atividades esportivas.

Registros de outras experiências como a do Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista e do Sindicato dos bancários de São Paulo também podem ser conferidos. O primeiro, pelo trabalho realizado pelo departamento cultural da entidade santista, que, segundo Paranhos, a partir de 1978 começou a realizar atividades como a formação do Teatro dos Metalúrgicos – TEMETAL – também criou o cine-clube – CINEMETAL – e uma galeria de Arte do Metalúrgico. O segundo, através do trabalho cultural realizado pelo Sindicato dos Bancários de São Paulo no período entre 1978 e 1985, que também se caracterizou pela organização de diversas atividades que relacionavam política e cultura como forma de mobilização dos trabalhadores. Das experiências culturais e artísticas realizadas pelo sindicato dos bancários surgiram atividades como o teatro de rua, rádio, música, blocos de carnaval, as quais, segundo Blass (1992), pretendiam realizar um trabalho como forma de identificar elementos da conjuntura nacional, da cultura política e do cotidiano dos trabalhadores bancários, na tentativa de estabelecer o quadro político e social vivenciado pela categoria.

⁴² Contato feito por telefone pelo autor em 7 de agosto de 2008.

Como podemos observar, diversos trabalhos realizados pela imprensa originária de canais ligados às representações trabalhistas procuraram desempenhar um forte papel para a mobilização e organização dos trabalhadores em torno de diversos setores e não somente aqueles ligados às atividades políticas. Esse trabalho também foi desempenhado pelos setores de comunicação sindical – através da formulação de boletins informativos e periódicos distribuídos pelos sindicatos com notícias de diferentes naturezas sobre o trabalho sindical e os acontecimentos nas diferentes empresas que constituíam os sindicatos – e da cultura, no qual os efeitos podem ser analisados a partir do reflexo artístico que procurava reproduzir a precária situação política, social e cultural dos trabalhadores. Essas atividades culturais e políticas realizadas pelas entidades sindicais “são o sintoma de um importante fenômeno: a existência de uma visão articulada e abrangente da realidade social, de uma concepção do mundo centrada no ponto de vista operário” (FREDERICO, 1979, p 149).

A imprensa sindical e os caminhos para uma política cultural

As décadas de 1960 e 1970 ficaram marcadas pelo ascenso dos movimentos sociais no Brasil e principalmente pelas lutas dos trabalhadores contra as ofensivas políticas estabelecidas nas leis trabalhistas, instituídas através da política econômica de desenvolvimento pretendida pelo governo militar no pós – 64. Para barrar essas ofensivas, diversos sindicatos criaram mecanismos internos que tinham como proposta um trabalho de formação político, social e cultural. A intenção era fomentar o debate e a dinâmica de ação dos trabalhadores e dos sindicatos contra o autoritarismo político do governo militar, que cerceavam-lhes os direitos e restringiam o trabalho interno de suas representações, as quais em diversos momentos passaram a ser dirigidas por interventores do regime militar.

A importância do trabalho sindical durante o regime militar no Brasil pode também ser analisada considerando a estratégia de produzirem formas alternativas de organização dos trabalhadores, longe do aparelho repressivo do Estado militar, além de se configurar pela sua forma “autônoma” de mobilização e pela utilização da fábrica como espaço de discussão acerca das reivindicações políticas dos trabalhadores.

Como verificamos anteriormente, desde o início do século XX, com as primeiras organizações anarco-sindicalistas, a imprensa sindical teve um forte papel no trabalho de aglutinar os trabalhadores em torno das atividades culturais e políticas realizadas pelas entidades. Entretanto, devido à falta de recursos para a manutenção desse mecanismo, e de algumas intervenções políticas nas entidades em diversos momentos, a comunicação da entidade com os trabalhadores era realizada através da distribuição de folhetos explicativos nas portas das fábricas ou mesmo através de reuniões entre os trabalhadores.

A imprensa sindical no ABCD paulista, segundo Petrolli (1983), conseguiu se estabelecer apenas a partir de 1963 com o lançamento do jornal “O Metalúrgico”, pelo Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de Santo André, Mauá e Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Durante a década de 1970 verificamos um maior crescimento dessa atividade na região, quando os sindicatos começaram a atentar para a necessidade de criarem os próprios mecanismos de comunicação a fim de não ficarem restritos apenas às informações dos órgãos “oficiais” da imprensa nacional.

A idéia de lançar o jornal *O Metalúrgico* surgiu no momento em que o sindicato comemorava 30 anos de existência. Essa data era o momento propício para lançar um órgão oficial, mesmo porque, a diretoria eleita em 1958 pelo voto direto, tinha apoio da categoria e o seu presidente, Marcos Andreotti, era um dos fundadores do sindicato e respeitado líder operário. Ele e os demais diretores eram todos membros ou simpatizantes do Partido Comunista, que ofereceu a gráfica do jornal *O Tempo* para imprimir o jornal do sindicato [...] No segundo semestre de 1963 a tônica dos noticiários nas páginas do *O Metalúrgico* tinha como meta a eterna reivindicação do aumento do salário mínimo, a luta contra o aumento do custo de vida, segurança do trabalho e perseguições patronais. (PETROLLI, 1983, p. 27).

Em abril de 1964, com o golpe militar, o jornal teve sua circulação suspensa e a direção do sindicato caçada, devido à intervenção militar na entidade. Segundo Petrolli (1983), as atividades do jornal O metalúrgico voltaram à normalidade apenas em 1977, após o término da intervenção no sindicato, tendo à frente da direção Benedito Marcílio, um dos líderes das greves de 1978 e 1979. Posteriormente, devido à ocorrência de novas intervenções na entidade, a circulação do jornal foi novamente suspensa.

Outro exemplo do trabalho exercido por órgãos da imprensa sindical pode ser encontrado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo que, segundo Paranhos (2002), entre os anos de 1971 e 1978 desenvolveu diversas atividades culturais que envolveram desde a produção de jornais até criação de grupos de teatro. A estratégia do sindicato, utilizada pelas lideranças, pode ser entendida como uma alternativa de organização e mobilização da categoria não somente no sindicato, mas na fábrica e até mesmo, como salientamos anteriormente, nos bairros operários. Essa estratégia se deu principalmente no campo da comunicação, através do jornal “Tribuna Metalúrgica”, lançado na década de 1970 pelo Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema. Esse periódico, segundo Paranhos (2000), representava uma iniciativa que não se restringia apenas aos trabalhadores metalúrgicos, mas pretendia uma maior integração entre os trabalhadores dos diversos setores, na tentativa de conseguir uma maior participação no sindicato.

A Tribuna Metalúrgica iniciou seus trabalhos a partir de julho de 1971, ainda durante a presidência de Paulo Vidal na entidade, que mais tarde teria à frente de suas atividades Luis Inácio da Silva. O jornal era distribuído nas fábricas, principalmente entre as indústrias automobilísticas e desde os primeiros números a entidade procurava veicular matérias com críticas às condições sociais e políticas dos trabalhadores.

As comemorações do 1.º de Maio de 1978 ficaram marcadas pelos protestos e reivindicações dos trabalhadores em diversas partes do país. Os diversos jornais ligados à imprensa sindical do ABCD, como O Metalúrgico; o Sindiquim, do sindicato dos Químicos do ABCD; a Tribuna Metalúrgica; a Voz Metalúrgica e O Borracheiro, realizaram manifestações em torno das reivindicações trabalhistas, principalmente com relação à defasagem salarial sob os índices do custo de vida.

A passagem de 1978 para 1980 também ficou marcada pelas greves que ocorreram na região, que tiveram os trabalhadores do ABCD paulista como os principais protagonistas do movimento. As greves tiveram início em maio de 1978, com a paralisação dos trabalhadores da Saab-Scania de forma espontânea, em torno da reivindicação de aumento de 20 a 25% além do índice de 39% decretado para o mês de abril de 1978. A iniciativa dos trabalhadores da Scania, segundo Frederico (1991), fez com que a manifestação se estendesse por todo o ABCD paulista, fator

que forçou as indústrias negociarem em separado com os trabalhadores de cada fábrica. Ainda segundo o autor, as greves de 1978 surgiram como uma resposta aos longos anos de permanência do arrocho salarial. Juntamente com as propostas sindicais de organização dos trabalhadores diretamente nas fábricas, as denúncias de manipulação salarial difundidas pela imprensa nacional foram o estopim da greve que parou o ABCD paulista naquele instante.

As mobilizações tiveram início a partir da divulgação na imprensa do erro de cálculos da taxa de inflação para 1973, a qual foi de 22,5% e não de 14,9% como o governo brasileiro divulgou. A confirmação do erro foi feita pelo próprio “ministro da Fazenda, o Sr. Simonsen. Daí por diante os sindicatos se movimentaram para tentar repor o salário que foi desviado: foi a luta pela reposição salarial” (FREDERICO, 1991, p. 57).

Outra forma de aglutinar os trabalhadores nos sindicatos era através das palestras, pois era constante a participação de diretores sindicais em congressos nacionais e internacionais, os quais promoviam debates acerca da situação precária dos trabalhadores de maneira global, além de discutirem novas formas de organização e luta, na tentativa de barrar o forte avanço do capital. O discurso sindical, realizado através dos diversos instrumentos de comunicação das entidades, procurava afirmar a necessidade do sindicato ser “assumido pelos trabalhadores como um órgão de luta e não apenas como uma sede com seus serviços assistenciais” (PARANHOS, 1999, p. 39).

No setor cultural podemos encontrar diversas experiências do trabalho artístico realizado pelos programas de formação de trabalhadores, pois eventos como bailes e festivais de música, de teatro, entre outros, são comumente encontrados em registros das entidades trabalhistas e sindicais desde o início do século XX. Essas atividades culturais também eram utilizadas como forma de atrair os trabalhadores para uma maior participação nas discussões realizadas pelo sindicato. Frases como: “A omissão é posição dos covardes, sindicalize-se; prestigie a sua classe, Patrão é patrão. Sindicato é você, Venha ao sindicato e defenda o que é seu, serão insistentemente repetidas nas edições da TM” (PARANHOS, 1999, p. 29), também eram utilizadas como forma de atrair as pessoas para as reuniões sindicais.

A participação de dirigentes e intelectuais também pode ser encontrada nesse trabalho sindical, o qual procurava aumentar a organização de atividades nas

áreas de comunicação, política, cultura e educação, no sentido de promover a formação tanto dos operários da base, como os próprios diretores sindicais.

Sobre o trabalho realizado pelo sindicato de São Bernardo do Campo, mas não apenas por ele, é importante salientar as características que cercavam o ambiente político naquele instante. Nesse processo, podemos identificar:

Primeiro, a emergência do chamado ‘Novo Sindicalismo’ no ABC deve ser entendida como um entrecruzamento da política e da cultura nos anos 70. Depois, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido como uma construção apenas dos sindicalistas, mas sim como uma operação que abrange práticas e representações de múltiplas personagens, como sindicalistas, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações, ex presos políticos e artistas. Por fim, no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós 64 [alguns autores] focalizam o ‘novo sindicalismo’ como um movimento eminentemente político, ou seja, dentro do marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, reivindicação por alteração da estrutura sindical e contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito de greve, ao mesmo tempo em que excluía a cultura como peça fundamental nesse jogo (PARANHOS, 2005, p.104-105).

O trabalho realizado pela imprensa metalúrgica do sindicato de São Bernardo, principalmente pela Tribuna Metalúrgica e pelo Suplemento, em finais da década de 1970, foi de grande importância para articular atividades culturais, trabalhos de formação sindical e política, além de formular projetos para a reestruturação da imprensa sindical e promover atividades de lazer e entretenimento.

Os primeiros passos do trabalho cultural voltado para o teatro e divulgado pela imprensa sindical de São Bernardo do Campo pode ser encontrado no jornal “Tribuna Metalúrgica” n. 28 de 1975, o qual apresentou o artigo O teatro está perto de você. A notícia apresentava informações sobre as atividades do grupo de teatro Ferramenta, elemento integrante das propostas culturais do sindicato de São Bernardo do Campo. O grupo surgido da organização de alguns trabalhadores vinculados ao Centro Educacional Tiradentes do sindicato – o CET – tinha como proposta um “trabalho cultural” que pretendia difundir as atividades artísticas do sindicato, além de aprimorar “os nossos conhecimentos, dar uma melhor divulgação do teatro no nosso meio. [...] Para o Grupo Ferramenta de Teatro esse trabalho representa uma caminhada para difundir o teatro popular nos meios fabris”.⁴³ Entre os anos de 1975 e 1978, o

⁴³ Tribuna Metalúrgica, n. 28, 1975.

grupo de teatro Ferramenta apresentou peças de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún, Ariano Suassuna, Chico de Assis, entre outros. Assim como os diversos grupos que surgiram na década de 1970, os trabalhos realizados pelo grupo Ferramenta procuravam debater com o público os temas abordados nos espetáculos, ou seja, após as apresentações também eram organizados debates que procuravam questionar o cotidiano social, político e cultural dos trabalhadores brasileiros.

O trabalho do grupo Ferramenta foi encerrado em meados da década de 1970, juntamente com o término das atividades do Centro Educacional Tiradentes do sindicato, que era um dos principais responsáveis por parte das realizações ligadas à educação e a cultura. Segundo Paranhos (2005), as mudanças ocorreram durante o processo de reformulação no sistema político e sindical brasileiro que previa a abertura democrática pelo governo militar. As mudanças no quadro político naquele instante aumentaram os debates entre os trabalhadores que passaram a enfatizar a “criação das comissões de fábrica, os cursos de formação, a profissionalização de mais diretores, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais” (PARANHOS, 2005, p. 107).

O alcance pretendido pelo setor cultural da entidade fez com que em 1976 fosse inaugurado um departamento específico que ficou responsável pelos assuntos culturais do Sindicato, que visava a ampliação nas atividades culturais e educativas, através do entretenimento e dos debates sobre as condições sociais e políticas dos trabalhadores. Esse trabalho deveria ser realizado através do aumento dos recursos financeiros dirigidos para o novo departamento, o qual promoveu diversas atividades como pintura, fotografia, literatura, cinema, além de continuar com as apresentações teatrais. Entre essas atividades, “merece destaque o filme feito para o sindicato, *Acidentes de trabalho*, que acabou sendo premiado durante a ‘VI Jornada Brasileira de Curta Metragem’, realizada em Salvador, Bahia” (PARANHOS, 1999, p. 264-265).

Outro importante trabalho realizado pelo departamento cultural do sindicato pode ser observado nos festivais de música dos trabalhadores. Segundo Paranhos (1999), os festivais foram realizados durante as décadas de 1980 e 90, elemento que representou um forte papel como referência política e cultural para o movimento dos trabalhadores naquele momento. As músicas apresentadas tinham como temas a campanha salarial, política, falavam do cotidiano dos trabalhadores, os problemas enfrentados pelos moradores do Nordeste, falavam de Reforma Agrária, entre outros.

A autora afirma ainda que o V Congresso dos metalúrgicos realizado em 1987 foi de grande importância para aumentar as discussões sobre novas formas de organização e comunicação dos sindicatos, além de fortalecer as discussões em torno do lazer e do entretenimento. Durante o evento foram discutidos elementos de ação cultural e política, desde a campanha salarial, mobilização, cultura e formação, imprensa sindical, a Televisão dos Trabalhadores - TVT e a Rádio dos Trabalhadores. Hoje a TVT atua como produtora de vídeos educativos, institucionais e publicitários.⁴⁴

As resoluções do Congresso resultaram no texto Trabalho de base: plano global de organização e formação, o qual ressaltava a necessidade de criar, formalmente, um “Grupo de Cultura”, na tentativa de reunir trabalhadores e sindicatos em torno de um trabalho cultural, que teria como foco a realização de filmes, incentivos à formação de grupos teatrais, a realização de festivais de música, entre outros elementos característicos da diversidade cultural representada pelos trabalhadores do ABCD paulista. Assim como no início do trabalho no setor cultural realizado pelo sindicato, a imprensa sindical ficou responsável pela divulgação dos eventos.

A festa continua na Pensão Liberdade

Herdeiro do trabalho cultural realizado pela entidade e surgido com a proposta de “atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato” (URBINATTI, 1981, p.10), é como podemos entender o trabalho realizado pelo grupo Forja no bojo do movimento sindical iniciado durante a década de 1970 no Brasil.

Esse trabalho cultural teve início em 1978 quando, durante a preparação da campanha salarial para o ano seguinte, alguns trabalhadores metalúrgicos ligados ao sindicato de São Bernardo do Campo realizaram a montagem de uma peça teatral, na qual procuraram enfatizar a importância da organização e mobilização dos trabalhadores em torno dos direitos sociais e políticos que eram restringidos pelas leis trabalhistas do governo militar. Mais especificamente, pretendiam debater a importância do contrato coletivo de trabalho, que era então o eixo principal da campanha trabalhista. Para ajudar nesse trabalho cultural e político pretendido pelo grupo foi convidado o diretor teatral

⁴⁴ WWW.smabc.org.br – consultado em 10-09-2008.

Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, que ajudou na formulação do texto teatral chamado “O contrato”, o qual foi apresentado em sindicatos e bairros da grande São Paulo. Desse trabalho inicial surgiram as primeiras propostas para a continuação do grupo de teatro Forja.

José Alberto Urbinatti (Tin Urbinatti) é sociólogo e foi assessor cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema entre finais da década de 1970 até meados da década de 1980; em 1988 também foi orientador teatral do Projeto Ademar Guerra, da secretaria de estado da Cultura de São Paulo.

Em entrevista a Paranhos, Urbinatti afirma que a idéia do grupo era

juntar as pessoas de uma categoria para fazer teatro e ao mesmo tempo trazê-las ao sindicato – que era considerados por muitos um ‘local perigoso’. Simultaneamente criar uma outra forma de atingir a consciência do trabalhador, que não era o panfleto do sindicato, o discurso político, econômico ou qualquer outra coisa assim. Mas mediante a abordagem artística – outro canal.⁴⁵

A proposta do grupo Forja, dirigida principalmente aos operários, consistia em fazer “com que o trabalhador metalúrgico viesse ao sindicato não só para discutir a campanha salarial, mas também para ter um pouco de cultura, para assistir teatro, e isso simultaneamente” (URBINATI, 1981, p. 10).

Surgido no momento posterior às greves de 1978 e à intervenção militar no sindicato, os primeiros encontros do grupo Forja apontavam para a construção de um trabalho que tivesse a greve como tema, devido a região do ABC paulista se consolidar como um pólo central nas discussões trabalhistas durante as greves em maio de 1978, como visto anteriormente, ocorridas em diversas fábricas da região da grande São Paulo. Entretanto, durante as reuniões do grupo alguns questionamentos apontavam que muitos trabalhadores, “principalmente os metalúrgicos, estavam insatisfeitos com o desfecho do movimento grevista. Portanto, montar uma peça sobre a greve, poderia não ser tão atrativo”. (URBINATI, 1981, p. 11).

Para uma melhor compreensão do tema que deveria ser tratado pelo Forja, o grupo realizou diversas pesquisas nas fábricas e em diversos locais de convívio dos trabalhadores. As entrevistas realizadas apontavam que a maioria das

⁴⁵ PARANHOS, K. R. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. In: Revista Artcultura, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 101-105, jul-dez. 2005.

pessoas entrevistadas “queria ver representado no teatro a situação política do país, ou uma sátira sobre os governantes, ou ainda, que falasse da corrupção, da entrega da Amazônia, dos desmandos dos ministros e por aí afora” (URBINATTI, 1981, p. 12).

O grupo passou a debater sobre esse interesse do público e chegou à conclusão de que o ‘pano de fundo’ que deveria nortear o nosso tema era a ausência de liberdade. A falta de liberdade política. [...] A falta de liberdade dentro de casa, na educação dos filhos. A opressão que subjuga a mulher na nossa sociedade. A intolerância, a repressão pura e simples aos homossexuais. A violência como método para exterminar a prostituição, escamoteando as verdadeiras causas do problema. [...] O cenário seria a sala de uma pensão onde se hospedam alguns metalúrgicos, uma comerciária e os donos da pensão, um casal de classe média com uma filha estudante (URBINATTI, 1981, p. 12).

As reuniões realizadas pelo recém formado grupo aos finais de semana serviam para debater a abordagem que deveria tomar a peça. Os debates acerca dos moradores que compunham a Pensão – pano de fundo do espetáculo –, segundo Urbinatti (1981), apontavam para a necessidade de criar personagens que se adaptassem às necessidades da peça. Dessas discussões surgiram o militante sindical, o desempregado, o homossexual, o fura greve, o reacionário, a mulher reprimida pelo marido, os políticos, a televisão, assim como outros que aparecem em determinadas cenas. Surgiu também a necessidade de identificar as linguagens características das personagens que compunham a peça, ou seja, a fala do operário, do político, do empresário, entre outros. Esses detalhes foram resolvidos, segundo Urbinatti (1981), através das leituras e discussões de discursos e depoimentos encontrados nos jornais diários. O diretor explica ainda que os encontros eram divididos em duas partes, sendo que na primeira eram realizadas atividades de escrita, leitura e discussões de textos; na segunda parte eram realizados exercícios de condicionamento físico, dicção, improvisação, ou seja, exercícios voltados para a preparação dos atores.

Uma das dificuldades enfrentadas pelo grupo durante as reuniões foi descobrir que alguns dos trabalhadores participantes do grupo eram semi-alfabetizados, pois apresentavam dificuldades durante as leituras dos textos. Para facilitar o trabalho de memorização dos textos foram utilizados recursos de marcação das cenas. Outros recursos também eram utilizados. “Havia companheiros que à noite, durante a semana,

ajudavam os que tinham mais dificuldades em memorizar. Encontravam-se e um ‘tomava’ o texto do outro” (URBINATTI, 1981, p. 18).

A pré estréia do espetáculo foi realizada para os parentes dos atores, membros da Comissão de salário e alguns diretores do sindicato. Após a apresentação foi realizado um debate do qual surgiram algumas sugestões que mais tarde foram aproveitadas na peça. Desse trabalho surgiu o primeiro texto coletivo do grupo Forja, que em 9 de março de 1980 estreou o espetáculo *Pensão Liberdade* na sede do Sindicato, que estava totalmente ativada para a Campanha Salarial. O espetáculo procura narrar o cotidiano dos trabalhadores em meio aos problemas que atingiam a estrutura social e política da sociedade naquele instante; as condições precárias de trabalho na fábrica, em casa, nos locais de convívio dos trabalhadores; a ausência de liberdade política, social e cultural; o desemprego; ressalta a importância da participação nas reuniões sindicais, enfim todos os acontecimentos fazem parte do cotidiano dos trabalhadores dentro e fora do ambiente de trabalho.

A peça é bem uma amostra, uma miniatura da sociedade. Parece o Brasil [...] A *Pensão Liberdade* revela a força e a valentia da classe operária na briga contra a ditadura do capital sobre o trabalho.

A televisão está lá dentro; da pensão e dos pensionistas; da classe operária. Todo o dia, sempre, ela invade a casa e a gente. Mostra o que a propaganda, a burguesia, o capital, o governo querem mostrar para o povo. Mente dia e noite. Fazendo de conta que fala o que acontece, mente sem parar sobre o que acontece [...] De repente, está tudo ali, A exploração e o explorado, o explorador e o trabalhador, a televisão e a propaganda, a mentira e o engano, o dinheiro pouco e o dinheiro muito, o cansaço e a sufrença, a luta e a conquista, o poder da burguesia e o poder da classe operária (IANNI, 1991, p. 124).

Durante a apresentação o grupo prestou uma homenagem a duas pessoas, que foi lida por um dos atores:

A primeira é para uma pessoa que deu sua própria vida na luta da classe operária. Era um metalúrgico que, igual a gente, lutava por melhores dias para o seu povo. Lutava pela Liberdade. Homenageamos o companheiro Santo Dias da Silva que morreu lutando. [...] A cultura é muito importante na luta de libertação de um povo. Por isso queremos homenagear aqui, uma pessoa que sempre se preocupou com isso. Suas peças falam dos nossos

problemas, da nossa realidade. Homenageamos hoje Oduvaldo Vianna Filho, que morreu sem poder assistir as peças que escreveu.⁴⁶

O texto de produção coletiva do grupo Forja não possui uma estrutura dividida por partes com início, meio e fim, muito menos estabelece datas ou locais, mas é conduzido por diálogos e situações que procuram estabelecer uma relação com os problemas trazidos junto às políticas sociais estabelecidas durante o regime militar, sejam elas voltadas para a repressão, trabalho, cultura ou educação. Esses aspectos são refletidos pelo cotidiano e pelas características das personagens que vivem na Pensão Liberdade. Os diálogos dos moradores da pensão, de políticos, a linguagem das personagens televisivas, são algumas das características que constituem a estrutura da peça. Também não trata exclusivamente das questões política do período, mas da forma como elas eram construídas a partir das personagens da Pensão.

Temas como a exploração do trabalhador, não apenas no espaço de trabalho, mas também na relação com os proprietários da Pensão, que aproveitam de situações para justificar os reajustes na taxa cobrada. Esta característica está presente em diálogos como o de Santa – a proprietária da Pensão – com os moradores, no qual procura justificar o aumento afirmando que “como vocês também estão sentido, o custo de vida está muito alto e eu é que posso dizer com certeza, porque na feira, no supermercado e os impostos da pensão, do jeito que está não está dando” (GRUPO TEATRO FORJA, 1981, p. 50).

O texto também trata de questões como a marginalização a que estão sujeitos homossexuais, prostitutas e até mesmo a maneira com que a mulher é constantemente subjugada pelo homem na sociedade. Esses elementos são claramente observados na construção das falas, principalmente das personagens como Carolina e Antonio. Carolina trabalha como balconista em uma loja e, devido ao baixo salário que recebe em seu emprego, precisa se prostituir para aumentar sua renda, absorvida pelos altos índices da inflação e pelo custo de vida na Pensão. É constantemente repreendida verbalmente pelo dono da Pensão e marido de Santa, o Luis, que adverte: “Já é mais de meia noite, e a pensão tem horário, dona Carolina. É bom a senhora saber que essa é uma pensão familiar e de respeito.” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 50-51).

⁴⁶ In: GRUPO DE TEATRO FORJA. Pensão Liberdade. São Paulo. Hucitec, 1981.

Segundo Ianni (1991), a personagem Carolina parece ter compreensão sobre as condições e interesses políticos e econômicos que a levaram a se prostituir. Da mesma forma que entende que é a sociedade de mercado, caracterizada pelo consumo, que transforma não apenas o corpo, mas tudo em mercadoria, até mesmo a própria imagem, característica levantada na fala em que responde às críticas de Tomé e Luis, quando afirma as causas que a levaram a prostituir-se, pois, “não estou nessa vida porque eu quero não! Viu! É por necessidade mesmo! Ou vocês pensam que o salário da loja da para viver uma vida de gente? Tem que se virar, ou então viver que nem uma molambenta por aí...” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 87).

Outra personagem vítima da moral e dos bons costumes da sociedade naquele momento é retratada por Antônio, que trabalha como empregado no escritório de uma fábrica. Mesmo sofrendo os diversos transtornos das políticas trabalhistas, ele mantém distanciamento das discussões que envolvem o sindicato e os operários. Mesmo o texto não deixando claro essa posição, acreditamos que sua distância dos acontecimentos deriva do fato de ser marginalizado por ser homossexual e por isso não se envolve diretamente com os assuntos do sindicato e da fábrica, mas mantém uma relação de cumplicidade com Carolina, talvez por se identificarem com a marginalização social e a discriminação a que estão sujeitos. Vítima do preconceito, além de sofrer diversas agressões verbais por moradores da Pensão, como Tomé, Manuel e José, em determinado momento do texto, Antônio e um amigo são abordados por policiais que após pedirem os documentos, “Perguntaram onde a gente trabalhava. Daí, sem mais nem menos, começaram a bater na gente e gritar que aquilo era pouca vergonha, era sacanagem (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 68).

Luis e Santa, os donos da *Pensão Liberdade*, são normalmente identificados por defenderem a ordem e os bons costumes da “moral cristã da sociedade brasileira” – a mesma que permitia que a mulher fosse subjugada pelo homem e que também marchou com Deus pela liberdade em 1964, contra o divórcio, a Reforma Agrária, a comunização do clero, entre outros. As características apresentadas por essas personagens tornam claros os paradoxos da outra camada geológica que contribuiu com a efetivação do golpe em 64. Como vimos nos diálogos com Carolina, Luis sempre procurou deixar claro a “ordem e os bons costumes de família” que regiam a Pensão. Entretanto, em outra discussão acerca de uma agressão sofrida pela polícia, Carolina é acusada por Luis de estar sofrendo as conseqüências da “vida que leva” devido à prostituição. Nesse instante, irritada com os ataques de Luis, Carolina resolve falar para

Santa sobre as propostas feitas por seu marido: “É bom a senhora saber quem é o seu marido. [...] Ele, o seu marido, aqui mesmo nesta ‘Pensão de respeito e familiar’ me cantou mais de uma vez pra sair com ele” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 90).

A única atitude tomada por Santa é a de se conformar e ficar em silêncio, elemento que reforça a característica apresentada por essa personagem que, devido sua submissão, é constantemente responsabilizada pelo marido por tudo que acontece com a filha do casal, que é uma estudante universitária. A maneira como Santa representa a submissão da mulher ao marido na sociedade é exemplificada nas falas em que é acusada por Luis como sendo a responsável por a filha estar hospitalizada. Esse exemplo fica claro quando Santa, em conversa com Luis, afirma sentir falta da filha, que ainda está hospitalizada. Nesse instante, o marido responde que “agora não adianta chorar. [...] quem é a culpada da nossa filha estar assim? Quem é que deu tanta liberdade pra ela? [...] Antes tivesse ensinado ela a ser uma boa dona de casa.” E mais uma vez Santa se limita a responder que “Eu sei. Eu sei” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 102).

A estudante universitária Maíra, filha dos donos da Pensão, aparece no início do texto e retorna somente no final da peça em uma cadeira de rodas. O texto apresenta Maíra como uma representante do movimento estudantil, que durante uma manifestação de rua é agredida pela repressão militar que a deixa paraplégica. Permanece hospitalizada o espetáculo todo e retorna apenas no final. Entretanto, nota-se a simpatia de todos os moradores da Pensão por Maíra, a qual representa “uma imagem humana e política que mais aparece no pensamento do que ali na ação. [...] Ela é feita na fala dos operários. [...] Simboliza a alegria da vida e da luta”. (IANNI, 1991, p. 126).

Pedro, Manuel, Tomé, José, Paulo e Rui são os moradores da Pensão que trabalham como operários. Eles representam as diversas personalidades existentes entre os trabalhadores operários. Manoel e José são pouco identificados com a atuação política do sindicato, entretanto conhecem os problemas enfrentados pelos trabalhadores em relação à sua luta, mas pouca é sua contribuição para o movimento de reivindicação dos seus direitos. Entretanto, Manuel possui uma maior conscientização dos problemas trabalhistas em relação a José; também sabe “que o trabalhador é o que faz tudo nesse país, além de não ter segurança, ganha um salário de fome” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981 p. 108).

Paulo é desempregado. É preso após roubar um cliente na loja em que trabalha Carolina para pagar as contas da Pensão. Segundo Ianni (1991), Paulo

apresenta um fato importante ao ser preso por roubo, a saber, levanta a questão sobre o desemprego, que perturba a totalidade dos trabalhadores, além de representar o medo de “ter que roubar para sobreviver”. Durante o texto, a personagem Paulo levanta outro ponto interessante, a questão de não conseguir emprego devido sua idade. Quando perguntado por Antônio se conseguiu arrumar emprego, Paulo responde que não, pois, “Já rodei mais de cinqüenta firma, e nada. Vai ver que é por causa da idade. Eles devem pensar que o homem depois de certa idade não serve mais” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 70).

Tomé é o trabalhador mais preocupado em fazer horas extras e não se envolve nas questões políticas do sindicato. Tem uma posição individualista em relação aos outros moradores da Pensão, o que reflete em constantes discussões com outros pensionistas, devido às críticas disparadas contra as greves e os piquetes realizados pelos trabalhadores, além de criticar a participação dos operários nas assembléias e reuniões realizadas pelo sindicato. Em determinado momento do texto Pedro e Manuel voltam animados de uma assembléia no sindicato, quando Pedro questiona a ausência de Tomé na reunião: “Olha aí! Garanto que foi puxar o saco do patrão, não foi? Foi trabalhar, não foi?”. Em resposta à provocação de Pedro, Tomé responde que “não foi só eu não. Tem muita gente indo trabalhar” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 56). As críticas disparadas por Tomé a outros moradores da pensão também podem ser observadas em relação a Antonio, que após ser agredido pelos policiais é provocado por Tomé: “A namoradinha de barba estava nervosa é? Tá vendo só o que dá regular?” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 69). Após perder os dedos na máquina em que trabalha afirma que “hora extra nunca mais!”

Pedro é o operário militante, ligado diretamente às discussões sobre a atuação política do sindicato na organização dos trabalhadores, o qual, segundo Santa, dona da Pensão, “não entende que o governo só quer o nosso bem. Ele é representante do Sindicato. Agora então, que estão em greve, fala com um, fala com outro...” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 93). Através de sua militância junto ao sindicato procura esclarecer como os problemas sociais e políticos enfrentados pelos trabalhadores são reflexos dos mecanismos econômicos e políticos implementados pelo regime militar e que somente a organização em torno do sindicato é que o operário tem condições de fortalecer suas reivindicações. O papel militante de Pedro pode ser observado em um diálogo com José que questiona a participação e as atitudes tomadas pelos trabalhadores:

Você tá entendendo agora Pedro, por que eu digo pra você não se meter nessas coisas de greve, agitação?” Em resposta Pedro questiona: “Pera aí Zé! Você tem sangue de barata? No lugar de ficar mais revoltado ainda com o que aconteceu, você fica com mais medo, aceitando tudo que eles querem, feito bicho de presépio, mansinho e bonzinho? Eu, viu Zé, me revolto mais ainda com esses troços. Acho que cada um tem pelo menos o direito de brigar por uma vida melhor, e era isso que eles, e nós greve, estavam fazendo. É duro, viu Zé, [...] ver gente tão moça com a vida estragada por esses que se acham os donos da verdade, que têm o dinheiro e as leis do seu lado... (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 57).

Rui, o operário cego, participa de praticamente toda a estória, tecendo as características das personagens da Pensão. É ele quem defende Antônio e Carolina dos ataques preconceituosos de outros moradores, além de ser também, junto com Pedro, a personagem que mais se preocupa com a organização dos trabalhadores em torno do sindicato, pois, a “nossa briga não é um companheiro contra o outro, temos que brigar é com o patrão. Se nós estamos fazendo greve é porque a situação nossa obriga a fazer isso” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 49). No final do texto, durante a visita do presidente à “Pensão Liberdade”, Rui expõe todos os problemas ocorridos com as personagens durante a peça, como uma espécie de denúncia acerca da precariedade dos direitos sociais, econômicos e políticos enfrentados pela sociedade brasileira desde o golpe de 64:

Dá licença, doutor. Eu também tenho umas coisas pra falar, é coisas pouca, mas que tá na cabeça nossa. Tão falando em aumentar a fábrica aí do lado, mas nós aqui não tem onde morar não. A gente tá aqui pra ficar mais perto do emprego e, com o que a gente ganha não dá pra pagar condução. É, as coisas não é fácil, a gente sabe, mas a gente também quer viver. Olha as coisas como é que estão! Não dá pra viver. Mas nós não podemos falar, não é assim? Eu só queria saber onde é que tá nosso amigo Pedro, que dias atrás tava aí lutando com a gente, querendo a vida melhorar. Sumiu, que nem muitos depois que foi preso. Queria saber também quando é que a gente vai ter o sindicato de volta. Olha doutor, tá vendo essa menina na cadeira de roda? O senhor saber por algum acaso como foi que ela ficou assim? É, por que ela não nasceu assim não, ela já pulou, andou e correu muito por aí, até resolveram fazer ela parar de vez pra mó de não dar mais trabalho pra ninguém. Ela tá assim hoje, presa nessa cadeira meio sem vida. Ela queria que a gente estudasse, por isso tá assim, e o pior doutor, é pra vida toda. É, a gente vê que não tem muito a perder não, e é por isso que a gente se afoita como o Paulo, que tá desempregado, de desespero roubou pra pagar a Pensão e que por isso tá preso. É como a Carolina que trabalha numa loja, mas com o que ganha sai de lá a noite e faz o que faz. É isso, é muito disso que acontece... Mas a firma vai aumentar, não é? Vai ter mais emprego, não é? Mas é bom saber que eu trabalho nessa firma aí pra mais de quinze anos doutor, nessa mesma firma que agora vai me tirar o teto, foi nela que eu perdi minhas vistas. Não foi nesta, mas foi em outra que o Tomé perdeu os dedos. E então doutor, como é que fica? E as minhas vistas? E os dedos do Tomé? E não é só nós não, como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica, hein doutor? (GRUPO FORJA, 1981, p. 109-110).

Apesar de focar, principalmente, na organização dos trabalhadores e na importância do sindicato como instrumento para suas reivindicações, entendemos que um dos principais fatores levantado pelo texto da peça é a forma com que a televisão é apresentada como mecanismo de propaganda e divulgação de conteúdos com interesses governistas, além de ser utilizada como forma de escamotear a realidade dos acontecimentos da população brasileira. O aparelho, apesar de aparecer relativamente pouco no texto, é carregado de estereótipos que procuravam retratar a maneira como a programação televisiva chegava até as casas naquele instante, principalmente com a exibição de comerciais que estimulavam o consumo, assim como o entretenimento através das telenovelas, que alcançaram grandes índices de audiência durante década de 1970.

Com o forte crescimento no setor do mercado de bens culturais nesse período, surgiu também a necessidade de adaptar o público aos novos padrões do mercado e do consumo. Esse trabalho foi assumido pela televisão, através dos conteúdos ufanistas de identificação nacional apresentado em propagandas e, principalmente pelas telenovelas. Um exemplo da “necessidade” de inserir determinado padrão de comportamento pelo consumo pode ser observado no texto da peça através da propaganda do “Whisky Black Scott”, apresentada durante o intervalo da novela que os pensionistas estavam assistindo. A propaganda é iniciada com o slogan da bebida: “Saia do seu mundo. Entre no mundo da alegria. Beba Whisky ‘Black Scott’ [...] o único whisky envelhecido em barris de carvalho. Esmaltado e refinado como nenhum outro. Beba você também” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 60). Enquanto faz a divulgação, a personagem sai do aparelho de televisão e oferece uma dose da bebida aos moradores da pensão que assistem à propaganda enquanto esperam a novela. Entretanto, Pedro, um dos moradores, em diálogo com a personagem televisiva afirma que não bebe, o que é facilmente resolvido pela propaganda, que afirma não ter problema, pois “este é o único whisky que faz bem até pra saúde das crianças. Depois do primeiro gole, você jamais irá beber outra coisa. [...] Tomem, bebam, experimentem o Whisky Black Scott. Não deixe para depois. Tome Black Scott ainda hoje”. Enquanto corre a propaganda – com a interação entre a televisão e os pensionistas, alguns moradores agem como se estivessem bebendo o “whisky”, quando são interrompidos, mais uma

vez, pela personagem televisiva, que retira os copos das mãos dos pensionistas e avisa: “Um momentinho, pessoal. O Whisky Black Scott está à venda em todo o país! Aproveitem! E... saia você também do seu mundo!” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 60). Nesse instante, quando a vinheta – “Plin! Plin!” – avisa o retorno do capítulo da novela, a personagem do comercial volta rapidamente para o aparelho de televisão.

Essa foi a principal característica da televisão na década de 1970, levar até o homem brasileiro um “novo mundo”, novas perspectivas de participação social e integração no processo de desenvolvimento do país, “que faz dele o cidadão participante de um novo sonho, endividado e angustiado, assoberbado de trabalho e desejos de ascensão (KHEL, 1980, p 10).

A este brasileiro resta o consolo da festa global, resta entrar em cadeia às oito da noite pelo “Jornal Nacional”, pela novela do momento [...] A este homem expropriado de sua condição de ser político, resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade, ao Lugar Onde as Coisas Acontecem. Pois este lugar é o próprio espaço da imagem televisiva, e este é o principal papel que a rede líder em audiência representou na década. Ela é O Veículo. Ela fala para estes brasileiros, como se falasse *deles* – sem deixar de considerar os mais marginalizados economicamente para quem acena com a possibilidade de ser *como eles*. Ela observa e canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplice, coloca no vídeo sua imagem e dessemelhança capitalizando seus desejos para o terreno do possível. Sendo que os limites do possível também é ela quem condiciona sutilmente impondo, com a força da imagem, padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país em vias de desenvolvimento (KHEL, 1980, p. 11).

O trabalho de integração nacional promovido pela televisão foi possível, segundo Kehl (1980), devido o forte crescimento do setor de produção de “bens de consumo supérfluos”, o qual se enquadrava nas propostas do governo militar em dar continuidade ao processo de desenvolvimento econômico pretendido para o Brasil no período. Essa proposta tinha como estratégia incorporar setores marginalizados da sociedade ao novo modelo de homem brasileiro, como forma de suprir as exigências e as demandas que o mercado nacional precisava. Para que fosse possível a formatação desse novo padrão de consumidor brasileiro, além de facilitar a abertura de crédito ao consumidor, era necessário padronizar suas vontades e preferências,

romper com as tradições regionalistas, entre outros elementos que contribuíssem para o crescimento e fortalecimento do setor no Brasil.

Esses elementos são facilmente identificados no texto do grupo Forja. Em outra passagem da peça, enquanto os moradores da Pensão esperam a volta do capítulo da novela, um homem e uma mulher aparecem fazendo propaganda de roupas “importadas” com “etiquetas da Vila Renana”. Novamente, assim como no comercial do “whisky Black Scott”, as personagens da propaganda saem da televisão e entram na sala da Pensão para interagir com os moradores. A mulher, de maneira bem sensual, coloca uma gravata em Luis e afirma que “você com todo esse charme, compra agora, começa a usar e vai pagar muito depois... por muito tempo depois”. O homem vai em direção à Santa e lhe coloca um chapéu e um xale e diz que “está elegantíssima! A senhora está simplesmente maravilhosa.” De maneira, mais insinuante ainda, a mulher coloca um paletó em José e diz que “se eu tivesse que escolher o homem dos meus sonhos, escolheria você que usa roupas com etiquetas da Vila Renana. Feita especialmente pra você, que pensa em progredir na vida.” Nesse instante, com o “Plin! Plin!” anunciando a volta da novela, tanto o homem como a mulher começam a retirar rapidamente as roupas que estão com os moradores da Pensão, entretanto, aparece no vídeo um agente do governo dizendo aos propagandistas para que não retirem as roupas que estão com os pensionistas: “Deixem eles vestidos assim. Nós do governo, queremos que o povo se vista bem. Ah! Vocês aí! [aos propagandistas] distribuam essas bandeirinhas para essas pessoas simpáticas (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 100).

O papel escamoteador da realidade atribuído à televisão, também é expresso no texto do grupo Forja, principalmente na tentativa do governo em distorcer a visão pela qual a população entendia ver os fatos. No final do texto, durante a visita do presidente à Pensão, assim como Rui, todos os pensionistas começam a questionar sobre os problemas enfrentados pelos trabalhadores – questionam sobre as intervenções no sindicato, sobre as torturas policiais sofridas por Carolina e Antonio, sobre a indenização pela desocupação da Pensão para o aumento das instalações da fábrica ao lado, sobre o desaparecimento de Pedro, enfim procura-se, nessas falas, retratar diversos episódios da realidade brasileira. Entretanto, o texto termina com a notícia televisiva, na qual o repórter afirma o “sucesso” da visita do presidente à Pensão Liberdade:

E atenção, senhores telespectadores, para uma última notícia: A visita do Presidente à Pensão Liberdade no Bairro Esperança foi coberta de êxito. O povo local, espontaneamente, enfeitou as ruas [com as bandeirinhas distribuídas durante o comercial da roupas “Vila Renana”] para receber com muita festa o nosso presidente, que ao chegar com sua comitiva foram calorosamente aplaudidos e os populares, emocionados, agitavam suas bandeirinhas. Na seqüência, os pensionistas deram uma demonstração de afeto e carinho ao nosso Presidente que ao final da visita não se conteve e chegou a chorar de emoção. Os pensionistas foram unânimes em elogiar as medidas do governo para superar a crise que atravessamos. Além de elogios, os pensionistas se comprometeram a fazer todo sacrifício para levar adiante o projeto do governo, que tantos benefícios trará à classe trabalhadora (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 110).

Segundo Urbinatti (1981), no dia seguinte à apresentação de “Pensão Liberdade”, representantes da polícia federal solicitaram junto ao sindicato que três cópias do texto da peça *Pensão Liberdade* deveriam ser enviadas à sua sede para averiguação.

No mês de abril de 1980, os trabalhadores do ABCD iniciaram uma nova greve, a qual foi considerada ilegal pelo Tribunal Regional do Trabalho, evento que resultou na intervenção no sindicato mais uma vez. Mesmo após a tomada do sindicato pelos militares, o grupo continuou com suas apresentações nas praças, nas ruas de São Bernardo e até mesmo em um estabelecimento comercial localizado em frente ao sindicato. Entretanto, com a forte repressão desencadeada contra o movimento dos trabalhadores, “apresentar a peça de teatro nessas circunstâncias significava um atentado à ‘lei de Segurança Nacional’” (URBINATI, 1981, p. 19).

A repressão surgida naquele instante mudou a prioridade do grupo, que não estava mais na apresentação da peça, mas em trabalhar para a continuidade da greve. Com a repressão, “mesmo que quiséssemos seria impossível apresentá-la, pois havia atores presos e outros desaparecidos. Quem não teve maiores problemas trabalhou no Fundo de Greve, na Comissão de Salário ou nos bairros” (URBINATI, 1981, p. 19-20).

Com o final da greve de 1980 e com o sindicato sob intervenção militar, o grupo Forja passou a utilizar o “Fundo de Greve” para dar continuidade às suas atividades. Esse espaço, utilizado pelo grupo para suas reuniões surgiu como alternativa para os trabalhos realizados pelo sindicato devido a intervenção sofrida na entidade ainda em 1979. A Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema – Fundo de Greve – com sede e estatuto autônomos em relação ao sindicato, foi criada, entre outras, como forma de arrecadar fundos e manter a organização e manutenção dos trabalhos da entidade durante as mobilizações dos trabalhadores e “promover o nível

cultural dos metalúrgicos mediante seminários, debates, shows, conferências e painéis (PARANHOS, 1999, p. 268).

Em 1981, o grupo Forja apresentou ainda mais dois trabalhos, a saber, “Operário em construção”, baseado em poesias de Maiakovski, Vinícius de Moraes e Thiago Melo; e A greve de 80 e o julgamento Popular da lei de Segurança Nacional. Essa última foi apresentada nas “ruas, praças, na Vila Euclides, ou seja, nos locais em que a diretoria do sindicato dos metalúrgicos realizava as Assembléias da Campanha Salarial de 1981, pois o sindicato estava sob intervenção federal” (URBINATTI, 1921, p.15). O espetáculo A greve de 80 foi escrito principalmente para auxiliar a diretoria do sindicato durante a campanha salarial de 1981. Esse trabalho, segundo Paranhos (1999), pretendia levantar o debate entre os trabalhadores contra a Lei de Segurança Nacional (LSN) – a qual enquadrava a direção do sindicato – além da repressão e da intervenção sofrida pela entidade durante a greve de 1980.

Em 1982, durante a organização da Campanha Salarial, o Forja apresentou a peça de teatro de rua O robô que virou peão como forma de auxiliar o trabalho da diretoria durante as assembléias do sindicato. Esse texto foi apresentado através de mímica, pois, “concluimos que o teatro feito na rua, em espaço aberto, para milhares de pessoas (como foi na Vila Euclides, no Estádio 1º de maio), a platéia não tem condições de ouvir o que se fala a uma grande distância” (URBINATI, 1982, p. 77).

Esse trabalho apresentado antes das assembléias procurava retratar a questão da robotização das fábricas. O roteiro apresenta um dado importante utilizado pelo grupo para melhor identificar suas intenções. Na apresentação são materializadas algumas personagens criadas pelo Sindicato, como João Ferrador, o Patronildo e o Sombra, que eram apenas estampados nos jornais e boletins do Sindicato ou nas camisetas do Fundo de Greve. [...] “Personagens que até então eram apenas imagens que estavam em seu pensamento, na sua cultura de peão do ABC” (URBINATI, 1982, p. 78).

Após a experiência do primeiro trabalho escrito coletivamente pelo Forja, o grupo procurava a formatação de um novo projeto, o qual pudesse, a exemplo de “Pensão Liberdade”, refletir aspectos da nova realidade enfrentada pelos trabalhadores. Mais uma vez o grupo procurou, através de pesquisas realizadas na região, entender quais os problemas que ainda afligiam a realidade trabalhista brasileira. Segundo Urbinati (1982), após esse trabalho surgiu a notícia do processo de demissão utilizado pela Mercedes Benz, que deixou sem emprego mais de cinco mil funcionários, o que resultou no estabelecimento do tema do próximo trabalho do Forja – o desemprego.

Segundo o diretor, apesar do desemprego ser um elemento já presente no cotidiano do trabalhador brasileiro, após o golpe militar de 1964 essa situação ficou mais alarmante com a instituição de leis trabalhistas que deixavam a critério das empresas a estabilidade do emprego, o que fez o “grau de desemprego nesse momento [atingir] proporções até então inéditas, principalmente na região do ABC paulista. Mais de cinquenta mil só em 1981” (URBINATI, 1982, p. 17).

Com o tema definido, o grupo Forja realizou diversas leituras de textos sobre outras peças como: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio*, sua vida, sua glória, de Dias Gomes, *O crucificado*, de Consuelo de Castro e *O braço forte*, de co-autoria de Tin Urbinatti, além de reverem a sistematização e o roteiro de algumas personagens que compunham o texto *Pensão Liberdade*. O estudo desses trabalhos foi realizado como forma de “apreender, sobretudo, as técnicas de dramaturgia desses autores, [...] o desenvolvimento dos personagens, a abordagem do real, as propostas de cenário, os espaços, a utilização do flash-back” (URBINATTI, 1982, p.18).

O texto de *Pesadelo* narra a continuidade da vida de José – ex-morador da *Pensão Liberdade* – que agora trabalha como chefe em uma fábrica. Devido a uma demissão em massa, na qual ele foi responsável pela indicação dos nomes que deveriam ser demitidos, José passa a sofrer uma crise de consciência, expressa por constantes pesadelos, que o acusam pela responsabilidade das demissões na fábrica.

Assim como em *Pensão Liberdade*, o universo trabalhado na peça *Pesadelo* é abrangente, na medida em que apresenta o cotidiano do trabalhador na fábrica, na família, nas assembléias e nas reuniões com amigos. O novo trabalho do grupo Forja, mais uma vez, procurou fazer um levantamento das questões que envolviam o trabalhador, o que foi feito de maneira a fortalecer a idéia de organização a partir do sindicato, mesmo quando o assunto envolve a constituição das comissões sindicais de fábrica, como forma de organização dos trabalhadores nos próprios locais de trabalho.

O Grupo de Teatro Forja encenou a peça *Pesadelo* entre outubro de 1982 e maio de 1984, totalizando vinte e oito apresentações. Com um público médio de 250 pessoas, não apenas no Sindicato de São Bernardo, mas em diversas localidades da grande São Paulo, a saber, o TUCA de São Paulo, o Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, o Teatro Municipal de Santo André, o Teatro Municipal de Ribeirão Pires, o Teatro Municipal de Mauá e o Teatro Arthur Azevedo de São Paulo. O grupo também foi premiado, entre outros, no II Festival de Teatro Amador do ABC, realizado em outubro de 1982.

O trabalho realizado pelo grupo Forja nas peças apresentadas, especialmente *Pensão Liberdade e Pesadelo*, procurou retratar, entre outros, os diversos acontecimentos que faziam parte do cotidiano dos trabalhadores tanto dentro como fora dos locais de trabalho. Utilizando temas como a exploração dos trabalhadores, o desemprego, as greves, a questão do arrocho salarial, a autonomia do trabalho sindical, as comissões de fábricas, a diversidade cultural dos trabalhadores e suas perspectivas e entendimentos quanto aos problemas sociais e políticos vivenciados naquele instante no país, os problemas trazidos com as leis trabalhistas implantadas pelo regime militar, as constantes repressões contra os movimentos grevistas no Brasil, enfim, procuraram estabelecer um debate sobre os diversos acontecimentos que cerceavam e restringiam a liberdade política no Brasil pós 64. Um trabalho que pretendia atrair os trabalhadores para os debates junto ao sindicato. Durante toda a década de 1980 o sindicato ainda procurou dar continuidade às atividades culturais como bailes, shows, cinema, palestras e apresentações teatrais. Nesse período o grupo Forja ainda apresentou diversas peças, entre elas a *Brasil S/A* na segunda edição da Feira de Cultura Operário-Popular. Segundo Paranhos (2005), havia grandes dificuldades em manter as atividades teatrais no sindicato, principalmente devido à falta de hábito de leitura, falta de disciplina, problemas pessoais entre membros do grupo, além de constantes divergências entre os trabalhadores e os dirigentes sindicais, entre outros fatores que fizeram com que em finais da década de 1980 o grupo Forja encerrasse suas atividades.

VI – Considerações Finais

No momento em que as peças Bumba, meu Queixada e Pensão Liberdade foram apresentadas, em 1979 e 1981 respectivamente, o país estava vivendo um delicado momento na história do movimento trabalhista brasileiro. A importância desses trabalhos no contexto descrito se caracterizou pelo debate que levantaram sobre as políticas sociais e culturais no período do regime militar (1964-1985). Embora o principal motivo das greves de 1979 e 1980 tenha sido o reajuste salarial, a organização dos trabalhadores também se converteu num debate político sobre suas condições e de suas famílias, não apenas por contrariar a legislação trabalhista e a política salarial do governo militar, mas, como afirma Frederico (1991), também pela retaliação sofrida pelos trabalhadores vinda tanto dos patrões como, principalmente, do governo, que chegou a ameaçar empresários caso esses fizessem acordos separados com os trabalhadores. Fatores que são claramente abordados pelas peças, mais especificamente em Bumba, meu Queixada, que pretendia levantar o debate sobre a organização trabalhista, não somente nos sindicatos, mas através da formação de Comissões de Fábricas como forma de resistir contra o avanço das ofensivas do regime militar.

Outro elemento que influenciou o trabalho, não somente do TUOV ou do grupo Forja, mas de grande parte dos grupos de teatro que se apresentavam na periferia, nos sindicatos e em diversas regiões da capital paulista, foi a dificuldade de acesso da população moradora dessas localidades aos meios de produção e reprodução artísticas e culturais. Paradoxalmente à essa lacuna cultural, o período também ficou marcado pelos investimentos governamentais no setor, principalmente após 1975, com a criação da Política Nacional de Cultura no governo Geisel. Uma política que, através da censura, pretendia controlar a produção cultural existente como forma de ampliar e fortalecer o mercado e a economia nacional.

O relacionamento entre cultura e economia nesse período pode ser observado a partir das intenções previstas na PNC, que pretendiam dinamizar o mercado editorial, incentivar a circulação e o consumo dos bens culturais, apoiar a produção cinematográfica para melhorar sua qualidade competitiva, regular e fazer cumprir normas de direito autoral, estimular o turismo como fonte de renda para cidades em que existiam patrimônio histórico e manifestações folclóricas, além de incentivar a capacitação e formação de quadros profissionais para o mercado cultural. Investimentos que suplantavam a área da cultura para adentrar ao setor da economia. Para isso foi

necessário combater produções teatrais, filmes, músicas que apresentassem “visões distorcidas e subversivas” da realidade brasileira para impor uma nova dinâmica na sociedade, ou seja, era necessário promover a adoção de políticas – como a abertura de crédito ao consumidor – e de novos hábitos e padrões de comportamento exigidos para a realização do desenvolvimento do país. A televisão foi um dos principais veículos de comunicação em massa que cumpriu esse papel, o que podemos verificar através da forma como a questão é levantada pela peça Pensão Liberdade, com os exemplos das sedutoras propagandas do “Whisky Black Scott” e das roupas da “Vila Renana”, que poderiam ser consumidas com longos prazos para pagamento. Medidas como as exemplificadas na peça eram utilizadas para integrar a sociedade brasileira à nova lógica expressa pelo crescimento dos mercados e do comércio internacional e com isso fortalecer a economia nacional.

Apesar da Política Nacional de Cultura ter sido extinta no final do governo Geisel, as discussões apresentadas por ela foram inovadas e adaptadas nos governos posteriores, principalmente na década de 1990, quando a cultura assumiu definitivamente um caráter econômico e passou a fazer parte de políticas nacionais e internacionais como forma de estimular o comércio de produtos e bens culturais entre os países. No Brasil as políticas implantadas no setor cultural durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) foram pautadas pela função econômica que a cultura deveria cumprir. Para isso foram realizadas desde modificações no sistema de financiamento privado, como o aumento da porcentagem de abatimento fiscal que poderia ser realizado por empresas que investissem em cultura através das Leis Rouanet e do Audiovisual, até a reformulação estrutural de instituições culturais governamentais como a Funarte, o IPHAN e a Biblioteca Nacional. Tudo para que a estrutura cultural brasileira estivesse preparada e integrada às mudanças exigidas com a globalização que marcou a economia mundial no período. Hoje, a concretização do potencial econômico que a cultura adquiriu durante o governo FHC, pode ser observada a partir de sua inclusão na pauta de negociações em órgãos como a Organização Mundial do Comércio, o que efetivou a proposta do Regime Militar na década de 1970 de colocar o produto cultural para ser negociado na estrutura do mercado como os demais produtos.

Com a abertura da política nacional em 1985, em meio à crise econômica gerada durante o governo militar no Brasil, no governo do Presidente José Sarney foi criado o Ministério da Cultura, órgão que deveria firmar a participação do governo federal no setor cultural e estabelecer uma estrutura para garantir a produção e a reprodução das

atividades culturais e artísticas oriundas da sociedade brasileira. Logo no início dos trabalhos, o Ministério da Cultura se deparou com a debilidade da estrutura econômica nacional e enfrentou diversos problemas financeiros e administrativos. A ineficiência da atuação do Ministério, refletida pelas dificuldades de manutenção dos programas existentes, fez com que houvesse várias substituições na direção da pasta, que em 1986 foi assumida por Celso Furtado.

O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 1985, uma estrutura burocrática independente do Ministério da Educação. Mais importante do que isso, houve autonomia da gestão financeira possibilitada pela existência de um orçamento próprio. Até então, por mais que as instituições criadas para o setor tivessem autonomia na gestão de seus recursos, disputavam o imenso orçamento do ministério com as prioridades da Educação. Com a criação do ministério, além da possibilidade de se estruturar melhor as fundações e institutos sob sua administração, houve a possibilidade de se trabalhar com a idéia de um orçamento próprio” (BASTOS, 2004, p. 126).

Entretanto, mesmo com orçamento próprio, devido aos diversos problemas econômicos que atingiram o país naquele instante, principalmente com a crise causada pelo forte desequilíbrio da balança de pagamentos, estimulada por um processo de desenvolvimento econômico baseado no “dinamismo da reprodução indiscriminada de padrões de consumo imitados de sociedades que se beneficiam de níveis de produtividade e renda muitas vezes superiores aos nossos”⁴⁷, foi necessário eximir o Estado das atividades relacionadas a produção cultural, atribuindo ao mercado empresarial a responsabilidade de atuar no setor através da criação da primeira lei de incentivo fiscal para a cultura. A Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986, chamada “Lei Sarney”, que foi criada para “superar” as dificuldades financeiras do setor e abriu espaço para que o mercado cultural começasse a se desenvolver. O primeiro mecanismo de incentivo à cultura “veio reverter uma tendência retórica de desconfiança no mercado e concretizar uma política de intervenção mínima do Estado na Cultura” (CASTELLO, 2002, p. 631).

Até finais da década de 1990 o governo federal se isentou de qualquer investimento no setor cultural, principalmente após o governo Collor, que desmanchou o Ministério e outros órgãos de cultura, como a Funarte, o IPHAN, Embrafilme, entre outros, atribuindo essa responsabilidade aos governos estaduais e municipais. Em

⁴⁷ Cf. FURTADO, Celso. *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1984).

dezembro de 1991 foi instituída a Lei^o 8.313, a qual previa a criação do “Programa Nacional de Apoio à Cultura” (PRONAC), que ficou conhecida como “Lei Rouanet” e também pretendia suprir a demanda do setor cultural com recursos oriundos da renúncia fiscal.

O Ministério da Cultura só foi reestruturado em 1992, durante o governo Itamar Franco, assim como outras instituições também desmembradas durante o governo Collor. No governo de Itamar Franco, além de ser mantida a Lei Rouanet, também foi criada a lei de incentivo para o Audiovisual, com foco especial para o campo cinematográfico. Segundo Calabre (2007), esse foi o início de um processo no qual a política cultural se estruturou de forma mais significativa pela posição de leis de mercado, na qual o Ministério teve cada vez menos poder de interferência na área.

Como afirma Arruda (2003), durante o governo de Fernando Henrique Cardoso os mecanismos de renúncia fiscal – Lei Rouanet e Audiovisual – responderam pelo maior volume dos investimentos no setor cultural, os quais superaram os recursos provenientes do orçamento estatal, ou seja, a política implementada pelo Ministério era baseada na captação de recursos no mercado e na promoção das iniciativas ligadas ao chamado marketing cultural.

Um fator externo pressionou, desde o primeiro momento, a política cultural do governo de Fernando Henrique Cardoso: a conjuntura mundial, caracterizada pela globalização, pela internacionalização da economia e pelo predomínio do mercado. Panorama que exerceu forte influência, também, nos governos de José Sarney, Fernando Collor e Itamar Franco, e que naquele momento se exacerbava. Já no período em que ocupou a Secretaria da Cultura durante o governo Collor, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet cunhou, em breves palavras, a idéia que, no governo Fernando Henrique, vinha se impor com a força de um destino: “Cultura só com lucro” (CASTELO, 2002, p. 638).

Essas características externas, citadas acima, foram responsáveis pelo surgimento das diretrizes que o setor cultural deveria cumprir naquele instante, a saber, uma nítida posição de mercado, a qual também forçou a reorganização das produções culturais. O trabalho artístico passou a depender de sua adequação ao padrão cultural regulado pelo mercado, que criou parâmetros para identificar o que deveria ser entendido, patrocinado e consumido como cultura no país. Esse elemento favoreceu a utilização dos mecanismos de renúncia fiscal como forma de estruturar o “marketing cultural”.

Os problemas trazidos com a instauração desses mecanismos de financiamento são constantemente apresentados por produtores culturais e artistas, entretanto, é

importante lembrar que na forma como ele foi instituído, além do abatimento fiscal – cerca de 100% dos recursos investidos – a empresa responsável pelo fomento também passou a se beneficiar da identificação que o produto financiado gera com o marketing cultural.

Nesse processo, o empresário ou a empresa que passaram a utilizar as “leis de fomento e incentivo à cultura”, também começaram a estabelecer critérios que privilegiavam produtos e instituições culturais que lhes oferecessem determinada garantia dos investimentos. Esse fator foi responsável pelo surgimento, no período, de diversas instituições culturais vinculadas às próprias empresas patrocinadoras. Essa característica é extremamente importante a ser analisada, pois, segundo Castello (2002), mais da metade dos patrocínios realizados através da Lei Rouanet ao longo do primeiro ano da gestão FHC/Weffort, foram concentrados em apenas dez projetos, os quais, em sua maioria, estavam ligados à instituições culturais criadas pela iniciativa privada, em particular empresas vinculadas a grandes bancos. Com essas instituições absorvendo grande parte dos recursos dirigidos para a cultura, restava uma pequena parcela a ser distribuída entre outras produções, entretanto, essas eram beneficiadas somente se tivessem em seus quadros representantes do setor artístico já consagrados pela mídia.

Os efeitos dessa posição mercadológica do setor cultural juntamente com as lacunas dos mecanismos de fomento também passaram a restringir os investimentos às regiões brasileiras que se caracterizavam como maiores mercados consumidores, principalmente quando observamos que entre 1996 e 2001, a região Sudeste recebeu 85,7% do total de investimentos no setor. Logo, como observamos anteriormente, podemos afirmar que parte considerável desses investimentos foram realizados de maneira a objetivar um efetivo retorno comercial, ou seja, pouco ou nada tem haver com a tão pretendida “democratização cultural” prevista pelo fomento e em diversos editais expedidos pelas empresas. É nesse sentido, também, que os mecanismos de fomento acabaram por se limitarem aos grandes centros, pois, da maneira como são estruturados, não viabilizavam o acesso à cultura de forma igualitária em todos os estados brasileiros, mas sim, somente aqueles que apresentavam um potencial financeiro e comercial para o retorno desses investimentos, contrariando a visão “positiva” que Weffort apresentava acerca da política cultural “democrática” que havia instituído, principalmente quando avaliou que se tratava de uma “política que se [inspirava] na idéia da valorização da

liberdade e da diversidade e que [buscava] fomentar o desenvolvimento cultural do País”.⁴⁸

O resultado de todo esse processo desestruturado da política cultural do governo FHC/Weffort, foi o de uma enorme concentração das aplicações de recursos dirigidos ao fomento cultural nacional em um campo proporcionalmente restrito e se configurou pela adoção do mercado como promotor e financiador cultural. Os efeitos dessa nova configuração podem ser observados através do caráter mercadológico que a cultura vem enfrentando nessa nova lógica, no qual o trabalho artístico é avaliado pelo seu valor no mercado. Basta observarmos as dimensões que o setor cultural está alcançando através de acordos estabelecidos através de sistemas de Cooperação Internacional em cultura como o Mercosul Cultural ou a Comunidade dos países que falam língua portuguesa (CPLP) ou mesmo em órgãos como a Organização Mundial do Comércio (OMC).⁴⁹

De acordo com os dados apresentados pelo Ministério da Cultura em outubro de 2008 é possível encontrar hoje certo aumento nos “incentivos” destinados ao setor cultural, os quais apontam para um crescimento aproximado de 96,8% entre os anos de 2003 e 2007. Nesse mesmo período, segundo os dados, o Ministério aumentou seus investimentos nas regiões Norte e Nordeste.⁵⁰

Durante o Fórum de Investidores Privados em Cultura, realizado em São Paulo no dia 24 de abril de 2007, organizado pelo Grupo de Institutos, Fundações e Empresas⁵¹, reuniram-se institutos culturais, empresas e governo, oportunidade em que foram divulgados dados sobre a avaliação da economia da cultura no País. As estatísticas apresentadas pelo ministério indicavam o perfil cultural brasileiro e quais eram os maiores investidores privados em cultura no Brasil.⁵² Através de dados apresentados pelo Sesi (Serviço Social da Indústria) ao jornal O Estado de São Paulo⁵³, observamos que, até aquele momento, somente cinco Estados brasileiros não possuíam legislação própria de incentivo à cultura: Alagoas, Maranhão, Amazonas, Roraima e Rondônia. Esses dados apontam para a precariedade da produção e do acesso à cultura

⁴⁸ Idem. p. 648.

⁴⁹ THIEC, Yvon. Da OMC à Unesco – comércio, cultura e globalização: a posição defendida pela França. In: BRANT, Leonardo (org.). Diversidade Cultural: Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo. Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2005.

⁵⁰ <http://www.cultura.gov.br/reformadaleirouanet>. Acessado em 21 de outubro de 2008.

⁵¹ Gife, grupo que reúne 101 instituições em todo o Brasil – dentre os investidores privados em cultura no país, sete pertencem ao Gife: Bradesco, Banestado, Itaú, Gerda, Unibanco, Banco do Brasil e Vale do Rio Doce.

⁵² Jornal Estado de S. Paulo. Caderno 2, quarta feira, 25 de abril de 2007.

⁵³ Idem.

pela população, pois, esse fato se agrava quando pensamos que com as atuais leis federais essas regiões são as que mais sofrem a falta de investimentos, por não serem entendidas como grandes mercados consumidores para o Marketing Cultural. Elemento que pode ser observado pelos índices que apontam os investimentos culturais feitos através da Lei Rouanet e do Audiovisual entre 2003 e 2007, afirmando que a região Sudeste continua sendo responsável por cerca de 80% dos investimentos, os quais acabam excluindo a produção de projetos inovadores e sem retorno de marketing.⁵⁴

Em outubro de 2008 o Ministério da Cultura divulgou números que também indicam a “exclusão cultural” que cerca parte da sociedade brasileira, na qual apenas 13% da população freqüentam salas de cinema durante o ano; 92% da população nunca freqüentou museus; 93,4% jamais freqüentou exposições de artes; mais de 90% dos municípios brasileiros não possuem salas de cinema, teatro, museus ou espaços culturais.⁵⁵

A entrada de Lula na presidência e Gilberto Gil na pasta da Cultura, a princípio, apresentou ares de mudanças, principalmente com relação ao financiamento das atividades culturais e artísticas no Brasil via “Lei Rouanet”. Contudo, as discussões levantadas pelo governo sobre esses mecanismos não tiveram uma ação efetiva que pudesse se configurar como relevante para ser identificado como uma real mudança na Lei. Isso pode ser observado, principalmente, quando comparamos os dados sobre os investimentos da Lei Rouanet por regiões brasileiras. Como vimos anteriormente, entre 1996 e 2001 a região Sudeste recebeu cerca de 85,7% do total de investimentos no setor, percentual que não mudou entre os anos de 2003 e 2007, quando esses índices somam em torno de 80% dos investimentos em cultura.⁵⁶ Em 2008, após a saída de Gilberto Gil e com Juca Ferreira assumindo o Ministério da Cultura, foi lançado a série “Diálogos Culturais”, uma iniciativa do Ministério da Cultura que pretende discutir através de Foros e Consulta Pública “os principais avanços e desafios das políticas públicas para a cultura.” Um dos pontos de destaque do debate é, mais uma vez, sobre a pretensão de reformulação da Lei Rouanet, que foi criticada pelo ministro por ser o principal mecanismo de financiamento da cultura no Brasil, afirmando que “só no Brasil, o mecenato é pegar dinheiro do Estado para fazer filantropia cultural.” Apresentando uma série de dados Juca e Oliveira aponta o crescimento de 67,5 % entre

⁵⁴ <http://www.cultura.gov.br/reformadaleirouanet>. Acessado em 21 de outubro de 2008.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

os anos de 2003 e 2007 com investimentos através da Lei Rouanet e do Audiovisual. Entretanto, como vimos, mesmo com a formatação de programas como o “Cultura Viva”, com a criação das propostas dos Pontos de Cultura, entre outros, o acesso às produções culturais continua restrito a uma pequena parcela da população brasileira – aquelas que habitam, principalmente, regiões estratégicas para a economia de mercado. Em entrevista com Antonio Grassi, ex presidente da Funarte, publicada em 20 de outubro de 2008 no site Cultura e Mercado, podemos observar as constantes discussões acerca dos problemas da Lei Rouanet.

O MinC anunciou os Diálogos Culturais, para rever a Lei Rouanet. E eu pergunto: de novo? Na época em que o Lula foi eleito, eu participei da coordenação de um programa chamado Imaginação a Serviço do Brasil, em que nós já apontávamos os problemas da Lei, com indicações do que deveria ser feito. E hoje, seis anos depois, o MinC está novamente circulando pelo Brasil para discutir a mesma coisa? Esse trabalho que foi feito anteriormente parece que não valeu de nada.⁵⁷

As características que apontam para a deficiência do acesso à cultura no Brasil podem ainda ser encontradas em outros programas do governo, como o “Mais Cultura”, o qual, segundo Frateschi, também ex presidente da Funarte, em entrevista ao site Cultura e Mercado em 10 de outubro de 2008, afirma que “até hoje, não temos uma atividade do Programa chegando ao cidadão. É muita reunião, muita discussão que não se encerra e, de repente, é esquecida”.⁵⁸ Essas informações descrevem um quadro no qual os mecanismos de investimentos culturais parecem estar estagnados desde o período da redemocratização brasileira e a criação da Lei Sarney, pois, como podemos perceber, as poucas mudanças realizadas através desses mecanismos não foram suficientes para alterar as estatísticas sobre a precariedade e do acesso da população brasileira aos bens culturais.

⁵⁷ Cf. www.culturaemercado.com.br. Acessado em 21 de outubro de 2008.

⁵⁸ Idem.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, L. F. **Ideologia nacional e nacionalismo**. São Paulo. Educ, 1995
- ALVES, G. **O novo (e precário) mundo do trabalho**. São Paulo. Boitempo, 2000.
- ALVIM, Z. **Brava gente: os italianos em São Paulo, 1870 - 1920**. Brasiliense, São Paulo, 1986.
- AMARAL, A. B. **História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal**. Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1979.
- ANTUNES, R. **A rebeldia do trabalho**. São Paulo. Difel, Edunicamp, 1988.
- _____. **Classe operária, sindicatos e partido no Brasil**. São Paulo. Cortez, 1990.
- _____. **O novo sindicalismo**. São Paulo, Brasil urgente, 1991.
- AQUINO, M. A. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)**. Bauru: Edusc, 1999.
- ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ARRABAL, J; LIMA, M. A. **O nacional e o popular na cultura brasileira – teatro**. São Paulo. Brasiliense, 1983.
- ARRUDA, M. A. N. **A embalagem do sistema – a publicidade no capitalismo brasileiro**. São Paulo. Duas cidades, 1985.
- BARCELLOS, J. **CPC: Uma História de Paixão e Consciência**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994.
- BASTOS, E. R. **Ligas camponesas. Petrópolis**. Vozes, 1984.
- _____; RIDENTE, M. S; ROLLAND, D. **Intelectuais: sociedade e política**. São Paulo. Corez, 2003.
- BERLINCK, M. T. **CPC – o centro popular de cultura da UNE**. Campinas: Ed. Papyrus, 1984.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar. São Paulo**. Cia das letras, 1986.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____; GALVÃO, M. R. **O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema**. São Paulo. Brasiliense, 1983.
- BETTI, M. S. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo. Edusp, 1997. BETTO, F. **Batismo de sangue**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1982.

- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 1980.
- BOAL, J. **As imagens de um teatro popular**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.
- BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BOITO JR, A. **O sindicalismo de Estado no Brasil**. Campinas/ São Paulo. Edunicamp/Hucitec, 1991.
- _____. **Política neoliberal e sindicalismo no Brasil**. São Paulo. Xamã editora, 1999.
- BOTELHO, I. **Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro. Casa Rui Barbosa, 2001.
- BRANT, L. **Mercado cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos**. São Paulo: Escrituras, 2004.
- BUCCI, E; KEHL, M. R. **Videologias**. Coleção Estado de sítio. São Paulo. Boitempo. 2004.
- CARELLI, M. **Carcamano e comendadores: os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919 - 1930)**. Ática, São Paulo, 1985.
- CALADO, C. **Tropicália, a história de uma revolução musical**. São Paulo. Editora 34, 1997.
- CALLADO, A. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- _____. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.
- CAMACHO, T. **Cultura dos trabalhadores e crise política. Estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos metalúrgicos de Santo André**. Fundo de cultura do município de Santo André, 1999.
- CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, E; KEHL, M. R; RIBEIRO, S. N. **Anos 70 – televisão**. Rio de Janeiro. 1979.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo. Fapesp/Iluminuras., 1997.
- COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.
- COSTA, C. T. **O que é anarquismo**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1981.
- COSTA, A. H; SIMÕES, I. F; KEHL, M. R. **Um país fora do ar – histórias da TV brasileira em três canais**. São Paulo: brasiliense/ Funarte, 1986.

- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal/Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990
- CUNHA, P. R. **O camponês e a história**. São Paulo: Instituto Astrogildo Pereira, 2005.
- CYNTRÃO, S. H. (org) **A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. São Paulo. Imprensa, 2000
- D'ARAUJO, M. C; CASTRO, C. **Ernesto Geisel**. Rio de Janeiro. Editora da Fundação Getúlio Vargas, 5ª Edição, 1998.
- DUARTE, P. S. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro. Campos gerais, 1998.
- FALCÃO, Joaquin Arruda. Política Cultural e Democracia: a preservação do patrimônio histórico nacional. In: MICELI, Sergio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.
- FERNADES, Silvia. **Grupos teatrais – Anos 70**. Campinas. Editora da Unicamp, 2000.
- FAUSTO, B. **Trabalho urbano e conflito social**. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- FAVARETTO. C. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo. Ateliê editorial, 1996.
- FEIJO, M. C. **O que é política cultural**. São Paulo. Brasiliense, 1983.
- FERREIRA. P. R. **Imprensa política e ideologia**. São Paulo. Moraes, 1989.
- FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas. Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- FREDERICO, C. **A esquerda e o movimento operário 1964-1984 – vol. 1: A resistência à ditadura**. São Paulo: Novos Rumos, 1987.
- _____. **A esquerda e o movimento operário 1964-1984 – vol. 3: A reconstrução**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991.
- _____. A política cultural dos comunistas. In Quartim de Moraes, João (org). **História do marxismo no Brasil, III. Teorias. Interpretações**. Campinas: Ed. Da Unicamp, p. 275-304, 1998.
- _____. **Consciência operária no Brasil**. São Paulo: Ática, 1978.
- FURTADO, C. **Teoria e política do desenvolvimento econômico**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- GARCIA, M. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

- GARCIA, S. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo Ed. Perspectiva, 1990.
- GUZIK, A. **TBC: Crônica de um sonho**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1986.
- GORENDER, J. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- GÓES, W. **O Brasil do General Geisel**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1978,
- GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial – Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo**. Rio de Janeiro. Marco Zero, 1990.
- GRUPO DE TEATRO FORJA. **Pensão Liberdade**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. **Pesadelo**. São Paulo: Hucitec, 1982
- GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- HAMBURGUER, E. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2005.
- HARDMAN, F. F. **Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil**. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- HOLLADA, H. B; PEREIRA, C. A. M. **Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate**. São Paulo. Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H. B; VENTURA, Z. **70/80 Cultura em transito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- IANNI, O. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- _____. Teatro operário. In: **Ensaio sobre Sociologia da cultura**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1991.
- KHEL, Maria Rita. **Anos 70: televisão**. Rio de Janeiro. Europa, 1980.
- KEHL, M. R; COSTA, A. H; SIMÕES, I. F. **Um país fora do ar – histórias da TV brasileira em três canais**. São Paulo: brasiliense/ Funarte, 1986.

- _____. **Os marxistas e a arte**. Civilização brasileira. Rio de Janeiro: 967.
- LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo, 1875-1974**. São Paulo. Senac, 2000.
- MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- MARCONI, P. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980.
- MARONI, A. **A estratégia da recusa: análise das greves de 1978**. São Paulo: brasiliense. 1982.
- MARTINS, C. E. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro, 1963.
- MARTINS, J. S. **Os camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis. Vozes, 1981.
- MICELI, S. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- _____. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. Difel, 1979.
- MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão : uma frente de resistência**: Jorge Zahar, 1985.
- MIRANDA, R; PEREREIRA, C. A. **O nacional e o popular na cultura brasileira. – televisão**. São Paulo. Brasiliense, 1983.
- MORAES, D. **A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões**. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo, 1989.
- _____. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.
- NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo. Contexto, 2006.
- NOGUEIRA, J. F. M. **A modernização conservadora do sindicalismo brasileiro**. São Paulo. EDUC, 1997.
- OLIVIEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidades? In: MICELI, Sergio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PARANHOS, K. R. **Era uma vez em São Bernardo**. Campinas. Edunicamp, 1999.

PATRIOTA, R. **Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PÉCAUT, D. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1990.

POERNER, A. J. **Identidade cultural na era da Globalização: Política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.

PRADO, A. A. (org.) **Libertários no Brasil: memória, lutas, cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PRADO, D. A. A Personagem no Teatro. In **A Personagem de Ficção**. Antonio Cândido (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

RAULINO, B. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo. Perspectiva, 2002.

REIMÃO, S. **Mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Com Arte/Fapesp, 1996.

RIBEIRO, S. B.: **Italianos do Brás: imagens e memórias 1910 - 1930**. Brasiliense, São Paulo, 1994.

RICARDO, S. **Quem quebrou meu violão**. Rio de Janeiro. Record, 1991.

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

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo, Ed. Unesp/Fapesp, 1993

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RODRIGUES, I. J. **Comissão de fábrica e trabalhadores na indústria**. São Paulo. Cortez. Rio de Janeiro. FASE, 1990.

ROMANO, R. **Conservadorismo romântico – origem do totalitarismo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SADER, E. **Quando novos personagens entram em cena**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.

SANTANA, M. A; RAMALHO, J. R. **Além da fábrica**. São Paulo: Boitempo, 2003.

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

SILVA, Armando Sérgio. **A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo. Edusp, 1988.

SILVA, J. A. P. **O teatro em Santo André: 1944-1978**. Santo André. Prefeitura municipal de Santo André, 1991.

SILVA, A. S. **Oficina: Do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, F. T; NEGRO, A. L. Trabalhadores, sindicatos e política. In: Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.

_____. Quem é povo no Brasil. **Cadernos do Povo Brasileiro**, nº 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

STEDILE, J. P. (org). **A questão agrária no Brasil. O debate tradicional: 1500-1960; o debate na esquerda: 1960-1980; programas de reforma agrária: 1946-2003**. São Paulo. Expressão popular, 2005.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária. Rio de Janeiro**. Jorge Zahar, 1985.

TOLEDO, C. N. **Iseb: fábrica de ideologias**. São Paulo: Ática, 1978.

TOLENTINO. C.A.F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo. Ed. Unesp, 2001.

TORRES, M. C. T. M.: **O bairro do Brás**. Coleção História dos Bairros de São Paulo, Prefeitura Municipal - Secretaria de Educação e Cultura - Departamento de Cultura.

URBINATTI, T. Pensão Liberdade: uma criação coletiva. In: **Grupo de Teatro Forja**. São Paulo. Hucitec, 1981

VARGAS, M. T.: **Teatro operário na cidade de São Paulo**. Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artísticas - Centro de Documentação e Informação Sobre Arte Brasileira Contemporânea, São Paulo, 1980.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

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

VIANNA, L. W. **A classe operária e a abertura**. São Paulo. Cerifa, 1983.

VIEIRA, C. **Bumba, meu Queixada**. São Paulo:Graffiti, 1980.

_____. **Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo**. Santos: Confenata, 1981.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo:, Editora Brasiliense, 1993.

XAVIER. I; BERNARDET, M. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar editor, 1985.

_____. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
_____; SOUZA, M. (org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro. Associação de amigos da FUNARTE, 1998.

Teses e Dissertações

ALMEIDA, A. **Lutas, organização coletiva e cotidiano: cultura e política dos trabalhadores no ABC paulista – 1930 – 1980**. Doutorado em História Social na Universidade de São Paulo. 1996.

BASTOS, M. R. **O espelho da nação: a cultura como objeto de política no governo FHC**. Doutorado em Sociologia na Universidade de São Paulo, 2004.

BOLOGNESI, M. F. **Política cultural: uma experiência em questão – São Bernardo do Campo, 1989-1992**. Doutorado em Artes Cênicas na universidade de São Paulo. 1996.

CURY, C. E. **Políticas Culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade**. Doutorado em Educação na Universidade Estadual de Campinas. 2002

FANTINATTI, M. M. C. M. **A nova Rede Globo: trabalhadores e movimentos sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa**. Doutorado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas, 2004.

OLIVEIRA, S. C. **A ditadura militar (1964 – 1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: Em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969)**. Mestrado em História Social na Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

PETROLI, V. **História da Imprensa no ABC Paulista**. Mestrado, IMS, São Bernardo do Campo, 1983

RUBIM, A. A. C. **Partido comunista, cultura e política cultural**. Doutorado em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, 1986.

SILVA, V. M. **A construção da política cultural no Regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Mestrado em Sociologia na Universidade de São Paulo, 2001.

SOARES, M. **Resistência e revolução no teatro: Arena conta movimentos libertários (1965-1967)**. Mestrado em História na Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

TORRES, A. A. **Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena em São Paulo**. Mestrado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. 1989.
2002.

Fontes: Artigos

BARBALHO, A. **Políticas culturais no Brasil: Identidade e diversidade sem diferença**. In: III Encontro de estudos Multidisciplinares em cultura. UFBA, 2007.

_____. **Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade**. In: Revista da associação psicanalítica de Porto Alegre. 2000, p. 73-74.

CALABRE, L. **Política cultural no Brasil: um breve histórico**. In: I Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador. UFBA. 2005.

MOISÉS, J. A. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: **Cultura e Democracia**, volume I. Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001, p. 13-55.

PARANHOS, K. R. **Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista**. In: Revista Artcultura, v. 7, n. 11, p. 101-105, jul-dez. Uberlândia, 2005.

PETROLI, V. **Imprensa Sindical no grande ABC**. In: Mídia brasileira, dois séculos de história. São Paulo, 1983.

WEFFORT, F. **Participação e conflito industrial: Contagem e Osasco, 1968**. São Paulo. Cebrap, 1972. (Cadernos Cebrap, 5)

Fontes: Sítios

www.portalafro.com.br/entrevistas/abdias/internet/abdias.htm. Acessado em 22 de outubro de 2008.

www.teatropopularolhovivo.hpg.ig.com.br. Acessado em 11 de outubro de 2008.

TUOV – 37 anos lutando pela cultura popular. Disponível em: <http://www.aver.org.br/aleres/averte/olhovivo.htm>. Acessado em 8 de agosto de 2005.

MORAES, Dênis. **Notas sobre o imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em WWW.artnet.com.br/gramsci/arquiv44.htm. Acessado em 14 de outubro de 2007.

Documentos

BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Ministério da Educação e Cultura. Brasília, 1975.

_____. CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. **Aspectos da política cultural brasileira**. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1976.

Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

CAMARA MUNICIPAL DE CAJAMAR. **Trajetórias e lutas** (2005-2008). Cajamar, 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)