

PRODUÇÃO DE CULTURA NO BRASIL
DA TROPICÁLIA AOS PONTOS DE CULTURA

Editora Multifoco
Simmer & Amorim Edição e Comunicação Ltda.
Av. Mem de Sá, 126 – Lapa
Rio de Janeiro – RJ
CEP 22.230-152

REVISÃO
Kemla Baptista

CAPA
Luiza Romar

Composição
Renato Tomaz

Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura 2ª Edição
Junho de 2009
CARVALHO, Aline
ISBN: 978-85-60620-61-6

Esta obra está sob a Licença Creative Commons Atribuição-Use não comercial 3.0 Brasil. Você pode copiar, distribuir, retransmitir e criar obras derivadas, creditando a obra original ao autor e não podendo usá-la para fins comerciais. Para qualquer reutilização ou distribuição, você deve deixar claro a terceiros os termos da licença a que se encontra submetida esta obra. Mais informações sobre esta licença pode ser encontrada em <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/br/>.



Produção de cultura no Brasil:
da Tropicália aos Pontos de Cultura
2ª edição

Aline Carvalho



Rio de Janeiro, 2009

*“Sem tensões, livre e com sabedoria, comando a sementeira
de minha realização”
18 de dezembro de 2008*

SEJA MARGINAL, SEJA MIDIÁTICO

Esta página de agradecimentos provavelmente sairá maior do que deveria e, ao mesmo tempo, menor do que merecia. Muitas pessoas deixaram um pouquinho de si impresso neste trabalho, embora talvez nem façam idéia.

Em primeiro lugar não posso deixar de agradecer a toda a minha família, que, se há quatro anos atrás torceram o nariz (“o que é Estudos de Mídia?”), hoje, ainda que não tenham a resposta, certamente estão muito orgulhosos. Principalmente a minha mãe Sheyla e minha irmã Daniele, pela paciência infinita.

Agradeço também a Marildo José Nercolini que além de um excelente orientador foi amigo e grande incentivador das minhas idéias – desvendando pés e cabeças quando elas muitas vezes não tinham. A Miguel Freire, grande cinemanovista que tive o prazer de ter como professor, amigo e orientador para vida, agradeço pelos sábios conselhos, caronas e lanches vegetarianos. A Ana Enne, sobre quem poderia escrever uma monografia inteira, apenas o maior e mais sincero *muito obrigada por tudo* (só porque tenho por ela um apreço imenso). Além disso, agradeço a Afonso de Albuquerque e o dia em que teve a brilhante idéia de criar este curso, e todos os professores e professoras que compraram a idéia com tanto carinho e disposição. Parabéns também à turma de Comunicação Institucional, que realizou a formatura mais midiática que o IACS poderia ter; e, é claro, aos inesquecíveis companheiros da *primeira turma de Estudos de Mídia da América Latina*.

Deixo aqui também uma enorme lembrança de agradecimento para Bianca Rihan, pela bela sugestão de mandar o texto para a Multifoco; Clarissa Nanchery e Gabi Raposo, prova maior de que as fraudes funcionam; Carol Spork, Daiane Ramos, Renato Reder e Tiago Rubini pela assessoria; Joélio Batista, grande fotó-

grafo; Luiza Romar pelo carinho e pela bela capa; Nicolas Rodrigues, por termos juntos descoberto a paixão pela Tropicália; Lia Bahia, pelas portas abertas e o sorriso de olhos fechados; Rafael Soriano e os dias de sol e produção; Fellipe Redó e as conversas sobre o movimento estudantil, cultura e CPC; Chico Sarubi por toda a confiança depositada e toda a “família muito doida” que mora no meu coração; para a equipe da Coordenação de Diversidade Cultural da SEC por fazerem os dias no serviço público valem a pena; para as pessoas envolvidas na construção do Enecom Rio, que foi determinante para os rumos do ano de 2008 e deste trabalho; à Nara Gil pela força; à Kemla Baptista, revisora, produtora e amiga graças a seu olhar de virginiana; à Rose, com quem os papos renderam grandes frutos; e para todas as pessoas incríveis que passaram pela minha vida ao longo destes anos, cujos nomes não preciso nem citar pois sabem que fazem hoje parte de mim.

Além disso não posso deixar de agradecer ao Google, essa incrível nova tecnologia da comunicação sem o qual este trabalho – e, na verdade, todo o percurso acadêmico – não teriam sido os mesmos.

Obrigada, Deus por ter chegado até aqui e ver que ainda tem muito mais pela frente.

SUMÁRIO

Nota da autora	13
Prefácio	17
Introdução	23
Capítulo 1 – O mundo na década de 60.	29
1.1 O contexto mundial.	29
1.1.1 O maio de 68 francês.	31
1.1.2 Os EUA e a Guerra do Vietnã.	33
1.1.3 A “New Left” inglesa.	35
1.1.4 A contracultura	36
1.1.5 A mulher na sociedade.	40
1.1.6 A contestação e a arte.	40
1.2 Brasil.	41
1.2.1 A esperança da revolução cultural brasileira.	41
1.2.2 Cultura no Brasil pós 64.	45
Capítulo 2 – O CPC e a Tropicália.	57
2.1 O Centro Popular de cultura da UNE.	57
2.2 Tropicália bananas ao vento.	65
2.2.1 Nas artes plásticas.	71
2.2.2 Na música	76
2.3 Estéticas convergentes	84
Capítulo 3 – Cultura hoje	89
3.1 A cultura extraviada em suas definições	89
3.2 A centralidade da cultura	91
3.3 Arte pra quê?	94
3.4 Comparando os momentos: a cultura ontem e hoje	102
Capítulo 4 – Políticas culturais em novos contextos	115
4.1 A cultura como arena e a comunicação como ferramenta	115
4.2 O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura	119
4.3 Uma gestão tropicalista	134
Conclusão	143
Referências Bibliográficas	147

NOTA DA AUTORA

A primeira vez que tive contato com a Tropicália foi quando dancei *Alegria, alegria* na escola. Alguns anos depois, já na faculdade, em uma matéria chamada “Música Popular Brasileira” – ministrada pelo mesmo professor que veio a ser meu orientador na monografia – onde estudamos a trajetória da MPB, do samba-canção à música contemporânea. Este contato acadêmico e, por sua vez, analítico, me proporcionou uma grande identificação com aquela música carregada de uma filosofia contestatória e de alguma forma eu sabia que um mundo de possibilidades começava a surgir à minha frente.

Em 2007 o Museu de Arte Moderna do RJ realizava uma mostra sobre a Tropicália comemorando os 40 anos da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada pelo artista plástico Hélio Oiticica no mesmo MAM em 1967. Na mostra pude ter acesso pela primeira vez às obras do próprio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Lina BoBardi, Rogério Duarte, além de fotos, áudios e vídeos das apresentações de Gil, Caetano, Gal e cia nos festivais e também cartazes de filmes emblemáticos do período – o que me deixou com a certeza de que aquele universo merecia um estudo mais aprofundado da minha parte. Quando, em 2008, eu tive que escolher o que abordar em meu trabalho de conclusão de curso, comemoravam-se os 40 anos do emblemático ano de 68. O tema, que já era de meu interesse, foi escolhido como objeto de pesquisa e, em algumas semanas, me vi submersa em livros, matérias, palestras e filmes sobre “o ano que não terminou”. Entretanto muito me incomodava a abordagem feita na maioria das referências àquele ano, de forma a reverenciar ou repudiar aqueles acontecimentos, isolando-os de seus contextos mais gerais em termos de tempo e espaço. Assim, entendendo os acontecimentos de 68 como o estopim

de uma série de questionamentos que vinham desde a década anterior, queria buscar também na realidade atual motivações revolucionárias - ou ao menos a razão para a sua inexistência, como parecem fazer questão de afirmar. Esta convicção de que seria possível realizar feitos tropicalistas ainda hoje se confirmou com a realização do Encontro Nacional de Estudantes de Comunicação, cuja organização se tornou um projeto tão importante quanto a pesquisa – e complementar a ela – naquele momento. Com a proposta de unir política e cultura, o evento levou como subtítulo duas importantes referências: “*De que lado você samba?*” (de Chico Science, onde questionávamos o posicionamento do estudante frente a mídia comercial e monopolizada ou a mídia alternativa e comunitária) e “*Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval*” (de Caetano Veloso, e se a pergunta anterior transmite a idéia de um certo maniqueísmo, aqui afirma-se que fazemos política e também cultura, pois em nossa concepção uma estaria diretamente ligada à outra), o que sintetizava para mim a motivação de todo aquele trabalho. Além disso, tratando-se de um encontro com estudantes de todo o país realizado no Rio de Janeiro, o imaginário a respeito do samba e do Carnaval encontravam aqui uma relação “filosófica” com a proposta do evento.

Assim, o que começou como um trabalho de monografia acabou se tornando um projeto de vida, impulsionado com a entrada para a Secretaria de Cultura e o contato direto com a ação dos Pontos de Cultura culmina agora na grande realização que é a publicação deste livro.

Aproveito então esta segunda edição para rever e atualizar alguns pontos no texto que à época não seriam possíveis: a citação, por exemplo, dos novos Pontos de Cultura do Estado do Rio cujo edital no período da primeira edição ainda estava em processo de seleção. Além disso, não posso deixar de fazer referência ao falecimento do teatrólogo Augusto Boal, cuja

obra influenciou enormemente a cultura brasileira e, modéstia à parte, o meu olhar sobre ela. Entretanto, lembremos que este trabalho é fruto de uma pesquisa acadêmica datada e, portanto, cujas informações estão sujeitas a alterações ao longo do tempo.

Concluo assim esta etapa com a satisfação de ver difundido um trabalho feito com muito carinho e a certeza que a cultura brasileira continua sendo terreno fértil para as mais diversas manifestações criativas.

PREFÁCIO

Marildo José Nercolini.

Pensar a cultura é pensar em um campo de luta, social e histórico, em que sentidos e significados, também sociais e históricos, são disputados. Cultura é uma arena onde sujeitos e grupos entram em disputa, negociam, interpelam-se, confrontam-se no processo de construção dos sentidos de agir e de estar no mundo. Sempre é bom lembrar as reflexões trazidas por Raymond Williams e pelos Estudos Culturais que apontam para o papel fundamental da cultura na construção social da realidade, não como simples reflexo das relações econômicas, mas sim como elemento fundamental, articulado com a economia e a política, tendo, portanto, papel ativo, não simplesmente reproduzindo, mas produzindo a sociedade em que vivemos.

Início com essa reflexão porque o texto feito por Aline Carvalho se insere dentro desses parâmetros e busca, no decorrer de seus argumentos, enfatizar esse papel importante que a cultura adquire no contexto contemporâneo, afirmando, como o faz Stuart Hall, a centralidade da cultura. Claro que não podemos cair no extremismo de pensar que tudo seja cultura, mas sim que, se a cultura é o espaço de atribuição e construção de sentido e valor, as demais instâncias (econômica e política) estão com ela diretamente interconectadas, não mais em uma relação hierarquizante, mas de complementaridade, negociação e embates constantes.

A proposta do livro, nas palavras da própria autora, é “fazer uma análise comparativa entre a efervescência artística no Brasil – em termos de políticas e motivações refletidas na produção cultural – na década de 60 e hoje em dia, em novos contextos.” Objetivo instigante e complexo, que a autora dá conta e muito bem, a meu ver.

Dizer que os anos 60 “não acabaram”, “continuam vivos” e todas as afirmações que seguem essa linha, não são verdades em si, mas nem tampouco simplesmente são construções retóricas, destituídas de sentido. Muitas análises foram e continuam sendo feitas sobre esse período. Algumas delas bastante pertinentes, outras nem tanto, ora por endeusarem ora por demonizarem em excesso certos feitos ou pessoas, sem perceber que entre o preto e o branco há uma interminável possibilidade de outros matizes, como tenta apontar Aline, no decorrer de seu livro.

Cabe ainda destacar que os anos 60 e, sobretudo, o já mítico 68, assim como qualquer outro período ou fato que fôssemos estudar, não acontece de forma isolada, como se “milagrosamente” os deuses todos tivessem conspirado a favor e as pessoas de repente tivessem se tornado profundamente inteligentes, criativas e contestadoras. O que quero dizer com isso é que nada acontece “de repente”. Não podemos esquecer todo o processo histórico anterior, os muitos conflitos, diálogos, negociações, embates acontecidos e que possibilitaram que nos anos 60 muitas experiências estéticas criativas e inovadoras tomassem forma, ou melhor, fossem possíveis e tivessem a força que tiveram.

Um ator social adquire forma e vai ser fundamental quando se fala na década de 60 como um todo: a juventude. Ela passou a exigir e lutar por um espaço na sociedade, que até então lhe fora negado ou restringido. Para essa juventude/60, a contestação foi a pedra de toque; os jovens buscavam criar seus próprios espaços de criação e manifestação, contrapondo-se aos padrões sociais vigentes. Havia uma confluência das várias artes e seus criadores e uma busca dos jovens por interferir nos rumos das sociedades onde viviam e criavam. Arte, cultura e política articulados em busca da revolução, a palavra que deu o tom dos anos 60. Tomada em diferentes acepções de acordo com a tendência política a que o artista estava ligado, a revolução deu a linha para a criação de muitos e importantes artistas plásticos, cantores,

compositores, poetas, escritores ou cineastas, quanto de dramaturgos, atores e intelectuais acadêmicos. Esses criadores acreditavam ser uma vanguarda revolucionária e buscavam agir como tal. Imbuídos da “missão” de construir o novo, a nova sociedade, a arte, a música, o teatro, o cinema novo, renegavam o *status quo* estabelecido e sentiam-se capazes de fomentar transformações macrossociais e ditar rumos considerados mais justos para as sociedades onde viviam. Acreditava-se na eficácia política da arte revolucionária.

Enfim, a criação artístico-cultural do período em questão estava fortemente marcada pela experimentação, pela contestação dos valores estabelecidos, pela busca de novas linguagens e novas formas de manifestação, seja nas artes plásticas, literatura, cinema, teatro, seja na música. O que importa salientar, por fim, é que certamente muitos caminhos estéticos hoje já sedimentados tiveram seus primeiros passos dados, e a duras penas, na década de 60, tendo em 68 seu momento se não o mais fértil, pelo menos o mais festejado. Essa articulação artístico-cultural buscava transformar a sociedade em que estava inserida, buscando romper com as amarras existentes, usando as “armas”, as estratégias possíveis naquele momento histórico, afinal a cultura, a arte são sociais, frutos e sujeitos de um contexto e que se transformam constantemente. Muitos de seus traços permanecem ainda hoje como fontes com as quais se podem dialogar, em um processo não de cópia, mas de ressemantização, reciclagem e tradução cultural, afinal os tempos são outros.

Hoje, vivemos em outro contexto. A realidade se transformou, os desafios e as necessidades são outros e, portanto, as possíveis respostas a serem construídas também precisam ser outras. Não posso cobrar do passado ações e idéias que somente seriam possíveis hoje, e assim desmerecer e crucificar o que se fez ou se deixou de fazer; mas também não posso cobrar do momento presente um tipo de atitude e pensamento próprios

de um tempo passado, e assim julgar o hoje somente com os instrumentos de avaliação do ontem e cair no erro grosseiro de ver no momento contemporâneo simplesmente o mais do mesmo, o retrocesso político, a alienação e o comodismo.

Comparar tempo e contextos distintos é possível? Sim, é possível e, mais que isso, necessário. Permite-nos deixar mais claro a noção de processo; permite-nos perceber a história, a cultura como processos ininterruptos e em constante mudança. Ao se comparar não se vê somente as semelhanças, mas também as diferenças. E são estas que, normalmente, permitem-nos ir adiante. É no confronto, já dizia o velho Marx, que a história se constrói e pode ser transformada. Ao comparar distintos processos históricos é fundamental nunca perder de vista as diferenças contextuais de cada um desses momentos. A antropologia nos ensinou a relativizar os processos, as crenças, as ações. Esse aprendizado precisa ser constantemente recordado e acionado, afinal não somos os donos da verdade, até porque “A” verdade não existe.

O livro, que ora apresento, é fruto de um esforço acadêmico e, sobretudo, de uma vontade geracional de sua autora de entender um passado muitas vezes mitificado e que deixou marcas profundas (como diria Williams, elementos culturais como residuais ativos, ainda fortemente presentes); e, mais do que isso, buscar entender o momento presente, tarefa nada fácil tendo em vista que a autora é fruto e ao mesmo tempo sujeito do contexto que analisa.

Pela escrita – mesmo aquela acadêmica que se quer mais objetiva – ao falarmos do outro e do mundo que nos cerca, nos falamos, falamos de nós, de nossas angústias, de nossos desejos e aspirações. A autora deixa isso muito claro em seu texto; e o faz de maneira envolvente, participante, mas sem perder de vista o rigor do pensamento acadêmico, caminho no qual está dando os passos iniciais e de forma destemida, resgatando ações e

reflexões feitas por outros, articulando-as entre si e, além disso, articulando-as com suas próprias ações e reflexões.

Se a construção do conhecimento no final do milênio passado, conforme nos lembra Heloísa Buarque, seria feito preferencialmente “através da competência e da criatividade na *articulação* das informações disponíveis e não mais na ‘descoberta’ ou mesmo na interpretação de informações e evidências empíricas”, hoje, quando as redes informacionais se potencializam, isso se torna ainda mais evidente. Parece-me, porém, que permanece necessária a interpretação das informações e não somente a sua articulação. Creio que o intelectual-pesquisador precisa assumir os riscos de uma leitura pessoal e tomar posição diante dos fatos estudados. Se a ele não cabe mais o papel de “profeta”, aquele que detém o saber e as respostas, a voz totalizante, tampouco é suficiente transformar-se em “carteiro”, aquele que escuta a multiplicidade de vozes da sociedade e procura interconectar esses discursos. O pesquisador-intelectual hoje supõe essa escuta da multiplicidade e essa interconexão, mas precisa ir além, assumir riscos e tomar posição a partir de seu conhecimento e de seu saber acumulado. Cabe-lhe pensar a realidade, um pensamento contextualizado; problematizando, mais do que apontando respostas prontas; fazendo perguntas, colocando em xeque as pretensas verdades estabelecidas, construindo conhecimento nas fissuras, nas dobras. O texto que segue, creio eu, é um esforço de colocar isso em prática. Boa leitura.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre a efervescência artística no Brasil – em termos de políticas e motivações refletidas na produção cultural – na década de 60 e hoje em dia, em novos contextos. A proposta é observar como os movimentos artísticos daquela época, em especial a Tropicália, influenciaram o fazer cultural no país e encontram reflexos 40 anos depois. Entretanto, buscarei fugir de uma simples perspectiva comparativa, reverenciando o passado de forma isolada de seu contexto espacial e temporal. Neste sentido, analisarei as motivações para realização de uma cultura participativa e popular, e observando aonde podemos encontrar características semelhantes em experiências culturais hoje em dia. Assim, muitas das motivações daquela época – especialmente a democratização da comunicação e da cultura – ainda estão presentes hoje em dia, em projetos como os Pontos de Cultura, devidamente adaptadas ao novo contexto que ora vivemos.

Meu interesse pelo assunto se dá bastante em função da minha formação no curso “Estudos de Mídia”, na Universidade Federal Fluminense e também ao projeto de iniciação científica “*Das Casas de Cultura às ONGs na Baixada Fluminense: reflexões sobre mídia, cultura, política, práticas de comunicação e juventude*”, no qual fui bolsista pela FAPERJ, sob a orientação da Prof. Dr. Ana Enne. A partir da perspectiva dos estudos culturais, que muito me interessaram no percurso acadêmico, analisei diferentes formas de mídia – como é a proposta do curso -, identificando-me com uma mais especificamente: a audiovisual.¹ Entretanto,

1 Dos meios de comunicação, considero a expressão audiovisual a mais complexa no sentido de sua *produção*, uma vez que demanda: equipamentos (câmera, iluminação, captação de som), recursos (rolos de filme de película ou fitas de captação digital, edição de som e imagem), conhecimento técnico (operação de câmera, fotografia, montagem) e suportes de exibição específicos. Estes elementos em conjunto, ao meu ver, fazem a comunicação audiovisual menos acessível – no sentido da *produção* - do que outras mídias

to, minha análise neste trabalho irá enfatizar múltiplas expressões artísticas no sentido da democratização cultural.

Também devo meu acúmulo sobre o tema à minha atuação na Executiva Nacional dos Estudantes de Comunicação – ENECOS² – e, mais especificamente, no Grupo de Estudo e Trabalho de Comunicação e Cultura Popular³. Neste espaço, buscamos discutir as definições de “cultura” e “popular”, reverendo certos sentidos comuns a respeito e formulando políticas de atuação do movimento estudantil nesta área.

Neste sentido, a principal motivação para a escolha deste tema é a necessidade de viabilização de, não apenas o *acesso* à cultura e às informações, mas também à *produção* de cultura, mensagens e, conseqüentemente, identidades. Especialmente hoje, com as novas tecnologias de informação e comunicação, é de extrema importância que os estudiosos e profissionais da área tenham esta preocupação, ou ao menos identifiquem este paradigma. Entretanto, a preocupação com o mercado e a competição por “ser um vencedor” nos parâmetros da sociedade capitalista atual – que, vale lembrar, é uma construção cultural -, muitas vezes faz com que estudantes simpatizantes da idéia acabem se voltando para a perspectiva mercadológica de construção do conhecimento. O argumento geralmente é a sobrevivência no mundo capitalista do qual, ao menos em termos estruturais, não podemos fugir. Entretanto, em um mundo com cada vez mais possibilidades de escolhas de modos de vida – como o próprio mercado parece indicar -, cabe ao sujeito definir seus parâmetros de qualidade e saber que as escolhas que fazemos diariamente têm conseqüências não só para a nossa vida, mas para a sociedade como um todo. Esta discussão sobre sociedade, consumo e comportamento será retomada ao lembrarmos a década de 60 e toda a atmosfera da contracultura contestadora de valores,

2 www.enecos.org.br

3 www.culturamaroda.ning.com

quando foi historicamente evidente o caráter constitutivo das relações sociais e do conceito de arte, mais especificamente.

Em primeiro lugar, irei mapear o contexto político e social – no Brasil e no mundo - que impulsionou tais experiências e que culminaram nos acontecimentos do ano de 1968. No primeiro capítulo, farei um panorama em nível mundial, situando, dentro do contexto da Guerra Fria, os questionamentos daquela juventude, a relação com a classe trabalhadora, a Guerra do Vietnã e sua repercussão nos EUA e no mundo, o movimento negro e feminista, o rock'n'roll que abalou aquela geração, o movimento hippie e a contracultura. No Brasil, não podemos deixar de falar da tomada do poder pelos militares, da participação do movimento estudantil na política e na cultura, a consolidação de uma indústria cultural e de meios de comunicação de massa no país e como tais fatores influenciaram a produção cultural daquela época.

Feita esta localização contextual, entramos no segundo capítulo analisando dois objetos centrais deste estudo, os Centros Populares de Cultura da UNE e a Tropicália. Farei então um mapeamento de sua atuação, situando-os em seu contexto histórico e explicitando suas expressões nas artes plásticas, na música, na literatura, no teatro e no cinema.

Após identificar as motivações e questionamentos artísticos de tais experiências, o capítulo três trará uma reflexão mais aprofundada sobre a cultura em si - suas definições, sua centralidade na política e na sociedade e seus novos usos na era global. Sempre a partir de uma perspectiva histórica e processual, este capítulo buscará problematizar o objeto geral deste trabalho, que é a cultura, para retomar a discussão sobre sua produção hoje no capítulo seguinte.

Para finalizar, o quarto capítulo inicia com algumas reflexões sobre a consolidação da sociedade civil enquanto agente produtor de cultura – principalmente através das ONGs que sur-

giram na última década -, para então entrar no mérito específico do objeto de análise contemporâneo: o programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura. A partir de um panorama sobre as diretrizes do projeto, ilustrado com diversos exemplos de pontos de cultura no país, encerro este trabalho com algumas conclusões sobre a tendência de políticas para a cultura na globalização.

Para a localização contextual da década de 60, fiz uso de textos escritos na época e muitos revistos por seus autores hoje em dia, além de material mais contemporâneo sobre o assunto. Neste ano de 2008, em especial, houve uma série de publicações a respeito do ano de 68, em comemoração aos seus 40 anos, o que não só ajudou bastante a realização desta pesquisa, como foi uma das principais motivações de estudo sobre o tema. Muitos dos protagonistas dos acontecimentos da época ainda estão vivos, e este ano foi uma excelente oportunidade de reverem e comentarem o que se passou, agora sob uma nova perspectiva. Além disso, uma série de vídeos me ajudou a localizar e entender um pouco melhor do que se passava na época. No mapeamento das iniciativas contemporâneas, farei uso de textos teóricos sobre cultura brasileira e, principalmente, do acervo disponível na internet com informações empíricas sobre os projetos os quais pretendo analisar. De uma forma geral, foram de fundamental importância teóricos como Heloísa Burarque de Hollanda, Nestor García Canclini, Stuart Hall, Jesus Martín-Barbero, Pierre Bourdieu, Aracy Amaral, George Yúdice, entre outros, que muito me ajudaram a enxergar a cultura sob várias perspectivas.

É com muito orgulho que concluo então esta etapa do meu percurso acadêmico com este trabalho de conclusão de curso. Nele estão reflexões surgidas ao longo destes quatro anos, marcadas pelo meu modo de pensar e escrever e, conseqüentemente, daqueles que estiveram presentes de diversas maneiras durante a minha graduação. Neste sentido, não posso deixar

de citar o blog⁴ criado durante a elaboração da monografia, um “TCC interativo”, onde postei trechos dos capítulos, algumas reflexões, links e a bibliografia utilizada, a fim de compartilhar a produção de conhecimento na qual tanto estive imersa nestes últimos meses. Aproveito aqui para agradecer então aos comentários e sugestões – que foram, na verdade, mais presenciais do que no blog exatamente – que me motivaram a continuar e concluir este trabalho até o tão esperado dia 18 de dezembro⁵.

4 O endereço, bastante sugestivo, é www.tropicaline.blogspot.com

5 À época da revisão do texto publicação deste livro, em julho de 2009, foram inseridas observações e dados novos para o conjunto das reflexões.

CAPÍTULO 1 – O mundo na década de 60.

“É proibido proibir”

Inscrições nos muros de Paris em maio de 1968

Este capítulo buscará fazer um panorama da conjuntura sócio-político-cultural dos anos 60 no Brasil e no mundo, visando esclarecer algumas das razões que levaram aos acontecimentos do emblemático ano de 68. Entende-se assim, que este ano foi fruto de questionamentos e experimentações que vinham desde o início da década e que acabaram por convergir nas diversas manifestações daquele ano. Dessa forma, não podemos deslocá-lo de seu contexto, nem tampouco simplesmente reverenciá-lo ou criticá-lo década após década, 40 anos depois. Por isso, este trabalho como um todo visa fazer uma análise comparativa entre as motivações e projetos daquela geração e a de hoje em um recorte específico: a cultura. Além disso, a análise feita deste período servirá para contextualizar a proposta política e estética da chamada “Tropicália”, que irá influenciar, segundo este estudo, a produção cultural no país até os dias de hoje.

1.1 - O contexto mundial.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial em 1945, foi instaurado no plano mundial um momento de tensão entre os dois maiores blocos políticos daquela época, a União Soviética (URSS) e os Estados Unidos, que haviam unido forças para derrotar a Alemanha nazista. Se no leste europeu tornava-se cada vez mais forte a proposta socialista da URSS, sob o regime totalitário de Joseph Stalin, do lado ocidental os EUA viviam um momento de grande crescimento econômico, e o capitalismo se consolidava como ordem social, econômica e política para os países a ele aliados. Este momento ficou co-

nhecido como “Guerra Fria” pois a enorme tensão só não era maior do que o medo mundial de uma nova guerra que, com os avanços tecnológicos da indústria bélica dos últimos anos, terminaria em uma catástrofe nuclear. Assim, o conflito ficou durante muito tempo no plano ideológico, o que se por um lado acirrava a disputa pela hegemonia política a nível global, por outro acabou levando a intensos embates e reformulações a nível local, dentro da dinâmica dos próprios países. Assim, EUA e URSS iam conquistando aliados na construção de uma nova ordem mundial.

A grande quantidade de países sob ditaduras a partir da década de 60 – se nos reportarmos, por exemplo, a América Latina, refletia na população um sentimento de contestação daquela ordem, e mesmo nos países onde o regime não era ditatorial, a atmosfera repressiva parecia inquietar a população - principalmente jovens universitários, que viriam a ser os principais atores das transformações que estavam por vir. E, embora houvesse divergências a respeito do modelo político ideal e como este seria implementado, de um modo geral aquele momento demandava das pessoas uma tomada de posicionamento, que acabava por se infiltrar em diversas esferas da vida: do trabalho ao sexo, tudo era político. O jornalista Alípio Freire afirma que *“havia uma ditadura que, da mesma forma como perseguia o cabeludo, perseguia a moça liberada sexualmente e o militante de esquerda. Foi ela que politizou todo o movimento e colocou todos juntos nas passeatas pela democracia”*⁶.

Com a radiodifusão pela televisão, que se consolidava naquela época, a Guerra do Vietnã causou comoção mundial a partir do efeito midiático provocado pela veiculação das imagens do confronto, fazendo com que a opinião pública norte-americana retirasse seu apoio à ação armada. Em diversos países, as manifestações contra tal intervenção provo-

6 In: Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, 04 de maio de 2008.

cavam choques entre a polícia e a população – em sua maioria jovens universitários – que também protestava contra os regimes totalitários em seus países. Alguns acontecimentos, como a Revolução Cubana tornaram-se referências comuns na época e geraram em parcelas de jovens de diversos países - especialmente nos países da América Latina - um mesmo sentimento a necessidade da *revolução* – fosse ela política, social, cultural, estética. Nas mais diversas bandeiras a motivação era a crença orgânica no poder de transformação, a fim de revolucionar os modos de viver e pensar da sociedade. Entretanto, as significativas diferenças na realidade social, econômica e política dos países fez com que aquela atmosfera em comum tivesse apropriações e desdobramentos bem diferentes em todo o mundo.

1.1.1 - O maio de 68 francês.

A França, por exemplo, vivia um momento de contínua expansão econômica, traduzida no aumento constante do poder de compra e do consumo exacerbado, impulsionado pelo rádio e pela televisão. Patrick Rotman, cineasta e historiador, afirma que:

(...) a renovação geracional e a modernização econômica, porém, iriam se chocar com uma sociedade ainda dominada pelos valores tradicionais e por uma rígida moral. Esse verdadeiro abismo entre o velho e o novo iria desembocar uma explosão repentina, quando milhões de estudantes e trabalhadores paralisaram a França em maio de 1968⁷.

⁷ In: “68 O ano zero de uma nova era”. Revista História Viva, n.. 54. São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 35.

Estas manifestações partiam de um grupo social autônomo: jovens estudantes que trabalhavam e, por isso, tinham acesso ao consumo, ainda que de forma crítica. Suas grandes bandeiras naquele momento eram a liberalização dos costumes e reformas no modelo universitário. Era um momento de questionamento, sobretudo existencial – no qual Sartre e Beauvoir foram importantes referências teóricas -, e a reivindicação por mais liberdade, emancipação e autonomia eram a pauta do dia. Em uma perspectiva cultural, a causa trabalhista também foi um grande foco da atenção dos estudantes naquele momento, que acreditavam que não se deveria viver para trabalhar, mas trabalhar para viver, e a aliança estudantil com o operariado se mostrou fundamental para as manifestações daquele período. Lemas como *“Trabalhadores do mundo, divirtam-se”* e *“O patrão precisa de você, você não precisa dele”*, visto nas ruas de Paris daquele ano, refletiam o clima de contestação da ordem burguesa de trabalho e do acúmulo de capital.

Dada a situação política na França que, diferentemente de outros países, não vivia um regime totalitário, apoiavam-se em causas externas para refletir sobre as contradições do próprio país, as quais iriam questionar nas manifestações. Estas transformações culturais na França de 68 podem ser buscadas, por exemplo, no movimento surrealista de 36, onde se questionava a concepção única de arte - se naquele momento buscava-se *democratizar o acesso à cultura*, o objetivo agora era *transformar a cultura*. Além disso, a Revolução Cultural chinesa e o líder Mao-Tse-Tung influenciavam milhares de jovens franceses com o *“Livro Vermelho”*.

Além da questão comportamental, a grande reivindicação da juventude francesa era por um novo modelo educacional, de autonomia universitária e de revisão da pedagogia ultrapassada que não mais se adaptava à realidade daquela juventude. Denunciavam-se as relações de poder, questionava-se

a função social do conhecimento (que, ao que tudo indicava, estava em função do capital) e reivindicava-se uma autonomia pedagógica multidisciplinar, que permitisse a participação dos estudantes na construção do conhecimento. No Brasil, a luta pela reforma universitária também teve presente nas manifestações, mas acabou ficando em segundo plano em função de uma luta maior: contra a ditadura militar, como veremos adiante. Além disso, este conflito de gerações dentro da universidade também gerou a contestação do autoritarismo e conservadorismo que separava homens e mulheres dentro dos campi. Assim, a universidade seria palco das manifestações do simbólico mês de maio de 68, quando, “liderados” pelo alemão Daniel Cohn-Bendit, estudantes ocuparam a renomada Sorbonne, após a universidade de Nanterre, no subúrbio de Paris, também já ter sido ocupada.⁸

O maio de 68 na França tem prestígio e tornou-se emblemático para aquela época, talvez muito em função da tradição revolucionária de Paris. Entretanto, a luta pela reforma universitária e pela revolução cultural de 68 não devem ser pensadas de forma isolada no tempo e no espaço: tiveram desdobramentos internacionais recriados em novos contextos, até os dias de hoje.

1.1.2 - Os EUA e a Guerra do Vietnã.

No centro dos protestos, estava um Estados Unidos repleto de contradições. Apesar do vertiginoso crescimento econômico, a paranóia anticomunista da Guerra Fria, as desigualdades sociais e o moralismo norte-americano dividiam a população. Assim como em outros lugares do mundo – guardadas as devi-

⁸ Entre as reivindicações protestavam contra a guerra do Vietnã, onde a brutalidade da intervenção servia de justificativa para o uso da violência nos atos de oposição à guerra. As barricadas tornam-se então símbolo da resistência estudantil, evidenciando em lemas como “*barricadas fecham ruas mas abrem caminhos*” o caráter transformador que aquele movimento buscava ter.

das proporções – surgiam movimentos civis de críticas às idéias elitistas, à hipocrisia e à alienação da sociedade norte-americana, reivindicando maior liberdade na vida cotidiana, além de fazer oposição, é claro, à Guerra do Vietnã.

Além das manifestações contra sua política militar externa, uma parcela significativa da sociedade norte-americana começa a contestar nessa década seus próprios valores e preconceitos. Valendo-se da imagem democrática que o país buscava projetar por causa da Guerra Fria, o movimento negro ganhava força denunciando a contraditória realidade das relações raciais, a pobreza e a discriminação aos quais eram submetidos os negros dos EUA. Tiveram assim um importante papel na expansão do Estado do Bem Estar Social no país – por outro lado, uma das principais ferramentas do “American Way of Life” que se tentava imprimir no mundo capitalista. Em busca de reconhecimento e igualdade de direitos e oportunidades, buscaram alterar as relações políticas, raciais e sociais no país. O uso de canções e comícios aproximou brancos da luta dos negros, muito em parte devido ao carismático líder Martin Luther King, pastor da Georgia que propunha a luta por direitos civis de forma não-violenta – também em resposta opositiva à Guerra do Vietnã. Os Panteras Negras, com participação importante na luta militante contra o racismo, buscavam garantir serviços sociais para a comunidade negra a partir de um “nacionalismo cultural”. E ativistas e militantes, como o líder mulçumano Malcom X, proporcionaram visibilidade ao *black Power*, valorizando tradições afro-americanas e dando apoio a movimentos revolucionários no Terceiro Mundo. As estratégias, ideais e coragem do movimento negro americano inspiraram sindicalistas, feministas, lésbicas e gays, povos indígenas e imigrantes não só nos Estados Unidos mas também no mundo.

1.1.3 A “New Left” inglesa.

A chamada “New Left” foi um movimento de intelectuais que constituiu a base sócio-histórica dos Estudos Culturais surgidos na Inglaterra entre o final da década de 50 e a década de 60. A partir de uma visão sócio-histórica, buscavam revisar as práticas e a política marxista, pensando as questões econômicas e estruturais de cada sociedade a partir de sua inserção em seus contextos históricos e culturais específicos.

O movimento começou com os *Left Books*, grupos de discussão de esquerda que combinavam atividades culturais com os estudos políticos. Era um movimento que propunha um marxismo cultural, enxergando na educação a luta pelo acesso da classe trabalhadora aos instrumentos que levariam à mudança social (como veremos adiante, os questionamentos levantados pela New Left tiveram expressão na movimentação política-social no Brasil pré 64, como no caso do CPC). Sua proposta era entender as estruturas sociais “marginais” – no sentido do que é deixado de lado pela classe dominante, o “popular”, no caso brasileiro – para então exercer uma mudança efetiva na sociedade.

O final da década de 50 é marcado por uma relativa descrença, por parte de diversos movimentos políticos no mundo, nos moldes de ação política propostos tanto pela URSS, quanto pelos Estados Unidos, exigindo uma revisão dos processos políticos. Era um momento onde a cultura passava a ocupar lugar central nas discussões sociais e era preciso “repensar o marxismo e sua teoria totalizante da organização social em termos do novo momento histórico”⁹.

Em vistas de uma política cultural radicalmente anti-tradicional, o movimento propunha “romper com a visão de que o cultural e a vida familiar são apenas assuntos sem importância, uma expressão meramente secundária da criatividade e das rea-

9 Cevalco, 2003, p. 80.

lizações humanas”¹⁰, o que lembra bastante a relação tropicalista com a política e o cotidiano.

A New Left foi uma corrente de pensamento não homogênea que abrigou diferentes gerações, alertando para a cultura como uma arena de disputa política – como será melhor discutido no capítulo três. Esta perspectiva culturalista se consolida e é até hoje encontrada na academia, na mídia, nas artes dramáticas e na contracultura metropolitana.

1.1.4. A contracultura

A contracultura se constroeu como resistência aos modelos impostos pelo capitalismo – embora também não fizesse a defesa do modelo socialista – e, variando entre o desbunde e formas mais especificamente politizadas, criticavam de uma maneira geral o autoritarismo e os valores burgueses. Entre ditaduras militares, o crescimento da sociedade materialista e consumista e o engajamento político com a classe operária, jovens embarcavam em diferentes graus de psicodelia acreditando que era possível mudar o mundo e contestar a ordem moral e social até então vigente na sociedade ocidental.

Para os especialistas, a obra inaugural da contracultura é o poema “Uivo” de Alain Ginsberg¹¹, publicado em 56, um longo poema descrevendo a falência moral dos EUA e o fracasso de sua geração em realizar transformações em suas próprias vidas. A criação do termo, entretanto, é atribuída ao professor americano Theodore Roszak, autor em 1969 do livro “O fazer de uma contracultura – Reflexões em uma sociedade tecnocrata e a jovem oposi-

10 Editorial da *University and Left Review*, n.4, publicação lançada por jovens estudantes de Oxford.

11 Ginsberg fazia parte da chamada “Beat generation”, um grupo de jovens intelectuais (chamados de “beatniks”) que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra americano, o anticonsumismo generalizado e a falta de pensamento crítico.

ção”, que buscava fazer um elo entre os protestos estudantis, o movimento hippie e a recusa à sociedade industrial. No Brasil - muito em função da censura imposta pela ditadura militar - a produção e o circuito cultural se viam restritos a uma certa marginalidade e nomes como Torquato Neto, Waly Salomão, Luiz Carlos Maciel, Rogério Sganzerla, além dos artistas tropicalistas, foram nomes importantes para a contracultura brasileira.

O termo contracultura se refere tanto ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60 - como o movimento *hippie*, a música rock, a movimentação nas universidades, as viagens de mochila e o uso deliberado de drogas - como também a um certo espírito de contestação e enfrentamento da ordem vigente, de caráter profundamente radical e divergente às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Para Carlos Alberto Messeder Pereira, trata-se de um tipo de crítica anárquica que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação, tendo assim um papel fortemente revigorador na crítica social. Para o crítico literário Carlos Nelson Coutinho¹², a contracultura no Brasil se configurava mais como um movimento “extracultural”, se colocando mais como uma crise do que uma tentativa de resolvê-la - por não solucionar certos impasses da produção cultural em si. Entretanto, em um momento onde as concepções estruturais dos problemas políticos limitavam de certa forma seu conteúdo, o abstracionismo estrutural da contracultura evidenciou algumas contradições e trouxe para o plano cotidiano o debate político.

Em resposta à violenta intervenção norte-americana no Vietnã, muitos preferiram reagir de forma pacifista, criticando autoridades e os valores da classe média adotando estilos alternativos de vida. Surgia naquela época o movimento hippie com suas diversas comunidades alternativas - em sua maioria longe

12 *Apud* Hollanda e Pereira, 1980.

dos centros urbanos -, onde buscava-se uma vida mais simples e livre, e onde os instintos não fossem reprimidos pela moral e pelo padrão de vida ocidental consumista. O movimento *hippie* propunha novas posturas e práticas sociais: os cabelos cresceram, defendia-se o uso de drogas – principalmente a maconha e o LSD – para a alteração do estado de consciência e o amor livre era bandeira da experimentação contra a repressão moral. O lema “*faça amor, não faça a guerra*” revelava o espírito libertário dos movimentos pacifistas daquela geração, que crescia em todo o mundo. Sua maior manifestação foi o festival Woodstock em outubro de 1969, em uma fazenda em Nova Iorque, onde se apresentaram diversos artistas que de alguma forma se relacionavam com as propostas do movimento hippie: o folk, com seu pacifismo e sua contundente crítica social; o rock, com sua contestação ao conservadorismo dos valores tradicionais; o blues, com sua melancolia que há décadas já mostrava as contradições da sociedade norte-americana; e a cítara de Ravi Shankar, representando a presença marcante da influência oriental na contracultura, entre outros. Entre drogas lisérgicas, amplificadores e muita lama, 400 mil pessoas reivindicavam outro modelo de sociedade, praticavam o amor livre e se opunham pacificamente à Guerra do Vietnã.

Além disso, a disputa ideológica da Guerra Fria buscava ignorar a diversidade cultural vinda do outro lado do planeta. Assim, a crescente oposição ao “American Way of Life”, combinada com o desenvolvimento tecnológico que permitia o maior contato com outras realidades, fez com que muitos jovens se aproximassem da cultura oriental na busca por novos estilos de vida.

Também é dessa época o início de estudos sobre a ecologia, que, para além da preocupação ambiental, busca o equilíbrio dos sistemas – princípios estes que foram aplicados inclusive na sociologia -, dando início aos primeiros movimentos ambientalistas que ganharam força na década seguinte.

Para o brasilianista Christopher Dunn, “esse legado da contracultura fez com que se abrisse mais a noção do que era o campo da política, até então restrito aos partidos”¹³.

É importante assinalar o papel dos meios de comunicação de massa para a configuração da contracultura da década de 60, quando a atmosfera de contestação e busca começam a encontrar ressonância nos meios de comunicação que se consolidavam.

Aquela geração começava então a desenvolver uma cultura própria na música, na moda, na linguagem e os avanços tecnológicos da época os conectavam com a juventude do resto do mundo a partir de uma linguagem universal: o rock. A música foi o principal canal de expressão daqueles ideais, e artistas como Jimi Hendrix, The Doors, Bob Dylan, Janis Joplin, Led Zepelin, The Beatles, Mick Jagger e a Tropicália – no caso brasileiro - faziam a trilha sonora de uma geração que buscava novas maneiras de viver e amar. O rock ‘n’ roll – fusão explosiva do blues, jazz, folk e country – deixa de ser apenas um subproduto da indústria cultural que se consolidava naquela década e construía um discurso crítico social e comportamental na mídia, incorporando principalmente elementos da cultura negra que ganhava força nos EUA. A experimentação e a quebra do padrão em relação aos formatos da música industrial vigente eram refletidos no som dos britânicos The Beatles, em seu emblemático álbum “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, que, por sua vez, influenciaram diversos movimentos musicais no mundo – como a própria Tropicália, como veremos adiante. Além disso, contestavam o papel do músico na sociedade de consumo através de intervenções artísticas politizadas – como a apaixonada e violenta versão do hino nacional executada por Jimi Hendrix no festival de Woodstock, dando expressão à revolta e à confusão que marcavam a vida dos jovens da época.

13 In: “68 – O ano da revolução pela arte”, Segundo Caderno, *O Globo*, 18 de maio de 2008.

1.1.5 A mulher na sociedade.

Na onda de movimentos contestatórios daquela década, se fortificava o movimento feminista que, a partir de um conjunto de idéias políticas, filosóficas e sociais, procurava promover os direitos e interesses das mulheres na sociedade civil, em busca da igualdade entre os sexos. A principal referência do existencialismo, tese segundo a qual cada pessoa é responsável por si própria, era o casal Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, que mantinham um relacionamento aberto – a versão politizada do amor livre, por assim dizer. Em 1949, Simone escreve o livro “O Segundo Sexo”, defendendo que a hierarquia entre os sexos não é uma fatalidade biológica e sim uma construção social, e que serviu de embasamento teórico e político para as reivindicações feministas daquela década. No Brasil, Nara Leão, Elis Regina, Gal Costa, Rita Lee, Lygia Clark, entre outras, ocuparam na década de 60 importantes e diferentes papéis na inserção da mulher nos debates da sociedade através das artes, sem esquecer de outras importantes feministas brasileiras como a escritora Rose Marie Muraro e a atriz Leila Diniz ¹⁴.

1.1.6. A contestação e a arte.

Nas artes também era possível observar a reformulação de valores e, principalmente do conceito de arte. A pop art norte-americana – influenciada pelas obras de Marcel Duchamp nos anos 30 e simbolizada principalmente nas obras do artista Andy Warhol sobretudo na década de 50 – se apropriava de temáticas do cotidiano para criticar o “American Way of Life”. A simbologia de produtos do mercado publicitário americano era utilizada como tema da obra, reafirmando que a arte deixava de lado a abstração para assumir um caráter mais figurativo, a fim de provocar

14 Sobre feminismo, ver Alves Moreira e Pitanguy, 1991 e Jardim Pinto, 2003.

uma sociedade cada vez mais guiada pelos padrões de consumo capitalistas. Embora não se caracterizasse como um movimento contracultural, a pop art trouxe questionamentos e experimentações estéticas absorvidas, por exemplo, pelo movimento Nova Objetividade Brasileira, que teve em Hélio Oiticica um de seus precursores, contribuindo para a vanguarda das artes plásticas e da contracultura brasileira na época.

No Brasil, o teatro também assumiu um importante papel na manifestação artística contracultural que se manteve conectado às tendências internacionais. O experimentalismo do Living Theatre e o teatro anárquico e político do Grupo Oficina de José Celso Martinez Correa – que mantinham permanente intercâmbio – foram revolucionários no sentido de alterar a relação entre o palco e a platéia, entre os textos e os atores e a direção do espetáculo.

A música e o cinema também tiveram importante participação no protesto e experimentalismo da década no Brasil, como veremos adiante. Separados por significativas diferenças no contexto político e cultural dos dois países, estes movimentos tiveram papel fundamental no questionamento do estatuto de arte, do papel do artista e da relação entre a obra e o público. A arte e a cultura serão no Brasil um dos principais canais de discussão – e articulação – política daquela época, como veremos a seguir.

1.2 – Brasil.

1.2.1 - A esperança da revolução cultural brasileira.

Depois de uma fase de grande desenvolvimento com o governo de Juscelino Kubitschek nos anos 50, o país parecia caminhar rumo a uma nova sociedade, uma nova política, uma nova cultura, onde a modernidade e a modernização se instalavam com força. Acreditava-se que nunca se havia produzido tanto no país, em termos industriais, econômicos e culturais – que é o que nos interessa aqui.

Em Pernambuco, por exemplo, o governo de esquerda de Miguel Arraes que apoiava a criação de sindicatos, associações comunitárias e a liga camponesa, cria o Movimento de Cultura Popular em 1960, que teve como objetivo básico difundir as manifestações da arte popular regional e desenvolver um trabalho de alfabetização de crianças e adultos. Com apoios como o da União Nacional dos Estudantes e o Partido Comunista, o MCP ganhou dimensão nacional e serviu de modelo para movimentos semelhantes criados em outros Estados brasileiros. Dado o seu caráter esquerdista e libertador, embasado no pensamento nacional-popular, hegemônico no pensamento da esquerda brasileira naquele momento, forças de direita tentaram sufocar o movimento e houve uma mobilização nacional em sua defesa, evidenciando o forte sentimento nacionalista e populista da esquerda na época.

Ainda em terras pernambucanas, Paulo Freire e sua “pedagogia do oprimido” propunha a quebra de paradigmas através de uma educação popular que teve posteriormente grande visibilidade internacional com o chamado “Método Paulo Freire” de alfabetização de adultos.

Em São Paulo o Teatro de Arena revelava, em nomes como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, a preocupação de expandir a arte teatral para as ruas, fugindo do sistema burguês de espetáculos fechados. No Rio de Janeiro, a movimentação em torno da MPB e da Bossa Nova e experimentações cinematográficas de jovens universitários indicavam novos caminhos de uma arte preocupada com a questão do “povo”. Nesse contexto, e claramente influenciado pelo MCP, é criado no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura da UNE em 1961, com o objetivo de construção de uma “cultura nacional, popular e democrática”. Por meio da conscientização das classes populares a partir de inserções culturais na favela, no campo e na classe operária, a arte engajada realizada pelo CPC buscava levar o diálogo político para o “povo”, a partir de uma concepção da cultura como

instrumento de tomada de poder. Assim, observava-se o esforço de “adestrar os poderes formais da criação artística a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos políticos originais”¹⁵, ficando então a concepção estética a serviço do conteúdo político, objetivando uma comunicação mais imediata com seu público: o povo. É importante acentuar a preocupação cepecista da opção de público em termos de “povo”, que, colocada desta forma, homegeiniza conceitualmente a multiplicidade de contradições e interesses da população.¹⁶

A cultura encontrava solo fértil e era o mais importante canal de diálogo escolhido pela esquerda na relação com as massas. Acreditavam desta maneira preparar “a base” para uma revolução socialista no país - motivada pela recente Revolução Cubana. Tanto nas produções em traços populistas quanto nas vanguardas, temas do debate político como a modernização, a democratização, o nacionalismo, e a “fé no povo” estavam no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da cultura. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “*a efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário*”¹⁷ - projeto que, atentado para as contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, busca uma arte de vanguarda ou de diálogo populista trazendo para o centro das preocupações o empenho da participação social que marcou aquela década. A tensão entre a arte popular revolucionária e o experimentalismo formal permitiu que a produção cultural bra-

15 Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962, por Carlos Estevam Martins, então presidente do CPC. Ver texto completo em Hollanda, 1980, p. 135-168.

16 As motivações e realizações do CPC serão vistas mais aprofundadamente adiante, no capítulo 2.

17 Hollanda, 1980, p. 15.

sileira não apenas crescesse vertiginosamente no período mas aprofundasse suas questões estéticas e funcionais.

As ações do governo e das organizações políticas populares passam a orientar-se cada vez mais pela crença em um Estado superior e soberano, e pelo lugar central ocupado pelas massas em termos de base de articulação e apoio. Se isto significa que possuem então algum nível de participação e poder de barganha com o Estado, coloca, por outro lado, empecilhos para o desenvolvimento de uma ação política autônoma, desempenhando assim um papel de massa de manobra. O Partido Comunista, por sua vez, atuava na aliança com a burguesia nacional e na conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante.

A intensificação do processo de industrialização começa a se fazer através da crescente penetração em nossa economia de capitais externos pela via da associação com empresas nacionais. Dessa forma, o país, estruturado em uma economia agrário-exportadora, sofria as pressões de uma “nova modernidade” imposta pelo capitalismo monopolista internacional, enquanto o debate político nacional via nascer um novo tabu: a Reforma Agrária.

Embora tivesse aproximação com a base popular através de reformas sociais, o governo de João Goulart encontrava resistência dentro do Congresso, simbolizando para as classes mais conservadoras um perigo comunista no país, e, temendo a luta de classes, recuou diante de uma possível guerra civil. Assim, financiado pelo governo capitalista norte-americano, apoiado pela direita e por setores da Igreja Católica e da classe média, militares tomam o poder, no dia 31 de março de 1964. Instala-se então oficialmente uma moral conservadora sustentada pelo zelo cívico-religioso, a vigilância moral e o ufanismo patriótico, que, através da censura declaradamente exercida pelo regime militar sobre a produção cultural nacional, irão estabelecer novos paradigmas para a criação artística no país. O chamado golpe

militar foi então um verdadeiro “balde de água fria” para artistas, intelectuais, militantes, estudantes e, de uma forma geral, para a esquerda, que acreditava na possibilidade de criação de uma nação socialista de base popular:

*O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e os grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados.*¹⁸

No dia 1º de março, a sede da UNE é invadida, incendiada e a entidade é posta na ilegalidade – acabando assim como os CPCs espalhados pelo país; Miguel Arraes é deposto em Pernambuco, acabando com as iniciativas do MCP; o Partido Comunista Brasileiro torna-se ilegal desencadeando todo um processo de rupturas e dissidências no campo das esquerdas - que se divide entre a crença na revolução por via da conscientização política da base popular e na guerrilha armada conectada com as tendências latino-americanas ou no simples desbunde como resistência ao processo político. Desestruturados com a surpresa do golpe e o fracasso da revolução socialista, antigos militantes dão espaço para os novos – em sua maioria estudantes – que irão tocar a cena política de resistência. Inicia-se um novo momento para o Brasil em termos políticos, sociais e culturais, que levarão o país ao período que foi, provavelmente, um dos mais turbulentos de sua história.

1.2.2 – Cultura no Brasil pós 64.

Não só no Brasil, mas no mundo inteiro, repensa-se vários problemas do nosso tempo, buscando superar certas categorias

18 Idem, p. 20.

e certas maneiras de abordagem que prevaleceram em períodos anteriores. Apontando para uma crise da esquerda e do marxismo enquanto método de investigação social, “há uma tentativa de repensar as questões de uma maneira nova, e também de repensar certa concepção da política no Brasil...de como fazer política”.¹⁹ Neste sentido, no plano da cultura também se observava uma certa crítica ao autoritarismo e a idéia de que poucas pessoas iluminadas eram capazes de resolver as questões do povo brasileiro – como se a esquerda fosse a detentora do monopólio da verdade, observando a necessidade de uma cultura mais pluralista que desse conta das contradições de uma sociedade brasileira diversa e heterogênea.

O principal efeito do golpe militar sobre o processo cultural não foi, a princípio, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda, mas no bloqueio desta produção em seu acesso às classes populares, cortando assim as pontes entre o movimento cultural e as massas. Mesmo com restrições, o ideário das manifestações culturais da esquerda se desenvolve vertiginosamente entre um público que iria assumir, então, a frente das movimentações: os estudantes, organizados em semiclandestinidade:

*Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedidas de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco - e a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média*²⁰.

Neste sentido, o experimentalismo formal das vanguardas e as propostas de arte popular revolucionária (que remontam ao

19 Hollanda e Pereira, 1980, p. 45

20 Hollanda, 1980, p. 30.

engajamento cepecista) criam uma forte tensão que alimenta e percorre a produção cultural do período.

A perda de contato com o povo e a necessidade de impedir a desagregação canalizaram a ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo. Firmava-se então a convicção de que vivo e poético era o combate ao capital e ao imperialismo e daí a importância dos gêneros públicos como teatro, música popular e cinema – enquanto a literatura saía do primeiro plano para ter seus artistas incorporado a estas outras artes.

Para o engajamento artístico cepecista (pré-golpe), para captar a “sintaxe das massas” é necessário fazer uso de seu instrumento de trabalho – a palavra poética – em favor de um diálogo político mais imediato. O resultado dessa submissão da forma ao conteúdo era uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. Heloísa Buarque²¹ recorre a Walter Benjamin, para demonstrar que há uma cisão entre o engajamento e a qualidade literária não dá conta das interconexões existentes entre os dois pólos, se tratando de uma percepção antidualética do problema, pois é “exatamente a opção literária explícita ou implicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra. Ou seja: em que medida ela está reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo”. Essa crítica à produção literária pode ser deslocada para outras formas de criação artísticas do período, que também possuíam diferentes graus de engajamento e preocupação estética:

A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas precauções que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não dessa técnica às relações de produção estabelecidas. É neste sentido, então que a arte

21 Idem, p.31.

*populista não desempenhava, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária.*²²

Neste sentido, o movimento do Cinema Novo, que vinha desde o início da década, parecia propor um duplo engajamento, buscando a revolução da arte com conteúdo político também pela reformulação estética. Para eles, os dois problemas se colocam juntos, um decorrendo do outro: por um lado a preocupação com uma arte que transforme, e por outro a garantia de liberdade entre as alternativas que esta arte possa ter como expressão e comunicação.

Entretanto, eram criticados pelas alas mais rígidas do CPC, que viam no “cinema de autor” a possibilidade de um impedimento à comunicação com o “povo”, que não acompanharia a linguagem de vanguarda. Em resposta, Glauber Rocha, um dos mais importantes cineastas da história do cinema nacional e precursor do Cinema Novo, diz: “estamos preocupados em transformar consciências, não levá-las a uma forma de entorpecimento; levá-las a novas formas de raciocínio condizentes com sua situação de classe novas”.

No Cinema Novo, em contraposição a um cinema nacional nos moldes da indústria cinematográfica norte-americana e européia buscava-se a realização de filmes “descolonizados”, expressando criticamente a temática do subdesenvolvimento, traduzindo a vivência histórica de um país do Terceiro Mundo. Na busca por uma identidade nacional, queriam fazer filmes antiindustriais, de autor, “filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural²³”. Acreditavam que a revolução no cinema deveria dar-se também no plano estético, em uma tentativa de romper com a lógica de produção do cinema imperialista norte-americano e seu esquema

22 Idem.

23 Idem

clássico-narrativo. A linguagem era vista como lugar de exercício do poder: a superação da alienação e da dependência haveria de passar pela desconstrução das formas culturais dominantes e do raciocínio ideológico por elas proposto. Além de estética, a invenção e a experimentação no campo da linguagem cinematográfica eram uma problemática econômica e política pois resultava da opção de uma produção não industrial, pela desmistificação da imagem dominante da sociedade brasileira e, principalmente, pela desmontagem dos padrões estéticos-ideológicos do filme estrangeiro.

O engajamento do intelectual não era apenas a motivação ideológica do Cinema Novo, como também, muitas vezes, o seu argumento. Em 66, Paulo César Saraceni filma *O Desafio*, um filme sobre os impasses que rondavam a esquerda depois de 64 que se traduz em uma tentativa de flagrar um momento da consciência do intelectual, demarcando as contradições e os limites de sua origem de classe e de seu universo ético e político. Em 67 é lançado *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o mais emblemático filme do período, que motivou vanguardas experimentalistas – como a música tropicalista de Caetano Veloso – ao questionar as contradições da *intelligentzia* brasileira.

No campo do teatro, com o fechamento do CPC, seus membros tiveram que se voltar para o teatro comercial para dar continuidade à sua experiência, e como não poderiam emular com um novo espetáculo o nome de seus antigos diretores, articularam-se ao Teatro de Arena, do qual pegaram o nome “emprestado”²⁴. Em dezembro estréia então o musical *Opinião*, dando início à bem sucedida temporada que tornou-se um marco para a cultura pós-64. No palco, o compositor rural João do

24 Segundo Ferreira Gullar em entrevista à Heloísa B. de Hollanda no livro “Patrulhas Ideológicas” “o show *Opinião* foi lançado como produção do Teatro de Arena, mas não era do Teatro de Arena; e nós pagamos ao [Augusto] Boal para fazer isso e ainda pagamos ao Teatro de Arena para nos emprestar o nome”.

Vale, o músico da periferia urbana carioca Zé Ketti e a filha da classe média de Copacabana Nara Leão representavam as contradições de uma população que acreditava que “*É preciso cantar / Mais do que nunca, é preciso cantar / É preciso cantar e alegrar a cidade / A tristeza que a gente tem qualquer dia vai se acabar*”²⁵. Em uma alusão à esperança e à resistência, o musical marcou o início de uma tendência – ou melhor, necessidade – de se passar a mensagem política através de parábolas, driblando a censura. Para este grupo que acreditava dar uma resposta ao golpe, a arte é tanto mais expressiva quanto mais tenha uma opinião, a partir da denúncia através de conteúdos políticos, evidenciando um nacionalismo explícito e a continuidade da idealização da aliança artista-povo em uma “cultura de protesto”²⁶. Entretanto, ao invés de operários e camponeses, o público do espetáculo, apresentado em uma avenida a beira-mar de Copacabana, eram estudantes e intelectuais da classe média de esquerda, que compartilhavam do mesmo sentimento de esperança. O diálogo público-plateia se tornava mais horizontal no sentido de que no lugar da profundidade de belos textos, eram apresentados argumentos e comportamentos diretamente relacionados com suas realidades, para imitação, crítica ou rejeição. Nesta cumplicidade, o show *Opinião* produziu a unanimidade da plateia através da aliança simbólica representada entre música e as massas “populares” contra o regime.

Ainda no plano teatral, José Celso Martinez Corrêa dirigia o Teatro Oficina no pólo experimentalista da criação artística da época, opondo-se à estética e, principalmente, à motivação do Teatro de Arena. “Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma cer-

25 Trecho da Marcha da Quarta-feira de Cinzas cantada por Nara Leão no espetáculo, investindo na canção o sentido político de se expressar contra o autoritarismo que subia ao poder e a determinação à denúncia e ao enfrentamento.

26 Holanda, 1982, p. 23.

ta limitação populista, O *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64²⁷. Na relação palco-público observava-se uma cumplicidade diferente, não mais ligados pela *simpatia* e *didatismo*, como no Arena, mas pela *brutalização* e *choque*. Era uma resposta mais radical à derrota de 64, e seu público era aquele a quem o resíduo populista do *Arena* incomodava. Para eles – artistas e público do *Oficina* - depois da aliança da burguesia com o imperialismo que resultou na ditadura militar, todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético, e a cumplicidade esperançosa da classe média estudantil no *Opinião* se configurava como alienação e conformismo.²⁸

No campo da canção, a influência das idéias de esquerda nos meios artísticos levará a uma verdadeira revolução estética na música popular. Alienação e engajamento na cultura estudantil serão neste momento a principal discussão, e esta torna-se mais evidente no cenário musical, cuja produção cresce vertiginosamente neste período. Para Francisco Texeira da Silva:

As canções possuem um poder especial, um certo encantamento próprio, compondo parte fundamental da memória dos indivíduos. As canções eram, naquele momento, ouvidas e aprendidas, para serem repetidas na mesa do bar, nos corredores das escolas e universidades, em pequenas reuniões. Eram tempos em que a canção também era uma arma, reforçando a solidariedade mútua e a identidade coletiva²⁹.

Nessa perspectiva, a MPB se destaca não só como o centro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, mas, acima de tudo, como uma instituição sociocultural forjada a

27 Schwarz, 1978, p. 44.

28 Veremos mais sobre o Teatro Oficina no capítulo 2.

29 Teixeira da Silva, *apud* Cambraia Naves & Duarte, 2003, p.140.

partir deste debate. Se no início da década a produção estava voltada, por um lado para as “conquistas” musicais da Bossa Nova, e, por outro, pela disseminação de uma mensagem socialmente engajada e nacionalista, a partir de 64 a função social da música é rediscutida, acompanhada da discussão mais específica em torno do posicionamento contra o regime militar. Nas canções utópicas de reforma social deste período não há, de uma maneira geral, uma forma única de organização política e social, diferente das experiências do realismo socialista pré-golpe e suas certezas políticas. Apesar do “fracasso das esquerdas” em 64, permanece uma certa fé - ao mesmo tempo ingênua e segura - na capacidade do povo em construir formas mais igualitárias, pluralistas e justas de convivência social, remanescendo assim o “artista-povo” como alegoria de vanguarda.

Além disso, a consolidação de uma indústria cultural traz ampliação do público consumidor e, com isso, novos espaços no cenário musical. De acordo com Nercolini (2005), neste sentido, a Era dos Festivais promovida pelas incipientes redes de TV na época (a exemplo da Excelsior, da Record e da Tupi, e, mais tarde, da Globo) exerceram um importante papel na divulgação do trabalho de novos artistas, que encontravam neste cenário um diálogo com seu público, em sua maioria uma classe média que por vezes não era atingida pelos outros circuitos culturais. Tais festivais revelaram – ou consolidaram - importantes artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina, Nara Leão, entre muitos outros. Se por um lado os meios de comunicação de massa favoreciam o diálogo dos músicos “engajados” com a classe média estudantil – seu principal público -, por outro permitiam o aparecimento de novos artistas produtos da indústria cultural. Com conteúdo considerado “alienado”, artistas como Roberto e Erasmo Carlos representavam a Jovem Guarda, que, muito bem acessorados pelas suas gravadoras e pelos meios de comunica-

ção de massa, faziam uma música mais comercial, baseada no rock 'n' roll que se consolidava internacionalmente. No Brasil, a versão “iê iê iê” alcançava sucesso de vendas e conquistava grande parte do público de classe média, gerando uma verdadeira cisão entre os então chamados de “engajados” e “alienados”.

A relação com a indústria cultural – e o crescente mercado por ela proporcionado – dividiu muitos artistas e gerou uma série de debates sobre os rumos da produção cultural brasileira. Para Roberto Schwarz:

Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio.³⁰

Em síntese, se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais, associado às transformações estruturais pelas quais passa a sociedade. A reorganização tardia da economia brasileira no processo de internacionalização do capital faz com que o Estado autoritário fortalecesse o parque industrial, inclusive da produção de cultura e do mercado de bens culturais³¹.

Reconhece-se então o poder que pode ter a cultura, e a importância da atuação do regime junto às esferas culturais. Se por um lado é definida uma repressão ideológica e política, por outro,

30 Schwarz, 1978, p. 8.

31 Diferentemente de “bens materiais”, entende-se por “bens culturais” a dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, que expressam elementos políticos embutidos – embora nem sempre evidentes – no próprio produto veiculado.

é um momento de grande produção e difusão de bens culturais, muito em função do papel de produtor e incentivador da cultura assumido pelo próprio Estado, que sentia a necessidade de tratar de forma diferenciada esta área, onde seus produtos poderiam expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. Por isso, a censura não se define pelo veto a qualquer produto cultural, mas sim por estabelecer uma “repressão seletiva” que separava o material considerado subversivo daquele que serviria aos interesses ufanistas do regime militar. Ou seja, uma visão autoritária que se desdobra no plano da cultura pela censura e pelo incentivo de determinadas ações culturais.

É dessa época a criação de entidades como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, a Funarte, entre outros³², evidenciando a preocupação do regime em políticas públicas nesta área. Com isso, a produção cinematográfica conhece, sem dúvida, um momento de expansão, com políticas do Estado voltadas para medidas de proteção de mercado - frente à indústria hollywoodiana - e de incentivo à qualidade de produção.

Como assinala Ortiz:

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, em 60 elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora de produtos produzidos especialmente para elas³³.

32 Esta iniciativa remonta à atuação política na esfera da cultura no período da ditadura Vargas, onde foram criadas diversas instituições na esfera cultural e educacional como o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, além de museus, e bibliotecas públicas.

33 Ortiz, 2001, p.121.

O crescimento desse público consumidor de cultura se dá também em função das inúmeras facilidades que o comércio passou a apresentar. Assim, ocorre uma expansão em nível de produção, distribuição e consumo de cultura – tanto das empresas aliadas ao regime que produzem mais para suprir a falta (econômica) dos que foram censurados, quanto da contracultura, que tenta distribuir sua produção no limite de sua proposta subversiva.

A implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial, o que não se trata apenas de uma manifestação do regime militar, mas a expressão do desenvolvimento capitalista no país através de uma via autoritária. Assim, pode-se entender a gama de interesses comuns no projeto de integração nacional entre o Estado autoritário – que buscava a ampliação da base de apoio ao regime - e o setor empresarial da indústria cultural que se consolidava no país – sublinhando a integração com o mercado. Neste sentido, a despolitização do conteúdo por parte da indústria cultural e dos meios de comunicação massivos servia perfeitamente para ambas as pretensões. O que se via era uma política de pão e circo. Através do aparente desenvolvimento econômico conectado com o capitalismo internacional e da proliferação de bens culturais “pasteurizados”, iludia-se a população para desviar a atenção dos reais problemas sociais como a repressão e a desigualdade social. Desta forma, o pacto ditadura - meios de comunicação representava um duplo obstáculo para os movimentos contraculturais de resistência ao regime e à alienação, que agora se viam frente a dois “inimigos”: a censura política do conteúdo e a imposição econômica da indústria cultural.

Neste cenário, os meios de comunicação de massa começavam a se consolidar no país, sendo reconhecida a sua capacidade de difundir idéias, de se comunicar diretamente com as massas e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar “estados emocionais

coletivos”. Tendo o nacionalismo como sua principal bandeira, a busca por uma identidade nacional será a grande motivação para tal papel estatal de integrar, a partir de um centro, a diversidade social. A idéia da “integração nacional” é central para a realização desta ideologia, que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera da cultura investindo pesadamente em suportes tecnológicos para as telecomunicações.

Assim, o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão como meio de massa, e, para isso, o Estado investiu no incremento da produção de aparelhos, na sua distribuição, e na melhoria das condições técnicas, fazendo com que o hábito de assistir televisão se consolidasse definitivamente e se disseminasse por todas as classes sociais. Com a crescente profissionalização da produção cultural, intensifica-se o processo de divisão de tarefas e surgem ou são consolidadas profissões especializadas fundamentais para o funcionamento desta indústria, como fotógrafos, cenógrafos, redatores, pesquisadores, roteiristas, etc. É nessa época que surgem os grandes conglomerados que passariam a controlar cada vez mais os meios de comunicação e a cultura de massa, representando a força econômica e política aliadas.

A década de 60, com a revisão política e o questionamento comportamental, as experimentações estéticas e utopias revolucionárias, ao lado do crescimento de uma indústria cultural e da consolidação do capitalismo como ordem hegemônica, foi um período de grandes transformações sociais, políticas e, sobretudo, culturais, cujos desdobramentos ainda podem ser sentidos na produção cultural dos dias de hoje, como veremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2 – O CPC E A TROPICÁLIA.

“Se a gente não se propõe a mudar o mundo, como visão, não adianta nada. Hoje em dia eu acho que qualquer coisa que se faça deve estar tão ligada a um ato político que não deve haver mais diferença entre a política em si e a arte de outro lado... um gesto, uma fala, uma atitude, devem ser coisas politizadas.”

Lygia Clark

2.1 – O Centro Popular de cultura da UNE.

Como vimos no capítulo anterior, a década de 60 foi marcada no Brasil por um forte sentimento nacionalista e desenvolvimentista. A intensa produção cultural no país refletia esta atmosfera, aglutinando artistas e intelectuais em questionamentos em torno do “popular”, em termos de conscientização e participação das massas no processo social e político do país. A arquitetura de Oscar Niemeyer fez de Brasília o centro das apostas em termos de desenvolvimento nacional, e a Fundação Cultural de Brasília, dirigida por Ferreira Gullar, ampliou os horizontes do poeta para estas questões:

(...) aí entrei numa nova dimensão da realidade. Aí tentei fazer arte popular e arte de vanguarda, porque acreditava que Brasília era a síntese desses dois pólos da vida cultural brasileira. (...) O artesanato arcaico nordestino com a imaginação do urbanismo e a arquitetura audaciosa, o Brasil mais moderno e o mais antigo juntos.³⁴

Gullar, maranhense que vinha das experiências neoconcretas no Rio de Janeiro, pretendia criar um Museu de Arte Po-

34 *In: Amaral, 2003, p. 315.*

pular, com ateliês coletivos para os trabalhadores nordestinos residentes no Distrito Federal terem um espaço de lazer e cultura, desenvolvendo sua tradição artesanal a partir de um mercado de arte popular para turistas, gerando assim também uma movimentação econômica importante para o circuito. Mas o projeto não foi adiante, e Gullar percebeu que os próprios trabalhadores, que por conta de suas ocupações não se dedicavam à produção artesanal tradicional, também não se mostravam muito interessados ou engajados na discussão sobre cultura popular.

No mesmo período, em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) passava por um período de reestruturação e alguns de seus artistas buscavam expandir suas atuações para além do teatro convencional. Era criado então o Teatro de Arena, que, liderado por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, e Gianfrancesco Guarnieri (que vinham do Teatro Paulista dos Estudantes), fazia apresentações com recursos mínimos, onde as funções eram coletivas, e com uma temática brasileira cotidiana, ligada à vida de todo dia³⁵. Apesar do esforço, ainda eram um teatro de minoria e perceberam que continuavam com o mesmo público burguês do TBC:

O Arena era porta-voz das massas populares em um teatro de 150 lugares. 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 de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Arena enquanto empresa³⁶.

35 “O Arena revolucionou a tradicional divisão de trabalho do teatro convencional. Ali todos faziam tudo: escreviam, representavam, dirigiam e faziam o trabalho logístico. O Arena era, de fato, uma equipe”. In: Buonicori, 2005, p.100

36 *Apud* Buonicori, 2005, p. 100.

Como conta Gullar:

*Surgiram aqueles que achavam que era necessário levar a experiência além daqueles limites que não eram simplesmente culturais, estéticos, eram de outra natureza: diziam respeito à própria inserção do teatro na sociedade brasileira – do teatro como uma forma de produção comercial.*³⁷

Desejando compreender melhor os mecanismos de exploração do trabalho sob o capitalismo, Vianinha e Chico de Assis escrevem em 1960 a peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgard*, com a ajuda do jovem sociólogo do ISEB Carlos Estevam Martins, sucesso de público durante os 8 meses em que ficou em cartaz na Faculdade de Arquitetura da UFRJ. Visando a continuidade do trabalho, realizam na sede da UNE um curso sobre História da Filosofia, que contou com a presença do educador Paulo Freire, relatando as experiências do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco. No mesmo ano havia sido realizado um Congresso da UNE, em Recife, onde o próprio MCP preparou uma exposição sobre suas atividades, sugerindo aos estudantes presentes a criação de iniciativas análogas. Surge então a idéia do Centro Popular de Cultura em parceria com a UNE que, embora idealizado a partir das atividades universitárias com o teatro, englobava também outros campos da produção cultural: Vianninha seria o responsável pelas atividades teatrais, Leon Hirzman pelo cinema, Carlos Lira pela música e Ferreira Gullar pela literatura, e tendo como presidente Carlos Estevam Martins, também autor do “Anteprojeto do Manifesto do CPC” – emblemático texto sobre a proposta do projeto que se iniciava. Em 8 de março de 1962 é oficializado o CPC da UNE, que embora ocupasse uma pequena sala na sede da entidade, não recebia nenhuma forma de financiamento fixo, nem da UNE nem do governo João Goulart, recebendo verbas

37 *Apud* Hollanda, 1988, p. 63.

públicas apenas para alguns projetos específicos. A opção pela recusa do financiamento público era justamente manter a autonomia de suas ações perante o governo populista de Goulart, se assumindo como um “órgão da sociedade civil, criado e sustentado por ela o tempo todo”. Segundo Martins, “o nosso público, que iria usufruir de nossa criação cultural, é que deveria pagar por ela, pois só assim tiraríamos, como de fato tiramos, o Estado da jogada e não ficaríamos, como os sindicatos, atrelados ao Estado pelo umbigo da dependência econômica”³⁸.

Com a entidade estudantil o CPC realizou o projeto *UNE Volante*, uma caravana cultural itinerante que levava as produções cepecistas a diversos pontos do país, promovendo as discussões e incentivando a criação de outros Centros Populares de Cultura. As apresentações nas portas das fábricas, sindicatos, em favelas e comunidades rurais realizadas pelos universitários traziam temáticas próprias de cada contexto, incentivando o debate crítico da realidade social brasileira. Algumas das realizações marcantes do CPC em sua curtíssima duração de dois anos foram: as peças teatrais “*A mais valia vai acabar, Seu Edgard*”, “*Brasil – Versão brasileira*”, “*Eles não usam black-tie*”, e peças de agitação como o “*Auto dos cassetes*”; o “*Auto dos 99%*”, entre outros; a produção do filme “*Cinco Vezes Favela*”³⁹ e “*Cabra marcado para morrer*”⁴⁰; shows musicais com artistas populares, o disco “*O povo canta e o espetáculo*”, “*A noite da Música Popular Brasileira*”, no Teatro Municipal; a publicação dos “*Cadernos do Povo Brasileiro*” e a montagem de uma distribuidora de livros e discos do CPC. Segundo Roberto Schwarz:

38 *Apud* Buonicori, 2005, p.108.

39 Uma produção coletiva que reunia cinco curtas com a visão do povo da favela pelos olhos dos jovens cineastas do CPC. Participaram do projeto Miguel Borges (“*Zé da Cachorra*”), Cacá Diegues (“*Escola de Samba Alegria de Viver*”), Marcos Farias (“*Um Favelado*”), Leon Hirszman (“*Pedreira de São Diego*”) e Joaquim Pedro de Andrade (“*Couro de Gato*”).

40 O filme dirigido por Eduardo Coutinho teve de ser interrompido no meio das filmagens em 64 no interior pernambucano por conta do golpe militar, sendo concluído apenas nos anos 80.

No Rio de Janeiro os CPC improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc⁴¹.

Como se pode observar, a temática “povo” era a principal linha de atuação do coletivo que, baseado em uma ideologia do nacional popular, tentava desvendar o Brasil sob a perspectiva da luta de classes e, assim, incentivar a participação dessa população na construção do Brasil que se desenvolvia. Para eles, a participação do intelectual e do artista na problemática social de seu tempo era uma necessidade impreterível. Carlos Estevam Martins, no anteprojeto do Manifesto do CPC, situa os artistas em três alternativas em relação à luta do povo: o “conformismo” (“o artista perdido em seu transviamento ideológico” não enxerga a arte como “um dos elementos constitutivos da superestrutura social”), o “inconformismo” (intelectuais movidos por um “vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes”, que, no entanto, não compreendem que “não basta adotar a atitude simplesmente negativa de não adesão”) e o “revolucionário-conseqüente” (opção “por ser povo, por ser parte integrante do povo”), como se julgavam os cepecistas. Martins ainda classifica os três tipos de arte ditas “populares”. A “arte do povo” seria fruto sobretudo do meio rural, na qual o artista “não se distingue da classe consumidora”, e por isso é considerada “primarista no nível da elaboração artística”; já a “arte popular” estaria assinalada pela divisão do trabalho na produção artística sem ainda “atingir o nível de dignidade artística” legítima. Para ele, estes dois tipos de arte “expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas” e coexistem com uma arte “dos senhores” que nega este circuito popular,

41 Schwarz, 1978, p. 20.

dividindo parte da sociedade e contribuindo para o conformismo social. Assim, o artista do CPC se propõe a uma “arte popular revolucionária”, que “visa dar cumprimento ao projeto da existência do povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes”, e onde “o povo nega sua negação”, rejeitando o romantismo populista sobre a cultura popular, o que levaria ao conformismo. Dessa forma, o CPC, através do manifesto escrito por Martins, afirma que “em nosso país e nossa época, fora da arte política não há arte popular”⁴².

Esta era, entretanto, a principal crítica feita ao CPC, pelo fato desta representação do povo brasileiro ser feita pelos olhos de uma classe determinada: a juventude universitária de esquerda⁴³. A busca pela conscientização das massas e sua conseqüente participação política era feita de forma contraditoriamente hierárquica, uma vez que se levava o conhecimento adquirido pela intelectualidade para as classes populares. A grande crítica ao CPC dizia respeito à sua atuação como se este “povo” fosse uma massa alienada que precisasse de uma vanguarda para orientá-lo e conduzi-lo à revolução. A tentativa de se caracterizar o que seria esta “cultura popular” não poderia ser sempre fiel à realidade, uma vez que isto era feito por pessoas originariamente alheias àqueles contextos⁴⁴. A visão romantizada do “bom povo”, do trabalhador, do homem do campo e da favela, acabava por ignorar as diferenças e contradições de toda uma classe.

42 Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962, por Carlos Estevam Martins, então presidente do CPC. Ver texto completo em Hollanda, 1980, p. 135-168.

43 “Nenhum operário foi consultado/ não há nenhum operário no palco/ talvez nem mesmo na platéia/ mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários” – letra da música Classe Operária, de Tom Zé

44 Isto era reconhecido por Martins, no manifesto: “por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizariam com as necessidades da classe que decidiu representar”.

Como relata Ferreira Gullar, a tentativa de contato da classe média com a cultura popular que se buscava realizar no CPC não era necessariamente correspondida pelas classes populares:

Levavam-se à sede da UNE grupos folclóricos, cantores populares e gente das escolas de samba; criou-se um movimento muito amplo e muito importante, mas a resposta procedia basicamente do setor universitário. Quando começamos a ampliar o movimento em direção aos sindicatos, às favelas e tal, a coisa começou a complicar. Os operários não tinham experiência de teatro e, quando íamos aos sindicatos, em geral não havia operários para ver as peças.⁴⁵

O conteúdo excessivamente político das mensagens se sobrepunha à elaboração estética da obra, em busca de uma comunicação mais imediata com seu público⁴⁶, o que se configurou em uma das maiores críticas feitas posteriormente ao CPC, inclusive pela Tropicália, como veremos adiante. Tratava-se claramente de uma concepção da cultura como instrumento de tomada do poder, marcada pela opção pelo “povo” em termos de público e pela produção coletiva. O artista teria assim, “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais” – ou seja, sua força de trabalho, o fazer artístico, deveria ser utilizado na superação das desigualdades sociais e construção da revolução. Vale ressaltar que o ano era 62 e esta percepção estava ligada a uma esperança no futuro e na revolução que “está por vir”. Havia um certo sentimento de “culpa” por ser proveniente de uma clas-

45 *In*: Amaral, 2003, p. 315.

46 Na Argentina, as experiências cinematográficas de Solano e Getino correspondiam a esta opção pela arte política, através de filmes extremamente didáticos chamando o povo para a luta popular.

se pequeno-burguesa, e por isso buscava-se a aceitação do povo enquanto “companheiro de lutas”.

Grande parte desta crítica ao CPC se refere à ideologia nacional-popular, que foi mais tarde fortemente repudiada e taxada como “populista”. Para o teatrólogo Zé Celso Martinez, a arte didática realizada pelos cepecistas seria, na verdade, uma estratégia de manutenção do *status quo cultural*: “(...) na esquerda há um processo de utilização de pessoas ocupando postos de poder que acabam dizendo ‘não se mexam porque estamos aqui’. Na verdade isso é uma defesa de posição de poder”⁴⁷.

Estas críticas se apoiavam basicamente em um dos poucos documentos escritos de registro do CPC, o anteprojeto escrito por Carlos Estevam Martins à época da criação do CPC. Entretanto, como o próprio documento carrega no nome, se tratava de um *anteprojeto*, uma síntese das idéias que motivaram a criação do CPC, mas que foram revistas ao logo de sua atuação. Ainda que seus integrantes fossem ligados por objetivos e ideologias semelhantes, não se tratava de um movimento homogêneo e sem disputas, e os CPCs criados em outras cidades com a UNE Volante tinham atuações diferentes em seus contextos. O anteprojeto de Martins e as próprias ações do CPC foram diversas vezes questionados pelos seus integrantes, havendo até mesmo divergências internas, como no caso do cinema. A linha representada pelo manifesto de Martins que optava por uma criação anônima e coletiva, submetendo a forma artística ao conteúdo político, era rejeitada, por exemplo, pelos cinemanovistas Cacá Diegues e Arnaldo Jabor, que tinham na experimentação estética e no cinema autoral (inspirados na *Nouvelle Vague* francesa) sua principal atuação política.

Além disso, vale lembrar que a experiência do CPC é datada de 62 a 64 - quando os militares tomaram o poder e incendiaram a sede da UNE, no dia 1º de março daquele ano e a colocaram na clandestinidade. Assim, o CPC estava limitado a falhas historicamente compreensíveis, e que são até hoje revisadas cri-

47 *Apud* Hollanda, 1981, p. 63.

ticamente por seus atores. De uma maneira geral, pode-se dizer que a principal contribuição do CPC foi a busca pela integração dos intelectuais e artistas da classe média urbana com artistas populares e a inserção desta temática na pauta política, correspondendo ao entusiasmo daqueles jovens que acreditavam que a revolução brasileira batia às portas. Lembra Vianinha que “a paixão pelo encontro do intelectual com o povo informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com quem entrávamos em contato”⁴⁸. A revelação, a partir das ações do CPC de velhos compositores do campo e da favela – como Cartola, Zé Ketti, Nelson do Cavaquinho e João do Vale, por exemplo “revigorou a música brasileira, tornando-a mais aberta e democrática”⁴⁹.

Enfim, cabe resgatar Heloísa Buarque de Hollanda, que afirma:

*É importante lembrar, contudo, que a função desempenhada pela ‘arte popular revolucionária’ correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar do seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje*⁵⁰.

2.2 – Tropicália bananas ao vento.

“Uma chuva de verão que foi eterna enquanto durou”⁵¹. É assim que Tom Zé define a Tropicália, movimento contracultural dos anos 60 do qual o músico baiano fez parte. Podemos situar historicamente o início da Tropicália no ano de 1967 - com a exposição de obra ho-

48 *Apud* Buonicore, 2005, p. 108.

49 *Apud* Buonicore, 2005, p. 112.

50 *Apud* Hollanda, 1981, p. 28.

51 “Geléia Geral”. Segundo Caderno, *O Globo*, 6 de agosto de 2007.

mônima de Hélio Oiticica no MAM e com o Festival da Música Popular Brasileira de 67, organizado pela rede Record, quando Caetano apresentou “Alegria, alegria” acompanhado do grupo de rock argentino *Beat Boys* e Gilberto Gil, “Domingo no parque”, com os jovens músicos que os acompanharam na empreitada tropicalista, *Os Mutantes*. A Tropicália sacudiu a cultura brasileira da época e deixou vestígios na produção artística até os dias de hoje. Como viria Caetano a analisar posteriormente, “na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos quanto o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável”⁵²

A Tropicália (ou Tropicalismo) era, no entanto, mais um “momento” do que um movimento organizado – se comparado a outros movimentos de resistência da época. Um momento convergente de questionamentos e experimentações na produção artística do país, que propunham novas formas de se relacionar – com as artes, com o público, com a política – em busca uma identidade nacional brasileira. Este pensamento convergente não deixava de ter suas especificidades relativas às diferentes áreas culturais – música, artes plásticas, cinema, teatro – mas refletiam uma “vontade construtivista geral” de articular novas formas no fazer artístico e dar um pouco mais de cor ao cenário artístico, cultural e político do país na época.

Com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade debaixo do braço, a Tropicália resgatava 40 anos depois a necessidade de se apropriar das influências estrangeiras reprocessando tais referências sob um contexto local, na tentativa de repensar, em outros moldes, a construção de uma identidade nacional. Este diálogo proposto pela antropofagia incentivou também um

52 Veloso, 1977 p. 286

maior intercâmbio e diálogo entre os diferentes campos artísticos que, conectados por uma motivação contracultural semelhante, marcaram as produções culturais da época.

Sobre isto, Heloísa Buarque de Hollanda relata:

Esse contato, que muitos consideraram ser um mero 'oportunismo' de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de troca de informações e de um apoio 'pedagógico' por parte dos concretistas, que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro⁵³.

Assim, a Tropicália buscava estar conectada com as tendências internacionais, e seus criadores tiveram significativo diálogo, por exemplo, com a pop art norte-americana, com a cultura rock, a psicodelia e contracultura. Embora a produção cultural da década em todo mundo estivesse passando por um riquíssimo momento de experimentações, como pudemos observar, por exemplo, na produção artística cepecista,

(...) no Brasil, entretanto, o contexto era outro. Vivíamos sob regimes autoritários desde o golpe militar de Estado, em 1964, e os artistas viram-se pressionados a adotar posições políticas contra a perseguição e a censura. Entretanto, as preocupações políticas acabaram refletindo-se na cultura de maneira reacionária sob o ponto de vista estético, gerando trabalhos mais envolvidos com o conteúdo da crise do que com as questões formais.⁵⁴

53 Apud Hollanda, 1981, p. 67-68.

54 Canongia, 2005, p. 49-50.

Neste sentido – ou melhor, contra ele – a Tropicália tentava resgatar a preocupação estética sem que isso implicasse necessariamente na alienação política. Para estes artistas, a resistência política passava também pelo plano da forma, e não simplesmente do conteúdo, e através da transgressão, da ousadia e, principalmente, da experimentação, buscavam transformar, para além da mensagem política direta, a relação com a arte em si. Retomando a antropofagia, o diálogo da arte tropicalista era com a música engajada e a Jovem Guarda; com a imprensa alternativa e os meios de comunicação de massa; com o folclore popular e a guitarra elétrica, com a “bossa” e com a “palhoça”, a fim de atingir o público de outras formas, e em outros níveis de percepção:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Navilouca evidencia a atitude básica pós-tropicalistade mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido.”⁵⁵

Tendo em vista a necessidade de superar a censura, o conteúdo político se dava em outro nível: no comportamento. As letras das músicas tropicalistas, por exemplo, traziam mensagens políticas nem sempre tão evidentes, através de combinações poéticas e “acordes dissonantes”. As roupas, os elementos de cena, as declarações e posturas – dentro e fora do palco – caracterizaram o movimento que buscava romper com o conservadorismo estético, político, social e moral. A partir da recusa de padrões, a inserção

55 Clark *apud* Hollanda, 1981, p. 73.

da política no cotidiano - e, mais, da temática cotidiana na pauta política - foi assim um grande legado deixado pela Tropicália.

Uma das características fundamentais da produção tropicalista era a relação do público com a obra, seja no nível da quebra da distância formal entre artista e espectador (como nas “transgressões” cometidas pelos atores dirigidos por Zé Celso Martinez Correa), ou na sua participação propriamente dita, quando então a obra passa a realmente existir (a exemplo dos *Bichos* de Lygia Clark⁵⁶). Assim, esperava-se alterar a relação do público com a arte e, mais profundamente, sua relação com o mundo, em função do “bloqueio que a pessoa tem para fazer amor, para viver”⁵⁷. A revolução então, se daria no nível do comportamento e das relações interpessoais, a partir de uma arte que buscava expressar a política de forma mais abrangente, em diferentes contextos, mais subjetiva em relação ao trabalho de conscientização política realizado pela esquerda na época. Mais do que a “função social da arte” para o engajamento, a motivação tropicalista era a mudança a partir do choque de valores, feita de forma radical (da raiz) na sociedade, em diálogo com a realidade.

A partir das contradições do processo desenvolvimentista brasileiro, a arte tropicalista denunciava as desigualdades sociais daí recorrentes, que insistia em ser ignorada em nome de uma mitificada “arte popular”, se configurando assim como uma evidente crítica à *intelligentzia* da esquerda. “Depois da ‘euforia desenvolvimentista’ (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tem-

56 “Na Itália, em 64, fui a primeira pessoa naquela Bienal que, em vez de escrever na plaqueta ‘não tocar’, ‘não mexer’, escreveu em três línguas diferentes: ‘é favor tocar’, ‘favor participar’... Nesse momento, eu acho que o trabalho chegou a uma fase de socialização. (...) a estrutura não era minha, a autoria não era minha, só o conceito era meu; a participação, que era o ato da criatividade, foi dado ao outro”. In: Hollanda, 1980, p. 154.

57 *Apud* Hollanda, 1980, p. 154.

po, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina”⁵⁸, declara Caetano a respeito do mito populista-nacionalista que de certa forma imperava no processo cultural do país, sugerindo na música tropicalista a temática urbano-industrial da modernização brasileira.

A modernidade gera uma crise de significados decorrentes da “perda da imagem do mundo enquanto totalidade”, quando “o tempo torna-se descontínuo, o mundo se desfaz em pedaços refletindo-se apenas como ausência ou enquanto coleção de fragmentos heterogêneos, onde o ‘eu’ também se desagrega”⁵⁹. Neste sentido, o conceito de “alegoria” de Walter Benjamin⁶⁰ “denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade” e é a “representação do outro, de vários outros, mas não do todo”, o que faz o processo alegórico fundamentalmente crítico e desconfiado da realidade e da linguagem. Esta estética alegórica é resgatada na arte tropicalista a partir das contradições da modernização de um país dependente, “onde o moderno e o arcaico se chocam, fixando, para o Brasil, a imagem do absurdo”. Em meio a tantas contradições sociais, a recusa na esperança por um “futuro promissor” e a exposição de um país que se parecia querer negar (da desigualdade, da fome) em função de uma modernidade forjada: “*Já não somos como na chegada, calados e magros esperando o jantar, na borda do prato se limita a janta, as espinhas do peixe de volta pro mar*”⁶¹, “*mas as pessoas da sala de jantar estão ocupadas em nascer e morrer*”⁶².

Robert Schwarz⁶³, em ensaio sobre a cultura e a política na época, denuncia que esta combinação do moderno com o antigo, configurados em crise, acaba por ser meramente elitista, contemplativa de uma realidade absurda, estática e sem saída: “*A direção tropicalista (...) registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais,*

58 Veloso, 1977, p. 2

59 Octavio Paz, *apud* Hollanda, 1981, p. 58

60 **Walter Benjamin**, *apud* Hollanda, 1981, p. 59.

61 Excerto da letra de “Miserere Nobis”, Gilberto Gil, 1968.

62 Excerto da letra de “Panis et Circenses”, Gilberto Gil, 1968.

63 Schwarz, 1978, p. 32.

com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país”. No mesmo texto, insinua que a repercussão tropicalista se deu mais no nível da polêmica e da recusa pelos setores conservadores (tanto da direita moralista quanto da esquerda engajada que renegava a via artística comercial) que o lado político deliberado. Entretanto, como a transformação proposta pela Tropicália se dava em um plano mais subjetivo, esta repercussão em si já demonstrava o choque causado pelas suas ações e propostas. A estética do absurdo utilizada pela Tropicália propõe chamar a atenção do espectador, a partir do choque, para aquilo que diz respeito a ele e à sua participação política no mundo, podendo levar assim a uma conscientização política. Para os tropicalistas, o próprio desbunde seria um ato político, e o importante seria promover, em primeiro lugar, uma revolução pessoal, interna, subjetiva, vivendo o *aqui* e o *agora*: “*Vou sonhando até explodir colorido, no sol nos cinco sentidos, nada no bolso ou nas mãos*”⁶⁴.

Assim, em dezembro de 68 o programa “Divino, Maravilhoso”, apresentado pela trupe baiana, que não se baseava em um roteiro previamente elaborado e no qual simplesmente improvisavam no palco, é tirado do ar pela TV Tupi em função de seu “caráter subversivo”. Gil e Caetano são presos e, posteriormente, mandados para o exílio sem motivos realmente concretos, o que prova a penetrabilidade de suas ações contraculturais na sociedade brasileira.

2.2.1 – Nas artes plásticas.

Como vimos, a estética tropicalista se deu em diversos níveis e segmentos diferentes. Assim, iremos analisar agora as experimentações mais significativas no período quem foram seus protagonistas nas diferentes manifestações artísticas, atendo-nos às artes plásticas e a música.

Em 1967 é lançada no MAM a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, do artista plástico Hélio Oiticica. Com a contribuição de

64 Excerto da letra de “Superbacana”, de Caetano Veloso, 1968.

outros artistas que propunham uma nova relação com a arte, vindos das experiências concretistas e neoconcretistas (em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente), tais pressupostos teóricos foram determinantes para a produção cultural brasileira na década de 60. Para melhor entender esta relação, convém fazer uma breve explanação do que foram esses movimentos. O grupo concretista da década de 50 estava fundamentado na ideologia desenvolvimentista do país e, a partir da abstração geométrica, procuravam soluções que pudessem ter uma *função social*, integrando a arte na vida de forma funcional. Buscavam assim uma eficiência comunicativa, com uso de poucas cores, e suas criações eram no nível da experiência prática social, abstendo-se assim de qualquer posição política que pudesse interferir no processo de criação artística. Esta “ingenuidade” foi questionada mais adiante pelos neoconcretistas, pois, segundo eles, não é possível desvincular a cultura da política. Este movimento, por sua vez, caracterizado no ano de 1959 no Rio de Janeiro, rompia com a experiência concreta na busca pela volta da arte como *expressão*, naturalmente humana. O questionamento das categorias artísticas e o retorno à subjetividade marcaram as produções dos artistas neoconcretos (a exemplo de Lygia Clark, Almícar de Castro, Ferreira Gullar e o próprio Oiticica), que buscaram a valorização dos múltiplos sentidos a partir de aspectos sensoriais e a extrapolação da moldura tradicional do quadro.

Além disso, a arte plástica neoconcreta teve grande influência da pop art norte-americana, que se apropriava da temática cotidiana para o questionamento do estatuto da arte e do artista. Considerada por alguns como a “pop art brasileira”, não se tratava, entretanto, de uma mera assimilação de uma forma importada, uma vez que as próprias condições de produção, radicalmente diferentes, irão modificar os temas tratados, embora fossem esteticamente próximos. Enquanto nos EUA o publicitário e cineasta Andy Warhol utilizava a linguagem publicitária e o deboche para criticar o “American Way of Life”, no Brasil os artistas estavam submetidos a tensões e exigências mais profundas, visto que vivia-se em um país subdesenvolvido

e repleto de contradições e, sobretudo, sob uma ditadura militar. Caetano reflete sobre “como isso é representativo – mesmo emblemático – da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura” e admite que “esse é com efeito, o pano de fundo do tropicalismo: foi, em parte por antecipação, o tema da nossa poesia”⁶⁵.

É neste contexto que a mostra de 1967 no MAM se insere, trazendo questionamentos sistematizados por Oiticica no “Esquema Geral da Nova Objetividade”⁶⁶, onde a “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda” é resumida em seis tópicos: A vontade construtiva geral; a tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro; a participação do espectador; a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; a tendência para proposições coletivas e a abolição dos “ismos”; e, por fim, o resurgimento e as novas formulações do conceito de antiarte.

Em primeiro lugar, a cultura antropofágica é retomada no sentido da “redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”, pois “aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional”, e “a antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior”⁶⁷. Em segundo lugar, problemas de ordem ético-social e pictórico-estrutural, indicam uma nova abordagem do problema do objeto: o “antiquadro. A ruptura artística com a moldura e a participação do espectador na obra, significavam também a ruptura com a ordem social com a qual não estão de acordo, chamando a atenção para a causa política através da transgressão, e rompendo assim com a “contemplação transcendental” característica das artes plásticas. Esta proposição “dialético-pictórica” envolvia diversos processos simultâneos, buscando o diálogo através da arte em

65 Veloso, 1977 p. 356

66 *In.*: “Esquema Geral da Nova Objetividade”, escrito por Hélio Oiticica e publicado originalmente no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, MAM, 1967).

67 *Idem.*

outros níveis de percepção (o que vinha a ser bastante conveniente, uma vez que se vivia sob a censura do regime militar). Assim, a partir desta *participação dialética* - das obras de diferentes artistas entre si e do espectador na obra, seja de forma “sensorial-corporal” ou “semântica” - “o lado poético encerra sempre uma mensagem social”, e “a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado”⁶⁸. A participação do artista (e do intelectual, de uma forma geral) nos problemas sociais diz respeito a uma abordagem do mundo de forma criativa e transformadora, e a uma não restrição a problemas meramente estéticos - o que influenciou significativamente o processo artístico brasileiro, como não apenas a Tropicália mas também o Teatro de Arena e o Cinema Novo. Abandonando a “velha posição esteticista”, a grande motivação neoconcreta do fazer artístico deveria ser, assim, estas transformações profundas na consciência do homem, a fim de romper com a posição de espectador passivo dos acontecimentos, passando a agir sobre eles, usando os meios que lhe coubessem. Para Oiticica, “ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas”⁶⁹.

Inspirados em manifestações populares características da riqueza cultural brasileira, observa-se certa tendência a uma arte coletiva, ao serem realizadas “obras abertas” à participação do público. Adaptando estas descobertas à paisagem urbana na qual estão inseridos, identificam o processo criador não mais como algo fechado e são propostas atividades criativas ao espectador, que estará sempre extraindo novos significados. Este é o caso da obra *Tropicália*, de Oiticica, cujo nome foi sugerido pelo cineasta Luís Carlos Barreto, para a canção de Caetano Veloso, que parecia traduzir no plano musical a motivação de Oiticica no plano das artes plásticas (“*O monumento é de papel crepom e prata / os olhos verdes da mulata / a cabeleira esconde*

68 Idem.

69 Idem.

/ atrás da verde mata / o luar do sertão / o monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga / estreita e torta”).⁷⁰

Além da *Tropicália*, do *Parangolé*, e dos *bólidos* de Oiticica, podemos citar outras obras que representam esta superação da moldura a partir de uma construção coletiva com o espectador, como *Caminhando* e *Os Bichos*, ambos de Lygia Clark e os poemas-objetos (a exemplo do poema enterrado de Gulllar onde era necessário cavar um buraco na terra para se ter acesso a obra). Esta proposta de relação do público com a arte inova no sentido de se “*incorporar valores que não fazem parte da norma culta das artes plásticas do Brasil até então, a não ser sob a forma de representação de conteúdos*”.⁷¹

Para além da criação simplesmente, o artista possui uma necessidade maior, a de se comunicar e, assim, se posicionar em relação ao seu tempo. E o caminho por eles encontrado é esta tentativa de uma “*antiarte*”, superando antigos conceitos e criando novas condições experimentais, a partir da proposição de obras não acabadas, “*abertas*”, alterando a relação do artista e do público com a arte e, assim, entre si.

70 A *Tropicália* de Oiticica tratava-se de uma instalação feita com madeira, areia, palha e tecidos coloridos, inspirados nas vielas da favela da Mangueira, da qual o artista era muito próximo. O clima comunitário, as cores e sons, a configuração das casas na favela exerciam em Oiticica certo fascínio, a ponto de motivá-lo a transportar para as obras sua experiência cotidiana na Mangueira: “*Descendente de anarquistas, intelectuais e cientistas sofisticados, ele vai aderir literalmente, do ponto de vista existencial, às camadas populares criativas. (...) como passista e sambista da Mangueira, ele vai incorporar a questão da dança, da coreografia do sambista nisso que ele vai chamar de parangolé, o parangolé não é apenas a capa que vai ser vestida (...) é uma peça de uma coreografia, ele tem de ser dançado para existir*” (apud Cambraia Naves e Duarte, 2003, p. 235).

71 “*É fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro (...). O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas*”. Por outro lado, “*como, em um país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo?*” (In: Oiticica, 1967).

2.2.2 – Na música

Esta explicação da “Nova Objetividade Brasileira” se fez necessária para melhor entendermos as motivações que irão permear as experiências consideradas “tropicalistas” em outros campos artísticos. Se as experimentações neoconcretas contribuíram para a formulação de uma teoria artística, foi graças à música e à indústria fonográfica que o Tropicalismo ganhou visibilidade. Em referência à obra homônima de Oiticica, é lançado em 1968 o álbum *Tropicália – ou Panis et Circenses*, trazendo logo no título uma crítica à sociedade brasileira que, a despeito da era desenvolvimentista, vivia sob uma política do “Pão e Circo”⁷². Neste álbum as composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam e Torquato Neto, acompanhados pelas belas vozes de Gal Costa e Nara Leão e da guitarra elétrica dos Mutantes, sob a orquestração de Rogério Duprat ⁷³ marcam a MPB significativamente e propõem uma ruptura com a já consolidada “música engajada”. Sintetizando as experimentações musicais que vinham realizando de formas independentes, este álbum marcou a geração e foi um divisor de águas na discussão sobre música e engajamento.

Neste sentido, os Festivais da Canção tiveram um importante papel para estes músicos em início de carreira. Foi em 1967 que Gilberto Gil apresentou a canção “Domingo no Parque”, acompanhado do rock’n’roll de Os Mutantes, e Caetano Veloso a canção “Alegria, alegria”, acompanhado do grupo de rock argentino Beat Boys, lançando, no campo da música, a proposta tropicalista. No ano seguinte, a *Tropicália* já havia se consolidado enquanto “movimento” – muito em função da apropriação

72 A política do pão e circo dizia respeito a uma tendência nacional-popular em contemplar “as massas” com entretenimento e políticas populistas, fazendo-a deixar em segundo plano os problemas políticos

73 Duprat fazia parte do Movimento da “Música Nova”, que propunha a quebra do transcendentalismo na música a partir de novas experimentações estéticas e a integração do músico, enquanto profissional, no mercado fonográfico, motivações estas que muito se aproximavam da proposta tropicalista.

feita pela mídia .No Festival de 1968, ao apresentar a música “É proibido proibir”, Caetano Veloso foi amplamente vaiado pelo público, formado em sua maior parte por jovens universitários de esquerda que não viram com bons olhos as distorções de guitarra elétrica no palco. Em resposta, Caetano pára de cantar e profere o discurso⁷⁴ que emblematizou, assim, a ruptura da música tropicalista com a tradição da esquerda engajada, gerando ampla discussão posterior.

74 “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Aqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de Charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!” (Fonte: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido_discurso.php)

Em 1967, Caetano Veloso já havia feito uma declaração que causou grande polêmica no cenário da MPB: “só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de seleção”⁷⁵. Por conta disto, Caetano foi por vezes mal compreendido e taxado de “elitista”. Entretanto, o que seus críticos não compreenderam foi que ele se referia à “evolução” no sentido de dar continuidade às experimentações estéticas que levaram à bossa nova na década de 50: “A informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, do dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira”⁷⁶. Para ele – e os artistas tropicalistas, de uma forma geral - este processo criativo não poderia ficar estagnado na MPB na forma como se estava consolidado, onde a arte de protesto despreocupada de uma maior refinação estética tanto rompia com a “alienação” da Bossa Nova, quanto não buscava desenvolver novas experimentações no nível da forma. Antonio Cícero explica que a evolução, neste caso, se dava no sentido da complexificação técnica, onde cada período subsequente mantém em relação ao anterior ao menos uma continuidade teórica. Neste sentido, a linha evolutiva⁷⁷ se estenderia do samba à bossa nova, e desta ao tropicalismo.

Assim, a música tropicalista não se caracterizava apenas pela ruptura com a MPB. Pelo contrário, Caetano Veloso, não escondia sua admiração a João Gilberto e não economizava elogios quando se referia ao músico bossanovista: “um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os sons e os sentidos das palavras cantadas (...) atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros”⁷⁸. Sua crítica se dava no nível da expressão constituída “música popular brasileira”, uma vez que era mais expressiva no restrito circuito intelectual. Para torná-la popular realmente, deveria se apropriar da linguagem do povo, da te-

75 Veloso, 1977, p.156.

76 Idem.

77 Ver sobre essa temática Nercolini, 2005.

78 Idem.

mática do povo, da experiência do povo e, conseqüentemente, dos canais do povo, para, então ter acesso e poder dialogar com eles, inserindo a questão política neste contexto (a exemplo de “Domingou”, de Gil: “*Hoje é dia de feira, é domingo, quanto custa hoje em dia o feijão?*”)

Dessa forma, a natureza dialética da Tropicália permitia o contato e a troca de experiências com a música engajada – tanto no nível da temática quanto de seus atores, como na música “Lunik 9”, de Gilberto Gil, gravada por Elis Regina, ícone da MPB, ou “Lindonéia”, de Caetano Veloso, gravada pela musa do show Opinião, Nara Leão.

Heloísa Buarque de Hollanda, grande pesquisadora da temática, afirma:

“Nesse clima de fragmentação, desagregação e contradições, a intervenção cultural do pós-tropicalismo se faz múltipla e polivalente: os produtores ‘atacam’ em várias frentes, diversificam-se profissionalmente. (...) ele [Caetano Veloso] quer ocupar e intervir naquilo que chama de ‘cultura popular de massa’. A TV, a novela, as revistas kitch etc, são vistas como cultura, situações no sistema que devem ser mexidas”⁷⁹.

Reconhecendo a importância da TV naquele momento para a construção da identidade brasileira, os tropicalistas participaram diversas vezes do programa do Chacrinha, por exemplo. Dialogando com os meios de comunicação de massa e com outras tendências musicais – como o tão criticado “Iê iê iê” da Jovem Guarda⁸⁰ – a música tropicalista buscava ampliar o escopo da MPB, rompendo com os rígidos padrões fixados até então, propondo maior flexibilidade e experimentações.

79 Hollanda, 1981, p. 71.

80 Mas isso também não significava uma falta de visão crítica sobre a alienação de boa parte da juventude de classe média, como na música “Hey Boy”, dos Mutantes: “*Hey boy, mas teu cabelo tá bonito, hey boy, tua caranga até assusta, hey boy, mas você nunca fez nada*”.

Experimentação parecia ser, a propósito, a palavra de ordem desta vanguarda musical. A preocupação dos tropicalistas em tratar a poesia de suas canções como elemento plástico, criando jogos lingüísticos e brincadeiras com as palavras é um reflexo desta influência da arte concretista. A música Bat Macumba, de Gilberto Gil, por exemplo, era mais uma composição estética gráfica (na forma da letra da canção) do que uma música tradicional, com início, meio e fim:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oba

O uso de metáforas não era simplesmente uma forma de driblar a censura, mas uma opção estilística pela criatividade, imaginação e ludicidade: “*Enquanto o seu lobo não vem*”, por exemplo, se referia à repressão dos militares nas ruas, embora isso não fosse dito claramente.

As canções tropicalistas também são bastante marcadas pelo deboche ao projeto desenvolvimentista que estava impregnado no imaginário da classe média: “*Retocai o céu de anil, bandeirolas no cordão, grande festa em toda a nação / Despertai com orações o avanço industrial vem trazer nossa redenção*”⁸¹. A música “*Tropicália*”, de Caetano, é a mais emblemática no sentido de evidenciar as contradições deste projeto de Brasil desenvolvido, culto e engajado, e, neste caso, vale a pena fazer uma análise mais detalhada:

“Sobre a cabeça os aviões, sob meus pés os caminhos,

[a contradição da modernização, com novas tecnologias ao lado das antigas, e a integração nacional através das estradas]
aponta contra os chapadões meu nariz...

Eu organizo o movimento, eu oriento o Carnaval

[movimento lúdico-político]

eu inauguro um monumento no Planalto Central do país

[Brasília, o símbolo da tentativa de modernização desenvolvimentista brasileira]

(...) Domingo é o Fino da Bossa

[programa apresentado semanalmente pela cantora Elis Regina, na TV Tupi]

Segunda-feira está na fossa,

Terça-feira vai à roça

[referência ao cotidiano popular do sertão]

Porém o monumento é bem moderno

[mais uma vez, a modernização do país através da arquitetura]

81 Excerto da letra de “*Parque Industrial*”, de Tom Zé

Não disse nada do modelo do meu terno
[crítica feita à vestimenta alegórica incorporada pelos
tropicalistas]
que tudo mais vá para o inferno, meu bem
[referência à canção de Roberto Carlos]⁸².

Em um momento onde a direita e a esquerda do país compartilhavam de um sentimento nacionalista exacerbado, o Tropicalismo optou por uma solução alegórica e antropofágica para pensar a construção da identidade brasileira, como se percebe em “Geléia Geral, de Gil e Torquato: “*É a mesma dança na sala, no Canecão, na TV, e quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala, não vê no meio da sala, as relíquias do Brasil*”⁸³. Nem o nacionalismo exacerbado e desenvolvimentista proposto pela direita, que escondia as desigualdades sociais do país, nem a total negação da cultura norte americana, considerada imperialista pela esquerda engajada (recebendo por isso muitas críticas, como visto anteriormente no ensaio de Roberto Schwarz). Criticando o rigor da esquerda que cobrava um posicionamento político rigoroso e a negação da cultura estrangeira, Caetano respondia em “Baby”: “*Você precisa tomar um sorvete na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto, ouvir, aquela canção do Roberto / Baby, baby há quanto tempo / Você precisa aprender inglês, precisa aprender o que eu sei, e o que eu não sei mais e o que eu não sei mais / Não sei, comigo vai tudo azul, contigo vai tudo em paz, vivemos na melhor cidade da América do Sul...*”⁸⁴.

Estavam sintonizados com a tendência internacional contracultural, a exploração dos temas como o uso de drogas, a liberdade sexual e a crítica ao sistema político. Dialogavam com a cultura rock, englobando o pacifismo, o hedonismo, o

82 Excerto da letra de “*Tropicália*”, de Caetano Veloso

83 Excerto da letra de “*Geléia Geral*”, de Gilberto Gil e Torquato Neto

84 Excerto da letra de “*Baby*”, de Caetano Veloso

zen-budismo, o naturismo, o feminismo e mesmo o marxismo⁸⁵. As letras refletiam uma atitude positiva, alto-astral e até mesmo lúdica, em relação aos problemas sociais e políticos. Em Divino Maravilhoso, uma das músicas emblemáticas da Tropicália, a jovem voz de Gal Costa já alertava: “Atenção, tudo é perigoso, tudo é divino, maravilhoso. Atenção para o refrão: É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”⁸⁶.

Segundo Paulo Henrique Britto, “faz muito mais sentido ver essas canções como críticas à carece a partir de um ponto de vista contracultural do que como ataques ao sistema de poder segundo uma ótica marxista”⁸⁷: “Estou aqui de passagem, sei que um dia vou morrer de susto de bala ou vício / num precipício de luzes, entre saudades, soluços / eu vou morrer de braços nos braços, nos olhos nos braços de uma mulher”⁸⁸. No caso desta música, ainda, a temática é a América Latina e ao sentimento de “solidariedade” aos “hermanos” continentais com os regimes ditatoriais, a morte de Che Guevara e os sonhos da revolução popular: “El nombre del hombre muerto já no se puede decir-lo (...) el nombre del hombre es pueblo”.

Mostrando-se conectados com a atmosfera revolucionária da juventude no mundo, a letra de “É proibido proibir” (em referência às inscrições nos muros das universidades de Paris), denuncia a repressão que se dava tanto no plano concreto (da censura militar) quanto subjetivo (do comportamento): “A mãe da virgem diz que não / e o anúncio da televisão / e estava escrito no portão / E o maestro ergueu o dedo / e além da porta há o porteiro, sim...”⁸⁹. A grande contribuição tropicalista foi, afinal, a inserção destes temas na política, de forma criativa e transgressora. Segundo depoimento

85 Paulo Henriques Britto, *apud* Cambraia Naves e Duarte, 2003, p. 192.

86 Excerto da letra de “Divino Maravilhoso”, de Caetano Veloso

87 Paulo Henriques Britto, *apud* Cambraia Naves e Duarte, 2003, p. 192.

88 Excerto da letra de “Soy loco por ti America”, de Gilberto Gil e Capinam

89 Excerto da letra de “É proibido proibir”, de Caetano Veloso

de Caetano Veloso sobre seu engajamento político na faculdade: “(...) eu me sentia um pouco solitário, estranho, porque não conseguia entrar em nenhum partido, nem naquelas coisas de chapa de diretório de faculdade. E sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava as coisas como sexo, religião, raça, relação homem-mulher. (...) Mas não eram só menores não, elas eram inexistentes e às vezes até nocivas. Tudo era considerado alienado, pequeno-burguês, embora todo mundo na universidade fosse na verdade pequeno-burguês”⁹⁰. Assim, para os tropicalistas, a revolução se daria no plano da subjetividade e das relações interpessoais, combatendo o conservadorismo ainda presente na esquerda engajada com a psicodelia e muita *alegria, alegria*: “Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores, o peito cheio de amores vãos, eu vou, por que não, por que não...”⁹¹ Como explica Heloísa Buarque de Hollanda, “(...) é nessa linha que aparece uma noção fundamental – não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação social sem que haja uma revolução ou transformação individuais”⁹².

2.2.3 – Estéticas convergentes

Embora a Tropicália seja até hoje mais lembrada pela atuação dos baianos na música brasileira, a estética tropicalista também pode ser encontrada em outros segmentos artísticos.

No teatro brasileiro, não podemos deixar de citar, ainda que brevemente, a influência de José Celso Martinez, que trabalha o experimentalismo radical da linguagem teatral com o Grupo Oficina. O grupo optava pela marginalidade em relação ao sistema cultural e era caracterizado por performances desestabilizadoras que representavam, simbolicamente, a contestação que se agitava nas entranhas do país. Assim, sua luta parecia ser mui-

90 Hollanda, 1980, p. 108.

91 Excerto da letra de “*Alegria, alegria*”, de Caetano Veloso

92 Hollanda, 1981, p. 66.

to mais contra a esquerda e sua política tradicional do que contra a burguesia, com a qual buscava inclusive estabelecer uma espécie de pacto⁹³. Era uma tomada de posição política e, ao mesmo tempo, uma busca pela renovação cultural do teatro brasileiro, o qual deveria ter, enquanto arte, uma linguagem universalizada - sem no entanto diluir as diferenças e torná-las assimiláveis aos veículos de massa.

Claramente influenciado pela antropofagia, visavam repensar o teatro no país a partir de “*relações que se constituíram com diferentes forças que representam o ‘outro’ diante de tradições culturais que caracterizam o que se pode considerar como Brasil*”. Em 1967 é montado o emblemático espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, a partir das discussões e polêmicas sobre a realidade brasileira, que marca a recusa da herança do teatro tradicional. Numa perspectiva antropofágica, a América Latina, marcada pelo subdesenvolvimento econômico, teria um importante papel em termos de vanguarda, sendo caracterizada por movimentos de “desvio da norma”, transfigurando “os elementos feitos imutáveis” pelos europeus. Assim, era necessário “assinalar sua diferença”, pois “a passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia”⁹⁴.

Em 1968 Zé Celso monta o espetáculo “*Roda Viva*”, escrito por Chico Buarque, que pensava a relação do teatro – e dos bens culturais, de uma maneira geral – com a massificação, e sua utilização como resistência ao conformismo da classe média⁹⁵.

93 O espetáculo *O Rei da vela*, que havia sido barrado pela censura, foi liberado “*mediante um acordo com a censura, pelo qual foram feitos cortes e mudanças no texto*” (In: Victor Hugo Pereira *apud* Cambraia Naves e Paulo Sérgio Duarte, 2003, p. 218).

94 Santiago, 1978.

95 Esta problematização da indústria cultural se aproxima das experiências de Guy Débord e sua concepção de “sociedade do espetáculo”, assim como o tipo de provocação feita ao público pelo grupo de agitação político-cultural atuante especialmente na França. Sobre “sociedade do espetáculo”, ver Débord, 1967.

Tendo o corpo como principal instrumento para esta tomada de atitude, problematizava-se a passividade do espectador, e consequentemente, sua passividade enquanto cidadão no mundo. Este espetáculo - assim como toda a obra de Zé Celso - aderiu a uma estética da agressão, característica das tendências de vanguarda, e ficou apenas alguns dias em cartaz, quando a polícia militar invadiu o teatro, destruiu os cenários e espancou os atores e atrizes, devido ao caráter “subversivo” da obra. Segundo ele, era uma “violência revolucionária, a violência que é legítima porque se opõe contra a violência do dia-a-dia. (...) [era uma peça] que fazia toda uma revolução, que negava o pensamento acadêmico, o pensamento idealista em relação ao teatro”⁹⁶.

Fica evidente em suas obras sua preocupação com o processo teatral como um todo, desde o trabalho de concepção com o grupo até o problema da recepção – seja na relação dos atores com o público ou na diluição do espetáculo em mercadoria. Mesmo com atitudes características do “desbunde” da época, o teatro de Zé Celso não se afinava com o misticismo e o irracionalismo, pelo contrário: “Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer. Sabemos, no entanto, que uma parcela inevitável do público vai apenas nos consumir. Mas o sistema consome a parte superficial”⁹⁷.

Segundo ele, “Nunca houve um ‘movimento tropicalista’. Isso foi um jeito que encontraram para batizar a revolução cultural que se impunha”. Rompendo com a proposta de movimento organizado, o que seria um enquadramento dentro da lógica do sistema, continua: “A coragem de O Rei da Vela, a da guitarra elétrica, a da câmera de um jeito que ninguém tinha feito antes. A gente, essa turma foi se conhecendo só com os trabalhos que ia fazendo. (...) a gente sacou que tinha uma identidade muito grande entre nós, mas não era uma influência de um para o outro, nem um movi-

96 Staal, 1998, p. 309.

97 Idem.

mento programado. Era uma confluência de ansiedades, fruto das recusas e dos movimentos sociais que se ensaiavam”⁹⁸.

No cinema, com o slogan “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, surge na década de 60 o Cinema Novo brasileiro, sob a inspiração da Estética da Fome, na acepção de Glauber Rocha. Jovens universitários, influenciados pelo cinema francês (O *ciné vérité* de Jean Rouch e a *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard) e pelo neorealismo italiano (Rossellini, Visconti, e De Sica) buscam fazer um cinema de denúncia social, mas também com uma experimentação radical de linguagem. Como vimos no capítulo anterior, o Cinema Novo propunha o engajamento político através da revolução da estética cinematográfica. pois esta experimentação seria uma importante revisão política da atual conjuntura e, principalmente, dos costumes, onde estava baseada toda a sua lógica de intervenção e questionamento. Explica Arnaldo Jabor: “A partir de 1964 tínhamos essa missão estética ou reflexiva: ‘Temos que analisar o Brasil de outra maneira.’ (...) Na época, era uma maneira de você lutar contra o cinema fragmentado de Hollywood (...), uma estética que levava a uma reflexão burguesa, e era necessária uma linguagem não burguesa para criticar a burguesia”⁹⁹. O filme estabelecido como o marco entre cinema novo e tropicália foi “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, pela sua narrativa não-linear e no questionamento ideológico, comportamental e político da intelectualidade de esquerda da época¹⁰⁰.

98 Em 1968, Caetano, Gil, Zé Celso, Torquato Neto e Capinam escrevem um ato público censurado pela Globo-Rhodia, que começava com a definição do “produto”: “*Tropicalismo, nome dado pelo colonismo social dominante a uma série de manifestações espontâneas, surgidas durante o ano de 1967, e, portanto, destinadas à deturpação e à morte*”. (In: Pereira *apud* Naves e Duarte, 2003, p.226)

99 Jabor *apud* Naves e Duarte, 2003, p. 189/190

100 A emblemática música tropicalista “Alegria, alegria” de Caetano Veloso é comparada por muitos a este filme como “uma música câmera na mão”, pela sua narrativa fragmentada e recortes de múltiplas referências

Mesmo depois do auge tropicalista, os questionamentos estéticos propostos por estes artistas continuaram por influenciar movimentos artísticos até hoje. O cinema marginal e o lema “*quem não pode nada tem mais é que se esculhambar*” propunha a experimentação e o desprendimento aos padrões comportamentais, através de uma estética de agressão (moral, visual, política) ao espectador. No auge da cultura hippie e do amor livre na década de 70, Os Novos Baianos - cujo sugestivo nome e origem os conferiu o título de “os novos tropicalistas” – misturavam o samba da Bahia com os solos de guitarra elétrica, em uma irreverente experimentação poética e sonora. E o *manguebeat* (movimento musical liderado pelo grupo pernambucano Nação Zumbi), por exemplo, carregava com si a vontade antropofágica de misturar referências, fazendo uso em sua música de elementos do mangue (cultura local) e das novas tecnologias do rock internacional¹⁰¹.

Analisando a juventude da qual fez parte e suas motivações na década de 60 Caetano admite que “Não tínhamos atingido o socialismo, não tínhamos sequer encontrado uma face humana no socialismo existente; tampouco tínhamos entrado na era de Aquarius ou no Reino do Espírito Santo; não tínhamos superado o Ocidente, não tínhamos extirpado o racismo e não tínhamos abolido a hipocrisia sexual. Mas as coisas nunca voltariam a ser como antes”¹⁰² Assim, podemos dizer que a Tropicália conseguiu o que se propôs a fazer: questionar modelos, romper padrões comportamentais e estéticos, e incentivar novas formas de produção artística.

101 Sobre esta relação Tropicália e Manguebeat, ver Nercolini, 2005.

102 Veloso, 1977

CAPÍTULO 3 - CULTURA HOJE

“Toda vez que me sinto desanimado por causa da política, penso na décima primeira tese de Marx sobre Feuerbach – os filósofos apenas interpretam o mundo, a questão é mudá-lo – e então acabo me convencendo de que podemos nos consolar revertendo-a – se não podemos efetivamente mudar o mundo, o mínimo que devemos fazer é entendê-lo”

Raphael Samuel

Se nos capítulos anteriores foi possível fazer um panorama do contexto e da produção de cultura no Brasil e no mundo na década de 60, neste pretende-se discutir o circuito de cultura e fazer um paralelo entre aquela realidade e a de hoje, a partir de suas significativas diferenças que irão alterar não só a produção cultural, como a própria relação das pessoas, do poder público e da iniciativa privada com a cultura. Constata-se que o conceito de cultura vem sendo expandido e de que forma a cultura passa a ser apropriada não mais como um fim em si mesma, mas como ferramenta política, social e econômica. A centralidade da cultura na contemporaneidade e sua conveniência para o mercado, o Estado e a sociedade civil irão alterar as formas de produção artísticas em um mundo globalizado.

3.1 A cultura extraviada em suas definições

Para iniciar, talvez seja interessante fazer uma reflexão do conceito de cultura, o que estará diretamente ligado à sua apropriação em diferentes esferas. Como aponta Canclini (2005), a própria definição de cultura é objeto de disputa e há muito é “extraviada em suas definições”, e para pensarmos a cultura hoje, segundo esse autor, é necessário analisar os usos da cultura feitos

pelos governos, pelo mercado, pelos movimentos sociais, além daquelas reflexões acadêmicas das ciências humanas e sociais.

A cultura também pode ser caracterizada como aquilo criado pelo homem e por todos os homens, do simplesmente dado, do “natural” que existe no mundo. Observando-se a complexidade de línguas, rituais, objetos e símbolos possuidores de diferentes significações e apropriações de acordo com o meio no qual está inserido, se admite que *“toda arte é automaticamente social, posto que emana do homem, e, assim, indiretamente, reflete seu contexto”*¹⁰³. Assim, saindo do esquema marxista que apenas diferencia *valor de uso* e *valor de troca*, Jean Baudrillard aponta ainda duas outras formas de valor: *valor signo* – o conjunto de conotações e implicações simbólicas, que estão associadas a este objeto e que agregam outros valores que influenciam diretamente no valor de troca - e o *valor símbolo* – onde o bem cultural, vinculado a rituais ou a atos particulares que ocorrem dentro da sociedade, adquirem diferentes significações¹⁰⁴. Sobre isto, Canclini comenta:

*Esta classificação de quatro tipos de valor (de uso, de troca, valor signo e valor símbolo) permite diferenciar o socioeconômico do cultural. Os dois primeiros tipos de valor têm a ver principalmente, não unicamente, com a materialidade do objeto, com a base material da vida social. Os dois últimos tipos de valor referem-se à cultura e aos processos de significação*¹⁰⁵.

Retomando Bourdieu, podemos afirmar então que a sociedade se estrutura, para além das relações de força, nas relações de significação e sentido, que constituem a cultura¹⁰⁶.

103 Amaral, 2003.

104 Jean Baudrillard, *apud* Canclini, 2005, p. 40.

105 Canclini, 2005, p. 40.

106 Bourdieu, 2005.

Os estudos de recepção adquirem importância na sociedade contemporânea por revelarem a transformação dos bens simbólicos através de reapropriações e a interculturalidade das relações, uma vez que “a cultura apresenta-se como *processos sociais* e parte da dificuldade de falar dela deriva do fato de que se produz, circula e se consome na história social”.¹⁰⁷ Esta concepção processual e cambiante da cultura é um dos elementos importantes para a transformação do significado de bens culturais¹⁰⁸ quando passados de um sistema cultural ao outro, onde são inseridas novas relações de poder.

A cultura também é uma instância simbólica da produção e reprodução da sociedade, constitutivas das interações cotidianas, à medida que na vida social se desenvolvem processos de significação. Neste sentido, pode ser uma instância tanto de conformação do consenso da hegemonia como de resistência contra-hegemônica. Estas diversas definições nos remetem a pensar a cultura como terreno em que se criam e se atribuem sentidos e significados sociais, processo de disputa em constante transformação.

Esta compreensão do caráter processual e dialético da cultura é fundamental para nossa reflexão, pois hoje, inseridos no processo de globalização, precisamos, de acordo com Canclini (2005), nas análises culturais, ampliar o escopo do termo “cultura” para além dos limites nacionais ou étnicos, considerando as relações interculturais.

3.2 A centralidade da cultura

A cultura torna-se elemento central para se entender a sociedade moderna a partir da segunda metade do século XX, estando hoje inserida em todos os aspectos da vida social.

107 Idem

108 Ainda que permaneçam traços do sentido anterior – a iconografia, por exemplo -, seus fins predominantes participam agora de outro sistema socio-cultural, com novas relações sociais e simbólicas.

A expressão “centralidade da cultura” se dá pelo fato desta ser ao mesmo tempo, reflexo, mediação e produtora da vida social, e por esta razão não pode ser vista como uma variável menor ou dependente em relação à lógica do mundo. Esta transformação cultural do cotidiano e da formação de identidades está diretamente relacionada aos novos “domínios” e instituições ligadas à transformação das esferas tradicionais da economia, da política e da sociedade, enquanto parte de uma mudança histórica global.

É preciso falar da centralidade da cultura também na constituição da subjetividade, da pessoa como um ator social. “Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente. É por esta razão que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas”¹⁰⁹.

Nesta linha de reflexão proposta por Hall:

(...) a linguagem constitui os fatos, e não apenas os relata, e os significados são definidos parcialmente pela maneira como se relacionam mutuamente mas, também, em parte, pelo que omitem. (...) A cultura é, portanto, parte constitutiva do “político” e do “econômico”, da mesma forma que o “político” e o “econômico” são, por sua vez, parte constitutiva da cultura, e a ela impõem limites”¹¹⁰.

Na sociedade contemporânea a cultura possui uma importância fundamental nos processos de desenvolvimento econômico e social, ligados à expansão dos meios de produção, circulação e troca cultural, através das novas tecnologias de comunicação e informação. Estas novas tecnologias são então os “sistemas nervosos” que enredam numa teia sociedades com his-

109 Hall, 2005, p. 11.

110 Idem, p. 17.

tórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários.

Importante também apontar que, com as Novas Tecnologias de Comunicação e Informação (NTCI), o contato com imaginários provenientes de outras culturas foi enormemente ampliado, no sentido de que se pode ter acesso a informações, imagens, produtos e mesmo contactar pessoas separadas por significativa distância – física e cultural. Entretanto a produção destas mensagens nem sempre é feita pelas pessoas referenciadas, o que pode vir a deturpar e reforçar visões estigmatizadas de uma sociedade ou fato, e, mais ainda, reforçar a distância entre estas realidades¹¹¹.

Por exemplo, gigantes transnacionais – principalmente na área das comunicações – imprimem um certo estilo de vida homogeneizado e ocidentalizado a partir de produtos culturais estandarizados que se sobrepõem às particularidades e diferenças locais. Neste sentido é importante observar que os protagonistas da globalização não são as NTCI em si, mas as grandes corporações que estão por trás delas realizando uma integração econômica baseada na desregulação política a níveis globais. Assim, a cultura norte-americana é refletida na “ideologia cultural do consumismo”¹¹², presente de forma mais ou menos explícita em grandes corporações da mídia periférica (como a Rede Globo

111 Pode-se citar como exemplo novelas com temáticas de outras culturas, como a atual “Caminho das Índias”, da Rede Globo. Embora tenha sido feita toda uma pesquisa para a elaboração da novela, de uma maneira geral a cultura indiana é apresentada de forma estigmatizada, pasteurizada em sua enorme diversidade cultural interna. E ainda, a fim de compor a trama amorosa principal, ressalta o conservadorismo e hierarquia resultados do sistema de castas, provocando em muitas pessoas – dado o alcance simbólico de uma novela no horário nobre – uma certa resistência à cultura indiana, sem que no entanto a conheçam em sua plenitude. Além disso, este tipo de ação televisiva encontra reflexos no mercado da moda, fazendo estourar no mercado peças de roupa e acessórios que lembrem esta cultura, mas não necessariamente a representem de forma fiel, e que muito provavelmente serão esquecidos ou considerados “fora de moda” alguns meses após o fim da novela.

112 Sklair, *apud* Yudice, 2005.

brasileira e a Televisa mexicana, por exemplo). Ao invés de tomarem formas físicas e compulsivas como em outras experiências autoritárias de imposição cultural, este tipo de subordinação e manutenção da ordem hegemônica é bem mais complexa, por lidar com elementos do cotidiano, valores e comportamentos - o que faz com que a luta pelo poder se dê fortemente no plano simbólico e discursivo.

3.3 Arte pra quê?

*“Admiro muito aqueles que dedicam suas vidas à arte,
mas admiro mais aqueles que dedicam suas artes à vida”*

Augusto Boal

O sistema de produção de bens simbólicos, valorizados como mercadoria e carregado de significações, é “paralelo a um processo de diferenciação, cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos”¹¹³. Ou seja, a atribuição de certos valores de uso a determinados produtos culturais determina posições de classe, o que diz respeito não apenas a seu valor de aquisição como também à apropriação simbólica destes bens, feitas de maneiras diferentes por classes – ou culturas – diferentes. Para Bourdieu, o poder simbólico surge como todo o poder que consegue impor significações e impô-las como legítimas. Os símbolos afirmam-se, assim, como os instrumentos por excelência de integração social, tornando-se possível a reprodução da ordem estabelecida¹¹⁴.

Sob esta perspectiva, encontramos a separação do termo “cultura” em três esferas: “erudita”, “massiva” e “popular”. Por “cultura erudita”, entende-se o restrito circuito de normas próprias de produção e

113 Bourdieu, 1974.

114 Idem.

reconhecimento cultural, associada ao acúmulo de conhecimentos e aptidões intelectuais e estéticas características da cultura dominante. As obras do campo de produção erudita tendem a ser consideradas “puras” e “ábratas”, acessíveis a um público reduzido e instruído do manejo de tais códigos. Mesmo em iniciativas como a do CPC, que buscava “levar a arte ao povo” tornando acessível este campo de produção cultural, o conceito de arte é outro, valorizando a produção simbólica das vanguardas em detrimento à das classes populares, consideradas “superficiais” e “alienadas”, e que por isso mereciam ter acesso a esse outro tipo de produção.

O termo “cultura de massa” surge com um campo de produção que enxerga na arte uma mercadoria, a ser produzida, comercializada e consumida em esferas mesmo independentes. Classificado como uma “indústria cultural”¹¹⁵, esse sistema está submisso a uma demanda externa – o mercado – e subordinado aos detentores dos instrumentos de produção e difusão. Adaptando conteúdo para um consumo mais imediato, a este campo de produção é geralmente associado à “alienação” e “baixa qualidade” e está diretamente ligado à consolidação dos meios de comunicação de massa nos anos 60 – no contexto da Guerra Fria e do estilo de vida consumista proposto pelo capitalismo – e às transformações proporcionadas pelas NTCl, hoje.

Por sua vez, o termo “cultura popular”¹¹⁶ tem sido questionado e revisto ao longo dos estudos culturais. Em primeiro lugar, pode-se referir à representação, o que geralmente está ligado a uma visão romantizada da “cultura do povo”; pode-se também se referir ao que as classes populares de fato estão consumindo em termos de cultura, que se aproxima muito da chamada “cultura de massa”; e, por fim, pode estar se referindo ao que é produzido pelo “povo”, em sua enorme diversidade, noção esta que mais se aproxima do que se entende por “cultura”.

115 Sobre indústria cultural, ver Adorno e Horkheimer (1997) e Martin-Barbero (1997).

116 Sobre cultura popular, ver Stuart Hall (2003).

É importante assinalar que tais categorias não são estanques, pois os bens simbólicos associados a uma são frequentemente próximos à outra. Além disso, enquanto definições, possuem um local de fala, reafirmando a cultura como arena de disputa social. Entretanto, ainda que o campo de produção cultural seja muito mais complexo do que estas definições, esta divisão permite-nos observar a arte no que diz respeito não somente a sua produção, mas também a suas *formas de uso*. Assim, dentro do campo de produtores artísticos e intelectuais – tanto da classe dominante quanto de tendências resistentes – observa-se um certo questionamento da funcionalidade da arte e da participação pessoal do artista em seu momento e espaço. Segundo Dufrenne:

O artista tem conhecimento de que detém um certo estatuto, que desempenha – ou fazem-no desempenhar – um papel, que não pode acreditar na neutralidade da arte a menos que ignore o destino das obras a partir do momento em que entram no circuito comercial, e talvez mesmo a sua gênese, quando ele pensa só estar seguindo sua fantasia ou só obedecendo seu apelo. Então ele se sente responsável, não apenas pela obra que cria, mas pelo uso que dela é feito, os efeitos por ela produzidos. Perdida a inocência, denunciando o alibi: não faço política, é necessário que se tome partido, e não apenas como cidadão, mas como artista e, portanto, sem renunciar a sê-lo¹¹⁷.

O processo de separação entre o material e o simbólico no campo cultural está ligado à Revolução Industrial e a reação romântica por parte do artista (“rebelde”, “isolado”) de liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social – que até então estavam sob a tutela da aristocracia e da Igreja. Aracy de Amaral afirma que “no fundo, é o divórcio decretado a partir do século XIX entre os

117 *Apud* Amaral, 2003, p. 14.

artistas e a sociedade, a partir da Revolução Industrial” que despojou a arte de uma função social. “E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político”¹¹⁸. Até então, o “fazer arte” era visto enquanto ofício, uma profissionalização para um fim definido: retratista, ourives, escultor de peças, ilustrador, decorador, etc, que trabalhavam para atender às demandas da burguesia. Com essa separação, o artista - embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência - passa a produzir sem uma preocupação imediata com o destino de sua obra, que passa a ser fenômeno independente dele, posterior a seu trabalho, e seu público passa a ser cada vez mais desconhecido por ele. Para estes artistas, converter a arte em algo útil era obrigá-la a servir àqueles mesmos burgueses que tanto desprezavam. Citando Lênin, Zdanov (da corrente realista soviética) afirma entretanto que “viver numa sociedade e não depender dela é impossível. A liberdade do escritor burguês, do artista, da atriz, só constitui uma dependência encoberta: dependência do dinheiro, dependência do corruptor, dependência do solo”¹¹⁹.

Ainda que busque se isolar da sociedade, o artista não se encontra desconectado das interferências do mundo a sua volta e por isso há aqueles que colocam o seu fazer a serviço de uma sociedade que gostariam de transformar com sua contribuição, ou buscam fazer com que sua obra reflita sua realidade conflitante. Assim,

*(...) a realidade é não apenas uma temática, mas uma posição definida por parte de muitos artistas. Em decorrência das agitações sociais do nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais*¹²⁰.

118 Amaral, 2003, p. 3.

119 *Apud* Amaral, 2003, p. 9.

120 Amaral, 2003, p. 4.

E esta tomada de posição é claramente identificada na produção artística da década de 60, principalmente no Brasil regido pela ditadura militar, como já discutimos nos capítulos anteriores. O questionamento sobre a funcionalidade da cultura e sua aplicação na vida social foi palco para inúmeras divergências no próprio fazer artístico da esquerda.

A politização do artista pode ser, neste caso, ambígua, significando a submissão do fazer artístico a uma instância política, como foi acusada a atuação cultural do CPC, claramente influenciada pela ideologia nacional-popular do PCB e do ISEB. Por outro lado, também pode significar a “estetização da política”, inserindo de forma criativa elementos culturais no debate e na atuação transformadora da sociedade - como pode ser encontrado na arte tropicalista, que embora tenha sido muitas vezes criticada e rejeitada pela esquerda “engajada”, buscava não apenas politizar o cotidiano, mas também cotidianizar a política, inserindo no debate temas como a homossexualidade, a mulher na sociedade, e a crítica ao comportamento conservador, sendo assim considerados “menores” e até “alienados”.

Muitos trabalhos considerados revolucionários não possuíam necessariamente o caráter político que muitas vezes lhe são atribuídos, e estas interpretações cambiantes se dão justamente pela complexidade de signos e valores simbólicos e suas reapropriações em sociedades e tempos distintos. Além disso, a atuação política do artista não se limita a sua produção, mas também diz respeito a sua inserção em outros circuitos sócio-culturais, apropriação do mercado através de múltiplos trabalhos coletivos, à recusa de certos padrões estéticos, entre outros.

Por outro lado, mesmo que possua em sua intenção criativa uma crítica social, esta mensagem nem sempre é absorvida desse modo por aquele que “consome” (não necessariamente no sentido mercadológico) a produção artística. Apesar dos intuitos que regeram sua concepção, a sociedade de consumo pode

vir a “processar” sua produção de forma superficial, destinando uma arte a princípio revolucionária para fins comerciais.

Para Aracy de Amaral, muitas vezes esta apropriação da arte pelo sistema acontece com a conivência dos artistas por seu “neutralismo”, recusando-se a reconhecer ou aceitar seu papel de produtores de bens de consumo. Ou seja, a despeito da intencionalidade ou não, explícita pelo produtor, a obra de arte é freqüentemente manipulada politicamente em seus estágios de circulação (galerias, bienais, salões) e consumo¹²¹.

Na América Latina, onde existiram e existem muitos partidos comunistas e socialistas tendo entre seus militantes artistas e intelectuais, este engajamento se dá a partir da percepção da distância entre o fazer artístico e a realidade social, em um contínuo com tamanho desnível social. Explica Aracy Amaral:

Enquanto grande parte da arte ocidental se preocupa com a experiência individual ou relações entre os sexos, a maior parte das principais obras da literatura latino-americana e mesmo algumas de suas pinturas são muito mais preocupadas com fenômenos sociais e idéias sociais¹²².

A busca pelo alcance social imediato da arte buscava na década de 60 incitar um grupo social à resistência, principal argumento da arte politizada produzida pelo CPC, e este aspecto didático da arte comprometida está conectado ao realismo soviético: revela uma força moral e ideológica, um despertar de consciência coletiva que fazia do trabalhador um herói. O ideal pregado por Zdanov – e claramente identificado no projeto

121 Amaral, 2003, p. 14.

122 O muralismo mexicano, por exemplo, que atraiu a tenção dos artistas inquietos de todo o continente como Di Cavalcante e Portinari no caso do Brasil, inovava ao fazer herói da arte monumental as massas, o homem do campo, das fábricas, das cidades, e não mais os deuses, reis e chefes de Estado. (In: Amaral, 2003)

cepecista - aceitava exclusivamente o realismo como tendência possível nas artes e previa que esta deveria “fazer evoluir os gostos do povo, a erguer mais alto as suas exigências, a enriquecê-lo com novas idéias, a impulsionar o povo para frente”¹²³.

Como se pode ver, a referência cultural não era uma cultura feita pelo povo, mas uma cultura erudita:

*O artista se dirige ao povo como um público extra, dá, mas não recebe, quer ensinar, mas pensa que não deve aprender. Afirma que se deve ‘elevar o povo à arte e não nivelar por baixo’, opinião sustentada inclusive por parte da esquerda que acredita que o socialismo na arte se alcança fazendo muitas e acessíveis reproduções de Picasso*¹²⁴.

A submissão da arte a ideais políticos pode ainda ter efeito reverso, uma vez que o artista se torna porta-voz acrítico de um dado regime, tão opressor quanto o que ajudou a desconstruir, submetido a uma disciplina ideológica fechada. O artista mexicano Diego Rivera, em manifesto por uma “arte independente”, escreve que por “liberdade de criação não tratamos, de modo algum, de justificar o indiferentismo político e que está muito distante de nossa mente querer ressuscitar uma suposta ‘arte pura’ que, ordinariamente, serve aos fins impuros da reação”¹²⁵.

Frente à massividade não apenas da produção, mas também dos produtores, alguns se auto-entulam “marginais” neste circuito cultural, inovando na linguagem artística, por um lado, e se direcionando a um restrito público, por outro. Assim, Aracy de Amaral aponta três direções para a problemática do artista:

123 *Apud* Amaral, 2003, p. 9.

124 Leon Ferrari *apud* Amaral, 2003, p. 27.

125 “Por uma arte revolucionária independente!” – Manifesto assinado no México por Diego Rivera e Andre Breton, 25 de julho de 1938. (*In: Amaral, 2003*)

“1) como fazer que o produto de seu trabalho tenha uma comunicação direta com um público mais amplo; 2) que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, 3) a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade”¹²⁶.

A arte tropicalista, por exemplo, contava com a participação do público no sentido da recepção e construção do sentido, uma vez que muitas dessas produções (no campo das artes plásticas de Lygia Clark e Oiticica principalmente) só se completavam com a intervenção do espectador na obra. Ao estimular a ruptura dos padrões de comportamento do espectador com relação à obra de arte impulsiona-se a imaginação e criatividade popular, o que também é uma atitude política de alteração da ordem. Para o teatrólogo Augusto Boal, o espectador é, na verdade, um “espect-ator”, um ator em potencial, pois a possibilidade criativa artística é inerente a todo ser humano.

Uma possível saída para “o elitismo vicioso representado pelos meios artísticos vinculados às classes dominantes” parece ser a “socialização da arte”, entendida como uma possibilidade de estender a muitos a oportunidade de se iniciarem no fazer artístico e, assim, estarem aptos a fruir do prazer estético diante da produção da arte”¹²⁷

Ferreira Gullar, ao defender a arte “de massa” – no sentido da produção realizada por aqueles que seriam, a princípio, consumidores – afirma que quem a condena ignora

(...) as potencialidades expressivas do homem contemporâneo. Afirmá-lo seria desconhecer a complexidade do mundo atual nos seus desníveis de desenvolvimento,

126 Amaral, 2003, p. 25.

127 Idem.

*nas peculiaridades de culturas nacionais e mesmo nos complexíssimos fatores de ordem existencial que compõem cada consciência, cada vida humana, integrante desse conjunto em transformação.*¹²⁸

Neste sentido, alguns caminhos apontados por Canclini para que a arte não seja somente assunto de artistas e grupos de artistas, é a transformação radical nas instituições de ensino; a inserção ativa e crítica de artistas, críticos e intelectuais no circuito de produção e circulação da arte; e a construção de canais alternativos ligados a organizações populares. Além disso, não podemos esquecer que esta transformação social pela arte depende do conjunto da sociedade, da modificação sistemática de todos os meios de sensibilização visual e, assim, a formação de um novo público:

*Devemos reorganizar as instituições de difusão cultural e o ensino artístico, construir outra crítica e outra história social dos processos estéticos para que os objetos e métodos que encerramos nas vitrinas a arte se recolorem na vegetação de fatos e mensagens visuais que hoje ensinam as massas a pensar e sentir*¹²⁹.

3.4 Comparando os momentos: a cultura ontem e hoje.

A primeira diferença significativa que se deve apontar entre a realidade de 60 e hoje, é a política mundial: se naquela época vivia-se uma guerra político-ideológica que dividia o mundo em capitalismo ou socialismo, hoje se vive em uma esfera “multipolarizada”, ou em uma “aldeia global”, como já previa McLuhan. Ora, se não há mais tal disputa reduzida a duas grandes potên-

128 Ferreira Gullar, 1969, p. 122.

129 Canclini *apud* Amaral, 2003, p. 27.

cias pela hegemonia (política, econômica, cultural), diminui-se assim a visão maniqueísta do mundo, que de certa forma obrigava as pessoas a optar por esta ou aquela ideologia. As “verdades absolutas” daquele tempo têm sido cada vez mais relativizadas e o próprio processo histórico tem sido revisto criticamente, desconstruindo-se as ideologias que guiavam a ação política.

A implosão do bloco comunista chamou a atenção para a necessidade de uma reestruturação global econômica e ideológica, redesenhando assim as fronteiras geopolíticas como resposta ao processo chamado de “globalização”. Esta reestruturação da lógica global trouxe uma certa supremacia de políticas de direita e a conseqüente desregulação econômica, uma nova divisão global do trabalho, o recrudescimento de rixas raciais e étnicas, e um impacto desnacionalizador das tecnologias sobre as telecomunicações e a mídia, entre outros fatores que irão redefinir o papel da cultura neste novo contexto.

Diferentemente da época anteriormente analisada, quando havia para os movimentos de resistência um inimigo definido – o capitalismo sobretudo na sua face hegemônica norte-americana -, as conseqüências desta “revolução cultural global” não são nem tão uniformes nem tão fáceis de serem previstas. E isto é refletido na relativa descrença em sistemas e organizações políticas, o que tende a gerar uma menor participação social nos processos políticos¹³⁰. É claro que ainda existem diversos movimentos de resistência na sociedade, mas, de uma forma geral, o engajamento político e social da parcela da sociedade analisada - juventude de classe média universitária - não é tão mobilizado como em 60, em meio a governos repressivos e bandeiras ideológicas bem definidas (o que vem a provocar ondas nostálgicas que acabam por engessar práticas políticas e afastá-las ainda mais da

130 Principalmente considerando o fato de que àquela época o acesso às informações era mais restrito do que nos dias de hoje.

população não engajada). A descrença em instituições representativas como o Estado, os sindicatos e o movimento estudantil – se comparado ao papel destes naquela época – faz com que as pessoas se voltem ainda mais para um projeto individualista de relação com a sociedade, amplamente difundido pela crescente cultura de consumo. Se antes até o “desbunde” tinha uma função política de negação da ordem estabelecida, hoje a despolitização está cada vez mais atrelada à idéia de que a articulação política da sociedade não surte mais efeitos e que o importante é desfrutar do aqui e agora. E esta efemeridade dos acontecimentos, dos objetos de consumo e das próprias relações interpessoais é uma das principais características da chamada “pós-modernidade”.

A diminuição da sociedade de uma forma geral na participação política e a desmaterialização (e transnacionalização) econômica, somados ao crescente comércio de bens culturais, fizeram com que o papel da cultura expandisse como nunca para as esferas política e econômica¹³¹. Conseqüentemente, o poder público vai se tornando omissivo também no que diz respeito à assistência social, frente ao crescente surgimento de instituições privadas de saúde, educação e prestação de serviços. A “empresa pública” tem sido em geral associada ideologicamente a princípios burocráticos, dispendiosos e ineficientes de organização, o que serve de justificativa para a substituição da regulação “pública” e estatal para a regulação “privada” e de mercado. As privatizações de empresas estatais foram um marco desta transição, iniciadas na década de 80, consolidadas na década de 90 e repensadas nos dias de hoje. Em função disso, é desta época também o surgimento de ONGs – Organizações Não-Governamentais -, iniciativas da sociedade civil organizada que buscam suprir a falta do Estado em setores como educação, saúde, direitos humanos e meio ambiente, por exemplo. Efeitos do processo de globalização, a internacionalização dos mercados culturais forçam fracas economias pós-colo-

131 Yúdice, 2005, p. 25.

niais a adotar soluções privatistas e de mercado, o que enfraquece a relativa autonomia dos estados nacionais na determinação das políticas culturais. Quando submetidas ao mercado, as políticas culturais não são necessariamente pluralistas, o que desfavorece a atuação de agentes culturais não comerciais

A maior incidência de práticas culturais nos anos 80 e 90 se dá muito em função de fenômenos transnacionais como a liberalização do comércio, o maior alcance global das comunicações e da lógica consumista, os novos fluxos de trabalho e migração, entre outros. Segundo George Yúdice:

*O recurso do capital cultural é parte da história do reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos 60, no capital humano dos anos 80, e no capital social nos anos 90. Cada nova noção de capital foi projetada como um meio de melhorar algumas falhas de desenvolvimento na estrutura precedente.*¹³²

Enquanto os retornos econômicos foram substanciais nos anos 90, a desigualdade cresceu exponencialmente e a teoria econômica neoliberal não foi suficiente para dar conta dessas divergências, recorrendo-se, assim, ao investimento na sociedade civil. Percebeu-se, então, que a cultura seria seu principal recurso, uma vez que viabiliza a consolidação da cidadania fundada na participação ativa da população – dentro, é claro, dos limites estabelecidos pelo sistema.

Em uma conferência de abertura que reuniu bancos de desenvolvimento multilateral (BDMs) no encontro internacional “As contas da cultura: financiamento, recursos e a economia da cultura em desenvolvimento sustentável”, realizado em outubro de 1999, o presidente do Banco Mundial, James D. Wolfenson afirmou que “o patrimônio gera valor. Parte do nosso desafio

132 Yúdice, 2005, p. 31.

*mútuo é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem valor do patrimônio cultural – não importando se a expressão é construída ou natural, tais como a música indígena, o teatro, as artes*¹³³

Yúdice explica que “a cultura produz os padrões da confiança, da cooperação e da interação social que resultam numa economia mais vigorosa, mais democrática e governo efetivo, além de menores problemas sociais, então será provável que os BDMs investirão em projetos de desenvolvimento cultural”. A atividade cultural permite a revitalização da vida social de uma cidade, a partir de atividades que “dão vida”, atraem público e investimentos para o local, melhorando a qualidade de vida a partir de uma “economia criativa”¹³⁴.

Entretanto, é importante ressaltar que este financiamento cultural tende a se limitar a segmentos específicos, pois espera-se sempre alguma forma de retorno a este financiamento, como incentivos fiscais (como por exemplo a Lei Rouanet), marketing cultural e a própria transformação da atividade cultural em comercial.

Atrelar o nome de sua empresa a atividades culturais para a sociedade é um resultado instrumental que agrega valor à marca, e para medir os impactos e benefícios deste investimento é necessário o estabelecimento de indicadores para a cultura, a partir de critérios econômicos, profissionais, sociais. E o resultado disto é cada vez mais o utilitarismo da cultura, pois esta é a principal – se não a única – legitimação para tal investimento.

Isto irá gerar então discussões acerca do papel da sociedade civil na negociação com o poder público e outros setores da nação, uma vez que a redução dos serviços prestados pelo Estado vem provocando uma revisão da esquerda em termos de tomada do poder. Há muitas divergências entre os possíveis caminhos para uma sociedade mais justa e igualitária. E a esquerda, tra-

133 *Apud* Yúdice, 2005, p. 31.

134 Manuel Castells, *apud* Yudice, 2005, p. 39.

dicionalmente fragmentada, se comparada às alianças políticas da direita, parece encontrar ainda mais dificuldades de se unir neste cenário repleto de contradições. Vê-se então o surgimento de uma política civil destinada a defender os direitos humanos e a qualidade de vida, e a cultura é utilizada por ONGs e movimentos sociais como forma de resistência a este mesmo sistema que, de certa forma, o gerou.

Ainda que se articulem com o poder público e a iniciativa privada, estas organizações buscam garantir a autonomia de suas atividades como principal justificativa para a ação filantrópica. Mas como o sistema capitalista possui incrível capacidade de assimilar elementos de resistência, grupos com interesses econômicos e políticos enxergaram nas ONGs uma excelente ferramenta de controle social aparentemente sem fins lucrativos e desligados da idéia do poder estatal. Se há 40 anos atrás – no Brasil - observava-se iniciativas da esquerda em se aproximar “do povo” e suprir as necessidades dos “menos favorecidos” por convicção ideológica, hoje muitas ONGs assistencialistas cumprem o papel do Estado por questões de interesse político e/ou econômico. Por outro lado, já é senso comum enxergar estas organizações como apenas mais um braço do “sistema”, generalizando assim esta apropriação negativa da organização civil e acabando por encobrir iniciativas com função social de fato. Esta incerteza em relação à natureza das atividades – não só de ONGs, mas de praticamente qualquer atividade política ou social – reforça o projeto individualista e a descrença na transformação social, o que está intimamente ligado aos reflexos da globalização.

Assim como outras esferas de políticas públicas, as artes precisam ser planejadas e financiadas, se não quiserem sucumbir ao caráter instrumentalista da política cultural. Entretanto, na tentativa de conciliar arte e vida, a vanguarda tende a institucionalizar suas práticas estéticas, e desta forma, a organização da

sociedade em atividades culturais de resistência pode vir a “re-troalimentar” o sistema ao qual se opõem. Além disso, sendo o capitalismo aparentemente o terreno mais “fértil” para a democracia, a atuação de ONGs e movimentos civis sociais “é afinal um benefício para a sociedade mercantilista porque ela ‘corrige’ os desmandos do mercado, estabilizando e legitimando, assim, o sistema” e relegando ao Estado então a função de “gerenciar, e não eliminar essas forças da sociedade civil, a fim de manter controlada a ‘ingovernabilidade’”¹³⁵.

Neste processo vê-se cada vez mais a organização da produção baseada em uma “sociedade em rede”, onde a descentralização do trabalho em busca de formas de produções mais baratas e rentáveis vem recompondo o complexo industrial do entretenimento, principalmente no caso da indústria audiovisual. Na complexa rede de produção, esta descentralização também pode apontar para uma certa democratização do acesso à produção, à medida que as NTCI permitem localizar serviços e profissionais independentes em todo o mundo. Embora este mecanismo ainda seja apropriado mais frequentemente pelas grandes produtoras – que possuem recursos para garantir as diversas etapas de produção em diferentes espaços – esta conexão também auxilia produtores independentes em experiências em menores escalas, além da troca de conhecimentos e da difusão do produto.

Neste sentido, chegamos a um ponto onde a lógica capitalista encontra a cultural: a propriedade intelectual e essa “culturalização da economia” foram cuidadosamente coordenadas através de acordos comerciais e de leis que controlam o movimento do trabalho mental e físico. Esta transformação de atividades sociais em “propriedade” tem levantado questionamentos sobre se os bens culturais devem ser regulados por leis de comércio internacional, uma vez que são bens comercializados, mas

135 Ronfeldt, *apud* Yudice, 2005, p. 29.

que, por outro lado, fazem parte crucial da identidade cultural de uma sociedade¹³⁶.

Um importante detalhe nesta discussão de propriedade intelectual é a atribuição de direitos autorais. As leis do *copy right* limitam a circulação e utilização destes produtos sem o devido pagamento ao detentor destes direitos, que estão cada vez mais nas mãos das distribuidoras. Ou seja, a permissão de uso e comercialização, segundo as leis culturais vigentes, não são necessariamente do criador da obra, o que o coloca às vezes em uma posição de simplesmente “provedor de conteúdo”, e aumentam significativamente o lucro das grandes distribuidoras.

Contra esse monopólio cultural, vem se fortalecendo ultimamente o movimento do *copy left*, que permite a reprodução do conteúdo sem fins lucrativos e desde que citada a fonte (neste caso, o autor da obra). Neste contexto, é importante citar o *software livre*¹³⁷, licença sob a qual programas de computador são criados de forma aberta, ou seja, qualquer usuário - um pouco entendido de programação, evidentemente - pode ter acesso ao código fonte do programa e alterá-lo, aperfeiçoando e adaptando seus usos para diferentes fins. Podemos ainda citar a *Licença da Arte Livre (LAL)* que autoriza a livre cópia, distribuição e transformação de trabalhos criativos, sem que os direitos do autor sejam infringidos. Vale ressaltar que estes são movimentos da sociedade civil e de artistas contra a propriedade intelectual, organizada em torno da chamada “Cultura Livre”, pela democratização do acesso, da produção e da distribuição da arte e das

136 Esta discussão, todavia, perpassa os interesses de produtores artísticos em potencial: por um lado, os EUA, que querem exportar sua produção hollywoodiana no mercado audiovisual internacional; do outro lado, a França, que possui uma forte tradição artística, não quer ver seu mercado cinematográfico interno ameaçado pelas produções norte-americanas e por isso adota políticas culturais protecionistas.

137 Sobre software livre, ver <http://www.softwarelivre.org/> e <http://br-linux.org/>

produções intelectuais humanas de forma responsável, e conectada às tendências das NTCI.¹³⁸

Reconhecendo o papel das novas tecnologias no cenário cultural atual e os paradigmas daí recorrentes, o ministério sob o comando de Gilberto Gil foi grande defensor também do *Creative Commons*, promovendo este debate através de seminários sobre cidadania digital e ações em software livre. Para Gil:

Atuar na cultura digital é a concretização desta filosofia, que abre espaços para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais, e transforma o Ministério da Cultura... Cultura digital é um novo conceito. Ele vem da idéia de que a revolução da tecnologia digital é cultural em sua essência. O que está em questão aqui é que o uso da tecnologia digital muda comportamentos. O uso comum da internet e do software livre cria possibilidades fantásticas para democratizar o acesso a informação e ao conhecimento, para maximizar o potencial dos produtos e serviços culturais, para ampliar os valores que formam nossos textos comuns, e portanto, nossa cultura, e também para potencializar a produção cultural, gerando novas formas de arte.¹³⁹

138 Esta motivação pode ser melhor entendida a partir do texto da LAL 1.3: “Enquanto o acesso do público às criações intelectuais é frequentemente restringido pela lei do copyright, com a Licença da Arte Livre o acesso é incentivado. Esta licença se propõe a permitir a utilização dos recursos que constituem uma obra; estabelecer novas condições para a criação no sentido de amplificar as possibilidades de e da criação. A LAL permite o uso das obras e reconhece o direito do autor, os direitos dos receptores e suas responsabilidades. A invenção e desenvolvimento das tecnologias digitais, a Internet e o Software Livre mudaram a forma de e da criação: criações intelectuais podem obviamente ser compartilhadas, trocadas e transformadas. As novas tecnologias digitais favorecem a produção de obras que todos podem melhorar para o benefício de todos. A principal justificativa para a LAL é promover e proteger essas criações intelectuais de acordo com os princípios do copyleft: liberdade para usar, copiar, compartilhar, transformar, e a proibição da apropriação exclusiva.” (Fonte <http://artlibre.org/licence/lal/pt/>)

139 Ver: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/25/gilberto-gil-aquele-abraco/>

Mais do que uma opção tecnológica, o uso de software livre é uma opção política pelo livre conhecimento e contra o monopólio das grandes empresas detentoras de direitos autorais sobre a produção criativa. Além disso, as NTCI permitem uma articulação, a nível local e global, das classes periféricas em políticas voltadas para a sociedade, fazendo assim da cultura este novo campo de disputa. Diferentemente da ideologia, a cultura não é propriedade de um grupo, e enquanto luta pelo significado trata-se de um processo estratificado de embates. Essa conexão internacional de certos movimentos sociais com objetivos supranacionais (como a igualdade entre os sexos e causas ambientais, por exemplo) cria então um novo imaginário de resistência antiimperialista. Observando a multiplicidade de sociedades existentes, a disputa de idéias – até em função do grau de liberdade de expressão, se comparado a outrora - se dá no nível das ações e provoca a sensação de que “vírus culturais” ameaçam a hegemonia capitalista ocidental – embora esta seja ainda suficientemente forte para se manter consolidada.

A idéia de que diferentes culturas do povo e as necessidades daí recorrentes deveriam ser reconhecidas é um poderoso argumento que encontrou receptividade em vários fóruns internacionais. À medida que a identidade social é desenvolvida em um contexto cultural coletivo, discute-se que a inclusão democrática de ‘comunidades da diferença’ deveria reconhecer aquele contexto e respeitar as opções de responsabilidade e direitos ali desenvolvidos¹⁴⁰.

Assim, a disputa por significados realizada no campo da cultura diz respeito a uma “cidadania cultural”:

140 Fierlbeck, *apud* Yudice, 2005, p. 40- 41.

(...) os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos.¹⁴¹

E isso diz respeito ao direito de participação política das diversas culturas, e não apenas a da classe hegemônica ou aquelas estigmatizadas enquanto “cultura popular”. Entretanto, diferentemente dos direitos econômicos, assegurados em leis internacionais, os direitos culturais não são universalmente garantidos.

Ainda assim, a cultura continua a ser o principal terreno de reivindicações de direitos sociais por parte de grupos “marginais” do ponto de vista hegemônico. Entretanto, esta luta política não pode ser submetida apenas à reivindicação pelo fim das desigualdades estruturais da sociedade, mas também pelo reconhecimento e preservação destas identidades culturais.

Se em 60 no Brasil havia uma preocupação do regime com a integração nacional e observava-se um fluxo migratório em direção às cidades, hoje há uma reformulação do espaço urbano e os “grandes centros” – econômicos, principalmente - são transnacionais. Sendo a cultura a instância onde cada grupo organiza sua identidade, é preciso observar como se re-elaboram os sentidos de forma *intercultural e transversal*, dadas as condições de produção, circulação e consumo desses bens culturais em diferentes sociedades:

141 *Apud* Yúdice, 2005, p. 41.

*Não só dentro de uma etnia nem sequer dentro de uma nação, mas em circuitos globais, superando fronteiras, tornando porosas as barreiras nacionais ou éticas e fazendo com que cada grupo possa abastecer-se de repertórios culturais diferentes*¹⁴².

Culturalmente falando, é reelaborado o conceito de propriedade e de pertencimento a uma nação, em função de fluxos e deslocamentos físicos – pessoas, objetos – e simbólicos – tradições, idiomas, bens culturais. Segundo Hobsbawm, “a maior parte das identidades coletivas são mais camisas do que pele: são, pelo menos em teoria, opcionais, não iniludíveis”¹⁴³.

As NTCI aprofundam uma interconexão desterritorializada, reconfigurando a noção de “fronteira” e provocando uma certa sensação de que os acontecimentos são cosmopolitas. “Isto não significa que as pessoas não tenham mais uma vida local – que não mais estejam situadas contextualmente no tempo e espaço. Significa apenas que (...) o local não tem mais uma identidade ‘objetiva’ fora de sua relação com o global¹⁴⁴”. Assim, pensar a cultura dentro do quadro “nacional popular” torna mais difícil discernir e manejar os fenômenos transnacionais que cada vez mais definem a cultura.

Hoje as organizações culturais vêm assumindo “novas parcerias” com bancos, empresas e ONGs. Como explica Yúdice, “a arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive o da criação de empregos. Seu objetivo é auxiliar na redução de despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível da intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo. Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia, a cultura não é mais expe-

142 Canclini, 2005, p. 43.

143 Hobsbawm *apud* Canclini, 2005, p. 44.

144 Du Gay *apud* Hall, 2005, p. 3.

rimentada, valorizada ou compreendida como transcendente”¹⁴⁵, como vimos tanto ser argumentado nos anos 60.

Com esta expansão cultural, é criada uma enorme rede de administradores da arte intermediando as fontes de fomento (públicas e privadas) e as comunidades, visando o desenvolvimento humano através da arte. Rede esta, é claro, é composta por múltiplos atores sociais, com diferentes objetivos e pressupostos, tornando este processo complexo e diferenciado de acordo com o contexto.

O próprio papel do artista também se modificou: de produtor de uma arte “fetichista”, mesmo quando conectada à realidade social, o artista vem sendo levado a, literalmente, gerenciar o social – como é o caso do músico Gilberto Gil, nomeado ministro da cultura, que muito contribuiu a partir de sua experiência e “militância artística”, como veremos no capítulo seguinte.

O setor cultural propõe soluções para problemas como a educação, racismo, deterioração urbana e a criminalidade, o que é visto também, de certa forma, como a redução das despesas estatais nestes campos. Isto explica a incidência cada vez maior de projetos envolvendo novas tecnologias e jovens, que ocupam um lugar de “vulnerabilidade” na sociedade¹⁴⁶, visando a descentralização da produção e a construção de subjetividades por parte daqueles que seriam, a princípio, espectadores.

145 Yúdice, 2005, p. 28.

146 Castro, Mary Garcia e Abramovay, Miriam. *Juventudes no Brasil: vulnerabilidades negativas e positivas, desafiando enfoques de políticas públicas*. . (In: *Juventude, Cultura e Políticas Públicas* -. Seminário Teórico Político co Centro de Estudos da Memória da Juventude. SP, Ed. Anita Garibaldi, 2005).

CAPÍTULO 4 – POLÍTICAS CULTURAIS EM NOVOS CONTEXTOS

*“O povo na arte é arte do povo e não o povo na
arte de quem faz arte do povo”*

Chico Science

4.1 -A cultura como arena e a comunicação como ferramenta.

Como bem destaca Ana Enne

“as novas temporalidades e espacialidades teriam criado a possibilidade de entrelugares,¹⁴⁷ lugares situados entre o tradicional e o mundo traduzido, permitindo que os sujeitos sociais possam explicitar sua luta cotidiana pelo direito de significar, de se fazer representar e de representar o mundo a partir de suas visões. (...) Por isso, pensar o universo das astúcias e bricolagens só é possível quando tratamos este jogo em uma perspectiva dialética, percebendo as identidades complementares e contrastivas que se formam, mas principalmente em uma perspectiva dialógica, considerando a rede de relações que se configura neste processo”¹⁴⁸

Assim, tomemos Michel de Certeau, que propõe uma distinção entre *estratégias* e *táticas*¹⁴⁹: Enquanto a *estratégia* seria a atuação de quem tem poder, força e recursos próprios para planejar suas ações, as *táticas*, por outro lado, seriam a articulação de quem não possui tais recursos - o que pode ser aqui analisado

147 Conforme proposto por BHABHA, *op. cit.*.

148 Enne, 2007, p. 23

149 Certeau, 1996 .

como o exercício da sociedade civil organizada enquanto tática de representação. Tendo em vista este caráter processual e dialético, esta reflexão é importante para percebermos como se dá a negociação entre as diferentes representações da sociedade civil por parte de agentes culturais, iniciativas da própria sociedade civil organizada e o Estado, instância representativa do povo.

No Rio de Janeiro dos anos 80 e 90 (como vimos, momento da reconfiguração dos regimes políticos no mundo), multiplica-se a criação de Casas de Cultura, ações ligadas a movimentos sociais (como os movimentos negro, feminista, operário, partidário), tradições regionais (como quilombos e comunidades indígenas) e religiosos (como as Comunidades Eclesiais de Base), que enxergam na cultura e na comunicação uma possibilidade de intervenção na sociedade a partir de sujeitos sociais em geral desconsiderados pelas instâncias oficiais e pela grande mídia.

Segundo Ana Enne, que vem desde 2006 realizando um importante trabalho de mapeamento cultural na Baixada Fluminense - marcada pela precariedade da oferta de recursos - “o trabalho desenvolvido por tais instituições muitas vezes cumpria parte do papel do Estado, enquanto em outras se aliava a ele em sua atuação. A questão política era central no trabalho desenvolvido por esses núcleos culturais, muitas vezes ainda pautado por uma idéia de resistência, não só política, como social e cultural”¹⁵⁰. Com a consolidação de uma cultura neoliberal ao longo da década de 80 e 90, observa-se um certo enfraquecimento das ações políticas de resistência dos movimentos sociais, levando à diminuição da atuação de diversas casas de cultura surgidas nas décadas anteriores. Neste cenário surgem então Organizações Não-Governamentais, como analisa Ana Enne, “já envoltas em outra lógica, a da eficiência e gestão, pensadas não mais de acordo com paradigmas locais ou regionais, mas orientadas por fundamentos globais: eficiência, capacidade de gestão e

150 Enne, 2007, p. 8.

geração de recursos, utilização de linguagem publicitária, percepção do lugar estratégico da mídia"¹⁵¹. Assim, se inicialmente a cultura era utilizada como ferramenta para atingir objetivos políticos e identitários, o que se percebe no decorrer da década de 90 e no início dos anos 2000 é a percepção da cultura com um fim em si mesma, como atividade geradora de renda e visibilidade.

É preciso considerar que tais discussões se dão em um cenário onde sujeitos concretos, localizados no tempo e no espaço, disputam significados através de processos dialéticos. Neste sentido, Ana Enne ressalta que

*se pensarmos a relação entre cultura, política e mídia a partir de uma rede de agentes e agências sociais, com seus fluxos e interações, e não como uma realidade dada e naturalizada, mas como um processo de permanente construção e desconstrução, podemos perceber o quanto a posição dos agentes dentro dessa rede, ou seja, a construção de suas memórias e o estabelecimento de projetos, é claramente constitutiva de identidades individuais e coletivas*¹⁵².

Nestas iniciativas é bastante expressivo o uso das chamadas NTCI (Novas Tecnologias de Comunicação e Informação), e a principal justificativa para o uso da Internet na divulgação e registro de suas atividades é o custo para a manutenção dessas plataformas midiáticas - relativamente baixo -, o maior círculo de recepção proporcionado a essas mensagens e o trabalho em redes, o que gera uma potencial interatividade entre produtores e receptores. Os principais obstáculos apontados são o restrito acesso (a equipamentos e a provedores de Internet) e a falta de domínio técnico sobre tais ferramentas. Além disso, máquinas fotográficas, filmadoras, ilhas de edição e computadores, que são muitas vezes conseguidas com recursos de editais (no

151 Enne, 2007, p. 8.

152 Enne, 2007, p. 8.

caso dos Pontos de Cultura, como veremos adiante, há uma reserva de R\$20 mil apenas para a aquisição de equipamentos digitais que servirão como ferramentas de registro), são utilizadas para o registro e divulgação das atividades em eventos e concursos, e geralmente também disponibilizados para download nos sites dos projetos, buscando assim ampliar seu público receptor. Diferente então da produção cultural dos anos 60, quando os meios de comunicação de massa estavam se consolidando no Brasil e os veículos de difusão da produção eram mais restritos, “são, portanto, múltiplas formas de utilização de tecnologias da comunicação e da informação que, combinadas, permitem o exercício de práticas de democratização do discurso e do exercício ativo do direito de significar, produzir e divulgar opiniões, intervir no processo histórico do qual todos são sujeitos”¹⁵³, como conclui Enne.

Segundo Foucault¹⁵⁴, quando se refere a memória e identidade, há sempre um “saber” em disputa que, revestido por um “status de verdade”, tende a gerar “conflitos”. O discurso, por ser uma prática de “institucionalização” e “objetivação da realidade”, demanda o reconhecimento de certa “autoridade” para quem fala, o que o torna campo de disputa de “identidades”. E neste contexto, as tecnologias de comunicação são utilizadas enquanto uma ferramenta de reconhecimento e identificação desses organismos por parte da sociedade bem como de legitimação do seu discurso.

Nos dias de hoje não se pode pensar as discussões sobre cultura dissociada de questões referentes ao consumo e às tecnologias, fundamentais para pensarmos o processo de globalização. A mídia, ao permitir múltiplas representações do mundo, configura-se para além de fundamental lugar de disputa de valores e identidades, sendo também espaço de embate econômico e político. Segundo Enne,

trata-se de um jogo de sedução e negação entre aqueles que subjetivamente estão buscando construir suas

153 Enne, 2007, p. 8.

154 Foucault, 1986, p. 7.

representações de si e do mundo e aqueles que, através das mais diversas estratégias de poder, estão tentando impor suas concepções como hegemônicas. Não podemos então perder de vista o quanto a cultura midiática configura-se como lugar ambíguo, que tanto permite ampliar a margem de possibilidades para que os indivíduos construam suas subjetividades, quanto se presta às estratégias de legitimação do poder hegemônico.

Assim, uma câmera na mão de um jovem da favela, por exemplo, pode representar a comunidade periférica sob a perspectiva de quem a conhece de dentro revelando uma atuação transformadora, ou apenas reproduzi-la sob os padrões da mídia hegemônica. E isto será determinado por diversos fatores, como a relação dos proponentes do projeto com a comunidade, sua inserção na realidade representada, a continuidade das ações do projeto, a expectativa por parte dos agentes envolvidos e os objetivos pretendidos com a produção destas peças. Sendo assim, de nada adianta a imersão tecnológica dentro de uma comunidade até então carente desta oferta cultural se dissociada de uma discussão maior sobre a sua utilização como ferramenta transformadora da realidade social.

4.2 O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura

“Um lugar chamado qualquer lugar. Um ponto de encontro. Uma roda de choro. Um terreiro de umbanda ou uma festa de santo. Uma oficina de teatro. Um coral. Um grupo de amigos filmando a própria rotina. Um espelho em que cada comunidade possa refletir-se, repensar-se, afirmar-se.”

Karina Ninni para a Revista Programadora Brasil

Depois de passarmos pelos anos 60 analisando toda a efervescência político-cultural daquela época - tendo como foco

o projeto nacional-popular proposto pelo CPC e o papel contracultural exercido pela Tropicália - e mapearmos as discussões em torno da cultura, é chegada a hora de passarmos para o nosso objeto de análise atual: o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura e o projeto dos Pontos de Cultura.

O Programa Cultura Viva foi lançado em 2004 pelo Ministério da Cultura (MinC), nesta época sob o comando do músico Gilberto Gil - que, vale lembrar, foi, ao lado de Caetano Veloso, um dos protagonistas da Tropicália. A fim de preservar e promover a diversidade cultural brasileira, a Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC), hoje chamada SCC (Secretaria de Cidadania Cultural), implementa então os Pontos de Cultura, cuja missão é “desesconder o Brasil, reconhecer e reverenciar a cultura viva de seu povo”¹⁵⁵. Neste sentido, o esforço é de permitir que o próprio “povo” – noção tão em disputa nas iniciativas aqui analisadas – se represente, a partir de ações que já desenvolvam em suas comunidades, com contextos específicos. A “cultura viva” seria, assim, as manifestações culturais que vão desde a contação de histórias em literatura de cordel disponíveis na internet¹⁵⁶ a oficinas de vídeo experimental com equipamentos digitais em comunidades tradicionais¹⁵⁷, de rodas de jongo de uma comunidade quilombola rural registradas com equipamentos digitais¹⁵⁸ por estudantes universitários.

155 Descrição do Programa Cultura Viva no site no MinC: www.cultura.gov.br

156 A exemplo do Cordel sobre a Teia 2008 feito pela Regional Água, que agrega 8 Pontos de Cultura do Ceará, Amazonas, Maranhão, Pará, Piauí e Roraima, disponível em http://blogs.cultura.gov.br/teia2008/files/2008/11/cordelteia2008_grio.pdf

157 Como o projeto *Navegar Amazônia* do cineasta Jorge Bodansky, um barco equipado de um estúdio intinerante que oferece oficinas de vídeo e outras atividades para a comunidade ribeirinha do rio Amazonas.

158 Como os Pontos de Cultura Quilombo São José em Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro, que se apresentou na Bienal de Arte em Novas Tecnologias da União Estadual dos Estudantes.

rios a exibições de filmes nacionais em espaços públicos não-comuns¹⁵⁹. Segundo Juca Ferreira, ministro da Cultura:

“O Ponto de Cultura vai mais adiante porque a gente passou a reconhecer que o povo faz cultura, apesar do Estado. No Brasil, são mais de 200 mil grupos culturais existentes nas comunidades - ora organizados por ONGs, ora por pastorais, ora por terreiros de candomblé, por centros espíritas. Ou a própria comunidade organizou, ou algum artista orgânico, não importa a origem. São 200 mil com motivações as mais diferentes. Grupos organizados em torno da capoeira, do teatro... Então, nós reconhecemos esse fazer cultural da população como uma base importante. E cabia apoiar, fomentar, ampliar, e não cooptar”.

O programa contempla iniciativas de instituições da sociedade civil sem fins lucrativos, legalmente constituídas, que há pelo menos dois anos envolvem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária. A partir de edital público são selecionados projetos que passarão a receber recursos do Governo Federal para potencializarem e darem continuidade a seus trabalhos culturais¹⁶⁰. Segundo as diretrizes do edital, a iniciativa deve:

(...)potencializar as energias sociais e culturais, dando vazão à dinâmica própria das comunidades, estimulando a exploração, o uso e a apropriação dos códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados que possam ser disponibilizados para a ação cultural”,

159 A exemplo do projeto “Acenda uma Vela”, do Ponto de Cultura Ideário, em Maceió, que realiza cineclubes em velas de barcos no litoral alagoano (www.ideario.org.br)

160 O programa contempla integra também outras quatro ações: Cultura Digital, Agente Cultura Viva, Griô e Escola Viva. Mais informações podem ser obtidas no site do MinC: www.cultura.gov.br

além de “valorizar a experiência local e as ações já desenvolvidas pelas comunidades, ampliar o repertório cultural das mesmas e incentivar o fazer e a criatividade local.

O objetivo deste projeto é:

(...)articular a produção cultural local promovendo o intercâmbio entre linguagens artísticas e expressões simbólicas, além de gerar renda e difundir a cultura digital, apoiar o desenvolvimento de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas e vontades criadoras.¹⁶¹

Segundo o edital do programa, o principal público alvo são estudantes da rede pública de ensino; populações de baixa renda em áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura – seja nos centros urbanos ou nos pequenos municípios; habitantes de regiões com grande relevância patrimonial histórica, cultural e ambiental; comunidades indígenas, quilombolas e rurais; sindicatos; portadores de deficiência e gays, lésbicas, transgêneros e bissexuais (GLTB). Trata-se, então, de um *projeto dedicado à sociedade civil*, em que se busca desenvolver novas formas de organização do trabalho e da economia, o equilíbrio entre o homem e a natureza e tudo que estiver ligado à auto-sustentabilidade e à reapropriação dos meios.

O Ponto de Cultura não tem um modelo único e fixo, seu único e principal aspecto em comum é a *transversalidade da cultura* e a *gestão compartilhada* entre poder público e a comunidade. Fundamentado nesta lógica da parceria (do poder público, da comunidade e de instituições afins), “fruto de um processo pedagógico e participativo, a SPPC procura apresentar esses

161 Descrição do Programa Cultura Viva no site no MinC: www.cultura.gov.br

conceitos aos Pontos de Cultura respeitando suas particularidades e diversidade”. Sob esta perspectiva foram realizadas desde 2006 oficinas de Gestão Compartilhada durante os Encontros de Conhecimentos Livres, promovidos em parceria com o Instituto Paulo Freire (IPF), que tem desenvolvido um importante trabalho de apoio à gestão desta Secretaria. As principais contrapartidas com as quais os projetos selecionados devem se comprometer são: a contribuição para o acesso à produção de bens culturais promovendo o sentimento de cidadania; a dinamização dos espaços dos municípios; a geração de oportunidades de emprego e renda; o desenvolvimento de processos criativos continuados e ações de formação cultural; o registro das atividades e ações em software livre; e a integração da cultura com outras áreas de conhecimento (como o meio ambiente, o turismo, a saúde, as novas tecnologias, entre outros); além da divulgação da identidade visual do Ministério da Cultura, da Secretaria de Estado de Cultura (no caso do novo edital, como veremos adiante) e do Programa Mais Cultura nas ações relacionadas ao Ponto de Cultura - o que também confere aos projetos uma importante legitimidade pelo poder público. Para o teatrólogo Augusto Boal¹⁶², “os Pontos de Cultura são o começo da realização de um desejo manifestado pela classe artística”, que indicam “a força do povo brasileiro na criação de uma nova cultura planetária”.

Na direção da preservação do patrimônio artístico e social, o projeto busca priorizar também ações de *registro* das atividades e tradições culturais, como afirma Célio Turino, Secretário de Programas e Projetos Culturais do MinC:

Reforçar a identidade cultural também significa revelar contradições e romper com uma identidade cultural aparentemente homogênea, construída com base em deter-

162 Discurso do criador do Teatro do Oprimido sobre o Programa Cultura Viva, durante a celebração do Mérito Cultural 2005.

*minados marcos representativos da cultura dominante. (...) O registro literário, sonoro e visual da produção artística de nossa época é uma meta a não se descuidar*¹⁶³.

Assim, parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de R\$20 mil, deve ser utilizado para aquisição do chamado “Kit Digital”, equipamentos multimídia em software livre para fins de registro, divulgação e comunicação em rede entre os Pontos, além da complementação de atividades culturais/digitais relacionadas ao trabalho desenvolvido. Reconhecendo o papel das novas tecnologias no cenário cultural atual e os paradigmas daí recorrentes, o ministério sob o comando de Gil foi grande defensor também do *Creative Commons*, promovendo através seminários sobre cidadania digital e ações em software livre. Para Gil:

*Atuar na cultura digital é a concretização desta filosofia, que abre espaços para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais, e transforma o Ministério da Cultura... Cultura digital é um novo conceito. Ele vem da idéia de que a revolução da tecnologia digital é cultural em sua essência. O que está em questão aqui é que o uso da tecnologia digital muda comportamentos. O uso comum da internet e do software livre cria possibilidades fantásticas para democratizar o acesso a informação e ao conhecimento, para maximizar o potencial dos produtos e serviços culturais, para ampliar os valores que formam nossos textos comuns, e portanto, nossa cultura, e também para potencializar a produção cultural, gerando novas formas de arte.*¹⁶⁴

163 “Uma gestão cultural transformadora: Proposta para uma Política Pública de Cultura” – texto de Célio Turino para o site do MinC (www.cultura.gov.br em 06/06/05)

164 Ver: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/25/gilberto-gil-aquele-abraco/>

O papel do Ministério da Cultura é agregar recursos e novas capacidades a projetos e instalações já existentes. Além disso, o MinC também oferece equipamentos que amplifiquem as possibilidades do fazer artístico e recursos para uma ação contínua junto às comunidades: as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura. Ao firmarem o convênio com o programa, os projetos passam a integrar a Rede de Pontos de Cultura, em nível local e nacional, que busca promover a troca de experiências em atividades culturais, encontros e eventos. Anualmente é realizada a chamada “Teia”, um encontro nacional de Pontos de Cultura a fim de integrar tais iniciativas e realizar um balanço do trabalho feito – além de ser um efervescente espaço de multiplicidade cultural. Assim, o programa reforça o seu objetivo de continuidade e sustentabilidade dos projetos, uma vez que conectados com outras iniciativas culturais torna-se mais acessível o intercâmbio cultural e o acompanhamento das atividades por parte do Minc/SPPC. Os chamados “Pontões de Cultura” são responsáveis pelo fomento e integração das atividades destes Pontos a nível local, a partir de imersões, parcerias, eventos e discussões. Enquanto os Pontos de Cultura se configuram como um espaço de desenvolvimento da sociedade civil através da cultura local, os Pontões ficam responsáveis pelo suporte e articulação entre esses espaços. Em diferentes localidades e áreas culturais, temos diversos exemplo de Pontões atuando em todo o estado do Rio: o Pontão de Jongo da UFF, em Niterói, busca articular as comunidades jogueiras do estado do Rio em termos de registro e pesquisa acadêmica; o Pontão da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, na Urca, busca oferecer suporte técnico em ações em software livre, além de promover cursos de extensão e participar de debates, encontros, intervenções e atividades ligadas à cultura digital; o ComCultura, em parceria com a UERJ e a Fundação Casa de Rui Barbosa, o MinC e a SEC, atua na formação em gestão cultural, mantendo o Seminário Perma-

nente de Políticas Públicas para a Cultura, com a participação de agentes culturais do estado.

No ano de 2008, quando grande parte dos convênios realizados nas primeiras edições do programa está por chegar ao fim, o MinC lança a quinta chamada pública para a seleção de projetos. Entretanto, em função do crescimento e notabilidade do programa¹⁶⁵, percebeu-se que centralizar a administração desta rede de forma nacional já não seria a melhor opção, é firmada então uma parceria entre o Governo Federal e as Secretarias e Fundações de Cultura dos Estados. Desta forma, regionalizou-se a gestão e o repasse de recursos orçamentários, o que não apenas facilita o acompanhamento das atividades por parte do poder público local, como permite um mapeamento cultural mais próximo e coerente. Assim, foi lançado em 28 de outubro de 2008, pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC) em parceria com o MinC, o Edital dos Pontos de Cultura do Estado do Rio de Janeiro¹⁶⁶, que em 2009 selecionou 150 novos Pontos, com R\$180 mil (em três parcelas anuais de R\$60 mil) ao longo de três anos. Buscando a descentralização dos recursos culturais, este edital buscou contemplar iniciativas em todo o estado de forma proporcional à população e ao número de municípios, ampliando assim as oportunidades para os projetos situados fora das metrópoles: foram 71 municípios (77% do Estado) contemplados, entre as mais diversas expressões culturais. Encontramos por exemplo trabalhos como o projeto “Saci Tererê” do Instituto de Assistência, Tratamento, Capacitação e Pesquisa em Saúde, Educação e Cultura, realizado com filhos de alcoólatras que, a partir de oficinas de contação de histórias, os relatos são publicados em coletâneas e transformados em apresentações teatrais, tudo produzido e executado pelos jovens participantes do projeto; e o projeto “Reciclagem, Misancén e Música”, que realiza em Realen-

165 Há hoje mais de 650 Pontos de Cultura em todo Brasil, sendo 72 apenas no Estado do Rio de Janeiro – e agora, mais 150..

166 Maiores informações sobre este edital em www.pontodecultura.rj.gov.br

go oficinas de música com instrumentos feitos a partir de material reciclável, propondo um novo olhar sobre a arte musical e o (que seria considerado) “lixo”. Na primeira edição estadual do programa, o estado do Rio de Janeiro bateu recorde de recebimento de projetos, tendo inscritos ao total 715 propostas. Outra impressionante meta atingida foi a ampla participação de agentes culturais de todo Estado: dos 92 municípios do Rio de Janeiro, 84 enviaram projetos, ou seja, 91% – dos quais mais da metade (55%) terão atuação fora da metrópole. No estado do Rio de Janeiro, onde os recursos estão historicamente concentrados na capital, é a primeira vez que se vê uma ação cultural com tal penetração no interior.)E, devido a este resultado, o Ministério e a Secretaria estudam agora a possibilidade de aprovar mais 80 projetos, aumentando para 230 a quantidade de Pontos de Cultura em todo o Estado. Reforçando o objetivo de contemplar uma maior quantidade de projetos culturais populares, a Coordenação de Diversidade Cultural da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro¹⁶⁷, em parceria com o SEBRAE-RJ, lança também em 2008 o Escritório de Apoio à Produção Cultural, a fim de oferecer consultoria gratuita a agentes culturais que queiram inscrever projetos em editais e leis de incentivo. O objetivo é, assim, a democratização da cultura não apenas no sentido do acesso a bens culturais, mas também à produção. Os programas de fomento (sejam da iniciativa pública ou privada) são hoje os maiores responsáveis pelo financiamento cultural no país, e, se estamos falando de acesso popular à cultura, não podemos limitar tais ferramentas às grandes produtoras já experientes e conhecedoras da técnica. O Escritório recebe semanalmente agentes culturais que contam com consultores do SEBRAE para a elaboração técnica de plano de trabalho, orçamento e portfólio dos projetos junto aos grupos, a partir das experiências e demandas relatadas.

167 Em outubro deste ano passei a integrar a equipe da Coordenação de Diversidade Cultural da SEC, ao que devo bastante a minha proximidade com o objeto analisado.

Como se trata de um programa relativamente recente, a análise da eficácia de seus métodos e do alcance de seus objetivos ainda são difíceis de se definir, mas irei aqui observar iniciativas que vêm gerando bons resultados nas comunidades em que são realizados.

Localizado no centro de Cuiabá, em Mato Grosso, o ponto de cultura Ciranda Digital, por exemplo, visa conciliar música e tecnologia em um estúdio de gravação comunitário de alto padrão e mantém também uma rádio na internet com o conteúdo produzido. Na página inicial do seu site expressam a guinada dada em seu projeto desde o início de sua atuação como ponto de cultura:

*“A instituição avançou muito com esta parceria: a biblioteca foi grandemente ampliada, novos computadores foram adquiridos, livros, DVDs e CDs e, finalmente, conseguimos realizar o sonho de construir um estúdio profissional de livre acesso à comunidade. Com toda esta estrutura, conseguimos oferecer um programa de capacitação para técnicos de áudio e outras profissões que fazem parte da economia da cultura”.*¹⁶⁸

Música e tecnologia se encontram freqüentemente em diversos Pontos de Cultura pelo país, e desta diversidade cultural nasceu o “Música de Ponto”, uma coletânea de músicas produzidas em software livre durante oficinas realizadas pela Cultura Digital entre 2005 e 2006, fortalecendo assim uma rede autônoma entre os diversos pontos do Brasil¹⁶⁹.

Esta articulação em rede não é apenas um dos principais objetivos do programa como uma de suas principais realizações, muito em função da opção pela continuidade de uma ação já desenvolvida em um segmento cultural específico e sua consequen-

168 Ver http://www.projetociranda.org.br/ciranda_digital.asp

169 O cd pode ser baixado gratuitamente em http://estudiolivre.org/el-gallery_view.php?arquivoId=2981

te necessidade de complementação. Assim, a partir da rede de intercâmbio estabelecida pode-se sugerir por exemplo um filme produzido por jovens participantes de uma oficina de vídeo do Centro de Integração Social Amigos de Nova Era (CISANE)¹⁷⁰, em Nova Iguaçu, com atores das oficinas de teatro do grupo Nós do Morro¹⁷¹, no morro do Vidigal, na Zona Sul do Rio, com trilha sonora dos jovens músicos das oficinas do Projeto de Integração pela Música (PIM), em Vassouras, editado nos estúdios do Circo Digital¹⁷², no Circo Voador, na Lapa, e exibido no Cineolho, cineclube do projeto Me Vê na TV¹⁷³, com moradores do Morro do Estado, em Niterói – vale lembrar, todos Pontos de Cultura.

Esta integração é facilitada com a atuação dos já citados Pontões, que buscam articular iniciativas e potencializar atividades entre os Pontos. Além de oferecer oficinas de áudio e vídeo gratuitamente para a comunidade¹⁷⁴, o Pontão de Cultura Digital do Circo Voador – o Circo Digital -, por exemplo, realiza imersões a fim de debater e instrumentalizar centros digitais em outros pontos de cultura e comunidades carentes desta oferta tecnológica. Um dos seus desdobramentos é o Pontão Ambiental, responsável por ações ecológicas como bicicletadas, criação e manutenção de uma horta medicinal na Lapa, trabalhos com plantas medicinais e feira de trocas integradas às atividades do Circo Voador.¹⁷⁵ Em setembro de 2008, por exemplo, inauguraram um telecentro no banco de sementes da Escola da Mata Atlântica,¹⁷⁶ em

170 Ver www.cisane.org.br

171 Ver www.nosdomorro.com.br

172 Ver www.circodigital.org.br

173 Ver <http://www.campusavancado.org.br/>

174 Em 2007 fiz parte da turma da oficina de vídeo, o que me proporcionou uma maior aproximação das atividades do espaço.

175 À época da realização da pesquisa o projeto estava em plena atividade e hoje estuda-se a possibilidade de sua continuidade. Ainda assim, para manter a coerência do raciocínio optei por manter o texto em sua forma original

176 Ver <http://escoladamataatlantica.org>

Aldeia Velha, no município de Silva Jardim. O banco de sementes foi então equipado com computadores em software livre e o responsável pelo centro durante os três primeiros meses de funcionamento foi um morador da comunidade local interessado em informática, que, por falta de oportunidade, se dedicava à atividade de pedreiro (atuando inclusive na construção do espaço, no terreno da escola da prefeitura). A própria Escola da Mata Atlântica teve seu projeto contemplado no edital de novos Pontos de Cultura do Estado, buscando a continuidade de suas atividades de sustentabilidade ecológica e preservação do saber tradicional local. Vemos, assim, uma ação transdisciplinar afinada com os objetivos do programa, de integrar a cultura local, o uso de novas tecnologias e a comunidade, gerando autonomia e sustentabilidade.

Outro exemplo de articulação social através do programa é o Pontão do Centro do Teatro do Oprimido (CTO-Rio)¹⁷⁷, o único dos mais de 200 núcleos de atuação do Teatro do Oprimido no mundo que até este ano contava com a direção artística de Augusto Boal, falecido em maio. No projeto “Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto”, - realizado no Rio de Janeiro, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Distrito Federal, Moçambique e Guiné-Bissau -, Pontos de Cultura, grupos culturais e movimentos sociais indicam representantes para o curso de formação de multiplicadores oferecido gratuitamente. São trabalhados jogos, técnicas e cenas, estando estes agentes então habilitados e comprometidos com a multiplicação da *estética do oprimido*, a partir de oficinas e apresentações de Teatro-Fórum nos Pontos de Cultura e em suas comunidades locais¹⁷⁸. Seu objetivo é a democratização do acesso ao método, fortalecendo, dinamizando e ampliando o raio de ação de Pontos de Cultura e movimentos sociais a partir de um teatro político e transformador. O Teatro do Oprimido

177 Ver www.ctorio.org.br

178 Devo minha aproximação ao trabalho de Boal ao projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, do qual fiz parte em 2008 e através do qual ministrei, junto com os companheiros Millena Reis e Pedro Freitas, oficinas no Teatro do DCE da UFF e em atividades culturais.

é uma técnica sistematizada por Augusto Boal¹⁷⁹ – já anteriormente citado nas experiências do Teatro de Arena na década de 60 – a partir de experiências no teatro brasileiro e durante seu exílio, buscando realizar um teatro ao mesmo tempo político e estético, humanístico e transformador¹⁸⁰. Segundo Gilberto Gil, “O trabalho do Teatro do Oprimido, iniciativa cultural já consagrada pela nossa história brasileira e mundial, ganhou hoje um fôlego novo com o programa Pontos de Cultura e realizou com ele uma criação política e pública que é um marco na atual gestão do MinC”¹⁸¹.

Outro exemplo que não podemos deixar de citar é o Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da mesma União Nacional dos Estudantes que, em 1961 lançou os CPCs, analisados no capítulo 2. Este Pontão nacional, que articula os Centros Universitários de Cultura e Arte - Pontos de Cultura Regionais - realiza atividades culturais, debates, mostras, oficinas e apresentações integrando as produções estudantis. Em 2007 realizaram, no Rio de Janeiro, a V Bienal de Ciência, Arte e Cultura da UNE, com apresentação de trabalhos, mini-cursos, palestras e shows com grandes nomes e agentes culturais do país. A UNE, entretanto, que assim como outras entidades políticas passou por mudanças em comparação ao período analisado, vem recebendo diversas críticas hoje em função de sua atuação no cenário político e estudantil. A principal crítica feita é em relação a sua articulação com o Governo Federal - uma vez que seu quadro majoritário é composto por militantes do PCdoB e do PT - o que viria a proporcionar uma atuação acrítica frente às políticas neoliberais do governo e uma atuação populista em relação aos estudantes. Além disso, foi amplamente criticada pela sua parceria com a Rede Globo na realização da Bienal no

179 Em março de 2009 Augusto Boal foi nomeado Embaixador Internacional do Teatro,

180 Para saber mais sobre o Teatro do Oprimido, recomenda-se Boal, 2000.

181 Discurso de Gilberto Gil na inauguração do Pontão Centro do Teatro do Oprimido, na Lapa, no Rio de Janeiro. (*In: Metaxis – Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto*, nº4. Dezembro de 2008)

Rio e no projeto Memória do Movimento Estudantil – uma vez que a entidade exerceu um importante papel contra a ditadura militar em 60, quando a emissora era grande aliada do regime. Entretanto, apesar das contradições, é importante reconhecer o papel da entidade historicamente na memória política do país e seu ainda existente papel de articulador das produções estudantis através da cultura. O CUCA do Rio de Janeiro, por exemplo, localizado na sede da UNE na praia do Flamengo - que foi retomada durante o ato da Bienal de 2007 - realiza encontros de poesia, samba e um cine-jornal. Além disso, realizou em novembro deste ano a I Bienal de Arte, Ciência e Cultura da União Estadual dos Estudantes do Rio de Janeiro (UEE-RJ), que integrou Pontos de Cultura, intelectuais, agentes culturais e estudantes em debates, oficinas e festas em quatro dias de encontro na Lapa¹⁸².

Como podemos ver, os resultados destas experiências são específicos em relação a seus objetivos e sua inserção na comunidade. De uma maneira geral, a linguagem audiovisual é a mais explorada pelos projetos (cerca de 66%, segundo pesquisa do Laboratório de Políticas Públicas da UFRJ¹⁸³) e o principal público alvo atingido são estudantes de escolas públicas (79% em todo o Brasil, sendo 51% pertencentes a populações de baixa renda que vivem em áreas precárias localizadas em grandes centros urbanos¹⁸⁴). No Rio de Janeiro, as atividades mais recorrentes entre os 71 pontos hoje existentes são oficinas de vídeo, teatro, dança, circo, capoeira e cineclubismo. Mas as atividades dos Pontos são bastante variadas de acordo, como dito, com a “cultura viva” local: Em Olinda, Pernambuco, por exemplo, o Ponto de Cultura Estrela de Ouro¹⁸⁵ oferece oficinas de animação, trabalhando a xilogravura – linguagem da literatura de cordel, típica do Nordeste - objetivando a

182 Mais sobre os CUCA e as Bienais em: <http://www.cucadaune.blogspot.com/> e <http://www.cucario.blogspot.com/>

183 Fonte: Revista *Programadora Brasil*, fevereiro de 2007.

184 Idem

185 Ver www.estreladeouro.org

educação patrimonial através do acesso a tecnologias digitais. Já o Ponto de Cultura da Comunidade Quilombola Campinho da Independência,¹⁸⁶ em Paraty, busca reforçar seu histórico de luta e organização comunitária a partir da valorização de comidas típicas e da produção artesanal em cipó, bambu, sementes e outras matérias-primas, o turismo étnico e trilhas ecológicas visando a sustentabilidade comunitária, atividades envolvendo os griôs (mestres da tradição oral da comunidade) e apresentações de jongo e capoeira angola na comunidade local da Costa Verde.

Por se tratar de um programa fundamentado na autonomia organizacional dos grupos, não se pode fazer um balanço homogêneo dos objetivos e metas atingidas. De uma forma geral, a formação de jovens habilitados para atuar profissionalmente no segmento cultural e o reforço da identidade cultural são os resultados mais freqüentemente alcançados pelos Pontos. O entrave mais recorrente encontrado pelos projetos em relação ao programa é o possível atraso nas parcelas por parte do Governo Federal e a distância comunicativa com a entidade concedente, até então em Brasília. Por esta razão a parceria entre o Ministério e as Secretarias estaduais de Cultura poderá facilitar este contato e acompanhamento dos projetos – como já vem acontecendo no caso do Rio de Janeiro, com o Escritório de Apoio à Produção Cultural-, visando assim a meta da gestão compartilhada. Além disso, as dificuldades encontradas encontradas pelos grupos da execução dos projetos ou possíveis falhas nos editais anteriores, vêm sendo corrigidas nas edições seguintes. Por outro lado, o edital lançado este ano traz algumas exigências que vêm limitando a atuação e suscitando algumas críticas por parte dos grupos já contemplados como Ponto de Cultura, por exemplo, não poderão ser renovados os convênios dos projetos cuja prestação de contas com o MinC ainda não foi finalizada. Além disso, a legislação que rege o convênio (tipo de contrato firmado entre o órgão concedente – neste caso, a SEC/MinC - e o projeto cultural) não permite a inclusão no

186Ver www.quilombocampinho.org

orçamento de gastos tais como aluguel de espaço, reforma, contas de água, telefone e luz, além da remuneração ao coordenador técnico do projeto, considerados “despesas administrativas”, que deveriam ser a contrapartida por parte do projeto contemplado.

4.3 Uma gestão tropicalista

Em 2003, contrariando qualquer previsão política que pudessem ser feita há quarenta anos atrás, Lula toma posse como presidente do Brasil e nomeia Gilberto Gil como Ministro da Cultura, surpreendendo igualmente artistas, acadêmicos e gestores da cultura¹⁸⁷. Era grande a expectativa diante do fato de se ter no comando do ministério alguém do meio artístico – diferente do ministro antecessor na gestão FHC, o cientista político Francisco Weffort-, e com uma trajetória um tanto polêmica como Gil. As mudanças e discussões provocadas por Gil encontrariam resistência dentro e fora do MinC, ao serem diretamente questionados modelos e interesses políticos.

Logo no início, ele foi duramente criticado pela classe artística, principalmente por artistas de teatro, como Paulo Autran e Marco Nanini, que enfatizavam a continuidade da sua carreira artística em detrimento de políticas para o teatro. O então ministro, que em momento algum se esquivou do debate – por mais polêmico que fosse -, defende que o “teatro consagrado” tem outros meios de conseguir patrocínio, diferente das montagens de periferia: “Nós não estamos ausentes em relação ao teatro. Tem o teatro do Paulo Autran, tem o teatro do [Marco] Nanini, tem o teatro dos meninos de rua, tem todas essas dimensões, e o ministério procura ver todas elas, e de uma certa forma se dedicar aos menos amparados”¹⁸⁸. A atuação de Gil no ministério foi bastan-

187 A vida política, entretanto, não seria novidade para Gil, que já havia sido eleito como vereador em Salvador em 1989.

188 Entrevista para a Folha em 02/12/2005 - <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55703.shtml>

te no sentido de descentralizar recursos e fomentar atividades culturais com menor visibilidade no cenário artístico, contrariando a política que vinha sendo feita até então, onde as grandes montagens teatrais, basicamente no eixo Rio-São Paulo, eram as principais fomentadas – inversão essa que evidentemente gerou críticas por parte do meio artístico consagrado.

Buscando ampliar o diálogo com a sociedade, foram realizados diversos Fóruns e Seminários chamados de “Cultura Para Todos”, para a elaboração de diretrizes e a revisão das políticas culturais existentes. Um exemplo é a Lei Rouanet, a principal política de fomento à cultura existente hoje no país, que Gil buscou questionar nesses espaços e cujo projeto de reforma, que vem sendo discutido há seis anos, esteve durante meses disponível no site do MinC, aberto a contribuições¹⁸⁹. A Lei Rouanet funciona hoje basicamente através do incentivo fiscal para o apoio à projetos culturais, tendo na isenção de impostos a principal fonte de verbas para as atividades artísticas: para ter um projeto aprovado pela Lei, é preciso enviar a proposta dentro dos moldes dos formulários disponíveis no site do ministério, que será tecnicamente avaliada e, caso seja aceita, receberá um certificado da Lei de Incentivo à Cultura; a partir daí o proponente deverá então captar recursos em empresas que tenham interesse em financiar seu projeto, que receberão isenção fiscal relativas ao valor patrocinado. Como pode-se ver, apenas projetos com alguma visibilidade de mercado conseguem receber este tipo de patrocínio que, embora envolva o dinheiro público, acaba sendo regulado pelo setor privado. Entre as propostas da nova Lei, está a criação um Conselho formado pelo poder público, empresas e representantes da sociedade civil, que irão gerir os recursos a partir de Fundos Setoriais, a fim de diminuir o monopólio do mercado na escolha de iniciativas a serem financiadas. Além disso, a atual Lei é muito focada em projetos de produção, deixando de lado o

189 <http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/>

incentivo ao acesso e à difusão de bens culturais. Neste sentido, outra proposta da nova Lei, hoje defendida pelo atual Ministro da Cultura Juca Ferreira, que vem dando continuidade às ações de Gil no Ministério, é a criação, por exemplo de uma “Loteria da Cultura”, onde o cidadão receberia, assim como recebe ticket alimentação, um “vale cultura”, a fim de prover acesso à compra de cds, livros, ingressos, entre outros, inserindo milhões de brasileiros no mercado cultural. Nas palavras de Juca, “em vez de alimentar o estômago, é pra alimentar a alma”¹⁹⁰.

Sobre as acusações de ser ele mesmo também um artista privilegiado, Gil tem a propriedade de quem vem do meio artístico para propor esta descentralização, não concordando que apenas quem tem visibilidade de mercado deva ser apoiado. Enquanto ministro, Gil viajou por diversas realidades no país, falando sobre as políticas culturais do ministério e, principalmente ouvindo contribuições, e agradece à Lula pela oportunidade de “conhecer o Brasil”. Como artista e gestor, ele teve contato com a desigualdade que se configura no cenário de fomento e acesso à cultura no país, e a partir de um olhar extremamente sensível, participou de todas as discussões possíveis, buscando manter canais de diálogo com a sociedade e reformas institucionais dentro do próprio ministério. Foi a partir deste contato com a diversidade cultural brasileira que nasceu a idéia de uma política cultural mais descentralizada e que conferisse certa autonomia aos agentes culturais espalhados pelo país, como os Pontos de Cultura.

Para além do Programa Mais Cultura, Gil buscou repensar o conceito de cultura e o lugar do poder público neste campo. A partir da ampliação desta percepção, foi possível criar políticas intersetoriais e ações transversais, relacionando a cultura com o turismo, o meio ambiente, a saúde, a ciência e tecnologia, os direitos humanos. Gil buscou também integrar ações da União, do Estado e dos Municípios, enxergando a importância da articulação

190 <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=460ASP008>

de ações públicas a partir de um pacto federativo, evitando a descontinuidade e a superposição de ações e fortalecendo parcerias locais. Outra instância que Gil busca questionar são os Conselhos de Cultura, que embora tenham representantes da sociedade civil, não se configuram em uma participação direta da sociedade, uma vez que os membros do conselho - ainda que altamente qualificados e reconhecidos por suas notáveis trajetórias culturais - são indicados pelo governo, e não pela sociedade. Neste sentido, Gil buscou incentivar a realização de Conferências Nacionais, Estaduais e Municipais, para que a sociedade participe não apenas colocando demandas, mas também formulando diretrizes, a fim de estabelecer políticas e planos (nacionais, estaduais e municipais) de cultura que garantam a legitimidade e a continuidade das ações para além do governante em exercício. Assim, a primeira Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, estabeleceu três diretrizes principais: O PEC150 (que prevê respectivamente 2%, 1,5% e 1% dos orçamentos federal, estaduais e municipais para a Cultura¹⁹¹), a implementação do Sistema Nacional de Cultura (a fim de integrar as três esferas do poder público) e a Democratização da Comunicação (apoiando ações como a criação da TV Brasil, a primeira TV pública do país, e as ações da Cultura Digital em software livre). Desde o ano passado os municípios e estados se preparam para as etapas regionais da próxima Conferência Nacional de Cultura, marcada para março de 2010. Além disso, este ano o presidente Lula assinou o decreto convocando a 1ª Conferência Nacional de Comunicação, antiga reivindicação dos movimentos sociais da comunicação, a ser realizada ainda este ano.

Para Ana Lúcia Pardo, ouvidora da representação regional do MinC no Rio de Janeiro, “além de rever as políticas culturais

191 “A União aplicará, anualmente, nunca menos do que 2% da receita tributária na preservação do patrimônio cultural brasileiro e na produção e difusão da cultura nacional.”: Fonte: http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=12781&more=1&c=1&pb=1

em diálogo com diferentes segmentos da sociedade, Gil buscou repensar o próprio Ministério da Cultura, a partir da concepção de cultura para além do campo das artes, em uma visão antropológica que abarque os diferentes modos de expressão, uma dimensão cidadã das indústrias criativas”. Em 2003 Gil inicia uma série de reformas estruturais¹⁹² no ministério, destinada a agilizar e aperfeiçoar o seu funcionamento, bem como de suas entidades integradas. Foi na gestão de Gil, por exemplo, que foi criada a Secretaria de Identidade e Diversidade, que busca promover ações voltadas para a cultura indígena, quilombola, GLBT, entre outras. Estes segmentos, embora abarquem diversas expressões artísticas, possuem demandas próprias e até então não encontravam espaço específico nas políticas culturais. Ana Lúcia lembra ainda que o MinC(*) é uma entidade relativamente jovem, com pouco mais de 20 anos, e que abarca grandes instituições tais como a Biblioteca Nacional, o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), a Fundação Nacional de Artes (Funarte), e assim esta constante revisão do papel do Estado é importante para garantir ações concretas e continuadas, principalmente no campo da cultura, marcada pela informalidade e eventualidade das ações.

Segundo pesquisa realizada pela Fecomercio, cerca de 87% dos brasileiros nunca foram ao cinema, 73% dos livros estão concentrados em 16% da população, 90% dos municípios não têm equipamentos culturais, e 92% da população nunca foram a museus¹⁹³. A partir deste quadro, as ações do MinC foram divididas em quatro diretrizes: A garantia do acesso aos bens culturais e meios necessários para expressão simbólica e artística; a promoção da diversidade cultural e social; a qualificação do ambiente social das cidades disponibilizando equipamentos

192 http://www.gilbertogil.com.br/sec_biografia.php?page=2&ordem=DESC

193 Estudo “O hábito de lazer cultural do brasileiro”: <http://www.fecomercio-rj.org.br/publique/media/Pesquisa%20Cultura.pdf>

culturais, incentivando o consumo de bens culturais pela população e facilitando o acesso à produção cultural; e a geração de oportunidades de emprego e renda. Essas metas foram sistematizadas no Programa Mais Cultura, que é hoje historicamente a maior ação do governo brasileiro de promoção do acesso à cultura para as classes populares.

Entre assuntos polêmicos, Gil foi protagonista na discussão sobre software livre e direitos autorais, contrariando novamente os interesses de diversos artistas, e da indústria cultural, de uma forma geral. Além de criar a ação Cultura Digital¹⁹⁴ no Programa Mais Cultura, Gil levantou esta bandeira em diversos debates, fóruns e eventos relacionados ao tema. Afinando sua vida na política e na música, levou esta discussão inclusive para seus shows: em junho de 2004 apresenta “../liberdade/digital” no Fórum Internacional de Software Livre, em Porto Alegre e em setembro do mesmo ano realiza o Show Creative Commons em defesa do software livre junto com David Byrne em Nova Iorque. No Fórum Social Mundial em 2005, Gil participa ao lado do sociólogo catalão Manuel Castells do debate “*Revolução Digital: software livre, liberdade do conhecimento e liberdade de expressão na sociedade da informação*” e declara:

“Não se trata de um movimento “anti”, mas de um movimento “pro”, ou seja, a favor da valorização e da disseminação de uma nova cidadania global, da capacidade de autodeterminação das pessoas, de novas formas de interação e articulação, da liberdade real de produção e difusão da subjetividade, da busca do saber, da informação, do exercício da sensibilidade e da coletividade. E como estou valorizando o lado “pro” do Fórum, quero propor a vocês a constituição imediata, a partir deste encontro, de uma convocação global pela liberdade digital da huma-

194 <http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/cultura-digital-3/>

nidade, complementar à convocação global pela erradicação da pobreza lançada por diversas ONGs neste Fórum e abraçada pelo presidente Lula. Sejam corajosos e substantivos em relação a isso.”

Gil também teve importante papel em sua política no exterior, onde já era reconhecido enquanto artista desde a época de seu exílio na Europa, quando livre da influência da repressão, pôde desenvolver importantes experimentos artísticos para seu trabalho, configurando grande contribuição à música brasileira. Como ministro da Cultura vindo do meio artístico, Gil ampliou o debate com ministérios e ações culturais de diversos países, resultando em frutos como por exemplo o debate “A Cultura na Estratégia da Integração Latino-Americana”, em 2005 em São Paulo com os secretários nacionais de cultura da Venezuela, de Cuba e da Argentina, e o Ano do Brasil na França, em 2005, retribuído com o Ano da França no Brasil, agora em 2009.

Em meados de 2008, diagnosticado com problemas de saúde nas cordas vocais, Gilberto Gil pede afastamento do cargo de Ministro da Cultura. Assim como na sua fase tropicalista, recebeu diversas críticas ao sair do MinC. Os que avaliaram sua atuação como negativa ou nula, alegam que ele não ampliou o diálogo com a classe artística e fez de sua passagem enquanto ministro apenas uma estratégia de auto-promoção. Entretanto, levando em consideração um Ministério historicamente afastado das manifestações populares e altamente centralizado em políticas culturais no eixo Rio-São Paulo, a atuação de Gil no sentido da descentralização dos recursos foi fundamental para a valorização de manifestações populares. Com o afastamento de Gil, Juca Ferreira, que até então era secretário-executivo e atuava como ministro interino, assume oficialmente cargo e vem dando importante continuidade às políticas implementadas por Gil. Sobre o Programa Mais Cultura, Juca garante a continuidade de ações, e declara:

“O ‘Mais Cultura’ é uma conseqüência natural de tudo que temos feito desde que o ministro (Gilberto) Gil foi convidado pelo presidente Lula. Nós temos trabalhado a cultura em três dimensões: cultura como fato simbólico, cultura como direito de cidadania e cultura como economia. Ampliamos o conceito de cultura. Cultura não é só arte. Começamos a botar o ministério pra se relacionar com toda a produção simbólica do povo brasileiro, sem discriminação de nenhum território. Nós adotamos o conceito de política pública, que foi uma mudança importantíssima.”

Dando continuidade ao seu trabalho na música, Gil prosseguiu com a turnê do album *Banda Larga Cordel*, lançado em 2007. Este trabalho marca o ativismo de Gil na cultura digital, tanto como ministro quanto como músico. Nos shows realizados durante a turnê do álbum, é incentivado o uso de câmeras fotográficas, de vídeo e até celulares para registro do show pelos fãs – ao contrário da tradicional proibição de registro multimídia em casas de show –, a edição do material a seu modo e a postagem no Youtube. Seu portal na internet, o <http://www.bandalargacordel.com.br>, manteve um concurso cultural dos vídeos e fotos produzidas pelo público, além de disponibilizar as faixas e as letras. O que, para uma visão limitada dos críticos, não passa de uma estratégia de marketing – muito bem sucedida, vale dizer – é também sinal da trajetória tropicalista de Gil: a participação do público na obra e a junção do que há de mais moderno na tecnologia digital (celulares com câmeras e sites de hospedagem de conteúdo) – a Banda Larga - com a tradição nordestina das raízes do baiano – o Cordel. Assim, sua passagem pelo Ministério da Cultura e, mais especificamente, o projeto dos Pontos de Cultura, retomam, ressignificam e atualizam o espírito tropicalista presente ainda hoje em termos de produção cultural.

CONCLUSÃO

Depois de uma série de análises sobre a produção de cultura e suas imbricações políticas e sociais, encerro este trabalho reforçando a argumentação feita ao longo dos capítulos com observações sobre os temas estudados, relacionando-os entre si, tendo em vista a perspectiva histórica que nos levaram aos acontecimentos relacionados.

Como vimos, a década de 60 foi marcada por intensa produção cultural e uma certa valorização da cultura popular, como o enfoque dado ao “povo” a partir dos pressupostos do projeto nacional-popular. Se naquele tempo o espírito desenvolvimentista dos anos 50 e o “descobrimento” do território nacional a partir de novas tecnologias de transporte e comunicação geraram uma necessidade de busca por uma identidade nacional, hoje o esforço é no sentido da preservação da cultura local, ainda que híbrida e conectada com a cultura global, garantindo assim a multiplicidade cultural em um país de tantas origens. No sentido da valorização da “cultura popular”, a principal diferença do CPC da década de 60 e do Programa Cultura Viva hoje é o reconhecimento da necessidade de registro das tradições populares por parte da própria comunidade e a potencialização das atividades que já são de alguma forma desenvolvidas, revendo assim um certo autoritarismo típico da época, que definia com clareza excessiva o que era bom para sociedade e o que não era.

Neste sentido, a Tropicália exerceu, como vimos, um importante papel no questionamento dos padrões e valorização da diversidade através de experimentações - o que também pode ser encontrado em ações de diversos Pontos de Cultura do país, que experimentam novas tecnologias com saberes tradicionais, sob a perspectiva do conhecimento livre. Assim, retoma a antropofagia de Oswald de Andrade, bebendo em diferentes fontes em busca de uma identidade cultural local articulada com as transformações globais, mais amplas. A grande diferença é que hoje, com a globalização,

a própria noção de fronteira e comunidades não estão mais restritas ao território e trabalha-se assim, em cima de outras referências.

*“As identidades não estão ligadas a características indicadas a priori ou fixas, mas devem ser pensadas a partir de fronteiras móveis, em que as posições dos atores podem mudar de acordo com demandas e interações que se apresentam, não apenas fundadas na memória das interações, mas também em projetos”.*¹⁹⁵

Neste sentido, as identidades e estratégias de ação que são construídas nos contextos mapeados também são fluidas e múltiplas, revelando intensos jogos e negociações entre os campos da política e da cultura.

A vontade de comunicar e misturar culturas, chave para o Tropicalismo, é retomada nas ações do MinC, tendo Gil como ministro, cujo principal esforço foi expandir o conceito de cultura e torná-la mais acessível, reconhecendo-a como uma ferramenta estratégica para o desenvolvimento. A cultura, enquanto direito inalienável do ser humano, é também um dever de Estado, que deve garantir o acesso e a produção de cultura como parte das ações para a cidadania. Segundo Gil:

*É preciso recentralizar o que está centralizado nas mãos de poucos. As matrizes da indústria cultural não deixaram nada para as periferias. Por isso, hoje, o papel do Estado brasileiro na formulação de políticas públicas é empoderar as micro manifestações, para que eles se apropriem cada vez mais dos espaços públicos e que sejam protagonistas na proteção e promoção da diversidade.*¹⁹⁶

195 Enne, 2007, p.17

196 Fonte: <http://pollyrosa.multiply.com/journal/item/40/40> (acessado em 07/12/2008).

Vimos ao longo do trabalho o papel exercido pela cultura, de uma forma geral, na constituição de memórias e identidades, que estão atreladas a posições de classe. Através de discursos, instrumentos de saber e poder, visões de mundo podem ser cristalizadas, assim como podem ser reforçados preconceitos e estigmas, concepções hegemônicas, interesses de mercado, motivações políticas, dentre outros - especialmente quando conjugadas aos interesses dos grandes conglomerados liberais e a vontades políticas totalitárias, ou ainda subordinadas aos interesses das elites políticas e financeiras. No entanto, para além da visão crítica e maniqueísta para com os aparatos comunicativos, é importante complexificar este debate, levando em consideração as contradições presentes no mundo atual. Pois, se hoje já não se vive mais em tal mundo repartido ideologicamente, tampouco devem estar assim situadas nossas análises.

“É preciso levar em conta que não basta compreendermos os processos culturais como lugar de alienação e manipulação, pois com isso perdemos de vista a riqueza do processo social, em que sujeitos concretos, históricos, estão vivendo e construindo suas realidades, num jogo de estratégias e táticas, que não cabe em esquemas reducionistas do tipo maniqueísta e polarizado.”¹⁹⁷

Assim, a partir de uma perspectiva histórica, busquei aqui analisar as tendências para as políticas culturais na globalização. Neste trajeto, observamos uma alteração de ações que, se em 60 eram predominantemente políticas e de intervenção social direta, hoje estão mais ligadas à produção de subjetividades, em que a transformação se dá no plano individual e coletivo, através da própria ação cultural – como já havia sugerido a Tropicália. Ou seja, se em 60 a cultura começava a ser reco-

197 Enne, 2007, p.21

nhecida como lugar de afirmação de uma identidade nacional e a consolidação dos meios de comunicação de massa no país atraíram políticas públicas para o setor; em 80 e 90, com as manifestações pela abertura do regime, os movimentos sociais se fortaleceram e enxergaram a cultura como uma importante arena de disputa social, a partir da criação de diversas Casas de Cultura, que contavam com apoios pontuais por parte do poder público; em 90 e início dos anos 2000, vemos crescer vertiginosamente ações culturais da sociedade civil através de Organizações Não Governamentais, que buscam suprir a ausência do Estado em termos de serviços para a sociedade ligada à iniciativa privada, prezando pela autonomia frente ao poder público; e, hoje, uma das tendências que se pode observar em termos de políticas culturais são os Pontos de Cultura, um projeto do Governo Federal em parceria com a sociedade civil e a iniciativa privada, que busca garantir a preservação e valorização das tradições populares, conectada com as tendências globais e visando a inserção dos agentes no mercado cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte pra quê?*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AZEVEDO, Fábio Palácio de, (org.) “Juventude, Cultura e Políticas Públicas”. Intervenções apresentadas no Seminário teórico-político do Centro de Estudos e Memória da Juventude. São Paulo: Anita Garibaldi, 2005.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos” In: “A economia das trocas simbólicas” (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2005.

BUONICORI, Augusto César. “Centro Popular de Cultura da UNE: Uma crítica a uma crítica”. In: *Juventude, Cultura e Políticas Públicas - Seminário Teórico Político* co Centro de Estudos da Memória da Juventude. SP, Ed. Anita Garibaldi, 2005.

CAMBRIA NAVES, Santuza e DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60*. RJ: Jorge Zahar, 2005.

CASTRO, Mary Garcia e ABRAMOVAY, Miriam. *Juventudes no Brasil: vulnerabilidades negativas e positivas, desafiando enfoques de políticas públicas*. In: *Juventude, Cultura e Políticas Públicas - Seminário Teórico Político* co Centro de Estudos da Memória da Juventude. SP, Ed. Anita Garibaldi, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*.

São Paulo: Boitempo, 2003.

ENNE, Ana. *Das Casas de Cultura às ONGs na Baixada Fluminense: reflexões sobre mídia, cultura, política, práticas de comunicação e juventude*. Niterói: UFF, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. “A cultura extraviada nas suas definições”. In: _____ *Diferentes, Desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: USP, 1997.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG/ Brasília: Unesco, 2003.

_____. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo”, *Educação & Realidade*, n. 22, p. 15-46, jul-dez 1997.

_____. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos A. M. *Patrulhas Ideológicas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. Rio de Janeiro, Record, 1969.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,

1997.

NAPOLITANO, Marcos. "O conceito de 'MPB' nos anos 60". In: _____. *História - questões & debates*. Curitiba, Editora da UFPR, 1999.

NERCOLINI, Marildo José. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. (Tese de doutorado.)

ORTIZ, Renato. "O Mercado de Bens simbólicos". In: _____. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEREIRA, Carlos A. M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

STAAL, Ana Helena Camargo (org.). *Zé Celso Martinez Correa. Primeiro ato: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: os usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

OUTRAS FONTES

“O hábito de lazer cultural do brasileiro” - Pesquisa Cultural no Brasil: Fecomércio e Ministério da Cultura. RJ, 2007.

OITICICA, Hélio. “Manifesto da Nova Objetividade Brasileira”, encarte de apresentação da exposição no MAM em 1967.

“68 – O ano da revolução pela arte”. Segundo Caderno, *O Globo*, 18 de maio de 2008.

“Geléia Geral”. Segundo Caderno, *O Globo*, 6 de agosto de 2007.

Caderno MAIS!, *Folha de São Paulo*, 04 de maio de 2008.

“68 O ano zero de uma nova era”. *Revista História Viva*, n. 54. São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 35.

Revista Programadora Brasil, fevereiro de 2007.

Revista Metaxis – Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, nº4. Dezembro de 2008

SITES ACESSADOS

www.cultura.gov.br
www.cultura.rj.gov.br
www.ideario.org.br
www.pontodecultura.rj.gov.br
www.projetociranda.org.br
www.estudiolivre.org
www.cisane.org.br
www.nosdomorro.com.br
www.circodigital.org.br
www.campusavancado.org.br
www.escoladamataatlantica.org
www.ctorio.org.br
www.cucadaune.blogspot.com
www.cucario.blogspot.com
www.estreladeouro.org
www.quilombocampinho.org
www.wikipedia.com.br
www.comcultura.com.br

Este livro foi composto em Arno Pro
pela Editora Multifoco e impresso em
papel Offset 75g/m²
