

ENTRE

futuro⁵

&

REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA * ISSN 1676-8671

passado

**DEMOCRACIA E AUTORITARISMO NO BRASIL:
ARGUMENTOS DE CASTELO BRANCO
(1964-1967)**

Nancy Alessio

A HERANÇA DA DITADURA MILITAR

Antonio Duarte

**OS PRIMEIROS A MORRER: A VANGUARDA
ARTÍSTICA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR
NO BRASIL**

Rodrigo Medina Zagni

**CENAS DE CINEMA BRASILEIRO: ENTREVISTA
COM NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Marcos Silva

**JORNALISMO RETROSPECTIVO E
QUASE-HISTÓRIA: IMAGINEM SE A DITADURA
FOSSE DESAVERGONHADA!**

Marcos Silva

**DEMOCRACIA E AUTORITARISMO NO BRASIL:
ARGUMENTOS DE CASTELO BRANCO
(1964-1967)**

Nancy Alessio

A HERANÇA DA DITADURA MILITAR

Antonio Duarte

**OS PRIMEIROS A MORRER: A VANGUARDA
ARTÍSTICA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR
NO BRASIL**

Rodrigo Medina Zagni

**CENAS DE CINEMA BRASILEIRO: ENTREVISTA
COM NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Marcos Silva

**JORNALISMO RETROSPECTIVO E
QUASE-HISTÓRIA: IMAGINEM SE A DITADURA
FOSSE DESAVERGONHADA!**

Marcos Silva



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

*ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA*

OS PRIMEIROS A MORRER: AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

Rodrigo Medina Zagni*

Resumo:

O presente estudo tem por objetivo verificar como as correntes artísticas responderam ao estabelecimento da ditadura militar no Brasil. Nosso objeto é a produção artística engajada do primeiro período de regime militar, de 1964 a 1968 (do golpe ao AI-5). É necessário determinar o nível de engajamento de diferentes grupos artísticos e como os suportes foram utilizados para esta finalidade crítica. É necessário ainda determinar como a mensagem vazada codificadamente – em função da perseguição empreendida pelos órgãos oficiais de censura – acabava sendo (ou não) decodificada por diferentes públicos, e quais grupos chegavam de fato a compreendê-la. Com isso pretendemos lançar luzes sobre a produção cultural, no maior âmbito que pudermos abarcar, circunscrita a um dos períodos chave na evolução política e na configuração cultural do Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Arte; vanguarda artística; ditadura militar.

Abstract:

The present study has as objective to verify how the artistic movements had answered to the establishment of the military dictatorship in Brazil. Our object is the engaged artistic production of the first period of military regimen, of 1964 to 1968 (of the blow to the AI-5). It's necessary to determine the level of enrollment of different artistic groups and how the supports had been used for this critical purpose. It is necessary still to determine how the leaked codified message - in function of the persecution undertaken for the official agencies of censorship - finished being (or not) decoded for different public, and which groups arrived in fact to understand it. With this we intend to launch light on the cultural production, in the biggest scope that we will be able to do, circumscribed to one of the key periods in the political evolution and the cultural configuration of contemporary Brazil.

Key-words: Art; artistic vanguard; militar dictatorship.

* Historiador graduado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; doutorando em Práticas Políticas e Relações Internacionais pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da USP; e professor do Centro de Ciências Humanas, Sociais, Artes e Educação da Universidade Cruzeiro do Sul.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Introdução:

Segundo o escritor¹ alemão Joahann Wolfgang von Goethe (1749-1832),

em última instância, a arte é mais radical do que a política, pois alcança aquelas camadas da alma do indivíduo em que se efetua a verdadeira transformação da sociedade humana.²

Durante o período aqui analisado, com a implantação da violenta política do Estado ditatorial, após o golpe militar de 1964 e o visível endurecimento do regime após dezembro de 1968, a arte recebeu de fato uma função política que se pretendia transformadora, a partir de representações de grupos sociais que utilizaram seu potencial como veículo condutor de idéias tentando a crítica opositora e, de formas diversificadas, o ataque à ordem ditatorial vigente.

Como atuava a vanguarda artística em tempos de regime militar? Como se relacionava com os movimentos sociais, de trabalhadores e estudantes em ação no mesmo período? Que veículos midiáticos e que suportes foram imbuídos de levar mensagens críticas com a missão de formar consciência de classe? Era essa a intenção, pensando numa subsequente luta armada como expressão maior da luta de classes ou tão somente denunciar os crimes do regime? Finalmente, a que camadas sociais se destinaram mensagens sofisticadamente codificadas pela elite cultural produtora da crítica, e que grupos efetivamente puderam decodificá-las?

A esta última problematização segue a mais provável hipótese de resultado, em forma de pergunta que supõe criticamente sua resposta: podemos

¹ Além de cientista, filósofo, botânico e bacharel em ciências jurídicas.

² Citado por HUG, Alfons. *Contrabandistas de imagens*, in: *26ª Bienal de São Paulo. Artistas convidados [invited artists]*. São Paulo: Fundação Bienal, 2004, p. 27.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

supor que a vanguarda artística nestes termos tenha literalmente “pregado para convertidos”, frustrando sua ambição transformadora?

Para responder a essas questões centrais e outras tangenciais utilizaremos fontes primárias que compõem parte ínfima da produção cultural do primeiro período do regime militar: musical, visual, cinematográfica e teatral. Por outro lado não pretendemos nem poderemos aqui mapear referida produção, tanto por merecer um estudo mais aprofundado dentre os já existentes como pelo objetivo ao qual nos propusemos, que demanda uma visada, no limite, panorâmica.

A partir da análise superestrutural destes elementos e de seus respectivos suportes tentaremos estabelecer relações com um número certamente injusto de autores que se debruçaram sobre o mesmo tema, cruzando as informações abstraídas de suas obras e relacionando-as com as fontes primárias analisadas. Neste sentido, servem-nos de objeto de análise bibliográfica principal e nossos orientadores gerais os estudos do crítico literário austríaco naturalizado brasileiro Roberto Schwarz³ (1938-) e do poeta brasileiro Ferreira Gullar⁴ (1930-), dois clássicos do tema “ditadura militar e vanguarda artística”.

Sabemos que a produção cultural é sintomática da condição humana, das relações econômicas e regimes políticos do período no qual está inserida, e que, portanto, a produção artística funciona como uma janela através da qual é possível vislumbrar as características fundamentais de uma sociedade em um determinado período. Implica dizer que a arte é produto da sociedade que a produziu e que fundamentalmente não é possível escrever uma História da Arte, ou a partir dela, senão uma História Social da Arte, na medida em que nosso

³ *Nota sobre vanguarda e conformismo e Cultura e Política*. 1964-69, in: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

⁴ *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaios sobre Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

objeto não se trata da produção artística, mas do segmento de sociedade que a produziu.

Mais especificamente tentaremos estabelecer como respondeu a produção artística ao recalçamento das restrições sociais resultantes do Estado de exceção.

Esta será a abordagem aqui tentada, e neste sentido as fontes primárias, articuladas à bibliografia aqui elencada, terão a finalidade de lançar luzes sobre um dos períodos mais negros de nossa história recente, onde estudantes, operários, camponeses e artistas lavraram com sangue a terra na qual germinou a arte contemporânea brasileira.

Este estudo acaba, mesmo que infimamente, colaborando para que a memória da barbárie vivida nos tempos de repressão e tortura esteja viva, denunciando que houve, mesmo no período de maior violência do regime, a contra-mola que atentava contra a máquina do sistema repressor, e que utilizou a arte não só como mero meio de expressão, mas como veículo de resistência.

Desenvolvimento:

Segundo a gramática da língua portuguesa o termo “vanguarda” se refere àqueles que “vão à frente”, trata-se da “. . . parcela mais consciente e combativa, ou de idéias mais avançadas, de qualquer grupo social”⁵. No âmbito militar o termo se refere a “extremidade dianteira de unidade ou subunidade em campanha”⁶; são os grupos de assalto, posicionados à frente das tropas de ataque e que primeiro ganham as linhas inimigas: literalmente são aqueles que abrem o caminho pelo qual avançam as tropas em terreno hostil, e por isso são os

⁵ Verbete “vanguarda”. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Folha de São Paulo / Editora Nova Fronteira, 1995, p. 664.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

primeiros a morrer, permitindo a vitória de seus exércitos ao preço de suas próprias vidas.

O movimento artístico e literário que se apropriou do termo “*avant-garde*” representou um grupo cuja produção rompeu com as escolas tradicionais, abrindo caminho para novas possibilidades artísticas por meio de experimentações estéticas e conceituais. Fundamentalmente o termo se refere aos movimentos contemporâneos, mais especificamente àqueles assistidos durante o séc. XX, apesar de ter-se originado com as vanguardas surgidas a partir do séc. XVIII com a consolidação da burguesia: representante de novas idéias e formadora de um novo público para as artes, num período em que a politização já havia sido inserida, nesse âmbito, pelo romantismo⁷.

Ao se apropriar do termo “vanguarda” para definir um movimento artístico no Brasil sob regime ditatorial militar, caracterizou-se sobretudo um movimento fadado a uma morte certa, nos termos alegóricos postos por sua significação militar, mas que possuía um objetivo prático.

O movimento foi composto por um segmento intelectual que se opunha ao regime ditatorial imposto pelos militares com o golpe de 1964, de orientação socialista, e que via na produção cultural um potencial meio condutor de idéias que poderiam ser dirigidas a um grande público, para nos moldes marxianos formar consciência de classe e assim a massa crítica propulsora do motor histórico, incitando a derrubada dos militares do poder.

O próprio golpe de 1964 já se caracterizara como um movimento anti-socialista oposto às tendências de esquerda do Governo do presidente João

⁶ Ibid.

⁷ Segundo Ferreira Gullart “o caráter coletivo e partidário dos movimentos estéticos modernos nasce aí”; in: op. cit. p. 29.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Goulart⁸ (1918-1976); com forte apoio de instituições conservadoras como a Igreja Católica⁹, por meio ainda de grupos paramilitares como a TFP¹⁰; e de representantes do capital industrial que temiam o socialismo como uma ameaça aos lucros desenfreios permitidos pelo capitalismo que naquele período desenhava no Ocidente e Extremo Ocidente uma curva ascendente.

No contexto político e cultural a esquerda que chegara ao poder com Jango se defrontava com seu pior inimigo: o imperialismo estadunidense já introjetado no cotidiano burguês, acomodando-se amplamente nos aspectos arcaicos dos segmentos sociais privilegiados, em especial no latifúndio: o maior antagonismo existente em um país cujo Governo ia se alinhando às políticas socialistas e parecia, aos otimistas de esquerda e assustados de direita, aspirar à revolução. Nesse sentido a luta contra o imperialismo e os arcaísmos ensaiada por Jango encontrou fortíssima resistência em setores expressivos nas classes dominantes e elites políticas do país, ainda organizadas em torno do coronelismo regional e do patriarcalismo clientelar, mantendo fortíssimas conexões com as mais altas esferas da Igreja.

⁸ O advogado João Belchior Marques Goulart exerceu mandato presidencial de 1961 a 1964.

⁹ Com relação à participação de grupos de ministros do alto clero da Igreja Católica e seus obedientes fiéis em manifestações de apoio aos militares, repudiando o comunismo antes e depois do golpe de 1964, convém citarmos SCHWARZ, Roberto, In: op. Cit. p. 70: "Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma das 'Marchas da família, com Deus pela liberdade', movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficavam em casa mesmo, rezando o 'Terço em Família', espécie de rosário bélico para encorajar os generais. Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas. No pós-golpe, a corrente da opinião vitoriosa se avolumou, enquanto a repressão calava o movimento operário e camponês".

¹⁰ A organização "Tradição, Família e Propriedade", fundada em 1928, manifestava um caráter conservador, tradicionalista e declaradamente anti-comunista. Um importante detalhe é que a própria "Conferência Nacional dos Bispos" emitiu parecer, em 1985 (não por coincidência o ano inicial da abertura política), de que se tratava de uma organização de "características esotéricas e fanáticas", desaconselhando tardiamente seus fiéis a militarem por suas causas.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Pode-se hoje, numa perspectiva possível graças ao recuo histórico, identificar que o fantasma do socialismo impresso em quadros tétricos contou mais com a promoção desses grupos de direita do que da esquerda em si. Almejava-se a revolução por parte dos segmentos mais esclarecidos da população: estudantes e intelectuais, mas esta deveria ser feita pelas classes menos favorecidas: os trabalhadores das cidades e do campo, segmentos que seriam beneficiados pela política social e pela reforma agrária propostas por Jango, mas não se sabe se de fato as reformas viriam, se uma revolução pela via institucional, ou melhor, uma ampla reforma, era de fato possível. O próprio golpe, fruto da articulação de forças anti-revolucionárias, demonstrou que não.

Não que o marxismo, como corrente política, tenha sido posto a prova com o golpe militar de 1964; mas como Schwarz afirmou, foi questionado o uso que o Partido Comunista havia feito dele.¹¹

No início da década de 1960 a produção cultural passava por um processo ainda inacabado de transformações estruturais profundas, no âmbito internacional. A *pop art* se firmava no Ocidente a partir da função utilitarista dada à arte, que se voltava para os meios publicitários; o figurativismo ganhava as ruas re-apropriado e re-significado pelos grafites, a *op art* e o psicodelismo no *flower power* deslumbravam os artistas com infinitas possibilidades num mundo novo, sob influência de substâncias psicoativas e experiências alucinógenas. Tratava-se dos desdobramentos de uma ruptura já determinada décadas antes pelo dadaísmo, que apontava para a descontinuidade com as escolas artísticas antecessoras. O arcaico parecia ter sido esgotado pelas possibilidades do neoclássico e do romântico, das demais escolas e suportes tradicionais de arte que perdiam a perspectiva do novo, fazendo supor a morte da própria arte que apesar de tudo

¹¹ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. p. 66.



ISSN:167686717

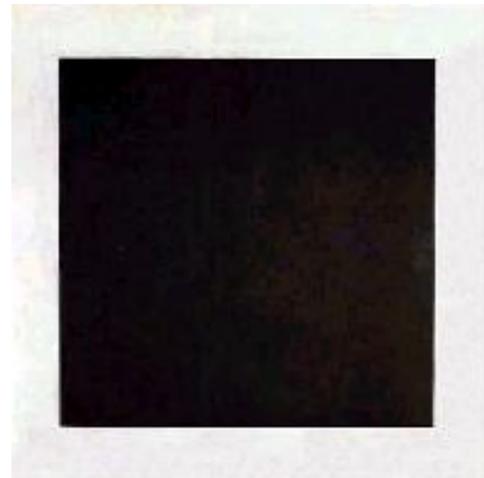
São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ressurgia com novas leituras das cinzas dos suportes tradicionais. O que era negado, o neoclássico e o romantismo, o mimetismo e o figurativismo, continuaram presentes na referência implícita de sua ausência, no ímpeto de sua negação, presentes no ausente, portanto pela oposição.

A pintura já havia sido reduzida ao grau zero pelo pintor abstrato soviético Kazimir Malevich¹² (1878-1935), fazendo tabula rasa do conhecimento academicista. Os *happenings* e *performances* evidenciavam que a arte tendia a desprender-se do matérico e a se segurar nas idéias: o conceito ascendia como a matéria prima dos artistas se sobrepondo à matéria tátil.



No contexto das mudanças a arte era submetida, no olho do furacão do novo ciclo sistêmico do capital, a um processo produtivo que substituíva os artefatos manufaturados em ateliês - que aludiam as oficinas medievais a partir de processos artesanais -, pela linha de produção em massa que não mais dependia do artífice e sua capacidade criativa específica, mas ou da extrema especialização ou da banalização completa de qualquer conhecimento na operação da máquina, que se estabelecia de forma violenta e irreversível entre o Homem e suas ferramentas na produção. De artífice o Homem passou a operador, do eixo central a partir do qual dependia a manufatura ele se transformou em um dos milhares de parafusos que compunham a gigantesca engrenagem do sistema capitalista.

¹² Казимир Северинович Малевич pintou o *Quadrado preto suprematista* 1915 (óleo sobre tela, 80x80, Galeria Tretyakov, Moscou); exibido em Petrogrado em dezembro de 1915.

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

O fenômeno provocou na produção artística sua inserção total nas relações de produção do capital, ou seja, a produção em linha de bens simbólicos como bens de consumo de massa, re-significando assim a própria arte como bem venal, assistindo-se a submissão de boa parte da produção cultural, da ação criativa humana, também à lógica regular da linha de produção e a fenômenos como o da alienação do trabalho¹³.



A resposta artística surgiu ou aliciada à banalização e comercialização da arte em “supermercados” delicadamente chamados de galerias de arte, ou à ácida crítica empreendida por artistas como o pintor e cineasta estadunidense Andy Warhol (1928-

1987) com suas latas de sopa “Campbell”¹⁴, ou à “Merda d’artista”¹⁵ do italiano Piero Manzoni (1933-1963), obra composta por 90 latas que continham as fezes do próprio artista, amoadadas com seu peso calculado como se fosse ouro: uma crítica direta ao processo de mercantilização da arte ao passo de seu rápido esvaziamento de conteúdo.

¹³ Não que a produção artística não tivesse sido anteriormente amoadada como mercadoria, de fato o foi pelo menos desde o início da era burguesa, já na Baixa Idade Média, fenômeno evidenciado pelo surgimento do mecenato e dos grandes ateliês.

¹⁴ Referimo-nos à obra *Sopa Campbell*, 100 Latas, 1962; onde o artista representava, com a disposição uniforme das 100 latas do produto, a natureza da produção massificada de alimentos, o essencial à sobrevivência humana, a necessidade motriz em nossa programação biológica, como é a própria arte, na lógica fetichizante do consumo de massa e da alienação do trabalho se estabelecendo no âmbito do trabalho artístico.

¹⁵ Obra *Merda d’artista n. 20*, Metal e papel, 4,8x6,5. Coleção particular, Milão.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

A arte mundial galgava novos degraus. Atingia o *status* industrial de *mass-media*, com resistências à banalização de seu conteúdo ao passo da maior acessibilidade de suas técnicas de concepção, em detrimento do “. . . gênio sofrido e cabeludo. . .”¹⁶, o artista da primeira metade do século XX que assistia a tudo estapafúrdio, como um ser deslocado de seu próprio tempo, anacrônico a sua própria história.



A tradicional hierarquia entre alta e baixa cultura, com a apropriação da produção cultural popular pela vanguarda aproximando ou anulando suas distâncias, provocou um movimento de relativa confluência nesses estamentos e uma fervorosa resistência da erudição em relação à produção popular, apesar de aquela, de certa forma, ter se apropriado desta.

Por outro lado há o discurso exaltador do que se convencionou pelo crítico literário e ensaísta alemão Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940) como a “era da reprodutibilidade técnica”¹⁷, ou seja, a gradativa ou ruptural substituição da autenticidade da obra por seu potencial reprodutivo, como advento emancipador de uma espécie de parasitismo ao ritual ao qual estava condenada a arte, caracterizando-a pelo potencial político que ganhava. Deixava de circunscrever-se a uma confraria para iniciados e parecia permitir acesso a um maior e mais diversificado número de artistas e suportes inovadores.

A proposta era a de uma arte transformadora.

¹⁶ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. p. 43.

¹⁷ Op. cit. *passim*.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Até que ponto esta idéia correspondeu à prática no Brasil sob o regime militar não sabemos precisar, pois há ainda hoje no público visitante de galerias, museus de arte e exposições em geral resistências enormes à arte contemporânea, que acabou por sua vez criando suas novas confrarias, via de regra públicos esnobes que se pensam detentores dos significados ocultos das obras (como se houvesse algum!). Mas o fato é que houve drásticas mudanças nesses aspectos, com maior ou menor nível de acessibilidade à produção artística; porém de artistas que ainda pertenciam de alguma forma a “estamentos”.

O fato é que a arte como mercadoria de consumo de massa não se tratava de um fenômeno isolado de seu motivador primeiro: a demanda. Havia um mercado consumidor para produções culturais que pouco ou nada se importava com o conceito artístico, este que muitas vezes atentava diretamente contra a própria mercantilização da arte e que antagonicamente fazia isso vendendo sua produção. O protesto conceitual artístico contra a banalização de sua produção foi bem recebido pelo mercado consumidor como aquilo que criticava, ou seja, a arte como mercadoria, cumprindo o papel de vetorizar *status* ao seu comprador como um bem de consumo literalmente qualquer (um quadro, um carro ou uma mansão, não necessariamente na mesma ordem).

Por outro lado temos o artista, nas palavras ainda de Roberto Schwarz, como um péssimo capitalista, ou um “. . . mau comerciante, produtor irregular e escasso . . .”¹⁸ cujas técnicas e ranços de produção estavam gravemente descompassadas em relação às necessidades crescentes do mercado de arte.

Pouco se falou até aqui em governo militar ou na arte de protesto que anunciamos introdutoriamente. Quisemos nessas páginas iniciais caracterizar a lógica da produção artística na qual os intelectuais tiveram que construir fios de

¹⁸ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. pp. 45 e 46.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ligação em suportes que pudessem conduzir idéias políticas. Ou seja, havia no período uma clara oposição entre capitalismo e arte (não ao “mercado de arte”, que de forma alguma deve ser visto como elemento conciliador entre estes opostos), no campo das idéias, num contexto prático regido pela lógica mercadológica em que facilmente esta foi apropriada por aquela, lançada na linha de produção como *mass-media*, embalada, amoedada e posta nas prateleiras daqueles delicados “supermercados de arte”. O princípio é de que não são idênticas as formas de produção de arte e mercadoria, porém, a arte tornou-se mercadoria, mesmo que produzida por maus capitalistas: havia uma boa demanda, uma linha de produção eficiente e bons capitalistas por trás dos maus, parasitando sua criação artística nos escritórios de suas galerias.

É essencial termos determinado isto uma vez que a “. . . instância final para a vanguarda [segundo Schawrz] será o mercado [além do que] (. . .) Consumo é venda e o que não é vendável está perdido”¹⁹. Portanto, além da atribuição de conduzir idéias políticas, a vanguarda tinha de se articular com a lógica capitalista de um mercado utilitário de produção que demandava muita quantidade para atingir seu alvo: o mercado popular de consumo, onde deveria ser conformada a consciência de classe.

Primeiro grave antagonismo: o mercado popular de consumo de massa não se tratava do consumidor regular do mercado de arte. As mensagens via de regra chegavam aos seus próprios produtores ou aos seus iguais. A arte burguesa não extrapolava a bolha na qual estava contida a própria burguesia.

Contudo a produção cultural e o consumo de massa estavam não só intrinsecamente relacionados como interdependentes. Mais que isso, não havia

¹⁹ Ibid. p. 46.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

mais distâncias entre um e outro: produção e consumo passaram a ser fases de um mesmo processo, ou uma coisa só²⁰.

No Brasil a produção cultural se relacionava à crítica produzida pela esquerda, em especial à expectativa de consolidação do sonho socialista, do estabelecimento de uma sociedade justa, ensaiada como dissemos pela promessa de reforma agrária e pela resistência ao estrangeirismo *yankee*.

No Rio de Janeiro o C.P.C. (Centro Popular de Cultura) improvisaram 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 etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.²¹

É importante determinar que a vanguarda artística brasileira não é fruto do golpe militar, mas este se dá ainda em seu período formativo, tendo sido os seus antagonismos tragados portanto por sua espiral criativa.

Nas artes cênicas o “Teatro Oficina”, criado por estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - do “Largo de São Francisco” -, já existia desde 1958.

Foi uma importante esfera catalisadora da experiência cênica internacional, fundindo-a com elementos da dinâmica cultural brasileira, assim caracterizando, de forma inovadora, todo o teatro paulista da década de 1960.

O tom de crítica à sociedade burguesa e à aristocracia paulista foi dado logo na primeira grande produção de seu elenco: “Pequenos Burgueses”, do escritor naturalista e comunista russo Máximo Gorki²² (1868-1936), que estreou

²⁰ Cf. Ibid. p. 47.

²¹ Ibid. p. 69.

²² Алексей Максимович Пешков (Aleksei Maksimovich Peshkov) além de escritor, romancista, contista e dramaturgo, foi ainda um importante ativista político de esquerda.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA



no dia 30 de agosto de 1963, dirigida por José Celso Martinez Corrêa (1937-), um dos fundadores do grupo. A estréia foi aclamada pela crítica como expoente máximo da encenação realista produzida até ali no Brasil.

Ainda anterior ao “Teatro Oficina” foi a experiência do “Teatro de Arena”, também em São Paulo, iniciada em 1953 por José Renato, recém-saído da Escola de Arte

Dramática.

Inovaram o conceito de espetáculo sendo o primeiro grupo teatral a utilizar, na América do Sul, uma dinâmica em que os atores eram circundados pelo público e colocados no mesmo patamar, o que, aliado a ausência de cenário e figurinos sofisticados (limitavam-se às calças jeans e camisetas brancas), tornava os espetáculos baratos e de fácil execução. O método possibilitava ainda exibir o mesmo espetáculo em diferentes lugares e situações, extrapolando os limites físicos das casas de espetáculo e levando o teatro às ruas, praças, universidades e portas das fábricas.



O grupo inaugurou sua sala na Rua Theodoro Bayma em 1955, enfrentando graves crises financeiras até a estréia de seu primeiro grande sucesso, em 22 de fevereiro de 1958, com a encenação de “Eles não usam black-tie” do ator, diretor, dramaturgo e poeta ítalo-brasileiro Gianfrancesco

Guarnieri (1934-2006), que ali era dirigida por José Renato. A peça aclamada pela crítica marcaria o tom de crítica política e social do grupo, trazendo à cena o

14



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

cotidiano da vida operária, da militância política, das greves, do sindicalismo. O imenso sucesso fez a peça permanecer mais de um ano em cartaz.

O sucesso foi seguido em 1959 por “Chapetuba Futebol Clube”, do autor, ator e diretor Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), o Vianinha; e em 1960 pela peça “Revolução na América do Sul”, do dramaturgo, ensaísta e escritor Augusto Boal (1931-), que contava a história de José da Silva, o “homem do povo”, que personificava as classes subalternas submetidas às explorações das classes dominantes.



A luta de classes ganhava a cena, mas não só nos teatros.

No cinema a influência do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, durante as décadas de 1950 a 1960, conformaram uma nova prática cinematográfica, com tomadas feitas nas ruas utilizando atores amadores e trazendo a tona uma realidade crítica, nos moldes do que se fazia na Europa do pós-guerra.



O primeiro expoente do que seria esse “Cinema Novo” foi o cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-), que em 1955 dirigiu “Rio, 40 graus”, cujo roteiro havia escrito com base nessas novas influências. Como resultado as telas de cinema foram invadidas pelo morro e pelas favelas cariocas. O foco era deslocado irreversivelmente das paisagens idílicas para a dura realidade da exclusão social e da pobreza.

Tratava-se de um cinema engajado.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

O novo modelo estético ganhou eco também nos filmes de Humberto Mauro (1897-1983); mas a leva imediatamente posterior, composta pelo cineasta, ator e escritor Glauber Rocha (1838-1981); Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira (1931-), Carlos Diegues (1940-), pelo roteirista, produtor e cineasta Paulo Cesar Saraceni (1933-), e pelo cineasta e advogado Walter Lima Júnior (1938-), foi aquela que arrogaria para si a denominação: “Cinema Novo”, designando um dos movimentos estéticos e intelectuais mais produtivos na sétima arte.

Nas artes plásticas destacava-se, na cena sudeste a partir do Rio de Janeiro, o grupo “Neoconcreto” do qual participavam o artista plástico e designer gráfico Amílcar de Castro (1920-2002), o escultor austríaco-brasileiro Franz Weissmann (1911-2005), a pintora e escultora auto intitulada “não-artista” Lygia Clark (1920-1988) e seu fundador, o revolucionário pintor, escultor e performático Hélio Oiticica (1937-1980).

A simpatia de Oiticica pela esquerda estava já no sangue, na descendência direta do avô José Oiticica, autor, em 1945, do livro “O anarquismo ao alcance de todos”.

Em 1960, do grupo “Neoconcreto”, Hélio Oiticica fundou o movimento “Parangolé”, a “antiarte por excelência”. Tratava-se de técnicas em escultura com materiais do uso cotidiano, grande parte descartes da vida pós-industrial, e que constituíam “esculturas móveis”, cujo movimento dependia do deslocamento do observador diante da obra.

A obra só funcionava, portanto, a partir do observador, como deveria funcionar toda a arte a partir dali.

Havia um esforço para romper os limites da bolha burguesa. De fato para chamar o observador à participar da obra, interagir com ela e se transformar a



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

partir dela. Contudo o entrave continuava sendo o público que deveria ser transformado.

A produção cultural tentava se reorientar estabelecendo ligações entre a intelectualidade produtora e as massas; e nesse contexto se estabeleceu o regime militar que em 1964 destituiu do poder o Governo de João Goulart, sob o *slogan* do anti-socialismo e em defesa da tradição, da família e da propriedade privada.

Até ali o público continuava a ser chamado à arte que tinha algo a dizer, mas depois do golpe passou a ter também quem a calasse.

Nada parecia explicar o golpe de Estado para aqueles que esperavam uma guinada ainda maior para a esquerda – e o paradigma no caso era o soviético -, a não ser o fracasso da revolução socialista que parecia próxima: o modelo marxista não se explicava nos trópicos ou nossa burguesia não havia sido capaz de insurgir as massas? Talvez pelo fato de a burguesia ser também o inimigo e não ter aí papel nenhum a cumprir (ao contrário do que acreditava o “partidão”), no processo revolucionário...

A revolução havia sido abortada em fase embrionária e o perigo comunista declarado pelos militares de fato, até ali, não existira senão nos fichários e mochilas dos universitários, em cópias reprográficas apostiladas do “Capital” e do “Manifesto Comunista”, dos textos de Lênin e Trotsky. Não que o Partido Comunista já não estivesse organizado tal como o movimento estudantil, mas daí a desfechar a revolução que instauraria a ditadura do proletariado havia um abismo até ali intransponível.

Ao silêncio das primeiras semanas, sob o impacto ainda do estabelecimento do Governo do General Humberto de Alencar Castelo Branco²³ (1900-1967) seguiu-se um período de terror e intervenções violentas: a suspensão

²³ Foi presidente, pela força do regime ditatorial, de 1964 a 1967.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ou perda de direitos legais primários como o *habeas corpus*; o ataque direto às organizações sindicais com o objetivo de desarticular o movimento operário, tentando contrapor a uma ameaçadora tomada de consciência uma imposta dissolidarização de classes; a instituição do sofisticado aparelho de censura; a perseguição às ligas camponesas, levando o terror também à zona rural; o atentado contra as instâncias das organizações estudantis, perseguindo dirigentes da UNE (União Nacional dos Estudantes) e instituindo a UNE que os militares queriam, atirando o verdadeiro movimento estudantil na clandestinidade; a versão brasileira da “noite dos longos punhais”²⁴ quando boa parte do baixo oficialato e praças das forças armadas, simpáticos às doutrinas vermelhas, foram expurgados; bem como a promoção da mesma perseguição no âmbito da Igreja, com apoio do alto clero, quando adeptos da Teologia da Libertação sofreram a repressão dos ministros militantes da TFP; chegando finalmente aos portões das Universidades, arena de delações entre os próprios professores, onde instaurou-se um clima neurótico de “caça às bruxas”, com paralelos desde a inquisição de Torquemada ao “marcharthismo” nos EUA da década de 1950.

Professores brilhantes tiveram suas carreiras violentamente interrompidas, foram expulsos das universidades e proibidos de lecionar em território nacional, outros tantos exilados, alguns não mais voltaram nem mesmo após a abertura política na década de 1980. O Brasil perdia gênios como a historiadora Emília Viotti da Costa, professora do Departamento de História da USP, aposentada pelo AI-5 em 1969 e que seguiu sua carreira nos EUA; o professor João Batista Villanova Artigas (1915-1984), arquiteto fundador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, também compulsoriamente aposentado; e o professor Mário

²⁴ O grande expurgo do exército de Hitler, quando a SS, sob ordens diretas de Adolf Hitler, Hermann Göering e Himmler perseguiu, aprisionou e executou membros da SA, acusados de



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Schenberg (1914-1990), considerado o físico teórico mais importante do Brasil, além de político e crítico de arte, depois de denunciado e cassado como político, foi aposentado como professor e preso mais de uma vez pela ditadura. Carreiristas sedentos por ascender na hierarquia docente seguiam a cartilha dos militares como “dedo-duros”, a forma mais vil e fácil de medíocres derrubarem mentes brilhantes²⁵.

A histeria se instalara em setores chave da sociedade brasileira, como as universidades, e muitos ganharam com ela, em especial “alpinistas” cuja ambição era o topo de instituições de pesquisa e ensino, apoiando as cravas das solas de seus sapatos nos cadáveres dos estudantes ou nas carreiras destruídas dos colegas delatados.

Com relação às artes os militares revelavam-se conservadores defensores de uma linha tradicional; mas se olharmos atentamente para a produção cultural deste período, apesar de termos evidenciada uma hegemonia política de grupos ligados à direita; temos a hegemonia cultural da esquerda marxista instalada no seio dos segmentos burgueses da sociedade.

Esses grupos estavam relacionados a atividades ideológicas e conforme apontou Schwarz eram fundamentalmente “. . . estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos economistas, a parte raciocinante do clero [o grifo é nosso], arquitetos etc. . .”²⁶

No mesmo ano do golpe o “Teatro Oficina” montou “Andorra”, do escritor existencialista suíço Max Frisch (1911-1991), autor influenciado enormemente pelo dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertold Brecht (1898-1956). Brecht

traição.

²⁵ Começam a aparecer os nomes dos delatores, e ainda, sobre os professores universitários perseguidos pelo regime militar, cf: *O controle ideológico na USP* (1964-1978). São Paulo: ADUSP, 2004.



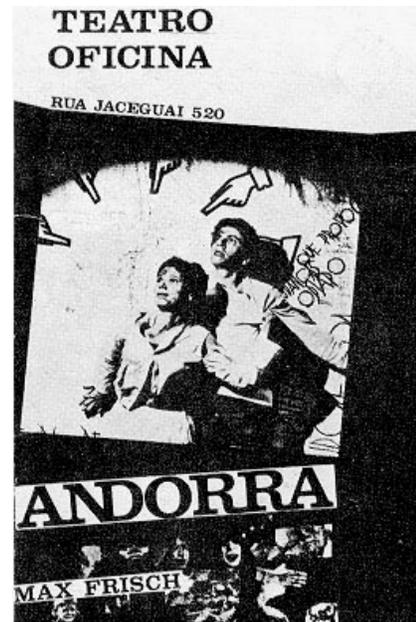
ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

tinha sua efervescência criativa dada na dialética entre as agruras do regime totalitário nazista, que experimentou na Alemanha hitlerista, e a esperança no regime comunista soviético. Era de fato um autor muito lido pela elite intelectual e pelos estudantes universitários durante a década de 1960, difundindo-se largamente para a juventude secundarista. Por meio desta linhagem o oficina passava a incorporar uma crítica social vazada em linguagem épica, e o embate inicial com o regime militar se deu numa estratosfera de erudição aparentemente inacessível, inicialmente, aos censores.



No ano de 1966 foi a vez do ficcionista declaradamente comunista Gorki ter mais uma peça encenada no oficina: com “Os Inimigos”, que da mesma forma passou pela censura.



Os censores só fechariam o cerco ao “Teatro Oficina” no ano de 1967, após a estréia da peça “O rei da vela”, do escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954). A dinâmica cênica desenvolvia-se como manifesto, o que despertou a atenção da censura, que além de proibi-la desencadeou o processo que levaria, em 1974, Zé Celso ao exílio, após

²⁶ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. p. 62.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

ser preso e torturado pelos carrascos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), no procedimento de investigação de sua ligação com a ALN (Ação Libertadora Nacional)²⁷.

O Arena também seguiu uma linha parecida com o Oficina, ou seja, a busca de um estilo brasileiro na encenação de clássicos europeus, também com predominância de textos críticos na linhagem de Brecht.

Em 1965 consagrou-se a fase dos musicais com a estréia de “Arena conta Zumbi”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, dirigido por este; e em 1967 “Arena conta Tiradentes, da mesma dupla.

Também o destino do idealizador do Arena foi semelhante ao do Oficina. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5, Boal ainda desenvolveu, em 1971, a experiência do “Teatro Jornal”, onde as notícias veiculadas na grande imprensa ganhavam uma conotação teatral extremamente crítica - técnica que constituía o embrião do que se tornaria o “Teatro do Oprimido”. O exílio viria no mesmo ano, e a exemplo do Oficina o Arena teria sua trajetória interrompida.



No cinema, Nelson Pereira dos Santos experimentava também o amargo sabor da censura. Sua obra-prima, “Rio, 40 Graus”, precursora de um cinema politicamente engajado e de uma estética revolucionária, era proibida.

Para o regime militar o cinema deveria entreter, o que para os censores era sinônimo de alienar, e tudo aquilo que pudesse insurgir reflexões críticas sobre a

²⁷ Surgida no final de 1967, tratava-se de uma organização de inspiração comunista que defendia a resistência ao regime militar por meio da luta armada e da guerra de guerrilha como instrumento



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

situação política e social do país deveria ser banido. O regime iniciava, logo nos primeiros anos, um forte movimento de asfixia dos setores culturais, dos quais o cinema, por seu maior poder de difusão e influência junto da música, seria objeto de maior atenção por parte dos censores.

O “Cinema Novo”, no contragolpe, propunha a estética da fome, contrastando-se com as imagens idílicas que eram exportadas de forma propagandística pelo regime militar.



O representante maior deste movimento, o cineasta, ator e escritor Glauber de Andrade Rocha (1938-1981), em seu primeiro filme, “Barravento”, de 1962, propunha uma nova linguagem fílmica, feita de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Em 1964 filmou “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e em 1967 “Terra em Transe”, dois clássicos da história do cinema brasileiro.

Os traços característicos de sua obra condensam o que foi a experiência do “Cinema Novo”: a discussão das questões políticas e sociais nacionais, contrapondo-se à imagem oficial fantasiosa criada pelo aparelho de propaganda do regime que mascarava a exclusão social e a dureza e violência do regime.



Sua proposta de revisão crítica da realidade por meio de experimentações estéticas seria o suficiente para caracterizá-lo aos olhos do regime como um

de ação política.

22



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

elemento subversivo, e em 1971 um dos maiores gênios do cinema mundial iria também para o exílio.

A censura engessava o movimento e a falta de recursos econômicos, tendo em vista a intimidação que sofriam eventuais fontes de financiamento para os filmes, obrigava os cineastas a inovar em técnicas e materiais para que se gastasse o mínimo possível.

Contudo a saída pela via da improvisação não impedia o crescente avanço da censura ao passo do fortalecimento do regime.

Meses de trabalho iam por água abaixo com os procedimentos de censura prévia que interditavam filmes, que desta forma não chegavam a ser exibidos. Todo o seu potencial transformador era frustrado.



Uma vertente experimentalista do movimento radicalizava os traços fundamentais do “Cinema Novo” dando-lhe nova conformação. Desta safra saiu “O Bandido da Luz Vermelha”, que estreou em 1968 dirigido por Rogério Sganzerla (1946-). Nele realidade, ficção

e crítica, num tom semidocumental, serviam de recurso à ação militante.

Da produção cinematográfica desse período o que o regime deixou passar foram as mais de 700 pornochanchadas produzidas em sua grande maioria na Boca do Lixo, que de um jeito extremamente original vazavam uma visão também crítica sobre a exclusão social e a violência cotidiana, mas não crítica o suficiente nos termos pretendidos pelas vanguardas.

Outro importante contragolpe se deu na música. A repressão perpetrada por meio do aparelho de censura do regime conformou um espírito de contestação



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

que encontrou na música o pino da panela de pressão que se esperava explodisse.

À música que alienava uma juventude que se pensava transviada ao importar modas e valores dos EUA “sincretizou-se” uma música de protesto, que ganhou voz nos festivais de música popular brasileira.

Sem dúvida alguma o compositor mais importante desse período foi Chico Buarque de Hollanda (1944-), vencedor do “Festival de Música Popular Brasileira” patrocinado pela “TV Record” em 1966, quando sua canção, “A banda”, empatou no primeiro lugar com “Disparada”, de Geraldo Vandré (1935-).



Em 1969, após ter várias de suas músicas censuradas, foi exilado pelo regime, buscando asilo político na Itália. Contudo sua militância, mesmo no exílio, não chegou ao fim. Em 1970 gravou “Apesar de Você” que fazia clara menção ao presidente Emílio Garrastazu Médici²⁸ (1905-1985); a execução da música foi proibida pela censura brasileira assim como “Cálice”, outro sucesso que utilizava um recurso comum à música de protesto: as duplas significações.



Em 1967 deu-se um importante marco no fenômeno da música de protesto. Realizou-se, na Bulgária, o “Festival da Canção de Protesto”, o “III Festival Internacional da Canção”, onde Geraldo Vandré interpretou a música que se tornaria hino do movimento

²⁸ O militar foi Presidente imposto pelo regime ditatorial de 1969 a 1974.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

estudantil: “Pra não dizer que não falei das flores”, ou “Caminhando”, gravada em 1968, mesmo ano em que foi obrigado a exilar-se na França após breve passagem pelo Chile e um período escondido na fazenda da viúva do escritor Guimarães Rosa.

O fenômeno da música de protesto não se circunscrevia apenas aos festivais, constituiu um movimento cultural maior conformado nos últimos anos da década de 1960, portanto fruto direto do autoritarismo do regime militar e do anseio por liberdade de expressão e cuja estética conectava-se a outras áreas da produção artística, à pintura, escultura, literatura, teatro e cinema.

Opondo-se à estética da bossa nova, que exportava um Brasil alienado e acrítico em relação aos seus graves antagonismos internos, surgiu o movimento liderado por Caetano Veloso²⁹ (1942-) e Gilberto Gil³⁰ (1942-): o Tropicalismo.

Com base nos princípios postos no “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade os elementos musicais estrangeiros seriam mesclados a elementos culturais caracteristicamente brasileiros, do que resultaria dialeticamente uma nova forma de cultura.

Assim acordes distorcidos de guitarras elétricas, microfônias e ritmos frenéticos do *rock'n roll* e do *rock* progressivo sincretizavam-se com ritmos e instrumentos de percussão brasileiros.

O movimento tropicalista, ao utilizar o recurso estrangeiro, não o fazia sob o signo do dominado subjugado por uma cultura dominante, no caso a estadunidense ou européia. Oponha-se à cultura dominante como contracultura, como forma de resistência, enaltecendo aquilo que as classes sociais dominantes convencionavam como cafona, ultrapassado e subdesenvolvido. O tropicalismo

²⁹ Nome artístico de Caetano Emanuel Viana Teles Veloso.

³⁰ Nome artístico de Gilberto Passos Gil Moreira.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

resgatava a identidade que havia sido descartada pela burguesia, literalmente do lixo.

O marco fundacional do movimento foi a apresentação de Caetano Veloso, com “Alegria, Alegria”, e Gilberto Gil com “Domingo no parque”, no palco do já referido “III Festival da Música Popular Brasileira”, onde classificaram-se em quarto e segundo lugar.



O uso de guitarras elétricas incorporadas numa estrutura harmônica com traços característicos da música popular brasileira chocava a elite culta, causava estranheza e ao mesmo tempo colocava em cheque as convicções dos estudantes que majoritariamente repudiavam o estrangeirismo na música brasileira, o que lhes parecia a atitude correta de resistência. Como até mesmo os militares exaltavam valores nacionais, pátrios, era preciso rever conceitos.



O movimento foi coroado pelo disco “Tropicália” ou “*Panis et Circensis*”, lançado no perigoso ano de 1968, com músicas de Tom Zé, Caetano Veloso, Nara Leão, Gilberto Gil, Mutantes e Gal Costa, fazendo menções subliminares ao líder de esquerda Carlos Marighella (1911-1969), da ALN, na rapidez com que a frase “mar e guerra” era cantada. Acabou lido como o manifesto do movimento. Contudo o disco revela hoje o quanto a militância na área cultural era obrigada a recorrer ao uso de mensagens subliminares, de duplo sentido, metáforas e alegorias que, para burlar o aparelho de censura, acabavam se



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

tornando indecifráveis para não iniciados, e de difícil digestão para os próprios iniciados.

Quantos e quem foram aqueles que compreenderam a mensagem política implícita na construção lingüística: “analfomegabetismo somatopsicopneumático” da canção “Alfomega”, de Gilberto Gil, gravada no disco “Caetano Veloso”, o célebre “capa branca”, de 1969?

Como tantos artistas o AI-5 levou também Caetano e Gil para a cadeia e depois para o exílio na Inglaterra.

O tropicalismo manifestou-se não somente na música. A estética do movimento foi fixada também nas artes plásticas, constituindo o nome da escultura de Hélio Oiticica: Tropicália, de 1965; um ambiente penetrável com pássaros vivos.



Membro expressivo do movimento artístico que entre 1965 e 1967 chamou para si a designação de vanguarda nas mostras “Nova Objetividade Brasileira” e “Vanguarda Brasileira”, que ocorreram no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, sua militância levou-o também a deixar o Brasil em setembro de 1971, fixando-se em Nova York.

Um ano antes o Brasil dos militares já havia perdido Lygia Clark para a Sorbonne, em Paris.

Para os artistas do que chamamos de vanguarda o lema dos militares: “Brasil, ame-o ou deixe-o” deveria ser seguido da advertência: “o último que sair apague a luz!”³¹

³¹ Anegota corrente não período.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Para os artistas a combatividade da militância desdobrava-se, via de regra, no exílio.

Antonio Henrique Abreu Amaral (1935-) trazia as telas, por meio alegórico, a temática social, traço característico de sua obra que apareceu em 1967 no álbum de xilogravuras coloridas “O meu e o seu”, exposto na Galeria Mirante e cujo texto de apresentação fora escrito por Ferreira Gullar.



O espírito tropicalista foi evidenciado na série de litografias e pinturas “Bananas”, composta entre 1968 e 1975.

Nesta série o cachos da fruta, ainda verdes, faziam alusão à imaturidade do regime e das mentalidades governantes, alusão à cor do fardamento militar que se pensava a cor da cultura oficial e da identidade nacional, à imagem exportada pela ditadura brasileira e do Brasil como a república das bananas, das maravilhas tropicais, das paisagens idílicas, da ordem e do progresso, do sucesso no futebol, do milagre do desenvolvimento. As bananas exaltavam não só a hipocrisia do regime, mas com o tema tropical referia-se ao próprio movimento tropicalista.

Mas para quantos as bananas não eram apenas bananas?

Mas não subestimemos a todos.

O mercado consumidor da produção cultural referida, nos quatro primeiros anos do regime militar, foi formado por um espírito juvenil, moderno, ativo e inovador, que renegava tanto os militares quanto os ricos e milionários que lucravam com o regime.

Tratava-se porém, grosso modo, da mesma burguesia produtora.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

O golpe teria ainda apontado os antagonismos da própria esquerda, e como já dissemos a forma com que o marxismo havia sido manipulado numa espécie de monopólio pelo P.C. Desta forma os clássicos de Marx, Lênin e Trotsky ganharam nova e entusiasmada leitura de estudantes, muitos dos quais passaram a militar graças a efervescência das idéias de esquerda que borbulhavam no jogo dialético imposto pela direita.

A ebulição dessas idéias extrapolou o âmbito estudantil. As idéias pularam os muros das universidades por meio de uma escrita que não mais se pretendia exclusivamente acadêmica, e quando a conexão entre a mensagem burguesa nas artes se deu com as massas de trabalhadores, foi por intermédio do movimento estudantil e seus panfletos, passeatas e assembléias, que ganhavam as ruas, os portões das fábricas, as escolas secundárias. Face a esse novo elemento que atribuíra a si o papel de conectar esses dois pólos antes dissociados, os militares endureceram e o regime tratorou a todos.

Conclusões:

Segundo a terceira lei newtoniana para cada movimento de repressão à matéria há uma repulsa proporcional em resposta. A direita viu a representação de seus antagonismos: a repulsa ao regime militar, nas primeiras produções culturais do período.

Roberto Schwarz questiona o leitor no início de sua “Nota sobre vanguarda e conformismo”: “O vanguardista está na ponta de qual corrida?”³². Se agimos corretamente caracterizamos que corrida era essa.

³² In: op. Cit. P. 43.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

O mesmo autor apontou para o fato de que o grupo produtor da cultura de esquerda com inspiração marxista era numeroso e que produzia para o próprio consumo³³, literalmente (isso dizemos nós), chutando portas abertas, até que o movimento estudantil atribuiu a si a tarefa de formar a massa crítica necessária à derrubada do regime, com uso da produção cultural que até ali gravitava em um nível estratosférico para um mercado restrito.

O tom da situação foi dado pelo próprio Governo Castello Branco que iniciou a perseguição, tortura e execução apenas dos elementos ligados à produção cultural que efetivamente levaram suas mensagens às massas de operários e camponeses. Aqueles que produziram culturalmente para pregar aos convertidos, ou seja, que como burgueses venderam mensagens socialistas aos próprios burgueses, inexpressivos portanto em ações políticas concretas: foram poupados pelo regime.

Desta forma o quadro aqui esboçado sofreria alterações drásticas em 1968, com o fato que desencadearia a política de terror deflagrada pelo Ato Institucional número 5: a aliança entre a burguesia e o movimento estudantil organizado na semiclandestinidadade, estes que de fato verteram sangue nos cárceres do regime ou acabaram nas valas clandestinas.

A produção cultural de esquerda, enquanto não cumpria o papel de levar sua mensagem às massas, pois no processo criativo para burlar o aparelho de censura acabava codificando sua mensagem tão sofisticadamente que tornava impossível sua decodificação senão para um grupo restrito de iniciados, teve garantido pelo Governo certa autonomia em sua produção cultural, contanto que o elo entre uma elite intelectual marxiana (inócua nesses termos) e as massas populares estivesse desfeito. Sempre que se tentou estabelecer um elo de ligação

³³ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. p. 62.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

a máquina repressora do regime militar, ao identificar o movimento, se encarregou de perseguir, torturar e assassinar seus agentes, invocando o espectro do perigo vermelho.

O ano de 1968 marcou uma virada nesse sentido: a mensagem presente na produção cultural (músicas, filmes, peças de teatro, livros etc.) era a de luta armada em prol da revolução, pela resistência e derrubada do regime militar. A resposta foi dada em dezembro daquele mesmo ano com o endurecimento do regime, ou ainda nas palavras de Schwarz, com a liquidação da “. . . própria cultura viva do momento”³⁴.

A partir de 1964, diante do aparato criado pelos mecanismos de censura do regime militar, não foi possível fazer com que a produção cultural chegasse em forma de mensagem crítica e proposta transformadora às massas de forma clara, e minimamente quando isto foi feito os mecanismos de repressão funcionaram levando seus agentes aos calabouços do DOPS ou do DOI-COD (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), às valas dos cemitérios clandestinos, repouso final após sessões de tortura, estupros e vilipêndios os mais horrendos.

Quando o fio de ligação entre a elite produtora cultural e as massas se estabeleceu, o regime percebendo o perigo da consciência de classe e da articulação demonstrada pelo movimento estudantil na clandestinidade, cerrou seus punhos e desfechou um abraço estrangulador.

O que se viu ou ouviu em resposta? Ou o silêncio daqueles que calaram conscienciosamente ou o daqueles que foram calados pelos algozes fardados, por manterem-se na luta.

³⁴ Ibid. p. 63.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo : Brasiliense, 1993.

BEZERRA DE MENEZES. Ulpiano Toledo. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, no. 45, 2003.

BOAL, Augusto. “O que pensa você da arte de esquerda”. *Folheto de apresentação da I Feira Paulista de Opinião*, Teatro de Arena, São Paulo, 1968.

BOURDIEU, P. “Modos de produção e percepção artística”. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969 e *História e Ciências Sociais*. São Paulo: Editorial Presença, 1972.

BRITO, Antonio Carlos. *Tropicalismo: Sua estética, sua história*. São Paulo: Vozes, 1972.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOLI, Héctor Pérez. *Os métodos da História: Introdução aos problemas, métodos e técnicas da história demográfica, econômica e social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História*. Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

História social da literatura e da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



ISSN:167686717

São Paulo - N° 5
Julho / 2007
www.gtehc.pro.br

Artigo 3

ENTRE PASSADO & FUTURO * REVISTA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

GODINHO, Vitorino Magalhães. *A História Social: Problemas, fontes e método*. Colóquio da Escola Normal Superior de Saint-Cloud (15-16 de Maio de 1965). Lisboa: Edições Cosmos, 1967.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaios sobre Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HUG, Alfons. "Contrabandistas de imagens". *26ª Bienal de São Paulo*. Artistas convidados [invited artists]. São Paulo: Fundação Bienal, 2004.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em Transe: Memórias do Tempo Tropicalismo*. São Paulo: Nova Fronteira, s/d.

MARX, Karl. *Trabalho assalariado e capital*. Rio de Janeiro : Vitoria, 1954.

_____. *O Capital*. Rio de Janeiro : Zahar, 1969.

NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 28, 2001.

NEIVA, Eduardo. "Imagem, história e semiótica". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. Nova série no. 1, 1993.

O controle ideológico na USP (1964-1978). São Paulo: ADUSP, 2004.

OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil". Seminário 'Propostas 66'. *Arte em Revista*, CEAC n° 2, mar/ 1979.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "Nota sobre vanguarda e conformismo e Cultura e Política: 1964-69". *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.