

Política cultural e democracia no Brasil: o trabalho artístico na década de 1970

Cleiton Paixão¹

Arakin Monteiro²

No contexto nacional, além das conquistas esportivas no automobilismo e no futebol, a década de 1970 também ficou marcada pela constante repressão aos organismos intelectuais e artísticos e pelo crescimento da televisão no Brasil – reflexo de um período de contínuo avanço da Política Nacional de Desenvolvimento Econômico mantida pelos militares. Os mecanismos criados pelo governo com a função de manter o controle sobre a produção cultural no país naquele momento foram responsáveis pela censura e pela repressão a diversos trabalhos artísticos e produções culturais que estavam sendo realizados naquele instante. Segundo Ridenti (2000), trata-se de um período envolvido pelo processo de “modernização conservadora da sociedade brasileira”, que procurou desenvolver uma política econômica de desenvolvimento atrelando diversos setores da política nacional, inclusive políticas ligadas a produção e reprodução cultural, além de afirmar o Estado como financiador e elaborador de produções artísticas e “leis protecionistas” a iniciativas nacionais.

Como podemos observar, Miceli (1984) aponta que já no pós 64 o governo militar procura voltar suas atenções à área cultural no país. Fato que faz surgir em 1966, durante o governo de Castelo Branco, o Conselho Federal de Cultura – ligado ao Ministério de Educação e Cultura, MEC – que apresentava propostas a formulação de políticas culturais para o Brasil e, futuramente, pretendia a elaboração do Plano Nacional de Cultura. Nesse sentido, durante a década de 1970 foram contínuos os esforços do governo militar dirigidos a criação de políticas na área cultural que fossem adequadas ao modelo econômico que estava sendo implantado no país. Entretanto, esse mecanismo, proposto por representantes do Conselho Federal de Cultura “representava uma espécie de retaguarda daquilo, que poderia chamar de operação do Estado na área cultural”, pois, os diversos mecanismos criados pelos militares como forma de neutralizar os trabalhos artísticos que, até então, eram realizados pelas forças “adversárias” do governo naquele instante, como a censura prévia de peças de teatro e filmes e as intervenções diretas nas diversas produções artísticas, também foram

¹ Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista, campus de Marília. Bolsista pesquisador pela Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal em Nível Superior - CAPES.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (UNESP/Marília). e-mail: arakinmonteiro@yahoo.com.br

utilizados “na tentativa [do governo] assumir o controle do processo cultural no passo seguinte” (COHN, 1984, p. 87).

As propostas do governo militar para o setor cultural no país fez com que tivesse origem a Política Nacional de Cultural – PNC –, uma política com objetivos claramente especificados, ou seja, pretendia-se com a instauração da PNC a centralização e o “controle sobre o processo cultural. Tudo isso tem a ver com a posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas por “adversários” (COHN, 1984, p. 88).

A atuação do governo no setor cultural deu início à criação da Política Nacional de Cultura em 1975, durante o governo Geisel, tendo a frente do MEC Ney Braga, um “militar reformado cuja carreira política se consolidava através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de prócer simpático ao patrocínio das artes” (MICELI, 1984, p. 65). Esse trabalho, pretendido pelos militares, pode ser entendido como um segundo momento nas tentativas, do estado militar, em criar mecanismos que atuassem mais significativamente no setor cultural. Durante a gestão de Jarbas Passarinho no MEC, em 1973, no governo Médici, foi criado um plano intitulado ‘Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura’. Esse plano caracterizava a importância e necessidade da criação ou “reorganização” de outro órgão já existente, de maneira que fosse “aumentado sua “hierarquia e a área de competência, assim como poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a obter um conjunto harmônico e integrado” (COHN, 1984, p. 88).

A PNC representou um importante papel no processo pelo qual o Estado buscava formular suas estratégias para atuar mais efetivamente no setor cultural, pois, a política econômica, como vimos, se tratava de um ponto estratégico para o governo e não se restringia apenas a controlar ou reprimir o trabalho artístico da esquerda, mas, também adequar a política econômica brasileira aos novos valores trazidos com as transformações no mundo capitalista, na tentativa de inserir o Brasil no círculo dos países de “primeiro mundo”. Podemos observar que a proposta do governo militar em construir uma instituição cultural, conseguiu implantar diversos organismos como o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a criação da Fundação Nacional da Arte (Funarte) e também uma “reestruturação” do Serviço Nacional do Teatro (SNT), entre outros.

Mesmo com as intenções políticas, caracterizadas, também, por mecanismos que restringiram e reprimiram diversos produtores e trabalhos artísticos em favor da implantação da Política Nacional de Cultura, diversos intelectuais apontam para uma “significativa”

mudança nas intenções do governo militar em “institucionalizar” o setor cultural brasileiro. Uma “institucionalização” cultural, que como vimos, ligada a um projeto de desenvolvimento econômico, que caminhava na contramão de grande parte dos projetos e trabalhos artísticos que vinham sendo criados e desenvolvidos desde finais da década de 1950. Com isso, mesmo que na prática, a PNC tenha trazido o surgimento de diversas instituições, permitindo “a formação de equipes estáveis de técnicos responsáveis pela elaboração, acompanhamento e a avaliação de projetos nos diversos ramos da produção cultural” (MICELI, 1984, p. 63), temos que observar em que medida esses mecanismos tiveram uma efetiva atuação nos setores, já que, como vimos, esse mesmo governo “preocupado” com a cultura no país, censurou e reprimiu diversos trabalhos artísticos no período, além de prender, torturar e mandar para o exílio diversos artistas, até mesmo aqueles que não tinham ligações diretas ou indiretas com projetos que questionassem o governo.³ Ora, os contrastes dessa “política oficial” de cultura podem ser observados tendo em vista que uma das funções pré estabelecidas pela PNC era a preocupação com o fortalecimento da “personalidade nacional”, na qual a destruição do “acervo cultural acumulado ou o desinteresse pela contínua acumulação da cultura representariam indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional” (COHN, 1984, p. 90).

Essa política, caracterizada mais pela sua função mercadológica e como forma de assegurar para o governo o controle da educação político e ideológica, fez com que a indústria cultural, desenvolvida no bojo do frágil capitalismo brasileiro, tivesse uma base forte e segura para o constante crescimento, principalmente da televisão.

A análise da atuação do Estado no trabalho cultural deve ser feita de maneira a inserir no debate as intenções políticas do governo militar dentro do amplo processo que caracterizou o modelo de desenvolvimento pretendido para o Brasil, pois, paralelamente à marginalização econômica e cultural da maior parte da população brasileira nas décadas de 1960 e 1970, é contínuo o crescimento de um mercado cultural nacional, o qual “possibilita a consolidação da indústria cultural e reorganiza a política estatal no que se refere à área da cultura” (ORTIZ, 1985, p. 85).

Cultura e mercado: dois lados de uma mesma produção artística

³ Cf. ARAUJO, P. C. Eu não sou cachorro não. Record. Rio de Janeiro, 2003.

Durante a década de 1970, com a “consolidação de grandes conglomerados” – impulsionados pela política do governo militar que pretendia consolidar a implantação de uma indústria cultural no Brasil, a qual começava se firmar através do controle dos meios de “comunicação de massa, como a TV Globo, a Editora Abril, entre outros, ocorre um considerável crescimento na produção cultural. Esse período possibilitou o estabelecimento de novas estruturas para as realizações e os empreendimentos culturais” (ORTIZ, 1985, p. 87). Principalmente para aqueles que se colocam a discutir em suas obras questões referentes à identidade nacional, pois, não apenas a Televisão como também órgãos ligados ao governo, como a Embrafilme e a Funarte, aproveitaram a experiência e os trabalhos de artistas e pessoas ligadas à produção cultural de esquerda durante a década de 1960, para fortalecer os quadros nessas instituições públicas e privadas. Foi o caso de grande parte do “cinemanovistas” que tinham um projeto de busca da identidade nacional do brasileiro e, após longas divergências no pré 64, durante o período de “abertura política promovida pelo presidente Geisel e a reorganização da Embrafilme, passaram a colaborar, em sua maioria” (RIDENTI, 2000, p. 94). Numa entrevista a Ridenti (2000), Nelson Pereira dos Santos afirma que naquele momento a entidade adotou um programa nacionalista, “que nós propusemos, porque até então era uma coisa de paternalismo. [...] O cinema brasileiro deu um pulo, naquela época. Passou a produzir muitos filmes e começou a ter uma presença importante no mercado.”⁴

Ventura (2000) enfatiza a falta de um movimento cultural representativo e de qualidade na década de 1970, caracterizado, pelo autor, como um momento de “vazio cultural”. O autor identifica como causa desse “vazio”, os diversos elementos que constituíam a política econômica e social estabelecida pelo regime militar, além de questões imbricadas dentro dos próprios movimentos culturais.

Além da forte repressão trazida com o AI-5, outro fator que podemos entender como ponto importante na perseguição ao trabalho cultural da década de 1970 foi a criação de mecanismos políticos e econômicos, trazidos na esteira do desenvolvimento econômico brasileiro, que viriam a dificultar o trabalho da esquerda em fazer suas críticas junto a sociedade brasileira, impedindo o debate sobre a atualidade da política brasileira. Este fator, somado aos investimentos governamentais no setor cultural, teve um papel fundamental para a virada de posição nos debates sobre a cultura que era desenvolvida no país naquele momento.

⁴ Cf. RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 94-95.

É importante salientar que Ventura (2000) entende o “vazio cultural” no sentido de um vazio qualitativo e não quantitativo, pois, os balanços realizados durante o início da década de 1970 mostravam a queda de produção artística no Brasil e já apontavam certos sintomas inquietadores, como no caso do teatro, em que apenas doze textos brasileiros (nove no Rio de Janeiro e três em São Paulo) tinham sido apresentados, quando em 1962 o número fora o dobro.

A queda da produção qualitativa é identificada pelo autor como sendo reflexo do contexto político descrito anteriormente, ou seja, como fruto de uma política mercadológica que estava sendo proposta para o país aos moldes do governo militar, através da Política Nacional de Cultura - PNC. A política econômica de desenvolvimento brasileiro pretendida na estrutura capitalista teve um papel fundamental para a entrada da indústria cultural no país. Além de fazer parte de um programa político que se caracterizou pela função de uma educação político e ideológica, também a criação de organismos relacionados a produção e reprodução da cultura no país tinham seus interesses voltados para a consolidação de um mercado nacional cultural, guiado por uma lógica que privilegiava o consumo, ou seja, na forma como se apresentou a PNC deixava claro os interesses do governo militar em criar instituições culturais que pretendiam alcançar um maior número de consumidores sob a bandeira da “identidade nacional” e da “democratização” cultural para a população brasileira, a qual focava seu trabalho apenas para o consumo fácil dos produtos culturais previamente estabelecidos pelo governo. Assim, “na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo” (ORTIZ, 1985, p. 114).

Essa característica que privilegiava a quantidade em detrimento a qualidade da produção cultural brasileira, apresentava o consumo como consolidação da eficácia das propostas estabelecidas pela política cultural do governo militar. Isso pode ser observado em “um relatório sobre as atividades culturais do estado [que] dirá: O rendimento de uma política cultural se mede pelo aumento do índice de consumo e não pelo volume das iniciativas” (ORTIZ, 1985, p. 116).

Também envolvido por esse contexto, e por que não falar consequência dessa política cultural, Silvana Garcia (1990) apresenta outro ponto importante desse momento, a saber, a construção de uma cultura de militância político-social registrada no trabalho de diversos grupos de teatro que tinham como público alvo, os locais em que a Política cultural “oficial” não alcançava. Traçando o panorama de alguns grupos alternativos que atuavam neste setor, Garcia (1990), trabalha com o modelo de teatro desenvolvido por alguns grupos durante a

década de 1970. Como salienta a autora, esses grupos surgiam de forma espontânea, realizando experiências que muitas vezes não chegava aos palcos ou sequer passava dos ensaios, mas que conseguiu se concretizar como um trabalho artístico, crítico da situação política e cultural do período. A “política cultural” alternativa, criada por esses grupos com uma estética diferenciada, em sua maioria à margem da política cultural estabelecida durante regime militar, tinha como característica principal um trabalho teatral diferenciado dos teatros convencionais dos grandes centros, ou seja, procuravam realizar um trabalho direcionado, principalmente, ao público da periferia e dos bairros mais afastados da capital paulista. Esse trabalho pode ser entendido como uma maneira de por em debate questões relacionadas ao cotidiano da sociedade, no sentido de criar novas formas de organização popular contra as políticas do governo militar, além de caracterizar um meio de denúncia contra a precariedade pela qual o trabalho artístico estava sendo submetido, frente às políticas implantadas pelo regime militar.

Cultura e política na década de 1970: a preocupação com o “vazio cultural”

Através de um questionário realizado pela revista *Visão* em 1971, organizado com o objetivo de fazer um balanço cultural da década de 1970, diversos intelectuais manifestaram certa decepção com relação ao passado e um grande pessimismo com relação ao futuro da produção cultural nacional no Brasil. Ventura (2000) aponta que o resultado desse documento relatava que um “vazio cultural” havia tomando conta da cultura brasileira que, inserida no processo de desenvolvimento econômico do país, se encontrava estagnada, realizando um movimento contrário à década anterior, caracterizada como um dos momentos mais produtivos da cultura brasileira.

Esse “momento obscuro” da cultura no Brasil, para alguns intelectuais, é entendido como resultado de aspectos característicos da nova ordem política estabelecida no país: repressão aos meios artísticos, de comunicação e o processo acelerado do desenvolvimento econômico capitalista que o país adotava. Como vimos anteriormente, Ventura (2000) apontava para uma perspectiva na qual a “quantidade suplantava a qualidade”, criando uma forte base estrutural para o desenvolvimento da cultura de massa e a emergência de valores estéticos diferenciados, que enfocavam o consumo fácil, o que facilitou o grande crescimento da televisão no Brasil. Nessa perspectiva, o autor encontra um paradoxo na década de 1970: um momento em que o Brasil atingia um alto índice de desenvolvimento do produto interno bruto, por um lado, e a queda assustadora da produção cultural nacional.

Com o aperfeiçoamento dos meios de censura, a vida cultural do país passou a ser vigiada e controlada de perto. O teatro, o cinema, a música, as bibliotecas, entre outros, foram atacados pelo novo regime, que castrou tudo que oferecesse algum tipo de ameaça ou resistência à ordem estabelecida. Mais de cem peças de teatro foram interditadas, diversos filmes tiveram sua exibição proibida, artistas e intelectuais foram exilados e/ou ficaram proibidos de se apresentarem em rádio e televisão, livros de autores como Drummond, Machado de Assis, Jorge Amado, foram retirados das livrarias e recolhidos aos depósitos da polícia.

Essa análise de 1970 também é identificada como sendo resultado da não integração de alguns intelectuais e produtores culturais ao novo cenário cultural instaurado pelo capitalismo no Brasil. Diante das mudanças nesse setor brasileiro, principalmente com a criação de órgãos governamentais diretamente ligados à produção e ao “fomento” cultural no país e, conseqüentemente, com a entrada desenfreada da “indústria cultural” influenciando diretamente no dia a dia da população brasileira, parte dos representantes do trabalho artístico não conseguiram se adaptar ao novo “modelo cultural” que estava sendo proposto, mantendo suas aspirações aos modelos artesanais produzidos anteriormente. Essa desarmonia entre parte dos representantes da produção cultural nacional e a nova estrutura educacional, cultural e artística articulada pelo governo militar, foi – e é – fonte de constates debates e críticas que combatiam esse modelo em nome da qualidade e da liberdade de criação, diferenciando-se dos novos padrões estéticos, “industrializantes” e imperialistas dessa estrutura cultural, que, desde seu início, se desenvolveu subordinado às leis do mercado, condicionada pelas leis de produção.

Diversos problemas surgiram com a “massificação cultural” no Brasil, trazida pela política de desenvolvimento econômico do governo militar, o que dificultou grande parte dos trabalhos artísticos que caminhavam para um amadurecimento. Começando pela interrupção do processo que a música popular atravessava com a Bossa Nova e com o movimento Tropicalista, através de nomes como João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil, passando pelo Cinema Novo de Glauber Rocha, pelo teatro que propunha uma nova dramaturgia com grupos como o Oficina, o Arena e afetaram até mesmo grupos que realizavam um trabalho diferenciado como o União e Olho Vivo e o Grupo Forja – do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, chegando até à literatura. Vários foram os descaminhos e as lacunas deixados pelo “fantasma da modernização” e, para garantir que esses trabalhos artísticos tivessem continuidade, era preciso uma adaptação ao modelo de mercado cultural que se instaurava. Entretanto, Ventura (2000) acredita que para isso acontecer seria necessário não só

uma legislação mais liberal de censura, como estímulos à larga difusão, aspectos que a então realidade brasileira desconhecia. Este fator atingiu principalmente o cinema, onde a concorrência e o processo de industrialização eram maiores e por isso carecia de mais incentivos tanto políticos como fiscais para manter um padrão que se adequasse ao novo modelo.

Como já discutido, os mecanismos utilizados pelo governo para estabelecer sua política (AI-5 e a censura), tiveram ligação direta com o recrudescimento dos movimentos sociais e culturais que cresciam desde o final da década de 1950. No entanto, a expressão “vazio cultural” era combatida pelos censores do governo com dados que mostravam o contrário, exibindo números que indicavam o aumento da produção cultural.

O aumento quantitativo se colocava como reflexo de uma cultura “digestiva” e descomprometida, agarrada a objetivos essencialmente mercadológicos, desqualificando a importância e originalidade do trabalho artístico, em busca apenas de uma qualidade padronizada e pré estabelecida, capaz de satisfazer as demandas do setor menos exigente do público consumidor de bens culturais. Um dos fatores mais característicos dessa cultura é o caráter aético, apolítico, a ideológico e acrítico característico desse momento cultural do país.

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

Ainda que seguindo o mesmo caminho do cinema, a música conseguiu apresentar alguma originalidade. Apesar da dominação maciça no mercado de músicas de telenovela, observa-se a presença de nomes como Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, claro que em menor grau que os sucessos das novelas como “Selva de Pedra”, de Janete Clair em 1972 e “O bem Amado” do autor Dias Gomes em 1973.

Essa questão também é constantemente debatida entre os representantes da produção editorial brasileira, pois, diversos são os argumentos e exemplos que avaliam como positivo um aumento considerável ocorrido no campo editorial naquele instante. Através de uma pesquisa realizada pelo Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Cultura, observa-se que houve um aumento no número de livros – nacionais e traduzidos –, números que durante a década de 60 chegavam a menos de um livro por brasileiro, chega a dobrar na década de 1970. Mesmo não sendo consenso entre os autores, essa produção é identificada

por alguns como uma literatura “descompromissada”, ou seja, obras que continham pouco valor no seu conteúdo. Obras de autores nacionais como Chico Anysio e Jô Soares lideravam listas de *best-sellers*.

O autor também aponta a participação do teatro nesse debate, contudo, mesmo com a queda de qualidade e o aumento da quantidade ocorrida em todo setor cultural brasileiro, o teatro era prejudicado pela falta de opções de repertório. De acordo com um documento enviado ao Ministério da Educação pelo Grupo de Trabalho da Classe Teatral de São Paulo, os trabalhadores do teatro sofriam, ainda, das conseqüências trazidas pelo fechamento das perspectivas – fechamento causado pela censura federal –, afetando toda a classe teatral e o público dos teatros.

Mesmo com a queda da produção teatral, apontada por Ventura (2000), podemos observar que essa carência artística, pelo menos na parte teatral, era um fator característico dos teatros do centro das capitais, dos teatros freqüentados pela classe média. Entretanto, Garcia (1990) mostra como essa falta de perspectivas fez com que novas experiências surgissem na década de 1970, ou seja, à parte à política cultural estabelecida pelo governo militar é possível encontrar diferentes experiências teatrais que podem caracterizar – de maneira informal e com diferentes interpretações entre os grupos – uma política cultural alternativa, surgida a partir das experiências de grupos teatrais que buscavam novas alternativas artísticas, principalmente nos trabalhos realizados nos bairros mais afastados dos centros culturais.

A periferia como palco para uma política cultural alternativa

É nesse contexto, comenta Garcia (1990), que surgiram, no período, diversos grupos alternativos, com a intenção de fazer um trabalho direcionado a um público mais carente, tanto econômico como culturalmente. Muitos sem experiências ou com pouca formação se dirigiam até as periferias das cidades para realizar suas apresentações. Utilizavam, como precondição, o fato desse público ter pouco, ou nenhum, acesso aos produtos culturais oferecidos pelas cidades, por morarem distantes dos grandes centros, onde ocorria a maioria dos espetáculos. Para a autora, o movimento teatral que seguiu em direção aos bairros na década de 1970 pode ser considerado uma tendência diferente dos outros projetos alternativos que surgem no mesmo período, já que a atuação desses grupos teatrais estava ligada aos movimentos sociais de bairros e tinham um vínculo estreito com o momento político,

“fundindo-se política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura” (GARCIA, 1990, p. 123).

Um teatro diferenciado na maneira como desenvolvia seu trabalho. Diretamente ligado ao momento político da época, muitas vezes até sem uma estrutura ideológica definida e com objetivos um pouco confusos, esses grupos, na maioria das vezes, se apresentavam em lugares precários e sem as mínimas condições necessárias de produção ou qualidade artística. Em geral, a maioria adotou uma política de sobrevivência e manutenção dos trabalhos com recursos próprios, mantendo-se através de subsídios e/ou, ainda, se apresentando apenas no período noturno ou aos finais de semana.

Garcia (1990) aponta alguns grupos como precursores desse movimento de teatro popular na década de 1970, entre eles: Núcleo Expressão de Osasco; Teatro – Circo Alegria dos Pobres; Teatro União e Olho Vivo; Núcleo Independente; Truques, Traquejos e Teatro, Grupo Forja e o grupo Galo de Briga. Como característica singular, a autora considera os principais aspectos que aproximam esses grupos e os colocam em posição diferenciada no movimento independente: a produção coletiva dos espetáculos, “atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade” (GARCIA, 1999, p. 124).

Muitos desses grupos assumiram uma postura influenciada pelo “romantismo revolucionário” que, segundo Ridenti (2000), caracterizou grande parte da cultura nacional na década de 1960 e 1970. Porém, com a exceção de alguns grupos que possuíam em sua formação apenas integrantes da classe média, outro fator bastante característico desse movimento foi a adesão de pessoas de diferentes setores da sociedade ao teatro. Assim, alguns grupos eram bem abertos e possuíam em sua formação bancários, servidores públicos, operários, entre outros.

Essa característica, entretanto, não foi adotada por todos os grupos que participavam desse “movimento bairrista”, pelo contrário, era um dos pontos de divergência entre os grupos. Alguns acreditavam que para desenvolverem um senso crítico era necessário “ser diferente”, ou seja, por serem um grupo de classe média se dirigindo para o bairro, era necessária a existência de certo distanciamento do público, para que pudesse ser feito um trabalho realmente crítico. Numa entrevista a Ridenti, Celso Frateschi, ator e diretor do grupo *Núcleo Independente* na década de 1970, separa em duas partes os diversos grupos que atuavam nos bairros naquele momento. A primeira parte “veria o trabalho cultural como uma coisa independente, com uma função cultural que tem importância política” a exemplo o

grupo *Núcleo Independente*, em que atuou. A segunda “veria o trabalho cultural como instrumento do trabalho político, que, dentro de uma hierarquia, estaria em primeiro plano, caso do grupo *Teatro União e Olho Vivo*, comandado por César Vieira.

A relação desses grupos populares com as comunidades é outro fator diferencial e importante de ser observado. A princípio, uma das características desses grupos é a de fazer com que a finalização dos espetáculos seja feita de acordo com a participação dos espectadores, assim, muitas apresentações eram levadas aos palcos antes mesmo de serem concluídas. É a partir das reações do público durante a peça, com os debates realizados, durante ou após os espetáculos, e de enquetes preparados pelos grupos, que a peça vai tomando forma. Esse é um fator importantíssimo, pois é nessa participação que o público se coloca de maneira crítica frente aos acontecimentos, tanto questionando a peça, como respondendo aos questionários ou participando dos debates que geralmente ocorrem após os espetáculos. Então, explica Garcia (1990), é através desses debates que o grupo consegue construir uma relação mais íntima com o público, e com isso debater mais o cotidiano cultural político e econômico nacional e fazer com que seu trabalho se aprofunde e se desenvolva a partir dessa realidade, na tentativa de aumentar cada vez mais o debate com o público.

Dentro do trabalho artístico realizado por alguns grupos era pretendida a criação de uma “Casa de Cultura” que ficaria destinada à visita e participação da comunidade, na tentativa de suprir a carência de espaços culturais, de lazer e até mesmo incentivar na comunidade a idéia de promover eventos e agitações culturais, incentivando e estimulando os artistas locais. Entretanto, com a “abertura política” e o aumento nas dificuldades para a realização de seus trabalhos, essa “política cultural alternativa” sofreu uma série de desgastes, o que acarretou no encerramento de diversas atividades culturais dessa natureza, restando apenas aqueles que conseguiram se adaptar às novas exigências do mercado cultural nacional.

Referencia Bibliográfica

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **70/80 Cultura em transito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MICELI, Sergio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984

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

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

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