

Cultura brasileira na década de 70: A apologia da metáfora

Prof. Dr. Marco A. Guerra¹

I

O presente artigo tem como objetivo traçar alguns parâmetros sobre o desenvolvimento da Cultura Brasileira recente, numa perspectiva conjuntural. A temática é ampla e seria impossível cobri-la total e satisfatoriamente neste artigo. Assim, nos ateremos a algumas questões básicas que geraram aquele processo sem nos atermos especificamente nesta ou naquela manifestação cultural.

Durante a década de 70 a Cultura Brasileira recebe o impacto de um regime de exceção. A censura à arte, à imprensa, e às manifestações públicas têm como função impedir o registro de outras interpretações da Cultura Brasileira daquele momento. Duas versões, pelo menos, se apresentam como porta vozes desse momento histórico: a Oficial e a da Memória Nacional, entendendo-se por esta última os registros pelas manifestações artísticas, tais como peças teatrais, canções, poemas, literatura, artigos de imprensa etc.

Um conflito é evidenciado: o discurso oficial da repressão e o discurso interpretado pela arte. Neste vértice atritante, busca-se desenvolver a reflexão da contribuição do intelectual, do criador, do artista e da obra para recompor a Memória Nacional no sentido de levantar, se possível, as condições de estruturação, acesso e posse da consciência histórico-cultural do povo sobre o erário, patrimônio cultural que ele mesmo acumula.

Nesse sentido, a cultura não é apenas um reflexo das estruturas econômicas e sociais. Na verdade, ela é mediada em vários níveis: ao nível da complexidade e natureza contraditória dos grupos sociais nos quais se origina; ao nível das situações específicas de seus produtores e

¹ Marco Antônio Guerra possui mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor doutor da Universidade de São Paulo e da Universidade São Judas Tadeu. Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos temas indústria cultural, artes e sociedade e comunicação de massa. Este texto foi apresentado no **Encontro de Aprofundamento Temático** realizado no dia 21 de agosto de 2010.

ao nível da instrumentalização dos códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada.

II

CULTURA PRÉ E PÓS 64: UM PEQUENO RETRATO

Para melhor entendermos a Cultura Brasileira na década de 70 devemos nos reportar à década de 60, visto que muitos processos culturais desenvolvidos durante o governo militar têm suas origens ou são consequência do período anterior.

O Brasil pré-64 é antes de mais nada, um país eufórico. Eufórico com as possibilidades de mudança geradas no pós-guerra com a implantação popular no cenário político – necessidade fundamental para a sustentação do Estado Populista – nos primeiros anos da década demonstra que talvez em poucos momentos da história brasileira as chamadas “forças progressistas” tivessem se visto tão próximas do poder político. (1)

Essa euforia e o quadro histórico que determina o local de atuação de intelectual, que elabora suas propostas à sombra do Estado ou a partir deste aparelho, contribuem em grande escala na concepção que se tem, nesse sentido, da ação cultural. O caráter funcional da arte, tendência que se esboça no final dos anos 50, é fortalecida nesse período, principalmente com a ação do Centro Popular de Cultura (CPC), o Movimento de Cultura Popular (MCP), o Método Paulo Freire de Alfabetização e etc. O ponto alto dessa concepção é, sem dúvida, o CPC que vê a arte como instrumento de tomada de poder.

Ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC surge no Rio de Janeiro em 1961 com a proposta de construção de uma cultura nacional popular e democrática. “Atraindo jovens intelectuais, os CPCs – que aos poucos se organizavam por todo o país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, revolucionário e consequente, ganhava forma... Trabalhando o contato direto com as massas, de onde extraíam seu maior interesse e

vigor, encenavam peças teatrais em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes autofinanciados. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-Volante, um grupo que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil". (2)

Como podemos notar, a tônica da arte nesses períodos, seja ela afinada com a concepção funcional da arte ou com os pensamentos vanguardistas, é o povo. Como pano de fundo dessa forma de ver a arte, estavam as propostas políticas que pregavam uma revolução democrático-burguesa, realizada via aliança do povo com a burguesia nacional. Dentro desse quadro é compreensível a ênfase da arte pré-64, e mesmo depois, nas manifestações nacionais e populares.

Quando as propostas de reformas de base começam a ganhar força material junto às massas populares, a política de alianças do Estado começa a se desagregar. Todos os setores sociais participam do aparelho do Estado, mas nenhum deles consegue definir sua hegemonia. Essa situação vai gerar uma imagem mítica desses Estados, sustentada tanto pelas massas populares como pela burguesia, ou seja, a neutralidade desses Estados que parece pairar acima dos interesses de classe.

O desenlace dessa situação vai se dar em março de 64, quando o Exército e os setores da burguesia ligados ao capital estrangeiro depõem o presidente João Goulart e assumem o controle do Estado. O caráter da ação cultural muda radicalmente após o Golpe Militar, pois os militares impedem que as massas populares tenham contato com a intelectualidade engajada.

Atuando junto a uma parcela da pequena burguesia (principalmente os estudantes), a ênfase da arte pós-64 é denúncia e não mais a conscientização, como no período anterior. Um ótimo exemplo dessa atuação é o Teatro de Arena de São Paulo. Poderíamos lembrar ainda do Grupo Opinião no Rio de Janeiro, formado por antigos militantes do CPC, que com o espetáculo "Opinião", uma colagem de textos e músicas, deu a tônica a essa linha de produção cultural. Mas a limitação em termos de público, cria um círculo vicioso na ação cultural, pois as denúncias contidas nesses trabalhos só atingem setores muito bem informados.

Assim sendo, a arte desse período adquire contornos nitidamente ritualísticos. Com a repressão às atividades políticas, a atividade artística passa a ser um ponto aglutinador de pessoas, onde pontos de vista eram endossados, onde se manifestava a tão necessária solidariedade. Enfim, a arte passa a ser um "simulacro de militância", como nota Heloísa Buarque de Holanda. (3)

Quando o processo político começa a se radicalizar, a partir de 67, com a ação do Movimento Estudantil (ME), podemos sentir uma diversificação no plano da ação cultural. As concepções ligadas diretamente ao populismo – os adeptos do nacional-popular – passam a ser questionados por outros movimentos como o Cinema Novo, o Happening das artes plásticas, o Tropicalismo – principalmente na música, e no teatro representado pelo Grupo Oficina de São Paulo – a retomada do Concretismo na poesia, etc.

A Tropicália sintetiza a década; fecha e cumpre a etapa final das Vanguardas Estéticas, iniciadas no Modernismo de 22. Retomando o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade de 1928, a Tropicália rediscute a Cultura Brasileira, não mais do ponto de vista cepecista, mas do comportamento. É antes de tudo uma atitude, uma tomada de posição frente a um Brasil Arcaico/Moderno. Ligada a Contracultura e ao pensamento de Marcuse (Eros e a Civilização), a Tropicália encetou a tarefa de dar um sentido de unidade as diversas Manifestações Culturais do período 68/69: a emergente Cultura de Massa (Chacrinha), o cinema novo (Terra em Transe de Glauber Rocha), o teatro Oficina (O Rei da Vela de Oswald de Andrade) e o penetrável de Hélio Oiticica (Tropicália) tornam-se unidade nas propostas de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A atitude tropicalista recorria aos happenings, a forte apelo visual/sonoro, capazes de unir bumba-meу-boi com música erudita Contemporânea, ou gerar composições que seriam a interpretação sonora e verbal de pinturas que acabaram se tornando emblemáticos do Movimento e da própria Cultura Brasileira. O caso mais notável é a "Lindonéia" do pintor Rubens Gerchman transformada em música e letra por Caetano Veloso, tornando-se um ícone do movimento.

Porém, o embate entre essas duas tendências que parecia caminhar para uma síntese, é extirpado pelo Ato Institucional número 5-(AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, através do qual suspendiam-se todas as garantias constitucionais e individuais. O Congresso Nacional foi fechado por tempo indefinido, e ocorreram por todo o país prisões em massa. Eliminava-se assim, um dos processos mais criativos da Cultura Brasileira. Como coloca Roberto Schwarz, “o movimento cultural desses anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando suas condições sociais já não existem”. (4)

III

ANOS 70: MUDANÇAS ESTRUTURAIS

O início dos anos 70 é marcado pela eliminação das oposições. A supressão dos canais da sociedade civil (Assembléias Legislativas, Congresso, etc.), a censura aos meios de comunicação (jornal, rádio, TV, cinema, teatro, livros, etc.), são apenas a parte visível de um processo de modernização autoritária, que visava integrar o país na produção capitalista internacionalizada.

A aceleração desse processo de modernização – que não obedece somente injunções internas, mas externas também é – conseguida através da Doutrina de Segurança Nacional. Pautada no binômio segurança e desenvolvimento, essa doutrina é o processo ideológico utilizado pelo governo militar para conseguir a coesão social necessário para a modernização.

No plano econômico, a ditadura intervém incentivando o consumo desenfreado. Foram os anos eufóricos da classe média que possibilitaram ao Estado forjar o mito do “milagre econômico”. Nesse processo, não só o capital estrangeiro foi beneficiado. O capital nacional, principalmente aquele ligado à produção de bens de consumo em massa, atrelado ao capital estrangeiro, avança de forma extraordinária nesse período. Assim,

do ponto de vista da coesão ideológica, a classe média desempenhou o papel principal.

Na verdade, o que ocorria era uma mudança básica no capitalismo brasileiro. O sociólogo Roberto H. Sroul analisa essa questão: "Os vários golpes que se sucederam em toda América Latina nos anos 60 e 70 não respondem apenas as injunções internas: houve uma reestruturação do sistema capitalista internacional que caminhou no sentido de instalações diretas de subsídios das corporações multinacionais na periferia latino-americana. A intenção é claro, consistia em aproveitar o grande manancial de força de trabalho disponível, aliado ao grande acervo de matérias primas baratas. Esta nova orientação dos interesses capitalistas internacionais foi considerada como a mais eficiente e racional divisão internacional do trabalho que já se produzia". (5)

Dentro desse quadro, o Estado adquiria novas funções. Passava a intervir de forma decisiva na economia. Importantes setores básicos da produção, como a exploração e o beneficiamento de certas matérias-primas, passavam a ser controlados pelo Estado. Além de regulador político, o Estado assumia para si o papel de regulador econômico e consequentemente cultural. Como exemplo da crescente estatização, podemos citar a participação do setor público na formação do capital fixo. Em 1960 o Estado contribuía com 32.8 por cento na formação desse capital; já em 1973 essa contribuição passou a ser de 65%. Paralelamente, o Estado beneficiou de maneira óbvia os setores empresariais. Segundo o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, "não só o Estado liquidou ou controlou as organizações de classe (sindicatos, partidos) e os meios de expressão de oposição (Congresso, imprensa) que poderiam ser utilizados pelos setores de classe derrotados em 64 (inclusive parte do empresariado e das classes médias ligadas ao populismo), como assegurou uma política econômica que, às expensas dos trabalhadores (arrocho salarial), de parte da classe média (funcionalismo, etc.) e mantendo a exclusão social e econômica que herdara do regime anterior (no campo e nas cidades) permitiu a reconstituição dos mecanismos de acumulação." (6)

IV

ESTADO E CULTURA

Nos anos 70, o Estado intervém na área cultural através de dois fronts: a censura e a política de financiamento à arte. Nesse sentido, podemos sentir uma capitalização do mercado cultural, tal qual a capitalização existente no mercado em geral. Ou seja, à modernização da produção capitalista corresponde à modernização da produção cultural. Mais do que em qualquer outro período histórico, o Estado passa a custear economicamente as artes. Essa política de financiamentos voltada principalmente para as obras consideradas como divulgadoras do caráter oficial, encontra um total apoio dos empresários da cultura, e podemos perceber nessa política uma tentativa de cooptar os artistas e os intelectuais.

A aliança Estado-empresário da cultura tem um sentido bastante preciso: capitalizar o mercado cultural e anular possíveis reações críticas à ditadura. O grau de liberdade para a criação é inversamente proporcional aos investimentos do Estado na cultura.

Tomemos como exemplo o teatro. Para essa forma de expressão, o empresário passa a ter um papel fundamental: o que antes era apenas uma mera formalidade jurídica, passa a ser o mediador entre o artista e o Estado. Com os crescentes financiamentos, o Estado consegue inflacionar os custos das produções. Assim, torna-se praticamente inviável qualquer produção independente da tutela empresarial. Esse mecanismo tende a selecionar determinadas peças, sendo que o critério básico de seleção nem sempre será o de qualidade. Obviamente será econômico.

Além da ação empresarial, o Estado atua diretamente na área cultural através dos órgãos oficiais: a Fundação Nacional da /arte (FUNARTE), encarregada de várias atividades entre as quais a produção de espetáculos musicais (populares e eruditos) num circuito nacional, exposições de artes plásticas, editoração, documentação e pesquisa. Não se pode negar o valor desse acervo, que contribui para a manutenção da

memória nacional, mas cabe dizer que grande parte da produção patrocinada por este órgão é acrítica, carente de uma reflexão mais profunda, consistindo numa grande sistematização de dados de informações. O Ministério de Educação e Cultura (MEC), encarregado da produção e distribuição de livros e materiais didáticos oficiais, bem como de programas educacionais radiofônicos (Projeto Minerva), e posteriormente televisivos (Telecurso). A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) divulgadora da ideologia e das realizações oficiais atua diretamente nos meios de comunicação de massa.

Será importante lembrar ainda dois outros órgãos que apesar de não terem uma atividade tão diversificada quanto a FUNARTE, nem tão diretiva quanto o MEC e a AERP, atuaram decisivamente no panorama cultural: a EMBRAFILME encarregada dos financiamentos cinematográficos, e o SNT (Serviço Nacional de Teatro), encarregado da área de produção teatral.

Dentro desse quadro, um dado podemos ter como certo: o Estado através da sua política de financiamentos consegue recuperar uma série de produções ditas "engajadas", transformando-as num negócio de alta rentabilidade. O rótulo "engajado" passa a ser mais uma forma de penetrar no mercado, uma vez que a atuação real dos intelectuais e artistas encontra-se bastante limitada. Em outras palavras, o Estado recupera o discurso estético-político da década anterior, colocando-o a seu serviço e, portanto distorcendo-lhe completamente o conteúdo.

Na verdade, o Estado olha com desconfiança a ação dos intelectuais e artistas e a forma de exercer pressão é efetuada através do controle econômico e dos meios de comunicação. Esses, os meios de comunicação, desenvolveram-se vertiginosamente na década de 70. Sofreram um processo de modernização profunda (da parte técnica à programação), e colocaram-se a serviço do Estado, fornecendo-lhe o respaldo necessário para solidificar a sua posição. Ciente desse potencial e desse poder, o Estado passa a interferir frequentemente na programação do rádio e da televisão, através de vários mecanismos sendo a censura o mais comum. Tendo a seu serviço tais meios, o Estado só pode olhar desconfiadamente para os artistas e intelectuais simplesmente porque o Estado não reserva ao intelectual engajado papel nenhum muito pelo contrário, a ação desse

intelectual é indesejada pelo Estado, que utiliza de outros mecanismos para manter a sua coesão ideológica. A filósofa e professora Marilena Chauí coloca essa questão da seguinte maneira: "... embora o *nacionalismo* e o *populismo* tenham sido *políticas gestadas e propostas* pelo Estado ou à sua sombra, a forma atual dos projetos estatais, baseados na *Geopolítica* e na *Doutrina de Segurança Nacional*, já não requerem a figura "antiga" do intelectual engajado em produzir *representações nacionais e populares* pois essa tarefa foi deslocada para a televisão e para os meios de comunicação de massa". (7)

Com a internacionalização do mercado cultural e a invasão de produções estrangeiras (principalmente norte-americanas), a intelectualidade brasileira passa a desenvolver uma luta visando conquistar esse mercado invadido. Dentro dessa lógica, o Estado passa a ser visto como um ponto aglutinador, e aparentemente intelectuais e Estado tem o mesmo objetivo: o projeto da identidade nacional. Um olhar mais profundo mostra que essa união é fictícia, pois ambos os lados têm uma profunda desconfiança um do outro, e na verdade o que se vê é uma tentativa de manipulação de parte a parte. Assim por um lado o velho sonho da intelectualidade de modificar o sistema a partir de usas próprias estruturas não se concretiza e a sua produção é rapidamente integrada, e por outro, parte da produção crítica chega ao público passando pelos canais oficiais através de processos de escamoteação e manipulação desses canais.

Filmes como "Dona Flor e seus Dois Maridos", "Tenda dos Milagres", baseados em obras do escritor baiano Jorge Amado, aparentemente críticos em relação ao sistema, são facilmente recuperados pelo sistema que os apresenta no seu caráter secundário: a Bahia, o exótico, o étnico, a sensualidade. O mesmo se dá com "Xica da Silva" que longe de se ater aos problemas da escravidão negra no Brasil ou dos problemas gerados por ela, como é o caso do preconceito, desvia a atenção para a sexualidade e assim "a história se transforma em folclore e a cultura em *pornocultura*" no dizer do sociólogo Octávio Ianni. (8)

Se esses são alguns exemplos de manifestações recuperadas pelo sistema, o mesmo não se pode dizer de filmes como "Aleluia Gretchen",

"São Bernardo", "Pixote" e "Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia". Apesar de muitas vezes possuírem uma linguagem cifrada, uma expressão contida, esses filmes dificilmente poderiam ser incorporados pelo sistema, pois a temática que abordam não deixa dúvidas quanto às suas intenções. Em ambos os casos a EMBRAFILME esteve presente mas se no primeiro ela atuou satisfatoriamente, no segundo o processo escapou-lhe das mãos.

Essas possíveis tentativas de resistência foram um tanto quanto limitadas visto que o Estado consegue isolar a produção mais crítica afastando-a de amplos setores da sociedade. Sobre esses aspectos, o jornalista e crítico Adauto Novaes coloca o seguinte: "... a resistência foi muito limitada em função de dois outros problemas: 1-Se o sistema dominante sempre propõe representações culturais sistematizadas – e essa é uma das forças de sua ideologia – ao longo dos anos 70 a revolta cultural se apresentou de forma espontânea e desorganizada; 2- Onde houve tentativa de organização de revolta, ela se deu, ainda aqui, sob a essência da conciliação de classe, fruto de velhas concepções do populismo cultural de 60, que ignoram não a existência da contradição entre duas linhas de pensamento – a do dominante e a do dominado – mas o caráter antagônico dessa contradição". (9)

Acreditamos que essa citação sintetiza muito bem o período que estamos analisando, quer do ponto de vista do Estado, quer do ponto de vista de seus opositores, mas vale a pena lembrar que a cultura gerada no Brasil dos anos 70, a "cultura do milagre econômico", não conseguiu atender às necessidades políticas e culturais da classe média politizada – a força política possível daquele momento – que ficou praticamente órfã com o AI-5.

V

CULTURA E CENSURA

A censura foi o fenômeno de maior gravidade para a Cultura Brasileira na década de 70. Instituída logo no início da década, a censura foi o principal mecanismo utilizado pelo Estado para evitar o afloramento

de pensamentos e ações que atentassem contra o grupo hegemônico. A constante vigilância do Estado criou uma verdadeira paranóia na área cultural. Com isso o processo criativo muda radicalmente, pois a intelectualidade já não elabora o que quer dizer, mas sim o que o Estado permite que se diga. Em outras palavras o Estado – através da censura – passa a ser o interlocutor número um; o público, se vier, vem depois.

Esse "diálogo" entre a Cultura e a Censura estabeleceu-se em 21 de janeiro de 1970, quando foi baixado o Decreto-Lei 1077, que estabelecia a Censura Prévia a livros, jornais, peças teatrais, filmes, etc. A justificativa do decreto era feita com base na Doutrina de Segurança Nacional.

O advento da censura obriga os artistas, no momento da criação, a sempre terem em mente a existência de um órgão regulador, que é superior a eles. E isso provoca uma série de modificações na criação artística. Qualquer trabalho artístico que tratasse de temas considerados tabus pela censura, era obrigado a recorrer a uma série de malabarismos. Entre os artifícios utilizados, a Metáfora – que com razão é o subtítulo desse artigo – é o que adquire mais força durante os anos de maior rigidez da censura.

A linguagem que a Cultura Brasileira desenvolveu, nesses anos de censura, foi bastante elogiada por críticos, teóricos, etc. Sem dúvida, sob aquela condição histórica, foi a forma que se encontrou para transmitir a mensagem desejada. Porém, é criada nesse período, e mesmo depois do abrandamento da censura, uma apologia da metáfora como se ela fosse uma das poucas formas válidas para se dizer alguma coisa. É fundamental que se leve em conta que "as metáforas, as alegorias, são altamente enriquecedoras quando traduzem a livre opção do autor. Quando são usadas como forma de aprovação poder ser grotescas". (10)

Vejamos o que diz Chico Buarque de Holanda, um dos maiores compositores da Música Popular Brasileira das últimas décadas: "O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um álibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e vê coisas minhas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldades de

conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. Depois passa o tempo e o texto fica vazio, a forma mesma é alterada na medida em que você procura mil artimanhas para tentar passar uma idéia. No final das contas não passa. Só passa para os iniciados". (11)

Apesar de prós e contras a metáfora mostrou-se um instrumento eficiente na produção cultural da década de 70. Mesmo quando não entendida completamente pelo público, dado o seu caráter subjetivo e cifrado, mesmo em muitos casos tornando-se anacrônica ou datada, devido ao caráter circunstancial, ela usava inquietação. Por que? Porque a metáfora tem a função de colocar o receptor da mensagem em alerta: a cada momento deve surgir algo novo e imprevisto para a sua consciência levando, portanto, a metáfora a se tornar realidade pois é como se o autor chamasse a atenção do receptor da mensagem para o mundo concreto no qual ele está inserido e do qual ele só se apercebe quando se vê espelhado na obra, seja ela teatral, cinematográfica, pictórica, literária ou musical.

Nesse sentido poderíamos dizer que a metáfora passa a ser um meio e um fim em si própria dentro da conjuntura brasileira da década de 70, criando assim uma cultura cifrada, pautada pela contenção, cujo entendimento só é plenamente alcançado pelos setores bem informados da sociedade num processo de reafirmação daquilo que já é conhecido, mas que agora é apresentado com uma nova aparência, a única possível de transitar pelos obscuros canais da censura. Ao fazer a apologia da metáfora, a Cultura Brasileira faz também a apologia de quem a cria: o valor estético da obra é em parte medido pela capacidade do artista de combinar, manipular e expressar mensagens cifradas através das quais vislumbra-se a realidade de maneira crítica. Se no plano concreto a intervenção foi muito pequena, essa crítica velada serviu ao menos para manter viva a consciência de alguns setores da sociedade brasileira. Vejamos alguns exemplos: Surge no teatro toda uma tendência que exalta a expressão do corpo em detrimento da fala. Aquilo que não podia ser dito através do texto falado, passa a ser expresso pela linguagem corporal. Para isso utilizavam-se técnicas aprimoradas desenvolvidas em cursos e

aulas que visavam preparar "corporalmente" os atores. Essa descoberta do corpo como meio e forma de expressão acabou por estruturar-se numa linguagem própria e assim o que era um meio, tornou-se um fim em si mesmo. A literatura se caracterizada por dois elementos, o intimismo e o memorialismo. O que nela pode haver de social ou político está fortemente diluído nos aspectos existenciais que são a tônica criadora. Angústia, solidão, perplexidade, desencontro, são constantes nas obras literárias. A música popular é marcada pelas suas intenções messiânicas já que a tônica é "o dia que está pro vir", "a felicidade que vai chegar", o mundo melhor, etc., enfim tudo de bom que possa estar no futuro, pois o presente além de não ser bom, é marcado por eterno compasso de espera. O amor, tema de muitas músicas, assume características políticas, e portanto metafóricas. Mais uma vez a leitura da obra está nas entrelinhas, no implícito, no que se queria dizer.

Dentro da ambiguidade das formas teatrais, literárias e musicais tanto se pode fazer uma leitura política como uma leitura puramente estetizante. Depende de quem seja o receptor. Depende do seu background, da sua capacidade de decodificar as mensagens cifradas em metáforas. Esses são pré-requisitos básicos para que se possa incorporar esse universo simbólico. Uma vez superado o entrave da censura, caberá aos receptores da produção cultural dar esta ou aquela direção para o produto. Tudo vai depender de como esse universo esotérico e fechado – o único que foi possível de ser apresentado – será reinterpretado por aqueles que a ele tiverem acesso.

A nosso ver, fora do circuito oficial – aquele veiculado aos meios de comunicação de massa ou aos financiamentos do Estado – esse foi um dos poucos canais através do qual parte da intelectualidade brasileira conseguiu produzir e se expressar. A falta de liberdade de expressão, a pressão econômica, as perseguições políticas, deixaram poucas opções. Mesmo assim, com todas essas limitações, todo o espaço possível foi ocupado o que, mais uma vez, vem comprovar o processo dialético da cultura, ainda que essa dialética assuma a forma de metáfora.

VI

CONCLUSÕES

O processo de abertura política, iniciado no final de década de 70, provocou uma guinada considerável no panorama da Cultura Brasileira.

Num primeiro momento essa mudança é marcada por um processo de revisão e resgate dos anos do governo militar. Ainda que com atraso, o Brasil recupera boa parte da produção cultural internacional, sem falar da nacional; obras literárias são reeditadas e/ou editadas, sendo que o campo editorial cresce rapidamente, avolumando-se o número de traduções de obras tanto literárias quanto às de caráter científico. Peças teatrais e filmes – tanto nacionais quanto estrangeiros – anteriormente vetados pela censura, são agora trazidos a público. O mesmo se dá com a música através da produção discográfica. Reinstala-se o clima de euforia: quer se absorver o máximo de informações num mínimo de tempo, num esforço de superação da defasagem causada pelo fechamento político. O Brasil entra novamente no circuito da internacionalização cultural. A consequência imediata desse processo, a nível da produção cultural nacional, é o aparecimento de toda uma nova geração de intelectuais e artistas, que vão efetivar esse reencontro da Cultura Brasileira com a cultura internacional, através da modernização – e atualização – dos meios de expressão quer do ponto de vista técnico, quer do ponto de vista estético.

Não se deve entender por essas idéias colocadas acima, que a geração anterior foi suplantada ou retirada do processo cultural. Ao contrário, essas duas forças se complementam, mesmo levando em conta o caráter antagônico que existe entre elas.

Para finalizar, acreditamos que a reflexão do crítico e pesquisador de teatro José Arrabal sobre a década de 70, sintetiza de maneira lúcida as idéias contidas neste artigo: *"Assim, a década que termina não é de boa nem de má lembrança. Foi uma empreitada de definições, um tempo de terror cultural, sobretudo um tempo de duras lições que permitem agora compreender melhor o significado da mensagem de Bertolt Brecht, em Na Selva das Cidades: "O caos acabou..." O caos dos sonhos dos anos*

50/60. *Das alianças de classes. De seus reflexos na organização da vida cultural. A lição está ai*". (12)

NOTAS

- (1) HOLANDA, H.B. e GONÇALVES, M.A. *A Cultura e Participação nos anos 60*, s. Paulo Brasiliense, 1986
- (2) _____ idem OP. cit.
- (3) _____ idem Op. Cit.
- (4) SCHWARTZ, R. *Cultura e Política, 1964 – 1969. Alguns Esquemas*. In: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978
- (5) SROUR, R.H. *A política dos anos 70 no Brasil*, Econômicca Editoria, 1982
- (6) CARDOSO, F.H. *Autoritarismo e Democratização*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975
- (7) CHAUÍ, M. *Seminários*, S.Paulo Brasiliense, 1983
- (8) IANNI, O. *O Estado e a Organização da Cultura*, In *Encontros com a Civilização Brasileira* n.1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978
- (9) NOVAES, A. *Ainda sob a Tempestade*. In *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro, Europa ed. 1979 / 80
- (10) KHÉDE, S.S. *Censores de pincenê e gravata. Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981
- (11) _____ idem Op. Cit.
- (12) ARRABAL, J. *Anos 70 – Momentos Decisivos da Arrancada*. In *Anos 70 – Teatro*, Rio de Janeiro, Europa ed. 1979/ 80
- (13) GUERRA, M.A. *Carlos Queiroz Telles, História e Dramaturgia em cena*. S.Paulo, Annablume, 2004 (2^a. Edição)
- (14) GUERRA, S.R. *A Geração de 69 no Teatro brasileiro – Mudança dos Ventos*. Dissertações de Mestrado, ECA/USP, S.Paulo, ed. Mimeo, 1988