



O PAPEL DOS MOVIMENTOS SÓCIO-CULTURAIS NOS “ANOS DE CHUMBO”

Jordana de Souza SANTOS¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as manifestações culturais dos anos 60 e 70, enfatizando a relação dos jovens e estudantes com estas questões. Tais manifestações vinculavam-se a ideais políticos e culturais. O golpe militar de 1964 trouxe mudanças para a sociedade e na política instaurando um clima de censura e repressão. Os estudantes, os movimentos sociais e políticos de artistas e intelectuais sofreram com a ação repressiva do Estado. O CPC (Centro Popular de Cultura), por exemplo, não resistiu ao golpe militar. Porém, mesmo com a intensificação da repressão após 1968, as manifestações culturais de protesto continuaram combatendo a indústria cultural e a ditadura militar.

Palavras-chave: Movimento Estudantil; CPC; Ditadura Militar; Indústria Cultural; Cultura Brasileira.

Os movimentos sócio-culturais e o nacional-popular

As manifestações culturais dos anos 60 e 70 refletiram o espírito de uma época de intensa contestação dos padrões sociais, das influências estrangeiras na cultura, de uma geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários. No mundo todo, estes anos foram marcantes em termos de mobilização social e cultural, conforme ressaltam Groppo (2000) e Brandão; Duarte (1990). A música, a literatura, o cinema e os movimentos sociais no Brasil foram atingidos por este clima efervescente de mudança e conquista por uma cultura nacional e liberdade em diversos âmbitos.

Entre as transformações sociais em curso nestes anos, acompanhadas e reivindicadas pelos inúmeros movimentos sociais que cresceram em termos de mobilização e contingente nos anos 60², relacionam-se as transformações no campo da cultura, na forma como era encaminhada e concebida a cultura brasileira. A discussão que se configurou no Brasil no início da década de 60 pautava-se no debate por uma

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp – Campus Marília. Projeto de pesquisa: Movimento Estudantil nos anos 70: ações e concepções. Bolsista Fapesp. jordana@marilia.unesp.br

² Durante o Governo Goulart (1961-1964) os movimentos populares cresceram em organização, constituindo-se numa força ativa e participativa do governo que era tido como de caráter popular. A UNE, o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), as Ligas Camponesas etc se destacaram na liderança



ideologia nacionalista, tentando criar uma cultura nacional-popular. Grande parte dos movimentos culturais deste período possuía vínculos com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a idéia de “nacional-popular” era concebida como um resgate das origens daquilo que seria o povo brasileiro. Este, conforme as avaliações do PCB, encontrava-se sob domínio do imperialismo e do sistema capitalista. Logo, caberia à arte e à cultura a tarefa de conscientização e de resgate da cultura genuinamente brasileira.

O aliado principal do imperialismo e, portanto, o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. (SCHWARZ, 2001 p. 13)

A interpretação daquilo que seria nacional-popular, de uma cultura nacionalista pela esquerda, fundamentava-se na luta antiimperialista. A revolução traria o fim da cadeia de exploração capitalista, fazendo emergir a ditadura do proletariado e também a cultura do povo brasileiro. E para que emergisse essa cultura nacional-popular era necessário levar arte ao povo. O Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal procurou cumprir este papel e criar uma identidade própria³.

O Teatro de Arena caracterizou-se como teatro “revolucionário”, propondo a discussão da realidade brasileira, levantando inúmeras questões em suas peças. O operário, a empregada doméstica, em suma, o trabalhador, eram os personagens principais, sendo encenadas suas vidas, contadas suas histórias. O Arena seguia um viés à esquerda, tentando conscientizar a população e levar arte aos que não tinham oportunidade de ir ao teatro. “*Eles não usam Black-tie*” de Gianfrancesco Guarnieri, pela primeira vez retratava o cotidiano e os conflitos de um operário. A peça inaugurou este espírito de arte voltada para o povo que seria seguido pelo Centro Popular de

de manifestações desse período, principalmente a UNE que após o golpe de 1964 ainda manteve-se ativa contra o regime militar.

³ Deste período datam também o show Opinião que foi formado pela iniciativa de artistas do Teatro de Arena, e o Teatro Oficina formado por estudantes. Ambos faziam um teatro diferente tanto no conteúdo quanto na forma, sendo o Opinião mais próximo da perspectiva do Arena e o Oficina mais preocupado em fazer um teatro que dialogasse com o agressor e não com os agredidos, que tratasse também dos problemas da classe média enquanto aliada ao agressor.



Cultura (CPC), criado em 1961 na cidade do Rio de Janeiro por iniciativa de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman⁴.

O CPC também possuía vínculos com o PCB. Inclusive, alguns dos seus integrantes como Ferreira Gullar e Cacá Diegues – e, mais adiante, Vianninha – chegaram a criticar a exagerada postura à esquerda de Carlos Estevam. Tais críticas transcorriam sobre a banalização da forma de fazer teatro e da arte para que esta chegasse às massas de uma forma mais compreensível, menos rebuscada. Para Carlos Estevam e o CPC, quanto mais próxima da linguagem popular, mais a arte seria revolucionária e atingiria seu público alvo.

Vianninha e Carlos Estevam propunham que as peças do CPC fossem encenadas em qualquer local: na rua, no pátio da fábrica, nas escolas etc. Isto significava atingir realmente as massas, sem a necessidade da cobrança de ingressos e do limite de público. Esta era uma limitação que enxergavam no Arena, cujas temáticas das peças eram revolucionárias, porém a platéia ainda eram as camadas intermediárias da sociedade.

Segundo Garcia (2004), a ideologia do CPC foi sendo estruturada com base no pensamento de alguns intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) acerca da importação de valores culturais de países como os EUA, os quais tinham forte influência econômica e cultural no Brasil⁵. Era preciso encontrar as raízes da cultura brasileira para que pudéssemos superar a influência de culturas estrangeiras e criar uma identidade nacional.

A idéia da cultura popular era o seguinte: existe um potencial cultural, de identidade nacional muito forte, que está subjugado pela hegemonia da cultura estrangeira que nos domina há 500 anos, primeiro a portuguesa, depois a européia, sobretudo a francesa, e depois a norte-americana. Então, era preciso se libertar disso, e a forma de se libertar era se voltando para criação popular, para a criação original do povo brasileiro.⁶

⁴ Segundo Garcia (2004), Vianninha começou a se distanciar do Teatro de Arena após conhecer Carlos Estevam Martins, autor do *Manifesto do CPC*. Para Vianninha, o sucesso do Arena era resultado muito mais dos recortes de bilheteria do que pela qualidade do espetáculo. Adotando cada vez mais uma postura radical à esquerda, Vianninha aproximou de Carlos Estevam e juntos fundaram o CPC.

⁵ Esta influência estrangeira na cultura brasileira podia ser sentida no cinema, por exemplo, onde havia o predomínio do estilo “chanchada” nos anos 50, estilo combatido por uma reação nacionalista que abriu as portas para o cinema mais refinado, mais politizado lançando cineastas como Nelson Pereira dos Santos já nos anos 60.

⁶ Entrevista de Cacá Diegues concedida ao projeto Memória do Movimento Estudantil da Fundação Roberto Marinho. Disponível em: <http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7BD8F61CAF%2DFA6F%2D480C%2DB5B8%2D2B7E57510000%7D&Team=¶ms=itemID=%7B80252FA7%2D3450%2D480B%2D9F22%2DA9B6ECCD8BAD%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB%2D05D4%2D4644%2DA8F2%2DFAD4803C8898%7D>



O CPC, norteado também pelo chamado romantismo revolucionário, tentava buscar no oprimido o verdadeiro representante do povo brasileiro. Ridenti (2000) afirma que o romantismo revolucionário foi característica marcante de alguns partidos e intelectuais de esquerda que teorizavam sobre a necessidade de uma cultura nacional-popular. Por isso, faziam um resgate do homem do campo. (RIDENTI, 2000 p. 188)⁷.

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTI, 2000 p. 24).

Esta concepção de romantismo articulada pelos movimentos culturais deste período fundamentava-se na idéia de que olhar para o passado do nosso país, recuperando nossa história, ajudaria o entendimento sobre a realidade atual e, conseqüentemente, sobre a identidade do povo brasileiro.

É importante compreender a maneira como os intelectuais deste período concebiam a noção de cultura brasileira para analisar a atuação do CPC e, conseqüentemente, dos estudantes que dele fizeram parte. Apesar do CPC não ter se formado dentro da UNE, muitos estudantes participavam das apresentações culturais, do teatro, do cinema. Sua história está diretamente vinculada à história da entidade.

O sucesso do CPC generalizou-se pelo Brasil, a partir da organização da UNE-Volante, em que uma comitiva de cerca de 25 dirigentes da entidade e integrantes do CPC percorreu os principais centros universitários no país, no primeiro semestre de 1962, levando adiante suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca das reformas de base, no processo da revolução brasileira, envolvendo a ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo. (RIDENTI, 2000 p. 108).

Através da campanha da UNE-Volante realizada pela Ação Popular (AP), o CPC pôde também difundir sua ideologia entre os estudantes em outros estados, ideologia

⁷ O autor destaca que tal visão era seguida pela VAR-PALMARES, por exemplo, observando que esta organização prezava por um romantismo guevarista, da guerra de guerrilhas, colocando o campo como o lugar ideal para deflagrar a guerrilha e dar início à revolução.



esta muito próxima em certa medida àquela pregada pelo socialismo-humanismo⁸. A versão do romantismo revolucionário da AP estava presente em suas avaliações sobre os problemas do povo em geral, dos trabalhadores, enfatizando sua condição de sofrimento e exploração. Para esta organização, havia necessidade de seus militantes se identificarem com este povo, lutar com ele. Para os estudantes, o CPC era um exemplo a ser seguido, era um canal para alcançar o povo numa tentativa de despojar-se do seu caráter de classe, isto é, do seu caráter pequeno-burguês. Esta necessidade dos estudantes revelava a característica marcante da hegemonia da AP neste período na UNE, que desde sua fundação conquistou a presidência da entidade seguidas vezes.

O homem não pode conhecer nada sem entrar em contato com a experiência, isto é, sem viver (praticar) nas circunstâncias do que pretende conhecer. Os membros do CPC não podiam conhecer a priori a consciência popular e as maneiras de alterá-la pois, sendo de outra classe e estando distantes do povo, ainda lhes falta a prática correspondente. (BERLINCK, 1987 p. 110)

O objetivo almejado pelo CPC era conscientizar o proletariado da sua condição de exploração através da arte e da cultura. A preocupação em atingir e conscientizar o proletariado, em denunciar as condições de exploração no campo etc, era devido à ideologia revolucionária presente no período. A Revolução Cubana de 1959 pregava a constituição de um foco revolucionário no campo, desenvolvendo-se assim o exército revolucionário e a guerrilha rural. A importância da guerrilha se concretizar no campo era devida não somente ao caráter revolucionário da população rural. De acordo com as táticas guerrilheiras do foquismo, a repressão teria dificuldades em alcançar o campo, um território isolado e de características diversas que favoreciam os guerrilheiros. O foquismo ou guevarismo cubano influenciou os movimentos sociais latino-americanos na década de 60, pois era um modelo de revolução vitoriosa e que propunha algo novo, diferente daquilo que era seguido pelo PCB. O maoísmo chinês também possuía características do chamado romantismo revolucionário, pois enfatizava o papel do homem do campo e da guerrilha rural, além da necessária “integração no processo de produção” dos militantes. O “processo de proletarização” ou “processo de integração na produção” visava inserir os militantes das organizações nas fábricas ou no campo para

⁸ O socialismo-humanismo era uma corrente seguida pela AP que colocava a necessidade de seus militantes tomarem contato com as lutas sociais e políticas, diferentemente da postura que a JUC (Juventude Universitária Católica) – sua antecessora - assumia.



que pudessem entrar em contato com o proletariado e despojar-se de suas características de classe pequeno-burguesa. Isto também proporcionaria a conscientização dos trabalhadores e a sua educação para revolução.

Retomando as questões relacionadas à cultura, o romantismo revolucionário e o nacional-popular também estiveram presentes no Cinema Novo que se consagrou como um cinema revolucionário, engajado e que teve um papel importante nos anos 60, repercutindo principalmente entre os jovens. No Cinema Novo destacaram-se os cineastas Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra entre outros. O filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos retratava a seca no sertão nordestino e *Deus o Diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha revelava a exploração do camponês, do trabalhador rural nordestino. Destaque também para *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *Cinco Vezes Favela* (1962) de Cacá Diegues e *Cabra marcado pra morrer* (1964)⁹ de Eduardo Coutinho, os dois últimos produzidos pelo CPC. O CPC foi bastante criticado pelo cinemanovistas com relação à instrumentalização política da arte e ao rebaixamento da estética artística.

Para os artistas do CPC e, principalmente, para Carlos Estevam, a arte deveria ser popular e revolucionária, deveria tratar das questões relativas ao povo e também conscientizá-lo da sua condição de classe revolucionária. Em suma, havia uma correlação entre arte e política e somente a arte engajada, com o fim de educar o povo, era tida como relevante para o CPC. No entanto, o maior problema enfrentado pelos cepecistas foi justamente a distância entre o artista e o público. Como falar sobre ou para o povo se os artistas não pertenciam a ele? Se eles próprios eram integrantes de uma classe distanciada do povo?

Toda a discussão suscitada pelo período criativo dos anos 60 contribuiu significativamente para que fosse pensada uma cultura nacional. Porém, este debate era restrito à massa intelectualizada das camadas intermediárias da sociedade. Podemos discutir isto tomando como exemplo os estudantes. O ME se organizou contra a ditadura pela defesa da classe trabalhadora, por melhores condições de vida, pelo fim de todo tipo de censura etc. Havia uma preocupação entre as organizações políticas presentes no ME em direcioná-lo para o povo, em fazer com que os estudantes se engajassem junto à classe trabalhadora. O “processo de proletarização” visava educação

⁹ Este filme começou a ser filmado, mas não foi terminado devido ao golpe militar, sendo concluído posteriormente.



das massas e procurava estabelecer uma possível identificação entre os estudantes e os trabalhadores. O “processo de proletarização” trazia em seu bojo esta necessidade de aproximar os militantes das organizações e partidos políticos dos trabalhadores para que a própria organização fosse tida como acessível e aberta a eles também. Entre os estudantes o ambiente sempre foi de muita discussão onde se ouviam os melhores compositores e se assistiam os melhores filmes. Tudo o que era produzido no campo da cultura era divulgado e apreciado pelos estudantes, em sua imensa maioria de origem pequeno-burguesa. Esta arte, esta cultura consumida por esta parcela intelectualizada deveria ser direcionada ao povo, pois ela tinha um caráter emancipador à medida que podia ser utilizada para este fim.

O CPC, ao considerar arte revolucionária aquela que possui um conteúdo político, descartava a arte produzida pelo povo, como o folclore, e em vez de aproximar-se do povo, acabava por selar o abismo. Pois mesmo tendo sido pensada de maneira a atrair seu público alvo, facilitando a linguagem e mantendo-se o mais acessível possível, a arte revolucionária do CPC ainda não traduzia o pensamento popular. A impressão que fica é que houve um apelo político exagerado passado através da arte pelo qual o público foi se desinteressando, evidência de que a conscientização proposta pelo CPC ainda precisava se ajustar. Aposto a isto está o distanciamento entre o público e o artista, decorrido do caráter de classe que forneceu elementos adicionais para esta distância¹⁰. O artista revolucionário na concepção do CPC é aquele que se propõe estar junto ao povo vivenciando um mundo que inicialmente ele não estava inserido. Ele abandona seus valores de classe para adquirir outros padrões e passa a compor a vanguarda intelectual.

A questão é que o CPC representava um meio pelo qual a massa intelectualizada da pequena-burguesia poderia participar no processo revolucionário na condição de intelectuais do povo. Na realidade, a revolução não se faria através da arte, conclusão cada vez mais iminente aos integrantes do CPC. Schwarz (2001) faz alguns apontamentos sobre esta problemática afirmando que os movimentos culturais pós-

¹⁰ Além das diferenças no plano econômico e social havia também um desconforto em termos de vivência quando, por exemplo, estudantes iam panfletar nas portas das fábricas ou mesmo sobre as peças do CPC. Os trabalhadores questionavam se era possível que jovens estudantes pertencentes a uma realidade social distinta a deles pudessem compreender sua vivência. Um estudante, um artista dificilmente se tornará um operário, portanto, sempre haverá um distanciamento. Estes apontamentos constam em vários documentos do ME e também foram comentados em depoimentos de pessoas que foram estudantes no período como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Aldo Rebelo, entre outros.



golpe militar entraram em crise causada pela pressão por parte da direita – tentando interromper suas manifestações - e pela esquerda, que lhes impunha um caráter revolucionário. O intelectual que quisesse combater a ditadura e continuar formulando uma cultura nacional teria que passar para a militância política.

Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 2001 p. 9)

À medida que os intelectuais e artistas integravam as organizações políticas, sua arte se afastava do povo, propagando-se entre os estudantes. Isto aconteceu principalmente porque o CPC se extinguiu em 1964 juntamente com o incêndio que destruiu a sede da UNE no Rio, e em 68 é o ME que se coloca como vanguarda na luta antiditatorial. As greves operárias de Osasco e Contagem também repercutiram no movimento contra o regime, mas foi a luta estudantil que prevaleceu e ganhou força no cenário. Depois da extinção do CPC, aumentaram as dificuldades de contato com as classes populares, principalmente através dos sindicatos, nas fábricas etc. Uma possibilidade de novamente atingi-las era através da militância, o que também trouxe conflitos para alguns artistas e intelectuais, pois não se tratava mais de fazer uma arte política havendo espaço somente para a luta.

A diversidade dos ritmos e a indústria cultural

No âmbito musical, os anos 60 foram marcados pelo *rock* e pela *black music* que teve sua origem nos EUA em meio ao surgimento do movimento negro e da ascensão de Martin Luther King como um dos líderes desse movimento. Na Inglaterra, o *rock* seria representado principalmente pelos Beatles e Rolling Stones tendo uma visão mais crítica, responsável por uma juventude que tinha uma rebeldia diferenciada da juventude transviada norte americana, como afirmam Brandão; Duarte (1990).

Colocando a sua vida em perigo, alguns jovens transviados (filhos de alta classe média) expressavam sua rebeldia contra a falta de sentido da existência. E imitavam James Dean, no filme Juventude Transviada, que



precipitava seu carro em um abismo, saltando antes do desastre. (BRANDÃO; DUARTE 1990 p. 35).

Estes autores ainda destacam o surgimento do chamado “acid rock” que tinha representantes como The Doors, Pink Floyd, Janis Joplin, Jimi Hendrix, que traziam canções que falavam de drogas, criticavam a sociedade etc. O famoso Festival de Woodstock ocorrido em 1969 nos EUA agregou milhões de jovens que viviam sob o signo da contracultura. O *rock* passou a ser o símbolo da rebeldia dessa juventude, o seu meio de expressão.

No Brasil, além da influência do *rock* inglês e norte-americano, ganhava espaço no cenário musical artistas brasileiros. Podemos notar o aparecimento de uma geração de cantores que mais tarde com o AI-5 foram exilados do país tendo sido muitas de suas canções censuradas pelo regime militar¹¹. Dentre estes artistas estão Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Nara Leão, Gilberto Gil etc. A música de Vandré *Para não dizer que não falei das flores* tornou-se o hino das passeatas do movimento estudantil; outras como *Aquele abraço* de Gil e *Soy loco por ti América* cantada por Caetano, falavam do exílio e do guerrilheiro Che Guevara. Estes artistas continuaram influenciando os jovens na geração seguinte, principalmente o movimento Tropicalista de Gil, Caetano e Chico. Outros artistas também se destacaram como Os Mutantes, Secos e Molhados, Elis Regina e Raul Seixas.

Como vimos, os estudantes estavam diretamente envolvidos e participavam destes movimentos culturais. E a geração da década seguinte herdou essa criticidade presente no teatro, na música e no cinema. Todas as manifestações culturais dos anos 60 contribuíram para que em 1968 explodissem revoltas em diversos países que contestavam a política e a sociedade. O “maio francês” foi um acontecimento emblemático do que representou 1968, repercutindo também no Brasil, principalmente nas ações do Movimento Estudantil.

Embora a agitação política fosse latente, os movimentos sociais e culturais sofreriam um segundo golpe com a promulgação do AI-5 em 1968. “Um golpe dentro do golpe” como foi chamado o ato institucional do governo que deu início ao recrudescimento da repressão e ao refluxo das manifestações de rua. Somente as

¹¹ Neste contexto, tomaram-se famosos os Festivais de Música promovidos pela TV Record a partir de 1965.



organizações armadas clandestinas praticavam algumas ações contra a ditadura. Porém, pouco a pouco essas organizações também foram caindo.

No Brasil, o início da década de 70 foi marcado pela desarticulação política dos movimentos sociais e pelo fortalecimento da indústria cultural. É também a década do “milagre econômico”, dos slogans ufânistas (“Brasil: ame-o ou deixe-o!”), da copa do mundo e de novas influências culturais.

Conforme descreve Ortiz (1985), de 1964-1980 houve uma considerável expansão de consumo de bens culturais. A criação pelo governo da Embrafilme em 1969, ao mesmo tempo em que tornou obrigatória a exibição de filmes brasileiros na TV, fez do cinema um tipo de entretenimento adequado ao consumidor. Ou seja, o Cinema Novo tornou-se um cinema marginal, renegado por sua característica ideológica e crítica. “Na medida em que o nacional se consubstancia na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo” (ORTIZ, 1985 p. 114). A Embrafilme constituiu-se numa tentativa de propaganda positiva do Brasil no exterior, mas também visava aumentar o mercado dentro do país garantindo que o cinema nacional se transformasse numa indústria. Em 1975, foi criada durante o Governo Geisel a Política Nacional Cultural (PNC) cujo objetivo era destituir das mãos da esquerda o controle da produção cultural impedindo assim que se incentivasse através da cultura a mobilização da sociedade.

Os governos militares sempre tiveram grande preocupação com o campo da educação e da cultura, pois estes seriam os principais canais por onde passariam ideologias diversas. Por isso, a PNC, dentre outras iniciativas criadas pela ditadura, tinha a tarefa de garantir os valores culturais tradicionais e permitir que o país assimilasse o que vinha do exterior como forma de inserção no círculo dos países capitalistas desenvolvidos¹².

Neste sentido, os padrões de consumo de uma cultura de massas que foram introduzidos com a indústria cultural compunham esta tentativa dos governos militares em inserir o Brasil num contexto de países capitalistas, passando a idéia de desenvolvimento e crescimento econômico amparado no “milagre”. Os efeitos dessa

¹² Esta inserção do Brasil entre os países capitalistas também foi sentida no campo educacional com os Acordos MEC-USAID e a Política Econômica do Governo (PEG) que propunham para o ensino brasileiro uma adequação aos moldes de ensino norte-americanos.



cultura de massas eram sentidos em diversos âmbitos, seja na moda, no cinema, na música etc.

Ao mesmo tempo, via satélite, em cores e ao vivo, espalhavam-se partindo do eixo São Paulo-Rio os últimos ditames da moda, a coqueluche dos fliperamas e das discotecas, ao culto ao corpo e a valorização de padrões de beleza, a exaltação do individualismo e do consumismo. O *jeans*, que fora marca registrada da “juventude transviada” nos anos 50, dos *hippies* e da “geração engajada” nos anos 60, nos 70 vinha com *griffes* e algo mais que o anúncio prometia: “liberdade é uma calça velha desbotada”. A padronização do “moderno” chegava ao auge no Brasil dos anos 70 em meio a flagrantes contrastes e desigualdades sociais, regionais, culturais. (HABERT, 1996 p. 71)

Brandão; Duarte (1990) comentam os efeitos da indústria cultural sobre a contracultura e a cultura em âmbito geral afirmando que nos EUA o movimento *hippie* já estava sendo incorporado pela indústria da moda que passou a comercializar o “estilo *hippie*”. Segundo os autores, o Festival de Woodstock do ponto de vista do sistema, da indústria cultural

significou o início da assimilação definitiva desse movimento jovem que, através de uma atuante e eficiente indústria fonográfica e cinematográfica, e da criação de um comércio destinado aos *hippies* (roupas e artesanatos), acabou absorvendo as novas idéias para transformá-las em mercadorias (BRANDÃO; DUARTE, 1990 p. 57).

Na música brasileira os efeitos da indústria cultural podiam ser sentidos em relação à Jovem Guarda, um estilo musical desengajado, com letras brandas, sem crítica social e que foi facilmente absorvido pelo público. A moda da Jovem Guarda (calças bocas de sino, por exemplo) também foi comercializada, assim como tudo o que aparecia como novo. A moda *hippie* foi sendo gradativamente incorporada à cultura de massa; revistas *underground* foram sendo criadas com temas direcionados à geração radical jovem.

Em relação aos artistas de movimentos culturais como o CPC e o Teatro de Arena, os que ainda resistiam à ditadura refugiaram-se no Teatro São Pedro, de Maurício Segall, que de acordo com Ridenti (2000, p. 335)

veio a constituir-se num bastião de resistência à ditadura naqueles anos, porém sem o mesmo sucesso de público e repercussão intelectual que os teatros de esquerda tiveram até 1969, segundo Frateschi, que constata que então os estudantes, que eram a base de sustentação do nosso público,



mudaram o gosto. O milagre brasileiro de alguma maneira fez a cabeça da classe média que ia ao teatro.

O chamado “milagre brasileiro” havia mudado a classe média, pois trouxera crescimento ao país. Esta mesma classe passou a ter acesso a bens de consumo que antes não tinha, acolhendo também tudo o que era produzido pela indústria cultural. O público da arte do Cinema Novo e demais movimentos culturais foi mudando seu gosto quando a cultura de massas se popularizou, embora os estudantes ainda tivessem mantido, em sua maioria, o teor crítico com relação à produção cultural. A indústria cultural foi absorvendo toda forma de arte e popularizando-a, tornando-a acessível àquele público que os artistas revolucionários queriam tanto alcançar, sem, no entanto, manter a criticidade, pois o que importa para os padrões da cultura de massa são os aspectos quantitativos, isto é, a venda desenfreada desses produtos não visando uma conscientização, apenas o valor lucrativo que isto tende a oferecer. Assim, a lógica da indústria cultural atendia aos pressupostos dos governos militares, pois sua produção cultural não feria a ideologia governamental.

A indústria fonográfica desempenhou um papel importante na consolidação deste tipo de produção cultural, adequando os estilos musicais aos ditames do mercado. Com a ascensão da TV, eletrodoméstico que invadiu os lares da classe média nos anos 70, tornando-se símbolo do aumento do poder de consumo desta classe, a divulgação e aceitação de modelos culturais estrangeiros, principalmente o norte-americano, modificou a interpretação da cultura nacional que passou a incorporar estes modelos. Pereira (2008) cita o exemplo da música caipira que ganhou uma nova roupagem se classificando como música sertaneja, influenciada pela música *country* norte-americana.

Os cantores deste novo tipo de música não tratavam mais de temas do interior, do rural. Misturavam elementos da Jovem Guarda, do estilo do homem moderno e *pop* de Roberto Carlos, estilos consumidos pela classe média urbana. O cinema também obedecia esta lógica configurando-se os anos 70 como o período em que foi produzido um maior número de filmes com temáticas voltadas ao entretenimento, sem uma discussão profunda ou crítica.

Em todo mundo os anos 70 foram marcados por um refluxo das utopias revolucionárias, pois a esquerda havia levado duros golpes que a prejudicaram profundamente. No campo cultural, o *rock* sofria o impacto dos novos tempos, tendo



que disputar espaço com a *disco music*, um estilo descompromissado, música de escape, de modismo¹³. Alguns grupos musicais que antes faziam sucesso depararam-se nos anos 70 com um vazio existencial que os impedia de lançar novos *hits* e que também era resultado dessa falta de utopia.

No lugar do *rock*, surgiu o Movimento Punk que tinha como expressão máxima a banda Sex Pistols, e o Reggae Jamaicano de Bob Marley. Estes dois movimentos foram responsáveis por criar um ambiente crítico dentro da música. O Reggae trazia em suas letras reflexões sobre o terceiro mundo, a pobreza, a exploração. No entanto, o Movimento Punk era o espírito da época que “correspondia ao desemprego e à onda terrorista na Europa” (BRANDÃO; DUARTE, 1990 p. 82). O Movimento Punk promoveu uma revolução nas roupas e nas atitudes com suas posições anarquistas, refletindo também o clima desesperançoso e conservador nos anos 70/80¹⁴.

Na realidade, o punk surgiu numa época de dificuldade e desemprego, atestando o primeiro ciclo de crise do capitalismo mundial, após a 2ª Guerra Mundial, espalhando-se pelos principais centros urbanos mundiais e externando um sentimento de descontentamento de grupos das classes menos privilegiadas. (BRANDÃO; DUARTE, 1990 p. 83).

Os slogans ufanistas, a campanha pela preservação da Amazônia, a exaltação com a vitória do Brasil na copa do mundo de 1970, eram todas tentativas de esconder o que se passava no país política, econômica e socialmente. Havia uma euforia em torno da TV, da moda, da conquista do tricampeonato pela seleção brasileira de futebol que tomava conta das pessoas, desviando sua atenção da constante repressão política, do que realmente estava acontecendo no país.

Foram nestes anos que a esquerda brasileira sofreu perdas com a Guerrilha do Araguaia, a Chacina da Lapa e a morte de líderes e militantes de partidos e organizações, inclusive estudantes como Alexandre Vanucchi Leme e Honestino Guimarães. Para a juventude militante desacreditada, restavam as manifestações culturais uma vez que o clima era inviável para protestos como a Passeata dos Cem Mil em 1968.

¹³ O filme *Os embalos de sábado a noite* (1977) estrelado por John Travolta evidencia a forte presença da *disco music* e as mudanças que o cinema enfrentaria tendo que deixar o lado crítico para poder ter espaço no mercado.

¹⁴ O filme *Laranja Mecânica* (1972) de Stanley Kubrick retrata um pouco dessa ideologia punk, dessa juventude em busca de um caminho radical de contestar a realidade.



[...] parte da juventude vinda da classe média urbana optou por correntes alternativas de cultura, nas quais viviam suas utopias, envolvendo sexo, drogas e muito rock. Tratava-se de uma forma de inconformismo diante da repressão e do conservadorismo vigente no país, que acabaria num fenômeno contracultural híbrido e complexo que dominou a produção artística e cultural até meados dos anos 70. (BRANDÃO;DUARTE, 1990 p. 86).

A rebeldia da juventude dos anos 70 era condicionada pelos ideais contraculturais de drogas e de emancipação do corpo e dos sentidos.

Depois do vendaval dos anos 60 que atingiu “corações e mentes” de uma geração inteira, os anos 70 começaram sob a égide da fragmentação: desdobramentos da contracultura, movimentos underground, punk, misticismo oriental, vida em comunidades religiosas ou naturalistas, valorização do individualismo, expansão do uso de drogas. (HABERT, 1996 p. 74)

Havia nos movimentos culturais da juventude desta época algo que transcendia o espírito revolucionário devido a um esgotamento do próprio ideário da revolução socialista. A geração da década de 70 foi fortemente marcada por manifestações culturais ligada à contracultura. As respostas não mais seriam buscadas pelos jovens nas organizações políticas, na ideologia socialista.

Durante “os anos de chumbo” correspondentes ao Governo Médici (1969-1974)¹⁵, os estudantes apoiaram-se nas manifestações culturais dentro da universidade. A atuação daquilo que restou do ME pós-1968¹⁶ fixou-se na reconstrução das entidades estudantis e na reorganização do movimento. Por isso, os diversos grupos culturais que surgiram neste momento tiveram importância na mobilização política dos estudantes. A arte, principalmente o teatro, passou a ser a política em si. Não era mais um elemento auxiliar, era a própria política, pois tratava de temas da realidade brasileira, destacando a intensa repressão e a necessidade de recuperar a liberdade de expressão. As manifestações culturais dos anos 70 tiveram maior empenho por parte dos estudantes que na realidade também sempre foram o maior público dos movimentos culturais dos anos 60. O Tropicalismo, por exemplo, revolucionário no modo de fazer música, introduzindo guitarras elétricas, esteve bastante presente entre os jovens, principalmente

¹⁵ No Governo Médici foram criados a OBAN (Operação Bandeirantes) e os DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centros de Operações e Defesa Interna) a fim de aumentar a vigilância e a repressão sobre os movimentos políticos que faziam oposição ao regime. Foi o período de maior repressão da ditadura sendo vários artistas, militantes, intelectuais etc, mandados para o exílio.

¹⁶ O AI-5 e o fracasso do XXX Congresso da UNE em Ibiúna selaram a desarticulação do ME neste ano, que só ganhou força novamente na segunda metade da década de 70 com os protestos pela morte de Herzog e 1975 e a invasão da PUC em 1977. A UNE voltou a ser reconstruída somente em 1979.



porque caracterizou-se como um estilo de música de protesto. O Tropicalismo era um ritmo musical associado à classe média e pequeno-burguesa, era ligado, de acordo com Schwarz (2001), “à moda internacional” dos quais jovens universitários tinham contato. Era uma expressão de classe e confirmava que a produção cultural, por mais que tentasse se aproximar das classes populares restringia-se à sua própria classe¹⁷.

Se a geração dos anos 60 tinha no CPC e em outros movimentos culturais uma arte voltada para a política, uma cultura preocupada em atingir as massas, a geração seguinte, cercada como estava pela repressão, atuou no campo cultural muito mais dentro do seu próprio mundo. Os estudantes não faziam teatro de rua como o CPC para toda população; as manifestações culturais aconteciam na universidade e eram tentativas de aglutinar os estudantes que estavam dispersos, desarticulados. Pellicciotta (1997) ressalta que o teatro teve um papel importante na reconstrução das entidades estudantis, pois tinha o objetivo de agregar os estudantes e propor discussões relacionadas ao cotidiano da universidade. Estas manifestações constituíam-se em formas alternativas de fazer política uma vez que os ideais revolucionários e a esquerda em geral entraram num processo de revisão depois da derrota da luta armada.

[...] a encenação de peças durante as assembléias, a formação de grupos específicos de atuação junto ao restaurante universitário, o uso de técnicas corporais para organização de manifestações e promoção de discussões, entre outras, confere ao teatro um papel político mais definido. Ao mesmo tempo, a incorporação de técnicas teatrais às lutas internas acadêmicas produz resultados políticos inovadores: a montagem de cenas rápidas do cotidiano acadêmico durante as refeições, nas filas, nas assembléias auxilia a transmissão de informações e a organização dos movimentos. (PELLICCIOTTA, 1997, p. 177).

As atividades estudantis em torno do teatro e da imprensa estudantil ajudaram na reconstrução do ME e conforme foram crescendo passaram também a ser perseguidos pela repressão.

De forma paralela, a intensificação da censura no espaço acadêmico, a partir de 1973, vem em reconhecimento ao papel que estas atividades culturais adquirem na constituição de novas formas de movimento e na interferência efetiva que realizam em prol da expressão de opiniões, informações e críticas à reforma universitária – além, obviamente, da intensificação das experiências no espaço acadêmico. (PELLICCIOTTA, 1997 p. 188)

¹⁷ O Tropicalismo foi bastante criticado por estudantes mais radicais que afirmavam que o movimento traía a cultura nacional ao utilizar-se de instrumentos e ritmos musicais emprestados da música norte-americana.



A arte política e revolucionária da década de 70, de acordo com estas manifestações estudantis, não se dirigia mais exclusivamente ao povo como na década anterior, mas aos próprios movimentos juvenis culturais e à ditadura militar¹⁸. Os movimentos culturais dos anos 60 possuíam vínculos com partidos e organizações políticas e seguiam um ideário revolucionário, afirmando que a conscientização do povo seria através da arte. Conscientizar o povo da situação de exploração em que ele se encontrava no sistema capitalista seria o passo mais importante para que então, ele se assumisse como vanguarda da revolução. Nos anos 70, as manifestações culturais que apareceram estavam inseridas no contexto dos jovens universitários e não visavam à conscientização do povo sobre seu papel revolucionário. A problemática era alertar os próprios estudantes do que se passava no ambiente da universidade, sobre a importância dos diretórios enquanto espaços de luta etc. A arte tornou-se mais uma forma de luta contra o regime do que um instrumento para a revolução. Nesse sentido, havia discordâncias entre os estudantes que militavam clandestinamente em partidos políticos e aqueles que não eram militantes, pois os primeiros não concordavam que as manifestações culturais poderiam assumir o lugar das manifestações políticas, mesmo estando sob o clima de forte repressão.

Com a emergência da luta pela democratização, o ideal da revolução foi sendo colocado em segundo plano. Logo, a arte não estaria mais diretamente vinculada ao ideal revolucionário, pois nem o movimento operário, que voltou às ruas em 1977-78, tinha como bandeira a revolução. Ademais, as manifestações culturais dos anos 70 tinham um teor muito mais rebelde que revolucionário. Pretendia-se contestar a ordem, debochar do regime, o fim da censura e a contracultura servia a este objetivo.

Concluindo, o papel dos movimentos sócio-culturais durante a ditadura militar foi o de elaborar uma cultura nacional-popular com a finalidade de possibilitar uma interpretação sobre o povo brasileiro. Estes movimentos buscavam compreender de que maneira as classes sociais no Brasil estavam dispostas, bem como atingir seu objetivo

¹⁸ Na segunda metade da década onde o clima já apresentava um caráter de distensão, de abertura política proposta pelo próprio governo, foram editados alguns romances políticos, memórias, autobiografias como *Em Câmara Lenta* de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro?* De Fernando Gabeira, *A Fuga* e *Os fornos quentes* de Reinaldo Guarany Simões, *Os Carbonários* de Alfredo Sirkis, todos escritos em meados da década de 70 relatando a censura e a repressão da ditadura militar.



principal: a conscientização deste povo. Inicialmente, a preocupação dos movimentos culturais era tratar da realidade brasileira, principalmente daqueles que viviam em situação de miséria e exploração. Quando arte e política se aliaram nesse processo de conscientização, o objetivo passou a ser a revolução socialista.

Todos os ditos “erros” de análise cometidos pela esquerda (sobre o caráter revolucionário da burguesia nacional, por exemplo), somados ao golpe de 1964, surtiram efeitos sobre os movimentos sócio-culturais. Em fins dos anos 60 e na década seguinte, as manifestações culturais que resistiram ao enquadramento na indústria cultural, adquiriram novo significado, principalmente entre os estudantes. Para o ME, a arte tornou-se fator primordial para sua reorganização e difusão da informação sobre os acontecimentos dentro da própria universidade. A conscientização das classes populares ainda era importante, porém com vistas à democratização.

Abstract: This article aims to analyze the cultural manifestations from the 60s and the 70s, emphasizing the relation of young people and students with these issues. Such manifestations were attached to political and cultural ideals. The military dictatorship of 1964 brought up many changes to society and within the political system, creating a repressive environment of censorship. The students and the social and political movements of artists and intellectuals have suffered due to the repressive acts of State. The CPC (Popular Center of Culture), for instance, did not resist throughout the dictatorship system. Nevertheless, even with the intensification of the political repression after 1968, the cultural protesting manifestations continued the combat against the cultural industry and the military dictatorship.

Keywords: Students’ Movement; CPC; Military Dictatorship; Cultural Industry; Brazilian Culture.

Referências Bibliográficas

- BERLINCK, M. T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. – Campinas: Papyrus, 1984
- BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. *Movimentos Culturais da Juventude* – São Paulo: Moderna, 1990.
- CHAUÍ, M. *Seminários*. – São Paulo: 2ª edição. Editora Brasiliense, 1984.
- GROPPO, L A . *Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960*. Campinas, 2000. 701 f. Tese de Doutorado (Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127-162, 2004. Disponível em:



http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 09/10/2009.

GARCIA, T. da Costa. *Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70*. *História*. São Paulo, v. 26, nº2, p. 182-200, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000200010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 09/10/2009.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. – São Paulo: 3ª Ed.: Editora Ática, 1996.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. – São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELLICCIOTTA, M. M. B.: *Uma aventura política: as movimentações estudantis da década de 70*. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas-SP, 1997.

PEREIRA, O. D. *No Rádio e nas Telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp. Marília-SP, 2008.

RIDENTI, M. *Em busca do Povo Brasileiro* – Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, R. *Cultura e Política* – São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Outras fontes:

Entrevista de Arnaldo Jabor. Disponível em: <http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7BD8F61CAF%2DFA6F%2D480C%2DB5B8%2D2B7E57510000%7D&Team=¶ms=itemID=%7BFAC908EF%2DEC2A%2D4E7B%2D9BE5%2D262D5F2E479A%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB%2D05D4%2D4644%2DA8F2%2DFAD4803C8898%7D> Acesso em: 05.05.2008

Entrevista de Cacá Diegues. Disponível em: <http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7BD8F61CAF%2DFA6F%2D480C%2DB5B8%2D2B7E57510000%7D&Team=¶ms=itemID=%7B80252FA7%2D3450%2D480B%2D9F22%2DA9B6ECCD8BAD%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB%2D05D4%2D4644%2DA8F2%2DFAD4803C8898%7D> Acesso em: 05.05.2008

Recebido em 30/07/2009

Aprovado para publicação em 27/09/2009