

A DEMANDA DA IGREJA VELHA:
ANÁLISE DE UM CONFLITO ENTRE ARTISTAS POPULARES E
ÓRGÃOS DE ESTADO

Antonio Augusto Arantes

(Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas)

Marilia de Andrade

(Departamento de Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

INTRODUÇÃO

Os antecedentes, o desenvolvimento e as conseqüências de um conflito entre artistas residentes em um bairro de periferia da cidade de São Paulo e uma instituição governamental que se propôs a incentivar as artes populares são descritos e analisados neste artigo. Este caso ilustra que o exercício do poder pelos dominantes nem sempre produz, mecanicamente, a subordinação dos dominados. Baseado em observação participante, este relato mostra que a partir de um impasse que ameaçava a realização dos objetivos de trabalho desses artistas, eles se conscientizaram de seu lugar nas relações de poder de que participavam, fortalecendo assim a sua identidade enquanto grupo e a sua posição na disputa pelos meios necessários à produção e divulgação de sua arte. O conflito aqui analisando teve como foco a redefinição do uso de uma capela seiscentista, importante patrimônio cultural do bairro de São Miguel Paulista.

*

Encontra-se muito em voga no Brasil a visão de que é necessário, para humanizar a vida nas grandes cidades, criar centros culturais ou oficinas de arte. Tais preocupações são, em geral, formuladas em relação à população de subúrbios e bairros periféricos que é, de acordo com a perspectiva dominante, na sua vertente liberal, “desprovida de equipamentos culturais e de lazer” e “massacrada” pela cultura estandartizada dos meios de comunicação de massa. Segundo essas concepções, as artes populares, por serem formas de expressão mais “genuínas” das camadas sociais subal-

ternas, são vistas como focos de resistência possíveis a esse processo de estandarização da cultura, devendo, portanto, ser fomentadas.

Esta preocupação estava presente em 1978 nas tentativas de um órgão da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo de traçar uma nova política de "revitalização" (sic) dos sítios de valor histórico e ou artísticos sob a sua tutela, localizados em bairros populares. Com esta finalidade foi-nos solicitada uma pesquisa sobre a produção artística popular na região de São Miguel Paulista (1), a qual nos proporcionou o contacto com diferentes artistas (músicos, poetas, pintores, bailarinas, atores e fotógrafos) que, em condições extremamente adversas, têm procurado desenvolver e divulgar seus trabalhos.

CONDIÇÕES DE VIDA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO BAIRRO

O bairro onde se realizou a pesquisa é um distrito do Município de São Paulo com aproximadamente 3.900 hectares e 310.000 habitantes, em 1977. Embora com raízes no século XVI, ele ganha o seu perfil atual após 1930, em consequência da expansão da indústria. Hoje em dia é um bairro com função predominantemente residencial (70% da população economicamente ativa se desloca para o trabalho e 93% das edificações são para uso residencial) (2), onde vivem principalmente trabalhadores manuais (em 1972, 40% dos chefes de família eram operários não especializados) (3). Seus moradores provêm de diversas regiões do país, sobretudo do Nordeste. Vivem em quartos de aluguel ou em pequenas casas, em geral construídas ou ampliadas em fins de semana por eles próprios, eventualmente ajudados por parentes, amigos e vizinhos. Quando proprietários, frequentemente a documentação é precária devido ao caráter clandestino de grande parte dos loteamentos onde podem se aventurar a adquirir um pequeno lote. Se 87% dessas casas servidas de luz elétrica, apenas 28% possui água encanada e 7%, esgoto (4); as demais casas são abastecidas por poços ou fossas, numa área de alta densidade demográfica (5,2 pessoas domicílio em média). Com coeficiente de mortalidade infantil em elevação (122,37 em 1970 e 124,95 em 1976), com 3 mil tuberculosos e muitos problemas sanitários, o bairro possui centros de saúde com a capacidade de atender no máximo 80.000 pessoas e apenas 115 leitos hospitalares (85 em expansão) (5).

A pobreza da população e dos equipamentos públicos existentes (6) e a dificuldade de acesso aos poucos recursos disponíveis (por entraves sobretudo de ordem política e ideológica) acabam propiciando o desenvolvimento de atividades artísticas e de lazer que prescindem, em grande medida, desses mesmos equipamentos. Surge desse modo um grande número de associações esportivo-recreativas voltadas à prática do futebol de

várzea: proliferam os jogos de bilhar e dominó nos bares e multiplicam-se agrupamentos nas esquinas, nos bares, nos quintais, muitos dos quais promovem a música, as artes plásticas e mesmo o teatro. Organizam-se, em contrapartida, os grupos economicamente mais privilegiados do bairro (oriundos do comércio e das profissões liberais), inicialmente em torno de associações que emergem da história local e, mais recentemente, em torno de associações com existência mais ampla tais como o Rotary, o Lyons, a Maçonaria etc.

Estes vários agrupamentos, informais e formais, subalternos e dominantes, têm disputado entre si, ao longo da história do bairro, o uso e o controle dos espaços e equipamentos necessários à produção artística e do lazer. Esse processo pode ser interpretado como parte dos mecanismos através dos quais um setor emergente da “sociedade local” tem procurado legitimar-se perante os demais e exercer a direção intelectual e moral da comunidade (7).

Com bases estruturais diversas e diferentes inserções na estrutura local de poder, esses grupos desenvolvem atividades artísticas bem diferenciadas. Os que dispõem de maiores recursos e oportunidades econômicas, sociais e educacionais têm acesso parcial a informação próprias da cultura “culta”, as quais interpretam, reelaboram e utilizam a seu modo. Pertencem a associações que geralmente conseguem viabilizar os recursos necessários à sua expressão, devido à posição econômica, política e social mais privilegiada de seus membros. Assim, por exemplo, já promoveram mostras de pintura onde figuravam, além de sua própria produção, trabalhos de pintores conhecidos nos círculos sociais “cultos”, ao mesmo tempo que artistas plásticos locais participaram de mostras de galerias no centro da cidade ou em municípios vizinhos. Além disso, pode-se reconhecer claramente em seus trabalhos a reprodução simplificada de algumas obras bastante divulgadas de pintores famosos (Picasso, Portinari etc.).

Os indivíduos e pequenos grupos envolvidos na produção artística que poderia ser chamada “popular”, em contraposição a essa, possuem outro referencial cultural. Tanto no caso da produção teatral quanto no da música e outras formas de expressão, é mais presente o peso do cotidiano e das coisas comuns, as formas conhecidas, mais do que excêntricas (8). Talvez pela distância em relação à cultura “culta”, eles aqui não parecem se pautar pelas suas expressões vulgarizadas. Modelada nas estratégias de resolução de problema do cotidiano, a continuidade das atividades desse setor tem sido principalmente devida ao compromisso e ao empenho pessoais dos seus participantes. Embora relativamente eficiente, esse modo de organização não consegue agilizar os mesmos recursos que as associações mais prósperas. Por isso mesmo, esta

é uma voz sufocada, ouvida apenas de maneira difusa nos parques e vilas da periferia.

O MOVIMENTO POPULAR DE ARTE

Em nossa pesquisa, focalizamos a Igreja Velha de São Miguel Paulista, monumento seiscentista de propriedade da Cúria Metropolitana, localizado na praça principal do bairro, como local para um estudo piloto de revitalização. Essa Igreja, embora praticamente abandonada e há mais de dez anos fechada ao uso litúrgico, constitui-se no mais importante monumento histórico do bairro e em forte símbolo de identidade para seus moradores.

Era parte de nossa proposta, desde o início, consultar artistas e moradores do bairro sobre o interesse em utilizar essa Capela como local de encontro e oficina de produção de arte e elaborar, com eles, um projeto de revitalização para este monumento. Diversos artistas se interessaram em promover ali uma Programação Experimental, durante todo o mês de dezembro de 1977, a fim de avaliar a viabilidade deste projeto, testando-o na prática.

O estudo da produção cultural havia nos mostrado que as pessoas envolvidas diretamente em atividades artísticas e de lazer na área podem ser agrupadas em três conjuntos. Um, composto das que são ligadas aos grupos dominantes locais e que tem acesso formal ou informal aos espaços e equipamentos públicos (tais como o auditório do Ginásio D. Pedro ou privados como os salões dos clubes de serviço, do Clube de Regatas da Nitroquímicas e outros). Outro, vinculado aos que detêm o controle dos salões das Sociedades Amigos de Bairro. E um terceiro, que depende para a realização de suas atividades, de acordos, seja com os primeiros, seja com os segundos. Pelo critério da necessidade, não pensada em termos abstratos, mas a partir da existência de atividades que vêm sendo desenvolvidas praticamente sem apoio, recrutamos entre os terceiros, as pessoas que constituíram o grupo com o qual iniciamos os trabalhos. A intenção era a de que a esse grupo inicial fossem agregadas outras pessoas, cuja participação fosse considerada essencial, a critério do próprio grupo, ao desenvolvimento do projeto.

Participaram de início, além dos dois pesquisadores de fora (9), o dirigente de um grupo de danças folclóricas de uma vila popular, que tinha fortes ligações como um antigo grupo de teatro local, o professor de artes plásticas da escola de 2º ciclo do bairro, que esteve envolvido com o movimento teatral em São Miguel Paulista, o diretor de uma escola

de esperanto participante do movimento literário local e um grupo de teatro engajado, bastante ativo na região. Nas primeiras reuniões foram estabelecidos os critérios e a forma de ampliação deste grupo, e, ao longo das reuniões preparatórias da Programação Experimental, que duraram três meses, constituiu-se uma frente cujo tamanho se estabilizou entre 30 a 35 pessoas (participantes individuais e representantes de cerca de 20 grupos), a qual se auto-denominou *Movimento Popular de Arte* (10).

Em uma primeira etapa, esse agrupamento de base dedicou-se à sua própria constituição e organização, a discussões sobre a revitalização da Capela e a definição dos objetivos específicos da Programação Experimental. Visava-se a criação de um espaço de atuação comum, onde os indivíduos e grupos que viessem desenvolvendo trabalho artístico na região tivessem oportunidade de se reunir e apresentar seus trabalhos.

Durante a Programação Experimental foram utilizados os espaços disponíveis dentro da Capela e a praça onde ela está situada. As atividades se desenvolveram durante todo mês de dezembro, tendo se concentrado nos finais de semana, quando era maior a afluência do público. Mais de quatro mil pessoas, em geral residentes na região, estiveram presentes a essa Programação, que constou da apresentação de: teatro (adulto e infantil), danças folclóricas, reisado, roda de samba, depoimentos sobre a história de São Miguel Paulista, por moradores de bairro, fantoches, fotografias, pintura, escultura, artesanato em couro e madeira, programa de música variada, poesia de varal e praça de recreio para as crianças. Algumas destas atividades foram realizadas por grupos e artistas individuais. Outras, por diversos participantes coletivamente. Entre essas últimas, gostaríamos de comentar especificamente: a praça de recreio, o programa de música variada e o varal de poesias.

A “praça de recreio” foi um programa dedicado às crianças, realizado aos domingos pela manhã. Possuía, inicialmente, duas partes, uma dedicada a brincadeira e jogos e outra à apresentação de peças teatrais infantis. No final, ela se constituiu num conjunto de atividades e em que se fundiram o lúdico e a dramatização, o previsto e o espontâneo.

O “programa de música variada” foi pensado especificamente como uma ocasião reservada à participação espontânea do grande número de músicos e poetas que vinham trabalhando isoladamente na região. Em lugar da apresentação sucessiva de trabalhos de diferentes pessoas, esse programa assumiu, desde o início, o caráter de intercâmbio e de confronto que acabou se mostrando enriquecedor pelas novas composições que se fizeram, pelas novas parcerias e pela aproximação efetiva entre músicos e poetas.

O “varal de poesia”, proposta de trabalho de um determinado grupo, teve resultado semelhante ao “programa de música variada”, no sentido de haver propiciado a pessoas do bairro divulgarem seus poemas, via de regra engavetados. Os “varais” onde os interessados puderam pendurar seus textos manuscritos, independentemente de inscrição ou triagem por parte dos organizadores, haviam sido planejados para a extensão do alpendre lateral. Entretanto, no final do mês, eles haviam ocupado não só o alpendre como toda a volta da nave principal e os dois lados da capela, incorporando além de textos escritos, desenhos e gravuras.

Com o sucesso da Programação Experimental, configurou-se com clareza o interesse e a viabilidade de se transformar a Capela em um centro de produção artística de bairro. Ao mesmo tempo, tornou-se evidente que, unidos numa frente, os artistas haviam adquirido a força necessária para melhorar suas condições de trabalho. Somados os vários esquemas de produção improvisada, reunidos os poucos equipamentos individuais e o público dos diversos grupos participantes, os trabalhos eram apresentados a platéias lotadas e podiam contar com uma infra-estrutura muito superior à habitual. A percepção desse fortalecimento comprovava as vantagens de se permanecer numa frente que somava as forças, sem interferir nas concepções de trabalho de cada grupo.

A DISPUTA DA CAPELA

Embora a pesquisa e a Programação Experimental tivessem sido realizadas com o patrocínio de um órgão da Secretária Municipal de Cultura, a emergência de um grupo forte de artistas populares, com objetivos, planos de trabalho e reivindicações específicas, que não se harmonizaram totalmente com as concepções daquele órgão, aparentemente transgrediu os limites de sua proposta de apoio, gerando um impasse. Iniciou-se, então, um conflito em torno da posse da Capela.

Durante algumas reuniões do Movimento Popular de Arte, os dirigentes daquele órgão haviam garantido seu apoio à proposta de transformar a Igreja Velha em um centro de arte popular estável, respeitando os princípios ideológicos de autonomia e liberdade que eram fundamentais aos artistas. Não obstante, ao explicar o prazo de um mês, que havia sido negociado no início da pesquisa, as portas de Igreja foram fechadas, cortou-se o fornecimento de eletricidade e condicionou-se a reabertura deste espaço à apresentação de um abaixo-assinado dos artistas do bairro, solicitando autorização para o prosseguimento das atividades na Capela. Ao mesmo tempo, exigiu-se que o Movimento se constituísse como pessoa jurídica, para eventualmente poder receber a cessão do prédio.

Convém salientar que, a rigor, tais procedimentos não seriam necessários vistos que, pertencendo o imóvel à Cúria Metropolitana, cabia a ela e não ao órgão municipal permitir que aí se desenvolvessem quaisquer atividades. Todavia, por força de haver patrocinado a Programação Experimental e por suas ligações diretas com a Administração Regional do bairro, este órgão aparecia como intermediário natural nas negociações para obtenção da Capela.

Através de repetidas promessas, adiamentos e justificativas, tornou-se explícita a má-vontade dos dirigentes desta instituição em atender ao grupo de artistas. Circulava entre eles, a versão de que “o povo não sabe reivindicar, nem tem capacidade de organização”, ou seja, que uma vez terminada a Programação Experimental que, em última instância, “era de iniciativa externa”, os próprios interessados haviam se desarticulado e abandonado o projeto. Contrariava esta versão, o abaixo-assinado encaminhado pelos artistas e as repetidas solicitações verbais, sempre sem resposta efetiva. Por outro lado, não lhes interessava desvincular-se totalmente dos artistas do Movimento Popular de Arte, desde que dessem às suas reivindicações o uso que melhor lhes conviesse.

Na verdade, este é um órgão de formação recente, o último de uma série *grosso modo* hierárquica de instituições responsáveis pela preservação e utilização de patrimônio histórico e artístico da cidade. Por esta razão, interessava fortemente a seus dirigentes definir sua esfera de atuação e ampliar o acervo de monumentos sob sua tutela, ou seja, consolidá-lo no espaço da administração pública. A proposta de criar, na Igreja Velha de São Miguel Paulista, um centro para desenvolvimento das artes populares contrapunha-se, além disso, aos planos da outra instituição governamental, hierarquicamente superior, de transformá-la em Museu de Arte Sacra Popular.

As reivindicações do Movimento Popular de Arte encaminhadas a este órgão davam, então, legitimidade à sua existência e atuação, frente a outros órgãos de estado e, especialmente, frente à Cúria Metropolitana com quem, aparentemente, negociava a incorporação da Igreja ao seu acervo de monumentos históricos.

ANALISE DO CONFLITO

A análise das relações de poder entre os grupos envolvidos nesta disputa indicaria, à primeira vista, que esses artistas seriam totalmente desprovidos de recursos para barganhar a utilização da Capela. Neste sentido, eles poderiam ser vistos como estando totalmente à mercê dos propósitos da instituição governamental, sem outra alternativa que a de se submeter

às suas imposições. Uma delas, fundamentalmente contraditória com a natureza do Movimento, exigia sua institucionalização como pessoa jurídica. Outras exigências incluíam sua participação em promoções culturais do governo, as quais não só estariam em desacordo com as concepções artísticas dos grupos envolvidos como também serviriam a objetivos políticos que não lhes interessam apoiar.

A alternativa que imediatamente ocorreu aos artistas foi de utilizar o apoio da Cúria Metropolitana, dispensando o papel de mediador do órgão governamental. Embora os objetivos da Cúria Metropolitana de São Paulo fossem, na época, *grosso modo* coerentes com as suas propostas, os artistas logo se conscientizaram da existência de um complexo jogo micro-político entre Igreja e órgãos do Estado, que na verdade subjaz às decisões concretas da Cúria. Assim sendo, em uma situação como esta, ela preferiu não assumir uma posição de apoio efetivo e explícito às reivindicações do Movimento, embora em todos os contatos tenha expressado de modo veemente sua adesão às que lhe apareciam ser "reivindicações autenticamente populares".

Assim, os artistas continuaram sem elementos de barganha, até que, após um período de perplexidade, fortaleceu-se entre eles a consciência de que o caminho da sobrevivência não estaria no apoio, forma que qualquer instituição pudesse oferecer, mas deveria ser buscada no esforço coletivo, com o apoio de grupos artísticos congêneres e das suas próprias bases populares.

Com a definição de suas verdadeiras identidade, o Movimento transformou-se em um grupo fortemente estruturado. A liderança intelectual, que havia sido, até então, exercida involuntariamente pelos pesquisadores, passou a uma Comissão Executiva, composta de cinco membros, todos artistas do bairro, que assumiu a coordenação das reuniões, a continuidade das negociações e demais atividades. Por outro lado, o deslocamento do foco de interesse da obtenção da Capela para a própria sobrevivência do grupo, levou a um afastamento salutar da esfera viciosa do conflito para atuação em outras áreas.

Inesperadamente, o conflito que relatamos teve, para os artistas, um saldo positivo. O processo de disputa da Capela acabou por propiciar aos artistas a consolidação de forte identidade grupal, o surgimento de alianças com grupos de outros bairros, igualmente marginalizados, e a percepção de que seu objetivo primordial não deveria ser a posse de um local privilegiado mas, sim, o fortalecimento do grupo e a aquisição de maior poder de barganha. O movimento se configura hoje, para seus participantes, como um grupo de força. Ao mesmo tempo, tendo deslocado suas atividades da praça central para setores mais desprivilegiados do bairro, definiu claramente sua proposta política e cultural, procurando fortalece-se através de alianças

horizontais, com o apoio de elementos mais próximos às suas raízes. O saldo mais importante foi, assim, a tomada de consciência pelo grupo de sua própria força, a definição de uma identidade grupal e a explicitação dos seus vínculos sociais e políticos fundamentais com os demais moradores da região.

Quanto à instituição governamental, era previsível que seus dirigentes tentassem desenvolver uma série de racionalizações para justificar suas atitudes, sem denegrir a própria imagem ou enfrentar a dissonância causada pelo fato de estarem dificultando a realização de um trabalho que, inicialmente, apoiaram de forma bastante explícita. Um dos mecanismos desenvolvidos para resolver essa ambivalência foi exatamente negar sua responsabilidade sobre eventos que se sucederam ao fechamento da Capela, deslocando-a para outros fatores. Isso ficou patente, por exemplo, na argumentação de que a culpa era dos próprios artistas, que "não sabem se organizar". Além disso, foi utilizada a desculpa de que a ligação de luz elétrica e a reforma mínima da Capela (que permitiriam sua utilização contínua), dependiam de acordo com outros órgãos governamentais e com a própria Cúria, os quais estariam ainda "estudando o assunto"...

CONCLUSÃO

O relato e a análise que aqui concluímos mostrou de modo claro a incompatibilidade existente entre os interesses de uma instituição governamental (do modo como foram expressos nas ações de seus dirigentes) e os objetivos de um grupo de artistas populares, que decidiu manter-se fiel a seus princípios básicos. De fato, apesar das propostas iniciais (liberais, democráticas e, a nosso ver, bem intencionados) do órgão de Estado, e do crédito que lhe atribuíam os participantes da Programação Experimental, a preocupação de transformar a Capela em centro de promoção de arte e cultura dos "marginalizados" continha, desde o início, o germe de um conflito inevitável. Ao longo de sua convivência, ambas as partes explicitaram seus verdadeiros objetivos: para o órgão de Estado, eles se concentravam em torno de sua legitimação e da incorporação da Capela a seu acervo; para os artistas, estes objetivos se referiam, na verdade, à sua auto-afirmação enquanto grupo, com autonomia e liberdade de expressão, vinculado aos setores sociais aos quais pertenciam. A gestão autônoma de um centro popular de cultura foi, aparentemente, percebida pelos dirigentes do órgão governamental como uma ameaça ao controle que possivelmente pretendiam exercer sobre a Capela, o que os levou a agir contraditoriamente às suas intenções originais.

Tais motivos, existentes desde o princípio do conflito, foram responsáveis pelo seu desenvolvimento. Atuando inicialmente de modo subjacente e tornando-se progressivamente visíveis, forneceram, durante todo o tempo

os parâmetros estruturais da disputa e, em relação a eles, deve-se avaliar o seu saldo. Queremos com isto afirmar que a explicação e previsão do desenrolar deste e de outros conflitos sociais análogos só é possível levando-se em conta a situação estrutural que os define e o movimento histórico preciso em que ocorrem. Se desconsiderarmos estes aspectos, a compreensão do evento permanecerá mutilada e parcial.

Por outro lado, o projeto inicial do órgão de Estado, apesar de concretamente inviável devido às contradições políticas e ideológicas que lhes eram subjacentes, acabou por resultar na constituição de um grupo forte de artistas populares que, posteriormente, estabeleceu alianças com outros grupos semelhantes e aumentou seu poder de barganha face aos detentores dos meios necessários à produção e divulgação da arte, num processo de conquista desses mesmos meios.

Este inesperado fortalecimento do grupo, após um primeiro momento de impasse, adveio do reconhecimento de sua identidade grupal baseada, principalmente, em uma proposta de trabalho percebida por todos os seus membros como legítima. Para ser fiel a esta proposta, o grupo não poderia sujeitar-se às imposições da instituição governamental, não restando alternativa senão desistir temporariamente do objeto de disputa, retirar-se da situação de conflito e voltar-se para os outros interesses considerados válidos. Com isso, o grupo de artistas tornou-se impermeável às solicitações e tentativas de manipulação por parte da instituição governamental que, em consequência, teve diminuídas as chances de atingir seus próprios objetivos.

Tais fatos indicam que, sem desconsiderar os marcos estruturais mais amplos de um conflito, como o que aqui analisamos, não podemos deixar de estudá-lo na sua especificidade, já que apenas nesse nível é possível avaliar a eficiência dos entraves invisíveis e o vigor dos pequenos passos.

Nossa análise mostra, claramente, que a resistência dos grupos dominantes em abrir mão do controle que exercem tende, às vezes, a produzir condições para o afloramento e articulação de forças que lhes são antagônicas e que acabam por interferir na concretização de seus objetivos.

NOTAS

(1) — Arantes, A.A. *Produção Cultural e Revitalização em Bairros Populares: O Caso de São Miguel Paulista* — Dezembro, 1978 (Mimeo).

(2) — Censo Predial de 1970.

(3) — Hidrobrasileira, 1974 — *Plano Plurianual de Projetos Cura*, vol. 3, São Paulo, SP.

(4) — Censo Predial de 1970.

(5) — Dados fornecidos pelo Centro de Informações de Saúde da Secretaria de Saúde (1977).

(6) — Na área da Zona Leste II, que inclui os distritos de Ermelindo Matarazzo, Itaquera e São Miguel Paulista, onde viviam, em 1974, 600.000 pessoas, encontravam-se apenas dois cinemas, um jardim público e um auditório em uma escola de 2º grau. Inexistiam museus, teatros ou bibliotecas.

(7) — Uma reflexão mais pormenorizada sobre esse processo encontra-se em A.A. Arantes (*op. cit.*).

(8) — Reencontra-se aqui o modelo das festas caipiras, a estética de circo-teatro e da televisão, a música sertaneja e nordestina, a música *pop*, etc..

(9) — Colaborou, nesta fase dos trabalhos, o pesquisador Ermelindo Tadeu Giglio, da Universidade Estadual de Campinas.

(10) — Uma “frente”, no sentido utilizado neste trabalho, refere-se a um agregado de “grupos” que, embora mantendo as suas diversas identidades, formam uma coalisão em vista de objetivos imediatos. No processo aqui estudado, os vários grupos existentes na área, que participaram da Programação Experimental, organizaram-se numa “frente” a que denominaram de “movimento”, preferindo enfatizar o caráter de “mobilização” e “reinvidicação” presente em suas atividades. Além disso, convém destacar neste contexto o uso do termo “popular” na auto-denominação do grupo. Na verdade, trata-se de uma estratégia explícita e intencional do grupo, visando diferenciar as suas atividades das até então desenvolvidas pelos artistas comprometidos com as organizações dominantes no panorama político local.