

## **POLÍTICAS CULTURAIS DE ESTADO E O DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 60: A DITADURA MILITAR E A PRODUÇÃO ESTÉTICA-IDEOLÓGICA**

Daniel Brochado Pires<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objeto do presente artigo é estabelecer uma linha histórica comparativa entre o crescimento institucional das políticas culturais do estado brasileiro no período militar com a forte movimentação ideológica e estilística da produção musical popular. Tal trajeto analisará as relações dos movimentos intelectuais de esquerda em tentar elaborar uma identidade cultural engajada no país com os paradigmas da censura do regime militar e do mercado na indústria fonográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** política cultural; ditadura; música popular brasileira; indústria cultural.

Ao tracejar o histórico do objeto de trabalho, torna-se necessário uma breve consideração sobre as condições estruturais e culturais que o Brasil passava nas décadas anteriores aos anos 60. Ao final do período militar varguista, o Brasil se encontrava num momento de autonomia institucional e política nunca antes vivenciados. O país passava por um forte desenvolvimento do estado e de seus serviços públicos, além de um acentuado crescimento econômico que estimulava a industrialização e urbanização da sociedade.

Deste modo, a ordem do campo político cultural não era mais um ação programática que estimulasse uma identidade nacional como fora evidenciado no período do modernismo, mas sim estabelecer instrumentos que regulassem e democratizassem uma efervescente produção cultural do país. Portanto, esse período caracteriza-se pelo marco inicial da concepção cultural e artística do modo de produção industrial em larga escala. Observa-se nesse momento uma redução das políticas do estado para cultura, ao mesmo tempo, que havia um grande aumento de entidades artísticas e culturais não-estatais, que iam desde grandes produtoras cinematográficas até movimentos de cultura popular (RUBIM, 2007).

É importante destacar primeiramente que essa onda de instituições privadas na área artística, dentre diversos motivos, tinha uma inspiração bem clara: a produção audiovisual em grande escala (JÚNIOR, 2007). Nos anos 50, com o advento da televisão diversas produtoras, gravadoras, canais, agências de publicidade e empresas de equipamentos foram criadas para dar o respaldo estético, técnico e contudístico da nova produção, que seria estruturada pela

---

1 Mestrando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Linha de pesquisa: Arte, Cultura e Teoria Social. E-mail: dnlp@hotmail.com

ótica de cultura de massas (FRANÇA, 2009). Através dessa nova contestação todos estes agentes culturais seriam produzidos por uma ótica industrial, de reprodução da produção, focado nos sucessos e na viabilidade econômica de seus produtos artísticos.

Porém, não pode definir essa época, apenas, como um modelo industrial da cultura. Diversas medidas de entidades “não-estatais” mas com objetivos engajados e de renovação estética iam de encontro com a movimentação da cultura popular, além da criação de instituições que tiveram papel importante no patrimônio artístico material e imaterial do país:

“Ao mesmo tempo ocorrem os chamados movimentos populares de cultura, encabeçados por organizações estudantis, como a União Nacional de Estudantes, que funda os Centros Populares de Cultura, e pela Igreja Católica, que patrocina o Movimento de Educação Básica e a experiência de rádios rurais”. (JÚNIOR, 2007, p.70-71)

Embora houvesse essa ebulição de produtos culturais que se principiava um importante mercado consumidor, o estado brasileiro, pouco formulou no que tange ao setor público cultural. Algumas medidas, no entanto, merecem ser reveladas. A primeira é a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1953, que institucionalizou, organizacionalmente, a pasta da cultura no governo federal. E a segunda foi a expansão das atividades do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em todo território nacional (SILVA, 2001).

Por fim, já no desfecho do período democrático, uma outra realização importante no âmbito público da cultura foi a reestruturação, em 1961, do Conselho Nacional da Cultura (COSTA, 2011). Este Conselho, que teve suas atribuições reformados do que era na época de Vargas, tinha como objetivo principal a implantação de uma política de programas pra cultura. Subordinado à Presidência da República a entidade tinha uma série de atribuições, dentre estas, discutir ações para criação de conselhos estaduais de cultura (COSTA, 2011). A instituição era dividida por diversas comissões de campos específicos (como teatro, música, etc) que seriam a linha norteadora das produções culturais. Segundo, ainda, Lilian Costa (2011), o Conselho funcionava também como uma espécie de agência de financiamento para projetos culturais das entidades públicas e privadas. Diversos projetos foram implementadas pelos recursos do Conselho. A entidade estava longe de ter uma dotação orçamentária pujante e organizada, mas era um importante polo de difusão artística.:

Este repasse de recursos não era feito através de convênio, o secretário geral enviava uma ordem de pagamento ao interessado, a ser debitada da conta do Conselho Nacional de Cultura no Banco do Brasil. Notamos que a maioria

das entidades e órgãos beneficiados, fazia parte do governo federal, ficando o Conselho encarregado de suprir necessidades emergenciais. (COSTA, 2011, p.7)

Ainda nessa linha do Conselho, e já às vésperas do golpe de 1964, um projeto fundamental do CNC fora a Caravana da Cultura. Formulada em 1963 e implementada no início do ano seguinte, o projeto era inspirado em ações culturais de outros países e tinha como objetivo a difusão artística pelo interior do país. Era uma grande caravana que atravessaria as estradas do Brasil e repousaria no município, durante um dia, uma série de atividades e eventos, que iam desde espetáculos teatrais e musicais até contos folclóricos (RIBEIRO, 2011; COSTA, 2011). Pensando como uma política pública, e suas fases de modulação, essa pode ser considerada uma das primeiras experiências, do governo federal, de implantação de uma sistemática de estímulo à democratização de acesso e fruição cultural nas mais diversas localidades municipais. O intuito era descentralizar as atividades artísticas das capitais e instigar a criação de instituições públicas e produções culturais em cada município interiorano em que passava a caravana. Isso ocorreria, pois as cidades veriam de forma deslumbrada a força da cultura como motriz desenvolvedora do bem estar e da economia (COSTA, 2011). O projeto durou pouco tempo, apenas alguns municípios presenciaram essa experiência inovadora. Com o golpe militar, a ditadura destituiu todo Conselho Nacional de Cultura.

Esta fase, de período democrático, se consolidou por um processo de modernização industrial que remodelou as relações econômicas do país. Este novo horizonte de comercialização, inseriu, paulatinamente, o Brasil no mercado global, de modo, à estabelecer novos vínculos com empresas multinacionais e organismos transnacionais. À partir de 1961, com a posse de João Goulart, a sociedade aprofundava seu processo de desenvolvimentismo- com forte tendência reformista, ao mesmo tempo, que reforçava um amplo processo de urbanização. Estas conjunturas possibilitaram o aparecimento de uma elite intelectual compactuada com os preceitos do nacional-desenvolvimentismo e das ideologias de esquerda. Esta movimentação ideológica no campo intelectual eferveceu o estabelecimento de novas estruturas no plano musical, que iriam desde uma interpretação da função do conteúdo da letra engajada com o momento histórico até à utilização de novas ressignificações técnicas nas formas rítmicas tradicionais- tal processo de transformação do horizonte artístico motivou uma movimentação musical que ficara conhecida como Bossa-Nova.

A bossa-nova, basicamente, surgiu como novo modelo musical ao estabelecer uma relação direta entre o ritmo da canção popular nacional tradicional- o samba- com o jazz

norte-americano. Essa confluência rítmica entre esses dois gêneros revelou uma sintonia que promulga análises críticas pela literatura até os dias atuais. De forma geral, e consensual, considera-se um dos pilares do novo gênero as canções samba-canção dos anos 50, que já entonavam uma modelagem estilística modernizadora. O espectro da crítica que analisa o ponto de partida dessa ruptura musical se baseou por duas correntes importantes que merecem ser reveladas: a primeira aponta “Falsete” de Johnny Alf, em 1953, como inauguradora da bossa-nova, e a segunda- e mais difundida- aponta “Chega de Saudade” de A. C. Jobim e Vinícius de Moraes, executada por João Gilberto, em 1958, como a grande música iniciadora do gênero. Walter Garcia (1999) considera que a primeira música mencionada fora de fato uma grande instigadora do gênero bossa-nova, mas mesmo assim, ainda se mantinha numa categoria de samba-jazz, ou samba-canção. De modo, a considerar a segunda canção como a grande obra compiladora e inauguradora dessa nova sensação musical “ *a história (...) consagra a 'Chega de Saudade' (...) fundamentalmente pela organização rítmica proposta por João Gilberto.*” (GARCIA, p.89, 1999).

A nova áurea que a bossa-nova começara a dar, através de Vinícius de Moraes, João Gilberto e Tom Jobim, com canções ensolaradas e praianas, ditavam um novo modo de vida de uma classe média intelectual ascendente, que passava a produzir e consumir mais obras musicais:

“A ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de um novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e, no consumo de música popular. Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação”. (NAPOLITANO, p.14, 2001)

Neste horizonte de diálogo intelectual parte da classe musical da bossa-nova passará a discutir sobre a amplitude e necessidade de estabelecer um conteúdo de letras críticas e engajadas, de cunho esquerda-nacionalista, ao mesmo tempo, que mantivesse o aprofundamento das transformações estilísticas. Os grupos de músicos passavam a se reunir para interpretar essas questões e estabelecer novas narrativas para a cena musical nacional. Desta forma, verificavam-se, basicamente, duas tendências: uma é a bossa-nova com caráter mais jazzístico, vinculado às estruturas estéticas e às letras ensolaradas do Leblon, e a outra seria a bossa-nova nacionalista, preocupado com letras que revelassem questões do plano histórico, como as reformas de base, e a necessidade de popularizar as mensagens políticas pela música. Esta última tendência, conflui-se com as músicas de protesto, músicas engajadas

da MPB (Música Popular Brasileira) que seriam maior deflagradas no período militar.

Esse pequeno período democrático de 1945 à 1964 teve como grande marco a expansão de produção da atividade artística-cultural por diversas entidades não-estatais. Embora, seja esse o momento inicial do processo de tratamento da cultura como fenômeno industrial, esse período foi fundamental para uma efervescência da produção artística do Brasil, que vai além das posições oficiais do Estado. Sustentando assim, a ideia do desenvolvimento da cultura como algo rentável, também, economicamente. Já nos anos posteriores, sobre régie de uma ditadura militar, a política cultural passa por uma nova reconfiguração, retomando seu papel para o Estado, na qual, novas instituições e novos modelos, teriam grandes semelhanças com o destrinchamento institucional da Era Vargas.

Em 1964, com o golpe militar, o estado nacional passava por novos rumos no campo cultural. No contexto interno, haviam diversas movimentações artísticas- teatro de oficina e arena, cinema novo, festivais de música, tropicalismo, além de uma elevada solidificação da indústria cultural, que havia sua sustentação impulsionada pelos meios de telecomunicações (SILVA, 2001). No contexto externo, presenciava-se um momento marcante para a política cultural do mundo ocidental- a criação do Ministério de Assuntos Culturais na França, órgão este que seria modelo para diversos países no que cerne a disposição organizacional da administração das políticas públicas de cultura (CALABRE, 2008).

Levando em consideração esse retrato, os militares trataram a cultura como fonte primordial de desenvolvimento econômico e símbolo indispensável para o controle social da segurança ideológica. Ou seja, esse é um momento que marca um paradoxo entre a imposição da censura e o aumento vultoso em investimento cultural. Muitos dos movimentos culturais da década de 60 no Brasil, e no mundo, eram alicerçados por ideologias de esquerda, que tinham na revolta o insumo primordial de contra-cultura aos paradigmas impostos pelo capitalismo (SILVA, 2001). Para controlar e até mesmo extinguir essas manifestações o governo, além da repressão, iria criar uma série de instituições e arranjos administrativos que fariam a política cultural uma ferramenta prioritária para o grande estado ditador e empresarial (SILVA, 2001).

Em consonância com esse processo de reestruturação política da cultura por parte dos militares, expandia-se os horizontes ideológicos e econômicos da indústria fonográfica brasileira, que passava por uma forte ebulição de movimentos e reinterpretações críticas sobre a música e o momento político do país. Essa movimentação iria se cristalizar por uma intensa disputa de mercado e de visões sobre uma identidade política da cultura popular brasileira. Essa transformação, iniciada pela bossa-nova nacional-popular, colocou novas questões no

campo intelectual como um maior engajamento das letras. O fato dos festivais universitários acolherem diversos shows desse novo movimento musical possibilitou que uma parte da classe média atentasse para a questão da cultura como propositora de uma consciência política, sendo a ponte para essa nova abordagem as músicas de protesto.

Deste modo, a música popular brasileira estava diante um novo momento- como tornar a dinâmica de massificação coerente com uma perspectiva popular e engajada “(...) *tensionados entre a busca da inovação estética e da comunicabilidade popular. A pressão destas duas demandas, qualidade e popularidade, era o grande impasse do momento*” (NAPOLITANO, p.160, 2001).

Se num primeiro momento, logo após o golpe de 1964, a ditadura militar não reprimiu e censurou o processo de expressão e criação do artista, ela determinou a ruptura do elo entre o artista com o público, principalmente ao restringir os espaços culturais e as organizações difusoras, como foi o caso do fechamento dos CPC's (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Desta forma, para este artista engajado o principal horizonte de comunicação e apresentação no momento seria o mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2001).

O papel dicotômico da ditadura militar entre repressão nas formas de criação artística e institucionalização das políticas culturais revela um significado bem delineado- a utilização da cultura como dinâmica de submissão da população diante ao Estado. Essa submissão se daria principalmente pelo investimento infraestrutural nas cadeias de telecomunicações, desenvolvendo as indústrias midiáticas, principalmente às televisões. Torna-se evidente, portanto, uma real relação entre o setor empresarial brasileiro e o governo vigente:

“ (...) o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e em 1967 é criado um Ministério de Comunicações. Tem início a construção de um sistema de micro-ondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 1970), permitindo a interligação de todo território nacional. Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem agora ser resolvidas” (ORTIZ, p.118, 1988)

Portanto, a década de 60 para as indústrias culturais, em geral, e a fonográfica, em específico, se caracterizará por um grande crescimento no consumo dos bens culturais. De modo a trazer para os artistas novas ideias, críticas e estratégias para produção das obras musicais diante uma realidade de expansão da cultura de massas.

Essa nova estruturação da cadeia midiática e da indústria cultural imputou para os artistas de tradição nacional-popular um novo plano de compreender o momento político

vigente, assim como, de estabelecer novas estratégias de atingir um público cada vez maior e presente. O ano de 1964 se consolidou como o período de grandes eventos universitários dessa classe musical, que tentava renovar e resignificar a música popular brasileira (MPB), principalmente na cidade de São Paulo, os artistas se apresentavam em um circuito que era incentivado pelos centros acadêmicos das universidades e por um equipamento importante para a aparição de novos músicos- o Teatro *Paramount* (NAPOLITANO, 2008).

Com essa produção musical aquecida, à partir de 1965, a TV Record passa a transmitir festivais que revelavam a efervescente disputa do momento. Basicamente, os festivais eram programas televisivos estruturados na competição de músicas sobre uma análise de votação de críticos e uma interação ativa do público. Essa fórmula artista-crítica-público gerou um clima aquecido sobre as questões engajadas e estilísticas da música brasileira, que renderam audiência extremamente elevadas diante ao público televisivo. Claramente esse processo de universalização televisiva, da qual os festivais estavam inseridos, rendeu crescentes vendas para indústria fonográfica:

“Já a indústria fonográfica conseguiu capitalizar o sucesso do festival de maneira mais eficaz. Muitas canções se tornaram sucessos de vendagem, sobretudo em formato disco-compacto. As principais foram Maria, Carnaval e Cinzas, com Roberto Carlos e Alegria, Alegria (demonstrando o potencial de vendas de Caetano Veloso), que alternaram o 1o lugar nos levantamentos feitos pelo IBOPE300. O compacto de Roda Viva obteve bons resultados de vendas.” (NAPOLITANO, p.161, 2001)

Essa transição de meios, de um circuito mais restrito para um campo massivo, gerou paradigmas. Por uma perspectiva histórica o evento que caracterizou esse debate competitivo do campo musical foi o III Festival de Música Popular Brasileira de 1967. De um lado existiam os artistas da MPB de tradição engajada, baseados na consciência da cultura nacional- popular, visando um projeto de autonomia nacional e construção da compreensão do protesto, ou seja, basicamente, os artistas que vinham da tradição estudantil e intelectual dos CPC's, na qual, no festival foram representados, por exemplo, pela canção vencedora “Ponteio” de Edu Lobo. Do outro lado, surgiam os artistas tropicalistas que imputavam uma narrativa artística mais metafórica, preocupados com temas morais (sexualidade, modos de vestir, drogas, etc) eram influenciados por uma perspectiva mais universal com a música pop estrangeira e dialogavam estritamente com os meios de comunicação de massas, foram representados no festival pelas músicas “Alegria, Alegria” do Caetano Veloso e “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, que embora não fossem as músicas vencedoras, representaram um grande sucesso de vendagens e crítica. Para os intelectuais de esquerda, o novo movimento

tropicalista poderia expandir uma noção musical não conscientizadora, o que dialogaria com o gênero da Jovem Guarda, até então, o grande inimigo do gênero engajado. Já para os tropicalistas a MPB de música de protesto representava um enrijecimento estético, que não permitiria avançar numa “linha evolutiva”<sup>2</sup> da música popular, o pano de fundo da revolução passaria, também, pelas questões do indivíduo e não necessariamente por uma ampla conscientização das massas.

Estas breves ponderações apontadas acima sobre os paradigmas a partir de 1967 revelam uma disputa clássica no campo intelectual da sociologia- o papel político da arte. No caso do Brasil, o problema se revela, sob perspectiva marxista, na seguinte questão: embora constatava-se uma onda crescente de uma hegemonia cultural de esquerda, não se conseguia obter fronteiras políticas institucionais e revolucionárias que exprimissem a superação do regime militar e o domínio capitalista. Roberto Schwarz, em 1969, no ponto focal dos acontecimentos, analisa essa questão com uma abordagem icônica sobre os desafios políticos para cultura:

“Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país. A direita cumpre a tarefa inglória de lhe cortar a cabeça: os seus melhores cantores e músicos estiveram presos e estão no exílio, os cineastas brasileiros filmam em Europa e África, professores e cientistas vão embora, quando não vão para a cadeia. Mas, também à esquerda a sua situação é complicada, pois se é próprio do movimento cultural contestar o poder, não tem como tomá-lo. De que serve a hegemonia ideológica, se não se traduzem força física imediata? Ainda mais agora, quando é violentíssima a repressão tombando sobre os militantes.” (SCHWARZ, p.89, 1978)

Esse era o ponto principal da crítica feita às culturas alegóricas e não-conscientizadoras, no momento, representadas pela Jovem Guarda e Tropicalismo. A cultura, no processo revolucionário, exerce uma função importante de conscientizar às classes populares, ao mesmo tempo, que elabora uma hegemonia cultural popular. Porém, é insuficiente retratar os processos revolucionários, apenas, no plano artístico-cultural, as condições infraestruturais do capitalismo merecem ser superadas e estrategicamente atacadas (SCHWARZ, 1978). Com a promulgação do AI-5 (Ato institucional nº 5) no final de 1968, o regime militar endurecia a repressão e restringia os direitos civis, o que fez, com que vários artistas e intelectuais se exilassem em outros países.

Retomando o plano político do estado ditador, um primeiro marco importante da

---

2 Termo usado por Caetano Veloso.



política cultural foi a criação, em 1966, do Conselho Nacional de Cultura (CNC). De fato, este conselho era uma reformulação de outros organismos correlatos, como o CNC de 1938 e CNC de 1941. O Conselho, naquele momento, teria seu sistema de composição, nos moldes do Conselho Federal de Educação (CFE), o que externalizava uma significativa transformação dos agentes administrativos, financeiros e normativos do campo cultural (SILVA, 2001). O CFC era formado por quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, além da câmara de legislação, estas pastas tinham como objetivo formular políticas de cultura e estabelecer pareceres técnicos sobre projetos que demandavam recursos financeiros. Como ação efetiva, o conselho recuperava uma série de instituições históricas da cultura como Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes. Outro pleito importante foi a valorização e incentivo de órgãos públicos à níveis locais, o que estabelecia uma inovadora relação federativa de entidades que desenvolviam a política cultural (SILVA, 2001; CALABRE, 2008). Por diversas vezes, o CFC estimulava a criação de secretarias próprias da cultura, assim como a criação de conselhos estaduais. Segundo Lia Calabre (2008), em 1971, os conselhos estaduais da cultura já existiam em 22 estados da nação, de modo que logo após a criação do CFC apenas 2 estados detinham essa estrutura.

No escopo de estímulo às instituições, um grande projeto do conselho fora a Casa de Cultura. Constituía-se na criação de estabelecimentos que propiciassem para a população bens e serviços artísticos e culturais das mais diversas áreas (CALABRE, 2008). Porém, mais inovador do que o próprio objetivo do programa era o seu módulo estrutural de administração e financiamento, na qual, cada casa de cultura seria gerida pelo próprio município. Desta via, uma das exigências, do programa do conselho, era a existência de um sistema organizacional local para área da cultura, o que serviu de fomento para a institucionalização e desconcentração da cultura em algumas cidades do interior do país (Ibid., 2008). Segundo, ainda, Lia Calabre (2008), para implantação da Casa de Cultura era necessário o estabelecimento de um convênio entre Conselho Federal de Cultura e o município, em que, ambos tinham a obrigação de contribuíssem financeiramente para execução do projeto.

Nesse momento histórico, ao decorrer da década de 70, com a gradual abertura política, o regime militar criou e readequou uma série de entidades que trabalhavam com a área cultural no Brasil. Foi uma verdadeira transformação na articulação institucional, organização esta, que mantém-se em grande parte nos dias atuais (SILVA, 2001). É inegável que a dicotomia entre censura e avanço institucional permeou sempre nos anseios subjetivos da ditadura, e que portanto, as políticas de cultura não podem ser considerada, nesses anos, de fato democráticas. Estavam distantes de serem respaldadas por um amplo espectro

participativo da população. Além disso, as políticas planejadas estavam aquém de serem inclusivas para a democratização do consumo e produção cultural. Porém, é fundamental ressaltar que foi nesse momento em que a cultura passava a ter seu caráter político na agenda do país. A expansão do MEC concebeu e reformulou diversas instituições na década de 70: Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), Instituto Nacional de Cinema, Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), Sistema Nacional de Teatro (SNT), Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASIL), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), dentre outras. No que cerne no ramo de financiamento a criação, em 1975, de uma instituição foi de grande importância- a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) (SILVA, 2001).

Verifica-se que o período militar foi um momento farto de políticas e de financiamento para área da cultura. Embora o governo militar tenha tido um papel fundamental de planejamento e de criação de instituições é um erro restringir apenas essa ebulição para as mãos do estado. Esse fervor cultural era uma marca da produção artístico-cultural da sociedade civil brasileira, formulada por um fenômeno de escala global, na qual a criação da expressão subjetiva sustentava-se nas indústrias culturais e sua difusão nos meios de comunicação.

Todos estes fatores possibilitaram a formação e ampliação de serviços, bens e mercado do campo cultural. A música popular, em específico, observou um estrondoso aumento da vendagem de seus produtos pela indústria fonográfica. *“Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu em 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%”* (ORTIZ, p.127, 1988). Como o próprio Renato Ortiz (1988) aponta, o grande instigador desse fenômeno musical se deve à televisão e toda sua verberação da programação dos festivais e musicais. Deste modo, o pano de fundo do processo de políticas para música popular no período militar se encontra mais no aspecto empresarial, do que propriamente, institucional. Ou seja, além da forte repressão do estado de Segurança Nacional, o governo militar não estava preocupado em criar mecanismos públicos que atentasse autonomamente para o desenvolvimento de nossa produção musical, mas sim em segurar a régie junto com o empresariado do mercado musical, da qual, a efervescência de toda cadeia da indústria fonográfica possibilitava impulsionar o crescimento econômico do PIB (Produto Interno Bruto).

Observa-se, por fim, que a estratégia de aumento do investimento na institucionalização das políticas culturais e o estabelecimento da censura artística, embora, aparentemente duas medidas dicotômicas, revelava pontualmente interesses de manter uma mão vigiadora do estado e a outra instigadora do crescimento econômico do país. Como bem

aponta Renato Ortiz (1988): *“A ideia de 'vender cultura', colocada de maneira tão explícita, abria a possibilidade de se planejar o investimento em termos de uma racionalidade empresarial.”* (ORTIZ, p.136, 1988)

## REFERÊNCIAS

ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **“Atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP”**, 2010, Campinas. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

CALABRE, Lia . **“Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura”**. In: Encontro de História Anpuh-Rio, 13, 2008, Rio de Janeiro. Anais...Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2008. Disponível em: <[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933\\_ARQUIVO\\_Anpuh2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf)> Acesso em: 15 dez.2013

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **“Política Cultural e a atuação do Conselho Nacional de Cultura (1961-1964)”**. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2, 2011, Rio de Janeiro. Anais...Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/II\\_Seminario\\_Internacional/FCRB\\_LilianAraripeLustosa\\_da\\_Costa\\_Politica\\_cultural\\_e\\_a\\_atuacao\\_do\\_Conseelho\\_Nacional\\_de\\_Cultura.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_LilianAraripeLustosa_da_Costa_Politica_cultural_e_a_atuacao_do_Conseelho_Nacional_de_Cultura.pdf)> Acesso em: 11 jan. 2014.

FRANÇA, Jacira Silva de. **“Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil dos anos 70”**, São Paulo, n.2, 2º semestre, 2009. Disponível em: <[http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02\\_artigo08.pdf](http://www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf)>. Acesso em: 19 dez. 2013

GARCIA, Walter. **“Em busca de uma tradição”** In: “Bin Bom. A contradição sem conflitos em João Gilberto”. RJ: Paz e Terra, 1999, p. 77-115

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **“Gestão ou Geração Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea”**. In. RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007, pp.61-86.

NAPOLITANO, Marcos. **“A flor e o tempo: bossa nova, a canção engajada e a tradição musical”**. In: A síncope das ideias- A questão da tradição na música popular brasileira. SP: Fundação Perseu Abramo, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **“A MPB como problema histórico”; “Os cinco mil alto-falantes: a ampliação da audiência e a gênese da moderna MPB” e “Tela em transe: os festivais como pólos de criação da MPB”**. In: Seguindo a canção- Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). SP: Annablume, 2001.

ORTIZ, Renato. **“O mercado de bens simbólicos”** In: A moderna tradição brasileira. SP: Brasiliense, 1988.

RIBEIRO, Monike Garcia. **“Um estudo de caso de Política cultural na História do Brasil Contemporâneo: Paschoal Carlos Magno (1962-1964)”**, n. 16, Salvador (BA), julho de 2011. Disponível em: <<http://oohodahistoria.org/n16/artigos/monike.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2014

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **"Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios"**. In. RUBIM, Antonio Albino Canelas Rubim e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007, pp.11-36.

SCHWARZ, Roberto. **“Cultura e Política, 1964-1969”**. In: O Pai de Família e outros estudos. RJ: Paz e Terra, 1978, p.61-92

SILVA, Vanderli Maria da. **“A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)”**, 2001, São Paulo. Dissertação (Mestrado)- Sociologia- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.