

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Lidiane Alvarenga Secundino

**NACIONAL-POPULAR VERSUS TROPICALISMO: IMPASSES DA CULTURA ENGAJADA E
DESENVOLVIMENTO DO MERCADO DE BENS CULTURAIS DURANTE A DITADURA
MILITAR**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientador: Leonardo Silva Andrada

Juiz de Fora
2026

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **Lidiane Alvarenga Secundino**, acadêmica do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202173034A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **NACIONAL-POPULAR VERSUS TROPICALISMO: IMPASSES DA CULTURA ENGAJADA E DESENVOLVIMENTO DO MERCADO DE BENS CULTURAIS DURANTE A DITADURA MILITAR**, desenvolvido durante o período de SETEMBRO DE 2025 a JANEIRO DE 2026 sob a orientação de LEONARDO SILVA ANDRADA, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

LIDIANE ALVARENGA SECUNDINO

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e assinada pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

NACIONAL-POPULAR VERSUS TROPICALISMO: IMPASSES DA CULTURA ENGAJADA E DESENVOLVIMENTO DO MERCADO DE BENS CULTURAIS DURANTE A DITADURA MILITAR

Lidiane Alvarenga Secundino¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma breve discussão sobre duas correntes culturais que se configuraram como resistência ao regime autoritário imposto após o golpe de 1964, com foco na formação da moderna Música Popular Brasileira (MPB). Esses movimentos são conhecidos por designações como “nacional-popular” de um lado e “vanguardistas” ou “tropicalistas” de outro e apresentavam divergências entre si que remontam questões anteriores ao golpe, principalmente ao modo como encarar a cultura brasileira num contexto de modernização econômica e o papel da arte e da estética como elemento de conscientização política e contestação da ordem estabelecida. Por meio de uma revisão bibliográfica, após serão apresentadas as principais características e propostas dessas correntes, além de algumas críticas feitas por seus pares (intelectuais e artistas). Também será feita uma reflexão acerca do contexto da expansão capitalista imposta pelo governo ditatorial e o lugar do mercado de bens culturais e do Estado autoritário diante do desenvolvimento da arte engajada. Espera-se que esse trabalho possa, talvez, indicar possíveis caminhos para investigações e reflexões mais aprofundadas a respeito de temas como cultura engajada, política, mercado e consumo durante a ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência cultural. Nacional-popular. Tropicalismo. Cultura. Anos 1960.

1. INTRODUÇÃO

A ideia de suportar e combater uma corrente opressora que tinha o poder de aniquilar tudo de mais valioso em uma sociedade democrática, como as liberdades civis e a dignidade da pessoa. Talvez seja esse o aspecto essencial do movimento de resistência à ditadura militar que foi consagrada na memória hegemônica da sociedade brasileira. Porém, como toda imagem cristalizada, essa ideia esconde relações mais complexas que envolvem dissidências e diversidades de projetos e posturas contrárias à ditadura iniciada em 1964.

O próprio golpe deflagrado em março de 1964 foi entendido de formas diferentes: enquanto a imprensa e políticos liberais enxergavam um ato “saneador”, que visava a “defesa da Constituição de 1946” e que cedo devolveria o país “à normalidade” política, os militares o viram como primeiro passo de uma “revolução”, que garantiria a “defesa da segurança nacional”, sem tempo determinado para acabar. Dessa maneira, sentindo-se traídos, políticos e jornalistas liberais passaram a reagir (através de manifestos e crônicas críticas publicadas nos jornais) aos primeiros passos do regime e a pregar contra os abusos do novo governo (NAPOLITANO, 2017, p. 67-76).

No campo das esquerdas, além de um ato arbitrário, o golpe significou a interrupção de um processo de transformação social operada pelo governo de João Goulart por meio das propostas de Reformas de Base. O curso dos acontecimentos, que parecia apontar para um governo popular, foi sabotado de maneira violenta pelas forças conservadoras. Sentindo-se derrotadas, as esquerdas procuraram entender o que estava acontecendo, buscar os responsáveis, fazer autocrítica e partir para o enfrentamento. No entanto, longe de ser um bloco homogêneo, a esquerda brasileira tomou posturas diferentes: enquanto os militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) apostavam em uma “frente ampla” e civilista de combate, que contemplava a união de diversos setores da sociedade contra o regime, os militantes mais radicais romperam com o partido e pegaram em armas para combater os militares.

Assim, segundo o historiador Marcos Napolitano, temos quatro correntes principais, embora não homogêneas, da resistência ao regime militar: os liberais, donos das empresas e dos meios de comunicação de massa, sentidos por terem sido aliados da participação no processo político pelos militares, e que fariam uma oposição moderada e aberta a negociações; os comunistas, militantes artistas e intelectuais que gravitavam em torno do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o qual defendia um programa de enfrentamento civilista, buscando

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: lidiane.alvarenga@estudante.uff.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Lidiane Alvarenga Secundino.

reunir diversos setores da sociedade numa frente ampla contra o regime e a ocupação de todos os espaços possíveis para esse fim; a contracultura, formada por jovens artistas que buscavam negar o sistema por meio do experimentalismo estético, nos desafios à moralidade conservadora e na busca da vida alternativa; e a “nova esquerda”, crítica tanto do liberalismo, quanto do populismo e do nacionalismo de esquerda, defensores da cultura popular comunitária, reunindo atores como católicos, progressistas, intelectuais socialistas não comunistas e líderes comunitários.(NAPOLITANO, 2017, p. 23-25; 45)

Esses grupos atuaram principalmente no campo cultural, por razões que serão elencadas a seguir, e se relacionaram de forma complexa com a sociedade, o Estado ditatorial e o mercado de bens simbólicos. Neste trabalho, será feita uma revisão de literatura sobre o embate entre os comunistas (ou corrente nacional-popular) e a contracultura (vanguardistas, ou, mais especificamente, Tropicalistas), com foco na formação da MBP moderna. Para além das divergências sobre como resistir à ditadura, o debate entre esses grupos envolve questões como estética, nacionalismo e o lugar da cultura brasileira no processo de desenvolvimento do capitalismo tardio conduzido pelo governo autoritário e o vínculo que foi estabelecido entre artistas engajados e indústria cultural. Primeiro, será abordado o lugar da cultura como resistência ao governo militar, depois, as características e críticas dos dois movimentos em disputa (nacional-popular e vanguardistas), seguidos por apontamentos sobre a criação da MPB moderna e o desenvolvimento da cultura engajada frente ao desenvolvimento do mercado de bens culturais, sob a interferência do Estado autoritário. Nesse processo, algumas questões serão colocadas acerca das consequências dessas relações.

2. CULTURA COMO RESISTÊNCIA

Durante o regime militar a cultura exerceu um papel primordial como expressão de resistência à ditadura. Os artistas e intelectuais ligados ao governo anterior ao golpe e comprometidos com as Reformas de Base sentiam-se responsáveis pela construção da consciência política das massas que as organizassem politicamente em torno das Reformas. Para o sociólogo Marcelo Ridenti, tal florescimento cultural ligado à conjuntura anterior a 1964, estaria marcado pelo “marxismo populista ligado ao poder” (RIDENTI, 1993, p. 93), que foi criticado, principalmente depois do golpe, por defender um nacionalismo anti-imperialista sem ter “contato natural com os problemas das massas” (RIDENTI, 1993, p. 93). Essa crítica, junto com a derrota do governo Goulart, sem resistência por parte deste, seria um sinal do fracasso da tarefa de mobilização política do povo e resultou em profissionais insatisfeitos ligados “ao capital ou ao governo, mas sensíveis politicamente ao horizonte da revolução” (RIDENTI, 1993, p. 93). Frustrados, os intelectuais passaram a procurar ainda mais por espaços alternativos aos estritamente políticos.

Por outro lado, a imprensa liberal, anteriormente apoiadora do golpe, passou a denunciar a perseguição dos militares às “liberdades de opinião” e o “terrorismo cultural”. O intelectual ganharia, nesse sentido, um papel privilegiado de representante das “ideias e sentimentos difusos da coletividade” (NAPOLITANO, 2017, p. 75) e seria o personagem principal da resistência. Essa visão foi aderida pelos comunistas e encarnada em manifestos e ações de protesto.

Soma-se a esses elementos o fato do regime, nos primeiros anos após 1964, concentrar a repressão nos setores culturais ligados diretamente à organizações populares (operários, camponeses) e deixado a cultura produzida e consumida pela classe média intelectualizada circular de forma mais solta, ainda que vigiada de perto.

Junto ao crescente cerco da atuação dos opositores ao regime no espaço político, esses pontos foram importantes para elevar a cultura como campo privilegiado no qual convergia diversos atores na resistência contra a ditadura. Conforme Ridenti: “estava pronto o terreno onde germinaria a contestação social mais forte ao regime, tanto no campo cultural quanto no político” (RIDENTI, 1993, p. 93).

Na esfera específica das esquerdas, a cultura se tornou objeto de disputa envolvendo não apenas a questão do enfrentamento ao regime, mas como a relação dos artistas com o povo e com o crescente mercado cultural deveria ser encarada, além de resgatar o debate acerca do caráter da cultura brasileira, remontando a discussões dos intelectuais e artistas modernistas da década de 1920.

3. O NACIONAL-POPULAR E A DEFESA DA CULTURA BRASILEIRA

Marcos Napolitano diz que, além de resistência simbólica ao regime, a cultura era “expressão político-ideológica do debate interno as oposições e da busca de uma identidade política.” (NAPOLITANO, 2017, p. 56),

logo, a partir de 1968, na esfera artístico-cultural, as diversas correntes de oposição debatiam qual a melhor estratégia para a resistência, sendo algumas das questões centrais de discussão:

para quem direcionar as obras de arte? Como se relacionar com o mercado? Qual era o público ideal das mensagens da arte engajada? A arte deveria se comunicar através de uma linguagem realista, ou chocar, através de uma ruptura formal com as convenções estéticas? Qual o lugar do nacionalismo na crítica ao regime? (NAPOLITANO, 2017, p. 57)

Nesse sentido, é certo que os principais e mais ferrenhos embates no campo da resistência cultural à ditadura militar vão acontecer entre os defensores do nacional-popular e os do Tropicalismo.

A efervescência cultural em torno de projetos da esquerda, que, de acordo com Ridenti, teve seu ápice em 1963 e no início de 1964 (RIDENTI, 1993, p.80), se manifestou em torno de espaços e propostas como os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs/UNE) e congregava a ideia de libertação do povo com a defesa de uma cultura genuinamente brasileira, baseada no resgate e valorização das raízes da cultura popular do país. Essa defesa da cultura popular brasileira envolvia o combate às oligarquias agrárias, que oprimiam a classe trabalhadora do campo, e ao imperialismo, que submetia o país à dependência econômica estrangeira e ameaçava a “pureza” cultural do Brasil. Essa corrente de pensamento costuma a ser chamada de nacional-popular e se traduziu em obras como as da primeira fase do Cinema Novo, no Teatro de Arena e, no campo musical, foi representada por artistas como Geraldo Vandré e Chico Buarque.

Assim, o movimento nacional-popular vai se transformar numa influência sólida na cultura brasileira, incluindo os produtos da indústria cultural dos anos 1970 em diante, e defendida de forma acirrada pelos intelectuais e artistas preocupados em formar a consciência política das massas, antes, em torno das reformas do governo, após o golpe de 1964, rumo à resistência à ditadura.

Contudo, essa proposta estética também é alvo de críticas e contestações. Marcelo Ridenti aponta as acusações como as do intelectual Sérgio Paulo Rouanet, o qual explica que o nacional-popular concebe o povo como encarnação de uma identidade coletiva irreduzível e singular, vivendo sob a ameaça da dominação de um universal (ideia apropriada do historicismo alemão) e que, além disso, é idealizado ou como uma massa inerte que precisa ser despertada pelos intelectuais, ou como portadora de uma sabedoria do qual os artistas e intelectuais teriam que dar voz. (RIDENTI, 1993, p. 84)

Outros cometários críticos foram: o nacional-popular não propunha um rompimento de fato com o capitalismo, mas sim o desenvolvimento de um capitalismo interno independente e as obras dessa corrente careciam de riqueza estética por privilegiar o conteúdo engajado, herdeiro do realismo socialista, visando mobilizar o público em torno dos problemas das classes menos privilegiadas. O público da arte engajada era os intelectuais de classe média urbana que não se davam conta de que eram beneficiados pelo sistema econômico vigente e, desse modo, de acordo com Ridenti, os críticos diziam que essa estética teria gerado uma “espécie de compaixão filantrópica e conformista por parte do público” (RIDENTI, 1993, p. 85) em vez de gerar mobilização efetiva. Assim, a estética nacional-popular apresenta elementos conservadores tanto na forma quanto no conteúdo, no entanto, contribuiu para formar “uma massa política crítica, especialmente nas camadas sociais intelectualizadas” (RIDENTI, 1993, p. 86).

O sociólogo Gilberto Vasconcellos apresenta críticas semelhantes ao afirmar que a canção engajada acabou por subordinar a riqueza estética da canção a uma função política: “Os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos” (VASCONCELLOS, 1977, p. 42).

Semelhante à posição de Rouanet e citando José Paulo Netto, o sociólogo acusa os artistas engajados de conceber a superação das contradições históricas de maneira romântica e abstrata, “fetichizando o povo” como “entidade histórica” (NETTO apud VASCONCELLOS, 1977, p. 42), o que seria “uma contrapartida cultural do desenvolvimentismo e do marxismo populista de elevar a ‘nação’ enquanto totalidade abstrata – ideologia na qual a luta de classes é substituída pelas aspirações nacionalistas” (VASCONCELLOS, 1977, p. 43). Junto do populismo e do nacionalismo, a moral se tornou critério de análise musical, pois a cultura se transformou ela própria em agente histórico no lugar das pessoas e o engajamento político acabou por se reduzir a uma concepção reformista e abstrata no futuro, impossibilitada de encarar as contradições do presente.

Evidenciando essa sobreposição dos objetivos políticos nas propostas artísticas do nacional-popular, Napolitano ressalta a ligação dessas expressões com o projeto dos comunistas em torno do Partido Comunista Brasileiro para resistir à ditadura militar. Além de ser uma maneira de aproximação entre os intelectuais e artistas com a população através de uma “linguagem como meio de expressão de consciência de mundo à base de um

pensamento lógico-analítico” (NAPOLITANO, 2017, p. 53), a cultura seria uma forma de construir aliança entre classes no combate ao regime, em conformidade com o ideal frentista defendida pelo Partido.

4. O TROPICALISMO E A ESTÉTICA COMO RUPTURA

Na opinião de Vasconcellos, a Tropicália, movimento artístico-cultural iniciado por volta de 1967/1968, iria “por fim ao mito populista da redenção que perseguiu a canção de protesto” (VASCONCELLOS, 1977, p.44). Isso devido a importância que a estética em si tem nesse movimento. Contudo, a ideia de que a forma é tão importante quanto o conteúdo para tornar uma obra de arte impactante já estava presente no movimento concretista antes do golpe de 1964, representado pelos poetas Haroldo Campos, Augusto Campos e Décio Pignatari. Logo, segundo Marcelo Ridenti, o Tropicalismo, herdeiro do concretismo, faria parte dos movimentos vanguardistas ou formalistas, que se apoiam na estética para quebrar com a linguagem baseada no tal “pensamento lógico-analítico” como forma expressar visões de mundo.

O Tropicalismo também seria herdeiro do modernismo dos anos 1920, mais especificamente a proposta antropofágica de Oswald de Andrade: deglutir e incorporar de forma original elementos vindos do exterior. De acordo com Vasconcellos, outras semelhanças entre os dois projetos intelectuais e artísticos são: apontar para a coexistência dos aspectos mais díspares na cultura brasileira, linguagem (paródia, justaposição de versos, etc.), crítica ao nacionalismo ufanista e “ambos [modernismo e Tropicalismo] registram artisticamente os efeitos resultantes do desenvolvimento desigual que rege a dinâmica do capitalismo brasileiro.” (VASCONCELLOS, 1977, p.24)

Assim, os tropicalistas vão criticar tanto a concepção ufanista de nação propagada pelos conservadores, quanto a idealização romântica do país propagada pelos intelectuais e artistas do nacional-popular, e isso se valendo, além dos elementos rejeitados pelo nacionalismo, como itens da cultura estrangeira, componentes da cultura popular considerados “cafonas” e tecnologias difundidas pela indústria cultural. O que os tropicalistas procuravam era entender a cultura brasileira como fruto dessa mistura de elementos díspares, sobretudo a condição de país subdesenvolvido em incipiente processo de industrialização e modernização. A partir disso, Caetano Veloso, um dos fundadores do Tropicalismo, afirma: “Tropicalismo é uma tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento, partindo exatamente do elemento cafona de nossa cultura, difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente” (VELOSO apud VASCONCELLOS, 1977, p.23)

Com essa nova proposta intelectual e estética, o Tropicalismo também fará parte da resistência cultural ao regime militar. Esse movimento servirá de base para a corrente contracultural e, conforme Napolitano, a contracultura brasileira e o Tropicalismo compartilham certos pontos, como “base social na juventude de classe média, atitude antiautoritária, liberdade criativa, recusa da sociedade tecnocrática, deslocamento do sujeito revolucionário (do ‘proletariado’ para a ‘juventude’) e internacionalismo jovem.” (NAPOLITANO, 2017, p. 165). Assim sendo, a oposição à ditadura será manifestada na estética, no comportamento e na vivência libertária e essas questões serão aprofundadas da década de 1970 em diante.

O Tropicalismo também será alvo de críticas por parte dos intelectuais, com destaque para o crítico Roberto Schwarz. Marcelo Ridenti expõe a crítica que Schwarz elabora a respeito das obras vanguardistas: o entusiasmo destes com o progresso técnico da comunicação de massa beirava ao reacionarismo, pois nessa aproximação a cultura tenderia a virar mero produto vendável. Ou seja, os formalistas seriam apologistas do mercado e da indústria cultural capitalista, e, visando romper com um Brasil culturalmente arcaico e enxergando a expansão dos meios de comunicação de massa como libertadoras, não teriam se dado conta que essa aproximação faria com que a cultura fosse produzida e consumida como qualquer outra mercadoria. Schwartz também alerta que mistura do arcaico com o moderno expressam as contradições da cultura brasileira, mas também é a “expressão artística da conjugação das forças conservadoras modernizantes e arcaicas que se aliaram para dar o golpe de 1964.” (RIDENTI, 1993, p. 87)

Gilberto Vasconcellos aponta uma crítica de Roberto Schwarz feita especificamente sobre o Tropicalismo, esse movimento que buscou refletir sobre a contradição do Brasil, um país onde convivem o subdesenvolvimento econômico e elementos culturais típicos de países modernos industrializados, o que Vasconcellos chama de “absurdidade”: imagem do país “que se funda no desenvolvimento desigual do capitalismo dependente e em seus correspondentes culturais assíncronos” (VASCONCELLOS, 1977, p. 53). Para Schwarz os artistas tropicalistas acabam petrificando tal imagem do Brasil, os efeitos do desenvolvimento desigual não são vistos como resultado de um processo histórico que está em curso que pode ser transformado, mas como um mal do qual os brasileiros não podem escapar. Além disso essa absurdidade, esse descompasso entre o moderno e o arcaico na cultura

brasileira, só poderia ser sentida por quem tem condições materiais de comparar o cenário cultural brasileiro com o exterior.

Marcos Napolitano destaca outros críticos, como as do compositor Sidney Miller, que afirmava que o movimento seria apenas uma “segmentação de mercado e rótulo para vender canção” (NAPOLITANO, 2017, p. 146), e as do dramaturgo Augusto Boal, que acusava o Tropicalismo de ser condescendente com a plateia burguesa e seus valores, não atingir a essência da sociedade em suas críticas e ser uma estética “importada”. (NAPOLITANO, 2017, p. 146-147)

Enfim, levando em conta esses pontos, podemos entender que, no pensamento de Schwarz e outros intelectuais, as propostas tropicalistas não seriam autenticamente revolucionárias e levariam ao conformismo quanto ao destino do país e à mercantilização da cultura.

Ridenti diz não parecer “correto identificar os ‘vanguardistas’ como reacionários” (RIDENTI, 1993, p. 100), e cita a posição de Heloísa Buarque de Hollanda, que diz que os vanguardistas “eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial” (HOLLANDA apud RIDENTI, 1993, p. 100). Marcos Napolitano também cita a autora, colocando que, assim como Celso Favaretto, Hollanda toma o Tropicalismo como “momento crucial da virada histórica em direção a um novo conceito de engajamento e de ação cultural, tão ou mais críticos do que o engajamento ‘ortodoxo’” (NAPOLITANO, 2017, p. 155). Nesse sentido, não seria errôneo identificar vontade de transformação social nos astistas da Tropicália.

Fica claro, portanto, que as divergências entre essas duas correntes vão além de um pontual combate à ditadura: elas envolvem a própria concepção do que seria a cultura brasileira e sua relação com a cultura global e desenvolvimento do capitalismo dependente. Outro debate é sobre o papel da estética como fator de transgressão por si mesma. Para Napolitano, esse embate se deu de formas diferentes segundo os diferentes campos artísticos (teatro, cinema, música, artes plásticas e literatura), sendo mais intenso em uns do que em outros.

5. A FORMAÇÃO DA MODERNA MPB: PÚBLICO, INDÚSTRIA E CULTURA ENGAJADA

A música popular é uma das três áreas artísticas (junto com o teatro e o cinema) que tem maior impacto no público e que substituíram a literatura como campo privilegiado de elaboração do pensamento crítico da esquerda nos anos 1950 e início dos anos 1960, acarretando uma nova estrutura de público: formado pelo “jovem, universitário e de esquerda”. Nessa época, esse campo passou por um processo que implicou a criação de um novo sistema cultural que articula “autor-obra-público-crítica” (NAPOLITANO, 2017, p. 111). Num primeiro momento, esse sistema estava fechado entre as camadas da elite. No contexto social e econômico pós-1964, o mercado cultural vai ganhar cada vez mais espaço e, junto à necessidade da esquerda de construir uma popularidade fundamental para atingir os seus objetivos políticos de engajamento, o público da música popular vai incorporar outras camadas sociais através dos meios de comunicação de massa, que “acenava para os artistas com novas e inusitadas possibilidades de divulgação, ainda que plena de ambiguidades e paradoxos.” (NAPOLITANO, 2017, p. 112) Por isso, Napolitano afirma que a base do conceito de música popular brasileira (MPB) está na confluência entre engajamento, forma mercantilizada da canção e grande público massivo.

No final de 1959 explodiu a Bossa Nova entre os jovens de classe média alta e os primeiros shows desses artistas aconteceram nos campi universitários, proporcionando a incorporação da estética desse movimento pelos jovens do movimento estudantil. Mesmo assim, a Bossa Nova será alvo de críticas devido a sua estética mais complexa e intimista e por suas letras com temas amenos. Conforme Vasconcellos, seria, a partir de 1962, seria alvo de crítica da música popular a “cultura erzats, ou seja, aquela que se funda no entretenimento da indústria cultural, no ‘meramente agradável’, da qual constitui uma de suas principais vertentes a canção ligeira ou gastronômica” (VASCONCELLOS, 1977, p.40).

No entanto, jovens artistas, como Carlos Lyra, oriundos da Bossa Nova, vão mesclar esses temas românticos com letras nacionalistas, formando a base da canção engajada. Nesse início dos anos 1960, o CPC/UNE vai promover uma série de eventos buscando aproximar os jovens de classe média e o “morro”, na esperança de criar “uma estética musical plenamente integrada”, “elevar” o gosto musical do “povo” e romper o círculo intelectualizado de elite. Essa ruptura não aconteceu, porém, o público jovem universitário de esquerda entrou na mira da indústria fonográfica como mercado consumidor. “Nascia o público da MPB moderna, movimento que se afirmaria nos anos seguintes ao golpe e incorporaria boa parte da tradição musical.” (NAPOLITANO, 2017, p. 137)

A mencionada ampliação do público da MPB se dará através da televisão, num primeiro momento, com a transmissão de programas musicais como O Fino da Bossa pela TV Record e dos festivais da canção. Logo,

através da TV, a MPB incorporou em parte o público da rádio dos anos 1950, que era formado pelos extratos mais baixos da classe média e pelos segmentos mais populares. Mais tarde, no início dos anos 1970, essa audiência foi incorporada pelo mercado fonográfico e se tornou consumidora de discos. Em vista disso:

Grande parte da experiência social da música popular (engajada inclusive) ocorrerá 'mediatizada' pela TV, pelo rádio e pelo disco. A afirmação da MPB se deu conjuntamente com o crescimento da indústria fonográfica no Brasil, controlada por grandes multinacionais do disco, como a CBS, EMI-Odeon e Philips. (NAPOLITANO, 2017, p. 138)

Os shows, encontros físicos entre o artista e o público não deixaram de ser importantes para reforçar "o sentimento de pertencimento a uma comunidade musical de resistência" (NAPOLITANO, 2017, p. 139). Inclusive, um dos grandes eventos que marcam os debates em torno do Tropicalismo foi o III Festival de Música Popular transmitido pela TV Record em 1967, ou seja, um evento que promovia tal encontro entre os artistas e o público engajado, disposto a reagir violentamente através dos aplausos e vaias, manifestações que iam além da mera apreciação estética. Nesse evento, Caetano Veloso e Gilberto Gil defenderam, respectivamente, as canções "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", consideradas marcos iniciais do movimento tropicalista no campo musical. Expressando elementos típicos da Tropicália (colagem de imagens de brasilidade, juntando arcaico e moderno e fusão com a música estrangeira), essas apresentações causaram estranheza no começo, mas, no final, foram aplaudidas. Um dos confrontos mais violentos aconteceria no festival do ano seguinte, o III Festival Internacional da Canção (FIC), produzido pela Rede Globo em 1968, quando Caetano Veloso cantou a música "É proibido proibir" (referente às manifestações de maio de 1968 em Paris), foi vaiado pela plateia e proferiu um discurso em resposta, criticando o entendimento da esquerda sobre a relação entre estética e política.

A crítica tropicalista ao público de arte engajada por meio do choque, porém, ao longo do tempo, acabou por ter sua estética incorporada pela MPB. Além disso, na dinâmica dos festivais da canção de 1968, a indústria cultural agiu para transformar as experiências artísticas tropicalistas em um rótulo comercial a ser consumido por uma plateia bem delimitada: a da juventude influenciada pela contracultura.

Como será detalhado mais adiante, em especial no caso da música popular, o avanço e as transformações das obras artísticas de resistência se deu concomitante à consolidação da indústria cultural no Brasil, controlada pelo projeto repressivo do Estado. Principalmente depois do AI-5 e do fim da luta armada, o mercado de bens culturais se mostrou como um dos poucos espaços no qual os artistas poderiam se manifestar, embora de maneira restrita. Os artistas serão cooptados pela indústria e, nas palavras de Ridenti:

Sabe-se que esse mercado viria, com o tempo, a incorporar desfiguradamente elementos tanto das propostas vanguardistas quanto das nacionais-populares dos anos 60, desenvolvendo-se uma indústria cultural, sem precedentes no país, que oferecia empregos e bons pagamentos aos artistas, inclusive "revolucionários". (RIDENTI, 1993, p. 115)

Além disso, a MPB se tornaria um dos produtos mais rentáveis da indústria fonográfica²:

Mesmo vendendo menos que outros gêneros mais populares, a MPB representava o "produto de valor agregado" da música popular, movimentando capitais financeiros e humanos de ponta. Não por acaso, o mercado de MPB era um mercado de *long plays*, o produto mais caro e acabado do mercado fonográfico, enquanto a jovem guarda e a música brega eram um mercado de *singles*, à exceção de alguns grandes vendedores desse seguimento, como Roberto Carlos. (NAPOLITANO, p. 138-139)

Em seu livro "A moderna tradição brasileira", o sociólogo Renato Ortiz afirma que o LP ainda era considerado produto caro na década de 1960, mas com a expansão do mercado fonográfico a partir desse período, vai se caracterizar cada vez mais como um "elemento de consumo, inclusive das classes mais baixas." (ORTIZ, 2001, p. 128). Em vista disso, durante os anos 1970, a produção mercadológica de obras marcadas "pelas canções engajadas de esquerda, agrupado em torno do 'gênero' MPB." (NAPOLITANO, 2017, p. 201), capitalizada por grandes empresas, se massificou de forma significativa.

² Napolitano menciona dois artistas consagrados da MPB que atingiram impressionantes números de venda, considerando o quadro dos anos 1960: Elis Regina, que foi a primeira a atingir a marca de 500 mil LPs vendidos, e Chico Buarque de Hollanda, que foi um dos três maiores vendedores de LPs entre 1966 e 1969. (NAPOLITANO, p. 138)

Diante desse cenário, poderíamos colocar a seguinte questão: se, como Vasconcellos afirmou em sua crítica à corrente nacional-popular, mencionada neste trabalho anteriormente, a cultura passou a ser agente histórico ao invés das pessoas, com a expansão da indústria cultural, o consumo em si, por sua vez, não teria substituído o papel atribuído à cultura?

6. A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE CULTURA ENGAJADA, MERCADO E GOVERNO MILITAR

Segundo Renato Ortiz, as décadas de 1960 e 1970 se caracterizam pela “consolidação de um mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 113) e toma o golpe de 1964 como um dos pontos estruturais mais significativos para o assentamento desse mercado no Brasil. Se do ponto de vista político o Estado militar se caracteriza pelo autoritarismo e repressão, no campo econômico consolidou o capitalismo tardio ao aprofundar as medidas tomadas no governo Juscelino Kubitschek, inserindo o país no “processo de internacionalização do capital” e, “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.” (ORTIZ, 2001, p. 114)

Assim, por promover o desenvolvimento capitalista na sua forma avançada, o governo militar acaba por impulsionar as atividades culturais, porém, associado ao controle pelo Estado autoritário da produção de bens culturais através da censura. Sob o raciocínio da ideologia de Segurança Nacional, o Estado vai se empenhar em eliminar as práticas, discursos e produções dissidentes e incentivar as atividades culturais submetidas a sua razão.

Seguindo essa ideia, Ridenti explica que só se pode falar em indústria cultural brasileira a partir do período entre 1964 e 1968. Para ele, o desenvolvimento econômico proporcionado pela modernização conservadora promovida pelos militares levou ao fortalecimento da indústria cultural e a comercialização em série de produtos culturais, inclusive as ideias de esquerda. Isso porque o empresário tende a desprezar o valor de uso de uma mercadoria em favor de seu valor de troca, desde que garanta enormes quantidades de lucro. Por consequência, a relação da indústria cultural com a cultura de resistência é ambígua e,

se a ideologia burguesa tende a reaproveitar seletivamente, para se fortalecer, elementos das críticas rebeldes ou revolucionárias que lhe são feitas, por outro lado, a indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos que coloca no mercado, nem a ideologia dominante pode absorver por completo as contestações a ela (RIDENTI, 1993, p. 95-96).

Ao criticar alguns pontos dos intelectuais da escola de Frankfurt sobre a relação entre cultura e mercadoria, Ortiz faz uma afirmação semelhante à de Ridenti: “Eu diria que a cultura, mesmo quando industrializada, não é nunca inteiramente mercadoria, ela encerra um ‘valor de uso’ que é intrínseco à sua manifestação.” (ORTIZ, 2001, p. 146)

Logo, essa “fissura cultural aberta nos anos 1960 no edifício ideológico burguês” (RIDENTI, 1993, p. 96) impulsionou a adesão de vários estudantes e trabalhadores intelectuais à guerrilha contra a ditadura:

parte da ‘plateia’ dos espetáculos envolveu-se mais diretamente com a luta [armada], sobretudo estudantes e jovens profissionais com escolaridade superior, para cuja formação da mentalidade rebelde e inconformista as artes e os artistas dos anos 60 contribuíram.” (RIDENTI, 1993, p. 110)

Assim, apesar de apontar certa “ingenuidade revolucionária” (RIDENTI, 1993, p. 88) tanto nos artistas do nacional popular, que acreditavam ser possível manter independência diante da indústria cultural, quanto dos tropicalistas, que queriam subverter essa indústria por dentro, pelo menos, entre o círculo da juventude intelectualizada, houve difusão de “uma rebeldia anticapitalista” (RIDENTI, 1993, p. 89) através das artes que acompanhou a adesão desses jovens à luta armada.

Napolitano também procura explicar a delicada e dinâmica paradoxal entre a arte de esquerda e mercado, acrescido do Estado autoritário como fomentador da cultura, na busca por maior controle de seus adversários. De acordo com o historiador, o mercado de bens simbólicos, comandado por capitalistas liberais e em grande expansão na época, incorporou profissionais e artistas fornecidos pela cultura engajada, que tinha sua base social na juventude de classe média intelectualizada, que demandava por bens culturais com conteúdos críticos. Depois que a ameaça da guerrilha foi anulada e, carente de intelectuais orgânicos de direita, a partir de 1973, o regime militar inicia um diálogo, cheio de contradições, com intelectuais e artistas de esquerda, visando estabelecer novos canais de contato com a sociedade civil e controlar com melhor eficiência a esquerda comunista e os liberais. Nessa dinâmica, se o que unia comunistas e liberais era a defesa da liberdade de expressão, o ponto em comum

entre os militares no poder e os produtores culturais de esquerda era o nacionalismo cultural e a busca por “qualidade” do produto cultural, o que significava “decoro no tratamento e na escolha dos temas e fidelidade aos cânones consagrados pelo academicismo” (NAPOLITANO, 2017, p. 224). A aliança entre Estado e mercado se deu através da política cultural, a qual foi possível por meio do “apoio oficial (financeiro, institucional e normativo) à modernização da indústria da cultura e da comunicação, como parte do projeto estratégico de ‘integração nacional’.” (NAPOLITANO, 2017, p. 218)

Essa dinâmica ambígua, evidentemente, aconteceu em meio a tensão, afastamentos, aproximações e recusas e não poderia deixar de afetar o teor revolucionário das obras submetidas a esse processo, seja por interferência da ditadura, seja por ação da indústria. Por conseguinte, o conteúdo crítico da obra artística veiculada pelo mercado era diluído, uma vez que

os artistas tinham que negociar formas e conteúdos com os interesses e os limites impostos pelos donos dessas empresas, geralmente liberais, nunca interessados em romper radicalmente com o governo, mesmo permitindo a veiculação de discursos críticos ao autoritarismo como projeto estratégico. (NAPOLITANO, 2017, p. 235)

Isso posto, o historiador manifesta a opinião que segue a mesma linha de Ridenti e Ortiz ao afirmar que é possível conciliar valor de troca com valor de uso dentro de um processo cultural, uma vez que as imposições da indústria por “padronização, despolitização e estandardização nos seus produtos” (NAPOLITANO, 2017, p. 346) não escapam de contextos históricos objetivos e contraditórios e os produtos precisavam atender à demanda por cultura engajada de um de seus segmentos de consumo mais rentáveis: jovens críticos de classe média.

Por outro lado, talvez o “valor de uso” da cultura transformada em mercadoria tenha se “deformado” em meio a esse processo, se levarmos em conta que, em um contexto pós derrota da luta armada e desenvolvimento econômico, “havia uma demanda de produtos ‘críticos’, até como efeito compensatório para a derrota política dos projetos de esquerda” (NAPOLITANO, 2017, p. 236). Ou seja, talvez a resistência teria se limitado, em parte, a consumir produtos com conteúdo crítico oferecido no mercado. Para além da mencionada relação, nos primeiros anos após o golpe, entre a arte engajada e a formação da consciência revolucionária dos jovens que se lançaram na luta armada e, considerando a derrota desta nos anos 1970, seria oportuno repetir a questão colocada por Napolitano:

Admitindo-se o princípio de que o consumo cultural via mercado criava e reforçava identidades políticas e sociais, cabe a seguinte indagação: em que momento estas identidades simbólicas se transformariam em práticas políticas efetivas de afirmação de cidadania e construção de projetos alternativos à ordem vigente, questão fundamental na luta contra regimes autoritários? (NAPOLITANO, 2017, p. 235)

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo que foi exposto, fica claro o tamanho dos dilemas enfrentados pelos diversos atores da resistência cultural à ditadura iniciada em 1964. Longe de ser bloco quase indiferenciado de aristas e intelectuais unidos em prol das liberdades democráticas e contra o regime militar, a resistência era constituída de uma diversidade de projetos e estratégias muitas vezes conflitantes entre si, nos quais, até mesmo de acordo com o fechamento das vias de enfrentamento político, “a cultura e as artes passaram a ser vistas como a cola que ligava todas as partes em choque, a argamassa para fechar todas as fissuras, o sumo que alimentava o ‘coração civil’ das oposições.” (NAPOLITANO, 2017, p.26) Como efeito, deter o olhar por um instante sobre o embate entre a corrente nacional-popular e a corrente tropicalista intensifica o sentimento de angústia diante dos impasses que aqueles artistas e intelectuais se dispuseram a tentar resolver, ficando ainda mais notório que os projetos culturais implicava perspectivas além da reação ao regime militar: eles estavam envolvidos a questões profundas de como conceber a cultura brasileira, superar a contradição entre indústria e arte, se comunicar com as “massas” e sobre o próprio processo criativo.

Apesar da exposição das características polêmicas e discussões entre os nacionalistas e tropicalistas, é importante salientar que poderiam haver pontos de convergência entre as duas correntes, no sentido de que

nem o campo do nacional-popular se resumia a obras de conteúdo fácil e didático, formalmente rasas, nem a vanguarda tropicalista era alienada e inconsequente politicamente. Ambas as correntes tinham visões opostas sobre o estatuto de brasilidade e o papel social da arte, mas os dilemas de forma-conteúdo, bem como a questão política, estavam presentes em ambas, demarcando um campo comum de debate. (NAPOLITANO, 2017, p. 348)

Dessa forma, a respeito das vaías à música “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, no festival de MPB de 1968, Ridenti afirma:

Contudo, vista de hoje, fica esmaecida aquela rixa entre o público jovem que vaiava a canção “É proibido proibir” e o compositor no palco, caetano Veloso. Já não está na ordem do dia a recusa de Caetano e dos tropicalistas de colocarem as artes imediatamente a serviço da revolução social; as transgressões estéticas propostas pelo Tropicalismo foram incorporadas pela MPB de nossos dias, quando os artistas têm de se submeter à indústria cultural para a divulgação de suas obras: portanto, distanciados de 1968, torna-se difícil entender as diferenças entre Caetano e os que o vaiavam. Quando se aborda retrospectivamente o ambiente político e cultural de 1968 de uma perspectiva mais sociológica que estética, vê-se que havia muito em comum entre Caetano e o público indignado que o apupava (supostamente os jovens de esquerda que pretendiam defender a ‘autêntica’ MPB e, também, que queriam tomar o poder pela via guerrilheira). (RIDENTI, 1993, p. 108)

De qualquer maneira, tanto a produção dos artistas ligados à esquerda ortodoxa quando os vanguardistas vão se ver inseridos num processo intrincado de produção e consumo de bens culturais que envolve artistas engajados, indústria cultural em processo de consolidação e políticas culturais do Estado militar, que vai desembocar na moderna MPB como um dos seguimentos de mercado mais valiosos da indústria fonográfica. Por consequência, a canção engajada, concebida como bem de consumo, não elimina, porém perde força como elemento contestador da ordem estabelecida, uma vez que, para circular no mercado, não poderá ultrapassar os limites inerentes a esse meio de circulação.

Nesse sentido, Vasconcellos declara que, depois do AI-5 e a consequente queda da hegemonia cultural da esquerda e despolitização do país, o tropicalismo passa a ser integrado e domesticado ao sistema social: “trata-se da institucionalização de uma corrente cultural de revolta no momento em que o sistema a converte num equivalente às formas já existentes, aos seus homólogos instalados no mercado.” (VASCONCELLOS, 1977, p. 65) Portanto, pelo menos especificamente sobre a tropicália, o sociólogo enfatiza o esvaziamento do caráter revolucionário da cultura absorvida pelo sistema após 1969.

Entretanto, Napolitano, Ridenti e Ortiz relativizam esse processo ao ressaltar a impossibilidade de um produto perder completamente o seu valor de uso, mesmo no circuito do mercado de bens culturais destinado a aumentar o lucro dos empresários e enfatizar a complexidade das relações entre artista, público, mercado e o governo autoritário do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Ainda assim, frente às informações apresentadas, foram colocadas algumas questões: a se o consumo teria tomado o lugar do papel de agente histórico atribuído à cultura (mesmo sob uma perspectiva de compensar a derrota no plano político) e a pergunta proposta por Napolitano, citada anteriormente, a respeito do consumo cultural, identidades simbólicas e “construção de projetos alternativos à ordem vigente” (NAPOLITANO, 2017, p. 235). Evidentemente, são perguntas difíceis de destrinchar e que exigem um grau de aprofundamento não cabe nos limites deste trabalho.

REFERÊNCIAS

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

