

**UNIVERSIDADE FEDERAL RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

BÁRBARA COSTA GALVÃO

**“O PAPEL DO INTELLECTUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONSENSO
DURANTE A DITADURA MILITAR”**

**Rio de Janeiro
2014**

BÁRBARA COSTA GALVÃO

**“O PAPEL DO INTELLECTUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONSENSO
DURANTE A DITADURA MILITAR”**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção do título de mestre em comunicação e cultura.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Galvão, Bárbara Costa

“O papel do intelectual na construção do consenso durante a ditadura militar” /
Bárbara Costa Galvão. – 2014.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do
Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2014.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

1. Movimentos culturais engajados. 2. Indústria cultural. 3.
Cooptação. 4. Ditadura. 5. Cultura e comunicação. I. Título.

BÁRBARA COSTA GALVÃO

**“O PAPEL DO INTELLECTUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONSENSO
DURANTE A DITADURA MILITAR”**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção do título de mestre em comunicação e cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho.

Rio de Janeiro, maio de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho - Orientador
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Igor Sacramento
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Hiran Roedel
Universidade Castelo Branco

“Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. (...) ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando suas águas e aprofundando seu leito até março de 1964, desapareceu de nossas vistas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra.”

Ferreira Gullar, 1967

RESUMO

A dissertação analisa a relação entre cultura e engajamento político na década de 1960, período em que nota-se um florescimento artístico notável, brutalmente atingido pela ditadura empresarial-militar. A partir do golpe de 1964, o Estado, no âmbito cultural, tem dupla função: A censura e repressão dos movimentos artísticos contra-hegemônicos e o fomento da cultura “oficial”, através de novas Instituições (como a EMBRAFILMES e a FUNARTE, por exemplo) e do fornecimento de toda infraestrutura para desenvolvimento e consolidação da indústria cultural. Com poucos espaços para apresentar seus trabalhos, muitos dos artistas que outrora viam sua obra como ferramenta política para a emancipação das classes populares, adequaram-se ao sistema e passaram a servir à lógica do mercado. Por outro lado, esses levam para dentro da indústria da cultura, a linguagem nacional-popular, a qual influencia a criação da dramaturgia nacional. É nosso objetivo entender as consequências desse processo na cena cultural do país, de que forma foi possível neutralizar as vozes dissidentes daqueles intelectuais e como a indústria cultural monopolista, que se desenvolveu no país, passou a ser um dos principais instrumentos para a hegemonia das classes dominantes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 – A LUTA PELA CULTURA NO PERÍODO POPULISTA (1930 a 1964).....	18
1.1 – A formação da burguesia “nacional” e a ruptura com o nacionalismo.....	19
<i>1.1.1 – Entre o nacional desenvolvimentismo e o capital multinacional e associado.....</i>	<i>22</i>
<i>1.1.2 – Domínio econômico do capital multinacional.....</i>	<i>26</i>
<i>1.1.3 - O acirramento da luta de classes e a crise do populismo.....</i>	<i>27</i>
<i>1.1.4 – Preparação para o golpe: articulação entre burguesia, militares e meios de comunicação.....</i>	<i>31</i>
1.2 – O desenvolvimento da indústria cultural.....	36
<i>1.2.1 – O conceito de indústria cultural a partir da Escola de Frankfurt.....</i>	<i>36</i>
<i>1.2.2 – Gramsci e a luta pela hegemonia.....</i>	<i>38</i>
<i>1.2.3 – A luta pela hegemonia nos marcos da indústria cultural.....</i>	<i>40</i>
<i>1.2.4 – O desenvolvimento da indústria cultural no país.....</i>	<i>43</i>
1.3 – Movimentos culturais engajados: Um instrumento de hegemonia.....	48
<i>1.3.1 – O Partido Comunista Brasileiro e o nacionalismo de esquerda.....</i>	<i>48</i>
<i>1.3.2 – O Instituto Superior de Estudos Brasileiros e o nacional-desenvolvimentismo.....</i>	<i>50</i>
<i>1.3.3 – Os movimentos culturais engajados e o nacionalismo.....</i>	<i>51</i>
<i>1.3.4 – O Cinema Novo e a estética da fome.....</i>	<i>54</i>
<i>1.3.5 – Teatro de Arena, uma revolução estética e política na cultura.....</i>	<i>56</i>
<i>1.3.6 – Centro Popular de Cultura: A arte como instrumento para a luta política.....</i>	<i>61</i>
2 – A CULTURA DO AUTORITARISMO: COERÇÃO E CONSENSO.....	67
2.1 - Os significados da ditadura empresarial-militar para a sociedade brasileira.....	69
<i>2.1.1 – A busca pelo consenso durante o regime ditatorial.....</i>	<i>73</i>
2.2 – O duplo papel da ditadura empresarial-militar no plano da cultura.....	75
<i>2.2.1 – A repressão das vozes contra-hegemônicas e o incentivo a cultura “oficial”.....</i>	<i>78</i>
<i>2.2.2 – Da hegemonia dos movimentos culturais de contestação ao AI-5.....</i>	<i>79</i>
<i>2.2.3 – O tropicalismo como a expressão de uma crise.....</i>	<i>83</i>
<i>2.2.4 – O Estado como incentivador: A consolidação da indústria cultural no país.....</i>	<i>90</i>
<i>2.2.5 – Rede Globo: Fábrica de consciências.....</i>	<i>95</i>

3 – DA CRÍTICA À INSERÇÃO NO SISTEMA.....	100
3.1 – Os intelectuais como instrumento de hegemonia.....	103
<i>3.1.1 – O intelectual orgânico x o intelectual tradicional.....</i>	<i>104</i>
<i>3.1.2 – O CPC e a consciência possível.....</i>	<i>109</i>
3.2 – O processo de cooptação, uma relação dialética.....	116
<i>3.2.1 – Alguns aspectos dessa incorporação.....</i>	<i>120</i>
<i>3.2.2 – As consequências da cooptação para o mundo da cultura.....</i>	<i>130</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, nos interessa compreender a problemática da cultura na sociedade brasileira atual, para isso, buscamos informações e elucidações no passado, mais precisamente, na década de 1960. Dessa forma, propomos nesta pesquisa a abordagem histórica, por acreditar que, para entender a nossa questão, precisamos visualizar a dimensão das mudanças estruturais ocorridas no país no princípio da consolidação do capitalismo até a concretização do capitalismo monopolista, isto é, por volta de 1930 a 1975, com foco na década de 1960, na qual importantes transformações ocorreram.

De acordo com Carlos Nelson Coutinho, poderíamos falar de uma longa década de 1960, pois, segundo ele:

(...)Na verdade, a década iniciou-se em 1956 com o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, onde foram denunciados os crimes de Stalin; e, de certo modo, encerrou-se com o colapso do eurocomunismo em meados de 1970. (...) E, no meio de tudo isso, ocorreu 1968 com o maio francês, a Primavera de Praga e tantos outros movimentos libertários por todo o mundo, no Norte e no Sul, no Leste e no Oeste. Não é casual que, no início dessa longa década, Sartre tenha afirmado que o marxismo era a filosofia insuperável do nosso tempo. Naquele momento, seguramente, o marxismo disputava hegemonia com muita força (2006, p. 100).

No Brasil, a década de 1960, foi impactada por todos esses acontecimentos. Este período contraditório se caracteriza, no campo cultural, de um lado, por um florescimento artístico sem precedentes, no qual foram formados diversos grupos e movimentos culturais engajados politicamente, e, por outro, pelo desenvolvimento e consolidação de um projeto mercadológico para a cultura – conceituado como indústria cultural. Paralelamente, na sociedade verificava-se essa mesma contradição, sustentada pelos distintos projetos sociais em disputa: por um caminho, a esquerda ganhava força, influenciava os trabalhadores e os intelectuais do período em prol da construção de mudanças radicais que apontassem para uma nova sociedade, apostando no acirramento da luta de classes. Por outro, a burguesia nacional e internacional lutavam juntas para consolidar no país o capitalismo monopolista e afastar de vez a ameaça comunista, para isso se utilizaram de todos os meios com o objetivo de neutralizar as forças políticas contra-hegemônicas que cresciam.

A partir da década de 1950, grupos e coletivos culturais se formam, influenciados pela esquerda da época, com o mesmo objetivo de transformar a arte em um instrumento para a emancipação das classes populares. Estes formaram uma linguagem comum na medida em

que almejavam retratar o povo e seu sofrimento em suas obras. A partir dessas características e influências comuns, se origina o viés do nacional-popular na cultura. Neste projeto, abarcaremos alguns desses grupos com um foco maior no Centro Popular de Cultura, o CPC, por acreditar que este melhor expressa as características e influências do período, por isso, através dele poderemos compreender a esquerda e o nacionalismo que tomaram conta do país a partir da década de 1950. Tentaremos analisar e esclarecer as condições necessárias para que essa percepção coletiva de sociedade se desenvolvesse, assim como as condições que lhe tiraram a força, nesse sentido, como tentaremos demonstrar, o papel indústria cultural foi fundamental.

Após o golpe de 1964, grande parte dos artistas dos movimentos culturais engajados politicamente, são cooptados pela então nascente indústria cultural – sendo sua maior expressão a mídia televisiva. No presente trabalho, tentamos compreender a forma como ocorreu a absorção mencionada, a partir da relação dialética que se estabeleceu, no contexto histórico, entre artistas e indústria e funcionou tanto como um instrumento para a consolidação desta segunda, quanto como uma tentativa, ainda que fluída, de construção contra-hegemônica, por parte dos primeiros. Dessa forma, esta pesquisa pretende observar como a indústria cultural se utilizou da alta qualificação e prestígio desses profissionais, dando liberdade estética ou censurando e os moldando – através do esvaziamento de suas falas -, bem como, buscar as formas e artimanhas com que os artistas se utilizaram deste espaço, para um maior alcance de suas obras, contrariando-a ou legitimando-a, ao abdicar de suas crenças para se adequar ao formato imposto. Também tentaremos expor as motivações que pressionaram os artistas aceitarem trocar sua linguagem, já consagrada no meio, pela televisão, já que neste período, ainda não se notava grande interesse por este veículo, como acontece hoje, por parte dos artistas. Podemos elencar diversas motivações, que trabalharam como pressão neste processo: alcançar um grande público com suas obras, disseminar a ideologia contra-hegemônica do nacional-popular ou mesmo ter um trabalho fixo, diante da impossibilidade de prosseguir com projetos engajados por conta da censura. Assim, pretende-se identificar quais as consequências do desenvolvimento dessa indústria, principalmente no que tange a forma e o contexto em que esta se desenvolveu, e quais as consequências desse processo na produção cultural brasileira.

Vamos analisar a evolução da indústria cultural no país, vinculando-a as transformações estruturais na sociedade da época, essencialmente nos campos político e econômico. Do ponto

de vista econômico, a ditadura empresarial-militar tinha como projeto desenvolver a economia brasileira e inseri-la no mercado internacional, assim o regime autoritário consolida no Brasil o capitalismo monopolista. Dentro desse desenvolvimento econômico há o fortalecimento de indústrias de bens materiais assim como de bens culturais. No entanto, este segundo mercado, aponta para questões ideológicas e possui um elemento político inserido no próprio produto. Ao mesmo tempo em que o Estado autoritário estimula e investe nas ferramentas para o desenvolvimento da indústria cultural, já que esta se apresenta como fundamental para a manutenção do poder de classe, essa área deve ser vigiada e controlada para que não se contraponha à política vigente.

Nesse sentido, percebemos o interesse do Estado no desenvolvimento de determinadas produções culturais, interesse esse explicitado com a criação de instituições para atuar diretamente nessas atividades, como a Embrafilme, a Funarte, o Pró-Memória etc. Além dessas instituições estatais, o Estado reconhece a importância dos meios de comunicação de massa como um instrumento ainda mais forte e eficaz de disseminação de ideias e, principalmente, como instrumento para auxiliar na integração nacional, já que têm a capacidade de atingir um enorme público, criando estados emocionais coletivos. Para o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o Estado empresarial-militar implantou uma grande infraestrutura de comunicações, possibilitando a integração do país e, conseqüentemente, do mercado consumidor, o que beneficiou duplamente às classes dominantes. Chamamos a atenção para a estreita associação entre o regime autoritário e os grandes empresários, planejadores de primeira ordem e apoiadores das medidas militares no ato do golpe, estes, sem dúvida alguma, foram os grandes beneficiados da época. Os grupos privados da área de comunicação também foram extremamente favorecidos com a infraestrutura de comunicações propiciada pelo Estado, o principal exemplo deste fato é a Rede Globo. Roberto Marinho, seu presidente, não só apoiou o golpe de 1º de abril, como também cumpriu o papel de reproduzir suas ideias e fomentar sua defesa, através de seu jornal e, posteriormente, da sua rede de televisão.

No mundo da cultura, ambos os projetos (movimentos culturais engajados de esquerda e indústria cultural) foram importantes ferramentas na disputa pela hegemonia na sociedade civil. Veremos no decorrer deste trabalho de que forma essa disputa ocorreu. Tentaremos demonstrar o quanto a indústria cultural serviu às classes hegemônicas durante a consolidação

do capitalismo monopolista no país, assim, acreditamos que ela possa servir como chave explicativa que nos induz a compreensão da problemática cultural atual a que nos referimos.

A resposta aos nossos questionamentos não pode ser respondida tendo em vista apenas a questão cultural, isoladamente. Neste sentido, estamos interessados na totalidade, no conjunto da quadra história, em seus sujeitos sociais, suas contradições. Uma vez decidido o tempo histórico, nos dedicamos a analisar sua conjuntura e os movimentos e dinâmicas que se confrontaram. Assim, o golpe de Estado de 1964 traça uma linha divisória entre a época da democracia populista e a nova etapa das relações de dependência externa no Brasil (Ianni, 1968). Para fundamentar melhor a análise, reconstruímos nossa história recente do período do Estado Novo até a ditadura empresarial-militar; descrevemos a formação, o desenvolvimento e a crise do populismo e o aproveitamento desta configuração como mote para que a burguesia articule uma nova proposta de Estado para atingir de forma mais rápida e eficaz seus objetivos. Demos destaque ao debate sobre a ideologia nacionalista, que permeia a época e discutimos como esta exerceu sua influência junto a esquerda do período.

Portanto, partimos da perspectiva histórica para a compreensão de nosso objeto. Ora, como estudar a década de 1960, na qual cultura e política se relacionavam intensamente, quando manifestações culturais tinham relação direta com o que acontecia no país, sem analisar toda a conjuntura do período de forma elaborada e aprofundada, como uma totalidade? O contexto histórico abre o caminho e clarifica a questão da cultura no país, a questão da relação entre cultura e engajamento político, num período em que a luta de classes se intensificou, um período em que intelectuais orgânicos se articularam dos dois lados, um com movimentos culturais de resistência e outro articulando para que sua classe, a classe dominante, se mantivesse no poder, mesmo que de forma inconstitucional. No meio disso, a grande mídia que se consolidava, cumpre o papel de representante do capital e dissemina sua ideologia, além de tentar neutralizar vozes contra-hegemônicas. Nas palavras de Carlos Nelson Coutinho, *“só é possível entender plenamente os fenômenos artísticos e ideológicos quando estes aparecem relacionados dialeticamente com a totalidade social da qual são, simultaneamente, expressões e momentos constitutivos”* (2011, p.9).

Dessa forma, nenhum fenômeno pode ser analisado de forma isolada de seu conjunto social, no qual produz sentido. É necessário identificar as formas culturais, midiáticas, ideológicas, econômicas e políticas do período, bem como as interações sociais nas quais estão imersos estes fenômenos. Para a compreensão da realidade, é necessário entender que a sociedade é

um processo dinâmico de práxis e não um objeto natural. Dito isso, veremos como o trabalho se estruturou.

No capítulo *A luta pela cultura no período populista*, destaca-se que o florescimento político-cultural se desenvolveu no período anterior à ditadura, por volta do final da década de 1940, a partir daí, desenvolve-se uma análise da conjuntura política que possibilitou esse processo a partir do Estado Novo até o populismo, passando pela formação da burguesia “nacional” e da influência crescente da esquerda no seio das classes trabalhadoras, principalmente através do Partido Comunista, assim como a perseguição sofrida por esse partido. Após o primeiro mandato de Getúlio, vemos como os Governos que o seguem rompem com o nacionalismo ao abrir a economia ao capital estrangeiro e privilegiam a burguesia multinacional e associada, a qual passa a ter o domínio econômico do país. Ainda neste capítulo, o ISEB é analisado como um dos responsáveis por desenvolver a ideologia nacional-desenvolvimentista, ideologia que influenciou a esquerda desse período e os movimentos culturais.

Em seguida fazemos um mapeamento dos grupos culturais engajados da época, apontando suas características e identificando quais são comuns a todos eles, como o viés nacional-popular, por exemplo. Apesar dos estilos diversificados, o que se pretende nessa pesquisa é especificar os pontos ideológicos em comum. Apresentamos alguns dos que entendemos como mais importantes e expressivos deste processo histórico, o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura e o Cinema Novo. São feitas análises de cada um, ainda que sucintas, porém fundamentais na pesquisa para situar a heterogeneidade político-cultural do período, o florescimento de tais movimentos engajados politicamente, bem como suas contradições e diferenças.

Da mesma forma, construímos o panorama da incipiente indústria cultural, a qual se desenvolvia predominantemente através do Rádio e apresentava, no cinema, uma invasão de filmes norte-americanos. Ainda nesse capítulo, há uma discussão sobre o conceito que abarca o termo “indústria cultural”, onde propomos debater a luta pela hegemonia dentro da mesma, utilizando os conceitos da Escola de Frankfurt e Gramsci, expondo suas convergências e divergências, sempre à luz da consolidação desta no Brasil. A partir da exposição teórica, traçamos um panorama histórico da indústria cultural no país, dos anos 1930 – quando ainda era incipiente, mas já ensaiava seus primeiros passos – até a década de 1960.

O objetivo nesse capítulo é apontar a realidade do movimento intelectual do país, no período anterior à ditadura, a conjuntura política e econômica que possibilitou o florescimento de tais

manifestações político-culturais, os movimentos e partidos vinculados à esquerda presentes no período demarcado, bem como de que forma atuava a incipiente indústria da cultura no país.

No capítulo *A cultura do autoritarismo: Coerção e Consenso*, são apontadas as consequências da ditadura na sociedade e, especificamente, no mundo da cultura, bem como de que forma se deu a coerção, através do terrorismo de Estado, e a construção do consenso, através de mecanismos de incentivo à cultura “oficial”. É apontada a maneira como os movimentos culturais engajados continuaram hegemônicos mesmo após o golpe empresarial-militar, ao formar um mercado alternativo e, finalmente, como a promulgação do Ato Institucional Nº5 suprimiu essa produção. Ainda nesse capítulo, serão apresentadas as manifestações de reação tanto ao sistema vigente quanto à sua oposição, o movimento internacional da contracultura, o qual, no Brasil, adquiriu forma através do Tropicalismo, que se desenvolveu em 1967 e marca a transição para a cultura apartada do engajamento político. Este é entendido nessa pesquisa como aquele que rompe com as características comuns dos movimentos culturais do período e o qual consideramos como precursor do pensamento pós-moderno na cultura do país.

Ainda nesse capítulo é analisado o processo de consolidação da indústria cultural, a implantação definitiva dos meios de comunicação de massa, tendo a frente a televisão. Apresentamos as características e os produtos da indústria cultural no país, desde o seu surgimento até sua consolidação. Discutimos o que possibilitou sua implantação nos moldes monopolista, com incentivo estatal fomentando o modelo privado e os interesses em jogo. Nesta seção falamos sobre a história da Rede Globo, exemplo de uma empresa privada que apoiou o golpe e, posteriormente, se beneficiou do regime. Nos interessa perceber o que deu origem ao surgimento da emissora, ao crescimento espetacular no período e de que forma a mesma passa a ser o maior expoente da indústria cultural e, conseqüentemente, o instrumento mais eficaz para a construção do consenso.

Vamos perceber a ampliação exponencial do raio de ação da indústria da cultura e a redução dos espaços ocupados pela cultura engajada fazendo com que muitos movimentos culturais busquem alternativas, entre elas a de se adequar a esse novo mercado. Nesse processo, diversos artistas que participaram desses movimentos culturais engajados, como o Cinema Novo, Teatro de Arena e o CPC, são, em certa medida, incorporados pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela TV Globo, em um período que a emissora investia – e recebia (recebe) estímulos estatais - na constituição de sua equipe e na ampliação de sua infraestrutura para, logo em seguida, tornar-se a principal expressão da indústria

cultural no país. Dito isso, o foco deste capítulo, é entender de que forma a política cultural adotada pela ditadura empresarial-militar e, por consequência a consolidação da indústria cultural, modificam a relação entre cultura e engajamento político.

No capítulo *Da crítica à inserção no sistema*, realizamos a discussão sobre a função dos intelectuais no processo de luta política na sociedade capitalista, em especial, no âmbito da cultura, utilizando as discussões propostas por Gramsci e Sartre, dentre outros. Serão colocados os conceitos de “intelectual orgânico”, aquele que, segundo Gramsci, tem a função de tornar orgânica (sistemizada e não segmentada) a ideologia ou visão de mundo do grupo social o qual representa, independente de sua classe de origem. Em contraposição à ideia de Sartre do intelectual como “*monstro que se define por sua consciência infeliz*” (1994, p.45), por este destoar tanto das classes hegemônicas, por seu comprometimento social, quanto das classes desfavorecidas, por sua origem e formação.

A finalidade desse capítulo é realizar a discussão acerca da necessidade dos intelectuais na organização da cultura, na luta pela hegemonia, levando o debate para a década de 1960, onde artistas geralmente oriundos da classe média e universitários se identificavam e se aproximavam das classes populares com o intuito de desenvolver uma consciência crítica nestas. Vamos discutir sobre os métodos e dificuldades na busca por alcançar esses objetivos: a dificuldade de sair do círculo da plateia de classe média e aproximação das massas ou mesmo a manifestação de erros estratégicos por adotar uma postura, muitas vezes ingenuamente, elitista ao acreditar que só o artista sabe o que é melhor para as classes populares, o que muitas vezes se tornou uma atitude paternalista ou ainda, atitudes construtivas, como bem disse Eduardo G. Coutinho (2011), dando origem à articulação de forma orgânica, “*buscando uma relação de aprendizado mútuo com as classes populares*”.

Nessa discussão, é emblemática a frase de Guarnieri “*Errar com o povo será sempre menos danoso do que errar contra ele (...). Sonhamos com um teatro que atinja realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as classes e não apenas para uma minoria(...)*” (apud PEIXOTO, 1999, P. 30). Ainda nesse capítulo, é analisada a relação dialética que envolve o processo de cooptação. Sem qualquer objetivo de julgar os artistas absorvidos pela indústria cultural, identificamos esse processo e explicitamos os possíveis motivos, bem como as consequências deste no mundo da cultura, chegando, finalmente, às considerações finais.

Quando nos referimos a problemática atual da cultura, nos referimos a ausência de relação entre arte e sociedade. Percebemos por parte de produtores culturais, artistas e boa parte da sociedade, uma negligência sobre o assunto, uma naturalização da separação da cultura e engajamento político, do distanciamento dos elementos de crítica social da arte. São poucas as discussões estruturais sobre a relação entre cultura e sociedade, estas giram em torno de questionamentos técnicos sobre gestão/administração do setor cultural, notadamente no âmbito das políticas públicas. São cada vez mais significativas as declarações de artistas de que não devemos misturar arte e política. Por isso, sustentamos que é de maior importância entender criticamente a origem dessa nova realidade e, dessa forma, buscar na análise do passado, respostas para o presente e formas de mudar o futuro. A hipótese que tentamos demonstrar aqui sugere que, na disputa pela hegemonia, a indústria cultural serviu como um dos instrumentos mais eficazes para a manutenção da ideologia burguesa.

Hoje, percebemos os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão – maior expressão da indústria cultural – cada vez mais inseridos em nossa realidade e naturalizados em nosso cotidiano. Essa nova relação entre indústria cultural e sociedade faz com que a primeira possa atingir mais facilmente seus objetivos já que, por essa naturalização, existe pouca reflexão crítica por parte dos receptores. Esse trabalho tem como motivação tornar expostos esses objetivos e ajudar na elaboração do cunho crítico por parte dos receptores para a construção, ou a consolidação da construção contra-hegemonia. A importância do tema pode ser vista de acordo com Muniz Sodré:

De fato, a chegada vertiginosa da economia de mercado a regiões de renda precária – o que é típico dos países do chamado Terceiro Mundo –, aliada à decomposição do velho tecido urbano, coloca os problemas de comunicação e cultura no centro das preocupações intelectuais. Por um lado, eles se situam numa problemática política, que é a da hegemonia (ou dominação por consenso) do bloco historicamente dominante, por meio das organizações e instituições da sociedade civil (conceito hegeliano marxianamente reposto por Gramsci) sobre o conjunto da sociedade. Esta foi a problemática, ainda muito atual, teorizada por Gramsci, para quem a organização material da cultura, hoje capitaneada pela mídia, alinha-se com outros “aparelhos privados de hegemonia”, tais como escolas, partidos, sindicatos, etc. (2010, p. 248)

Dessa forma, acreditamos que só teremos condições para construir algum tipo de resistência aos grupos hegemônicos, se pudermos conhecer a origem dos fenômenos presentes na indústria cultural. Nossa intenção é dar um passo seguro no entendimento de que a produção cultural contemporânea é um processo social construído historicamente que atendeu (e atende) a determinados interesses e fins e desconstruí-lo como um fenômeno natural. Nesse

sentido, o estudo poderá ser útil na medida em que se preocupa em analisar o contexto da consolidação da indústria cultural no país, durante o regime ditatorial articulado por grandes empresários – nacionais e internacionais – e militares, e observa atentamente um dos mecanismos utilizados para o seu desenvolvimento, a absorção de artistas que lideravam movimentos contra-hegemônicos da década de 1960, especificamente a cooptação exercida pela televisão. Dessa forma, nossos objetivos terão sido alcançados se este texto contribuir para uma abordagem mais crítica da indústria cultural.

É importante ressaltar que este estudo propõe uma reflexão crítica, ainda que bastante introdutória, sobre a arte nos dias atuais, onde esta apenas cumpre o papel de entreter as pessoas e é monopolizada em grande parte como um produto da sua própria indústria – a indústria cultural. A cultura não mais desempenha seu papel reflexivo assim, se transformou em mais um produto lucrativo na sociedade capitalista. A arte, de componente estruturante da ontologia do ser social, vulgarizou-se como apenas mais uma mercadoria. Nesse sentido, o presente estudo pretende contribuir também para o entendimento da relação entre cultura, engajamento político e sociedade. Para Marx, não basta compreender o mundo, trata-se também de transformá-lo e essa é a real inspiração dessa pesquisa. Marx, após 130 anos, continua a nos ensinar muito sobre a engrenagem do capitalismo e os caminhos que devemos seguir contra a barbárie para enfim alcançar a *emancipação humana*.

1 – A LUTA PELA CULTURA NO POPULISMO (1930 a 1964)

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por uma constante e crescente polarização política entre projetos antagônicos, a nível nacional e internacional. Guerra Fria, Revolução Cubana, crescentes mobilizações populares no Brasil em busca de reformas e de maior democratização, expansão de capitais multinacionais, esse foi o pano de fundo do conflito que instauraria uma ditadura no país a partir de 1964. Nesse contexto, o campo da cultura e da comunicação foi estrategicamente utilizado em razão do embate como uma instância da luta política e, a partir desse momento, ganha ainda mais importância como poderoso instrumento de disseminação ideológica, eficaz na legitimação da hegemonia ou para a construção da contra-hegemonia.

Esta foi uma época na qual, em grande parte da América Latina, a esquerda ganhava força e os movimentos sociais e políticos promoviam debates com a população acerca de questões econômicas, políticas e sociais para discutir uma série de temas como a reforma agrária, o imperialismo, o movimento operário e a nacionalização das empresas multinacionais. Para conter o avanço do socialismo e garantir a hegemonia do capital multinacional, consolidando o capitalismo, foi promovida uma série de golpes de Estado na América Latina, patrocinada pelo imperialismo (NETTO, 2011). No Brasil a ditadura instaurada a partir de 1964 gera o terror nas universidades, repressões aos movimentos sociais e estudantis, intervenções nos sindicatos, arrocho salarial, censura etc. Foram diversas as consequências desse processo no país, como veremos no decorrer deste trabalho, no entanto, trataremos fundamentalmente das mudanças ocorridas no âmbito cultural.

É preciso, sobretudo, destacar que o florescimento político-cultural do país se desenvolveu no período anterior ao combate à ditadura. De acordo com Marcelo Ridenti, este acontece entre 1946 e 1964, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar no momento da revolução brasileira (2005, p. 85). Nesta configuração, é relevante o período do governo de João Goulart (1961 – 1964), o qual estreitou alianças com o movimento sindical e setores nacionalistas, impulsionando movimentos populares e político-culturais. A influência do Partido Comunista Brasileiro – então a maior expressão organizada da esquerda brasileira -, a estrutura populista de inserção das massas e o cenário internacional, renovado principalmente com a Revolução Cubana, contribuíram determinadamente para uma crescente

conscientização e politização das classes populares. Por outro lado, Dreifuss (1981) alerta que durante essa fase foram criadas entidades de caráter privado, cujo objetivo era construir o consenso e formatar uma nova hegemonia sob o domínio do capital multinacional e associado. São exemplos destas entidades: a ABDIB (Associação Brasileira de Infraestrutura e Indústria de Base), fundada em 1955; a ANFAVEA (Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores), fundada em 1956; a ABIT (Associação Brasileira da Indústria Têxtil), fundada em 1957; o Instituto Aço Brasil, antigo Instituto Brasileiro de Siderurgia, fundado em 1963; Associação Brasileira de Metais, criada em 1943; além das associações do setor químico, indústria de alimentos e de materiais elétricos, fundadas entre 1963 e 1964 (TAVARES, 2013). Para uma análise mais profunda do nosso tema é importante fazer um levantamento histórico do período anterior ao golpe empresarial-militar em nosso país.

1.1 – A formação da burguesia “nacional” e a ruptura com o nacionalismo

A formação da burguesia em nosso país foi marcada por um compromisso de classe entre esta e os setores agrários, especialmente os agroexportadores, esse compromisso foi institucionalizado pela constituição de 1934. O então presidente Getúlio Vargas precisava reger o que Dreifuss definiu como “*uma trama de conciliações efêmeras entre interesses conflitantes*” (1981, p. 22). A burguesia industrial, ainda em fase de consolidação, acreditava que para ter mais força, não poderia haver dissidências dentro das classes dominantes, como as que se manifestaram durante a revolução de 1932 ou ainda com o movimento fascista (integralismo). Além disso, e ainda mais importante, era necessário conter e reprimir reações organizadas da classe trabalhadora como o levante comunista de 1935 ou a criação da Aliança Nacional Libertadora. Essas ações tinham como objetivo fortalecer a burguesia industrial e, para isso, esta precisava de uma forte representação.

O Estado Novo foi a forma engendrada para ser essa representação necessária ao “estado de compromisso” já que a burguesia se mostrou incapaz de liderar seus componentes oligárquicos, de estabelecer a unidade no interior das classes dominantes. Além disso, o Estado Novo seria um importante veículo da construção do consenso na sociedade, através das ações populistas de Vargas. Ambas as ações – se tornar liderança do “estado de compromisso”, garantindo a unidade das classes dominantes, e impor-se através do consenso-, eram determinantes para o objetivo central: criar a infraestrutura necessária para o desenvolvimento industrial. Segundo Dreifuss:

O Estado Novo garantiu a supremacia econômica da burguesia industrial e moldou as bases de um bloco histórico burguês, concentrando as energias nacionais e mobilizando recursos legitimados por noções militares de ordem nacional e de progresso, cujos interesses pela industrialização mutuamente reforçavam os interesses dos industriais. Sob a égide do Estado Novo, industriais e proprietários de terra tornaram-se aliados. (1981, p.22)

É importante notar que o Estado Novo não significa um arranjo brasileiro disposto arbitrariamente pelas classes dominantes do país, ele está inserido como parte de um contexto mundial onde se acreditava que a crise de 1929 poderia acabar com o capitalismo e com o liberalismo político e, como assinalou Silene Freire (2011), apenas um Estado forte poderia sobreviver a essa ameaça. Portanto, o Estado Novo surge num contexto mundial de força do “totalitarismo”, inspirado no sucesso nazista, divulgados no país.

Durante o Estado Novo, no início da década de 1940, apresentando péssimas condições de vida – grande exploração e arrocho salarial - e falta de liberdade política, a classe trabalhadora reage e se agita, apesar de seus sindicatos que, amplamente controlados pelo governo, concentravam as reivindicações no sentido de abafar qualquer manifestação. Foram criados novos sindicatos nacionais ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Movimento de Unificação dos Trabalhadores (MUT), em 1944 e a Confederação dos Trabalhadores do Brasil (CTB), em 1946, ano em que estouraram inúmeras greves reprimidas com grande violência pelo Estado. Além disso, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a divulgação do horror promovido pelos regimes totalitários da Itália e da Alemanha, a população em geral e os chefes militares brasileiros param de apoiar o Estado Novo e pressionam Getúlio Vargas, o qual também admitia necessidade de mudanças desde que não o afastassem do poder (FREIRE, 2011, p.59).

Getúlio atende as pressões concordando em abrir politicamente o regime e concede anistia política, libertando presos políticos, incluindo os militantes do Partido Comunista. A censura à imprensa foi abrandada e Vargas promete eleições para a Assembleia Constituinte e para a Presidência da República. Dessa forma, a esquerda, principalmente o Partido Comunista, que havia sido atingida pelo Estado Novo, ressurgiu na “*precária sociedade civil de meados da década de quarenta*” (DREIFUSS, 1981, p. 25) e faz crescer sua influência no seio das classes trabalhadoras, o que causa receio na burguesia por entender que isso significava uma ameaça que poderia fugir ao seu controle.

As classes dominantes perceberam a necessidade de mudança para que fosse possível amenizar o descontentamento popular e esvaziar seus movimentos, absorvendo suas lideranças e burocratizando suas demandas. Ao perceber esse contexto, Getúlio tentou constituir um sistema político trabalhista de centro-esquerda com tendências nacionalistas e formou uma nova base sócio-política composta pelas classes trabalhadoras e a burguesia industrial. Por fim, com medidas que ficaram conhecidas como populistas, Vargas empenhava-se por garantir a hegemonia da burguesia industrial no país. No entanto, as estratégias do então presidente, principalmente sua tendência nacionalista, foram vistas como excessos indesejáveis já que os industriais procuravam estabelecer e estreitar relações com multinacionais para conseguir capital, tecnologia e aumentar seus lucros. O exército, apoiado pela burguesia industrial, pela oligarquia, pela classe média e por empresas multinacionais interessadas no país, depõe Getúlio Vargas, em 1945.

Nesse período, no campo da cultura e da comunicação, como veremos com mais detalhes a frente, foram criados diferentes mecanismos de censura, no entanto, por conta da necessidade do governo em trabalhar a construção do consenso, é uma época na qual podemos observar o início de uma cultura popular de massa no país, pois o rádio começa a atingir camadas populares e passa a ocupar uma posição privilegiada para transmitir as ações do governo Vargas. Em 1938, o programa “Hora do Brasil” foi inaugurado com o objetivo de divulgar os principais acontecimentos do país diariamente, informando detalhadamente sobre os atos do presidente da República e as realizações do Estado. Em 1940, a Rádio Nacional foi estatizada pelo Estado Novo e se transformou na rádio oficial do Governo brasileiro, alcançando grande parte do território nacional. Também nessa época o cinema nacional inicia seu processo industrial e sua consolidação, no entanto, diferente do rádio, não contou com grandes investimentos do Estado Novo. Durante esse período havia um grande domínio de filmes americanos, criando padrões de consumo e comportamento.

A mesma elite política e econômica que comandou o regime ao lado de Vargas, permaneceu no poder após a destituição dele e promoveu as primeiras eleições nacionais. O primeiro presidente eleito, Marechal Eurico Dutra, reabriu a economia ao capital estrangeiro em condições muito favoráveis, especialmente aos Estados Unidos. De acordo com Dreifuss, o governo do Marechal Eurico Dutra, apoiado pelo poder oligárquico-empresarial, com o objetivo de *“conseguir o consentimento político das classes subordinadas e impor consenso entre as frações subalternas das classes dominantes”* (1981, p. 29), se utilizou, inicialmente, de meios de dominação e táticas que se caracterizavam como paternalistas. Por exemplo, na tentativa de abafar as crescentes demandas dos trabalhadores, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP, e o Centro de Indústrias do Estado de São Paulo – CIESP, convidaram seus membros a contribuir para comissões de eficiência e bem estar social. A FIESP e o CIESP também formaram comissões de relações com o público, com o objetivo de modificar a demanda dos trabalhadores, defendendo os interesses dos patrões. Em junho de 1946, após pressão dessas duas Instituições, o Marechal Eurico Dutra, cria o Serviço Social da Indústria – SESI, com o objetivo de combater o reaparecimento de organizações autônomas dentro das classes trabalhadoras e de disseminar uma base ideológica em consonância com a sociedade industrial capitalista (DREIFUSS, 1981, p. 29).

Em 1947, como veremos com mais detalhes a seguir, o Partido Comunista chega a posição de quarto partido mais votado nas eleições estaduais e passa a representar grande ameaça. Ainda

em 1947, no início da Guerra Fria, o governo ordenou o fechamento do PCB, o colocando na ilegalidade. No entanto, o governo conseguia construir certa medida de consentimento e consenso a partir da falsa noção de igualdade democrática de todos os cidadãos, apesar de ficarem excluídos dessa democracia os “comunistas”, analfabetos e trabalhadores rurais.

1.1.1 – Entre o nacional desenvolvimentismo e o capital multinacional e associado

Ao final do governo Dutra, a inflação engolia o salário mínimo e os trabalhadores voltaram a se agitar. Nesse contexto, Getúlio Vargas voltou para disputar as eleições mas, desta vez, apesar de continuar com o compromisso com a industrialização nacionalista e defender o direito do Brasil ao seu petróleo e recursos minerais, Vargas, deixou claro que aceitaria maior abertura aos investimentos estrangeiros. Dessa forma, ele mostrava certa continuidade com atitudes passadas e não entrava em atrito com os novos interesses fortalecidos durante o governo Dutra. Getúlio vence as eleições em 1950, reunindo políticos de diversos partidos e abrangendo empresários, interesses agrários e classes trabalhadoras urbanas.

Dreifuss (1981, p. 32) divide a administração de Getúlio em três fases: A primeira, a qual durou até 1953, contou com forte presença empresarial, além de uma política anti-inflacionária e grande procura de ajuda econômica dos Estados Unidos. Após grande pressão de sindicatos e grupos nacionalistas, inicia-se a segunda fase a qual Getúlio, sem se desfazer de sua relação com o bloco oligárquico-industrial e com os Estados Unidos, recorreu às classes trabalhadoras como grupo de pressão, o que ocasionou uma crescente polarização política e ideológica acerca de assuntos nacionalistas e trabalhistas. Durante essa fase, ele nomeou João Goulart, militante do PTB, a ministro do trabalho. Todos esses pontos culminaram em uma crescente oposição do exército a Getúlio Vargas o que levou o então presidente a demitir João Goulart e o ministro da guerra, o General Estillac Leal.

O Governo tinha como objetivo apoiar a industrialização nacional e limitar os interesses multinacionais, para isso dava proteção especial aos empresários brasileiros e controlava os investimentos estrangeiros. No entanto, os empresários locais eram favoráveis à penetração multinacional, para eles a campanha nacionalista deveria girar em torno da produção industrial e não em torno da origem do capital e tecnologia envolvidos. Em consequência

disso, a terceira fase se caracterizou por uma forte pressão militar, apoiada por empresários e pelo governo americano e tem fim no golpe de Estado e suicídio de Getúlio em 1954.

Durante o segundo governo de Vargas, acontecem dois fatos que, de acordo com Daniel Pécaut (1990), marcam simbolicamente a estreita relação entre a população e o nacionalismo: a campanha que culminou na criação da Petrobrás, em 1953 e a comoção após o suicídio do presidente. Ambas proporcionaram a convergência entre distintos setores nacionalistas, inclusive os comunistas e intelectuais. A carta deixada pelo antigo ditador passa a fornecer o “*arcabouço do populismo nacionalista*”(PÉCAUT, 1990, p. 99:100) e, a partir dela, o nacionalismo passa a significar ativação das massas e resistência ao imperialismo, além de surgirem diversas orientações sobre o tema. De 1930 a 1964, o nacionalismo tem grande importância na história brasileira, este cresceu e se desenvolveu e forma diversa e imprecisa, como bem ilustra Hélio Jaguaribe:

São nacionalistas, no Brasil, correntes de extrema direita, ligadas, no passado, aos movimentos de propensão fascista, e correntes de extrema esquerda, como o Partido Comunista. São nacionalistas os defensores da socialização dos meios de produção e os partidários da iniciativa privada(1958, p. 12).

Pécaut chama atenção para o nacionalismo difundido na Escola Superior de Guerra (ESG), fundada em 1949, a qual elabora a “doutrina de segurança nacional”. Essa doutrina não se limitava apenas em ações antissubversivas mas também possuía um plano de industrialização para o país. (PÉCAUT, 1990, p. 99:100) A ESG, é a responsável pela formulação da doutrina de “Segurança e Desenvolvimento” que, posteriormente, será fundamental para o regime ditatorial.

Na eleição seguinte, em 1956, vence a aliança entre PSD e PTB, assumindo Juscelino Kubitschek e João Goulart, respectivamente, como Presidente e Vice-presidente do país. Essa aliança consistiu em uma coligação de forças sociais com objetivo de expandir a indústria no Brasil através de um desenvolvimento nacional e era formada pela burguesia industrial, um setor da burguesia comercial, classes progressistas (profissionais liberais e administradores), políticos urbanos e sindicalistas. No entanto, apesar da administração de Juscelino estar baseada, aparentemente, na mesma correlação de forças políticas do regime de Getúlio Vargas, este assumiu uma política de desenvolvimento para o país que resultou em uma grande mudança no modelo de acumulação, reforçando o que Dreifuss definiu como um padrão de “*desenvolvimento associado*” com a realização de seu chamado Plano de Metas de 1956 a 1961 (1981, p. 33).

É interessante perceber a característica peculiar que o populismo tomou no governo de JK, cuja aproximação com o capital monopolista transnacional foi irremediável. A política de desenvolvimento de Juscelino dava condições e estruturas apropriadas para uma maior participação econômica do capital oligopolista multinacional e associado, propiciando sua consolidação. Durante seu governo, foram criados grupos executivos formados por diretores de empresas privadas, empresários e oficiais militares que constituíam uma espécie de administração paralela e coexistiam com o Executivo tradicional. Esses grupos tinham como objetivo introduzir os interesses multinacionais e associados na formulação de diretrizes políticas e no centro de tomadas de decisão e, além disso, evitar os mecanismos de controle das autoridades populistas via parlamento.

Com o novo ritmo da industrialização, a política de desenvolvimento de JK, acarretou também em um crescente processo de urbanização do país, a formação de novos empregos assalariados e, conseqüentemente, um aumento da classe trabalhadora industrial. O populismo foi útil durante este período para passara imagem de um Estado neutro, que promovia a paz e a harmonia entre o capital e o trabalho, entre os patrões e seus empregados, além de pregar o nacionalismo, em voga neste período. No entanto, esse mito caiu por terra no início da década de 1960, como veremos adiante. Para continuar aparentando neutralidade, era necessário esconder qualquer tentativa de organização autônoma das classes trabalhadoras e, por isso, o Partido Comunista continuava na ilegalidade assim como continuavam restritos os aparecimentos de sindicatos autônomos. No entanto, no final da década de 1950, com a urbanização e industrialização crescentes e, conseqüentemente, o aumento da classe trabalhadora e sua maior organização, houve um enfraquecimento do domínio ideológico das classes dominantes sob as classes subalternas.

No campo, as Ligas Camponesas mobilizavam os trabalhadores rurais quando foram feitas as primeiras tentativas de sindicalizá-los, dessa forma, a luta de classes florescia no campo e na cidade, as organizações trabalhadoras ganhavam forma, assim como havia intensa mobilização estudantil e debates no interior das Forças Armadas. Como consequência, nesse período, as noções de segurança militar interna se concretizaram no país, alterando a preocupação da defesa do território nacional para a preocupação com ameaças subversivas. Juscelino, ao falar à Escola Superior de Guerra, enfatizou que essa se dedicasse ao estudo da potencial ameaça subversiva, estimulada pela influência comunista (FREIRE, 2011, p. 65).

No início da década de 1960, o populismo foi desafiado por duas forças sociais divergentes, surgidas durante a concentrada industrialização propiciada por JK: os interesses multinacionais e associados e as classes trabalhadoras industriais, as quais defendiam os interesses nacionalistas. Este confronto político entre distintos e opostos projetos desmistificava a ideia construída pela burguesia de um estado neutro. No final do Governo de Juscelino e durante o Governo de Jânio Quadros, os interesses das corporações multinacionais e associadas foram atendidos e estas estavam em situação econômica próspera. No entanto o acirramento da luta de classes ameaçava seus interesses, principalmente após a renúncia de Jânio Quadros quando João Goulart tornou-se presidente, liderando o bloco nacional-reformista. Jango, como era popularmente conhecido, contrariou os interesses do bloco multinacional e associado que logo tentou buscar um novo arranjo político, apoiado pela classe dominante, incluindo a burguesia nacional. Esta última, como veremos a seguir, era considerada por alguns militantes e intelectuais de esquerda (principalmente os do PCB) como uma possível aliada, pois, teoricamente, face ao bloco imperialista, esta teria uma postura nacional e reformista. Essa burguesia “nacional” apoiou a queda de João Goulart e condenou suas práticas distributivas e nacionalistas.

1.1.2 – Domínio econômico do capital multinacional

As novas formas de capitalismo ao redor do mundo após a Segunda Guerra Mundial tiveram como expressão organizacional básica as corporações multinacionais, em outras palavras, a expressão do capital monopolista. No Brasil, onde se consolidava um capitalismo monopolista tardio e dependente, o capital “nacional” existia em sua forma associada ou em empresas estatais. Dreifuss observa que até mesmo nas empresas estatais existia a presença do capital transnacional através de *joint ventures* (empreendimentos conjuntos) entre o Estado e corporações multinacionais (1981, p. 49). A partir da década de 1950, os interesses do bloco multinacional e associado ganharam peso econômico e, além disso, peso político capaz de

influenciar as diretrizes políticas no país através de seus intelectuais orgânicos, uma espécie de *intelligentsia* empresarial formada por diretores de corporações multinacionais, administradores de empresas privadas, executivos estatais e oficiais militares. Para Dreifuss:

Os interesses multinacionais e associados cresceram rápida e estavelmente, estimulados pela política de desenvolvimento de Juscelino Kubitschek. Por volta de 1960 tais interesses haviam se tornado a força socioeconômica dominante. (1981, p. 77)

No entanto, para o autor, havia uma clara dicotomia entre a predominância econômica do bloco multinacional e associado e sua falta de liderança política no cenário nacional, essa diferença foi o fio condutor para que o bloco multinacional e associado procurasse soluções políticas extras constitucionais que resultaram no golpe de 1964 (1981, p. 105).

De acordo com Gramsci, para que uma classe possa “vir a ser” Estado, é necessário que esta esteja preparada, organizada – em suas formas civis e militares – e atenta para perceber quando a situação é favorável. O objetivo se cumpre quando o conjunto de valores dessa classe torna-se social e as organizações políticas e ideológicas tornam-se autoridade e forças orgânicas de Estado. Para o italiano, os intelectuais orgânicos detêm grande importância nesse processo já que tornam orgânicos os valores dessa classe, criando as estratégias necessárias para a ação desta.

Nesse sentido, os intelectuais orgânicos do bloco multinacional associado, desempenharam papel fundamental para lograr a liderança política deste grupo. No processo político e ideológico através do qual os interesses multinacionais associados assumiram o controle do Estado, Dreifuss (1981), destaca dois períodos. O primeiro, utilizando uma expressão de Gramsci, ele caracteriza como “transformismo molecular”, no qual foram criados anéis burocrático-empresariais de doutrinação e disseminação ideológica, formando seus intelectuais orgânicos. Durante esse período, o populismo dava sinais de exaustão política. Quando a esperança de tomar o poder através de meios eleitorais foi frustrada pela renúncia de Jânio Quadros, o período de “transformismo molecular” chega ao fim. A partir daí, o bloco de poder multinacional direciona seus esforços para influenciar o Parlamento e os militares a impedir, através de um arranjo constitucional, que o Executivo de João Goulart agisse. Com o objetivo de angariar maior poder político, o bloco emergente tentou destituir a autoridade do Executivo, tirando das forças populares sua base. Essa ação já se constituía em uma manobra ampla de contenção dentro de uma campanha maior em direção ao golpe de Estado. Antes da efetivação do golpe, os valores modernizantes e conservadores, oriundos do bloco

multinacional associado, expressaram-se através de vários organismos da sociedade civil, como por exemplo:

Associações de classe (CONCLAP, FIESP, CIESP), grupos de ação política (IPES /IBAD), e vários escritórios técnicos privados (CONSULTEC, CBP). A ideologia modernizante-conservadora penetrou também a sociedade política através de *think-thank* burocrático-empresariais (FGV) e anéis burocrático-empresariais (BNDE, “Grupos Executivos”)(DREIFUSS, 1981, p. 107).

Essa segunda fase, se constitui pelo que Dreifuss definiu como o “transformismo” de grupos inteiros da burguesia e abarca os três anos do governo de João Goulart (1961-1964). Zé Paulo Netto (2011) chama atenção para o comprometimento com as classes populares por parte do governo de Goulart, mesmo que o legislativo ainda fosse ocupado, predominantemente, por forças conservadoras. A articulação que culminou no golpe de Estado será ainda neste capítulo.

1.1.3 - O acirramento da luta de classes e a crise do populismo

Durante o período de 1961 a 1964, podemos constatar uma crise da forma de dominação burguesa no país, a qual tomava forma no populismo. Essa crise se deu pela contradição entre as demandas da burguesia multinacional e associada e dos trabalhadores que, com a forte industrialização promovida no período anterior por Juscelino, estavam mais concentrados nos centros urbanos e, como consequência, mais organizados e mobilizados.

Inicialmente, o objetivo da burguesia multinacional e associada era compartilhar o poder com os populistas que controlavam o Estado. De acordo com Dreifuss (1981), esse compartilhamento deu certo durante o Governo de Juscelino Kubitschek, quando as companhias multinacionais lograram formar uma administração paralela onde contornavam os canais burocráticos do Estado assim como faziam pressão classista junto ao Estado e apoiavam a contenção das classes populares. No entanto, após Juscelino, essa conciliação entre interesses diversificados, não se repetiu. Segundo o autor, o período em que Juscelino governou o país se caracterizou como “*a mais efetiva expressão socioeconômica e política do populismo. Porém ao final da década de cinquenta, as incoerências estruturais da “convergência de classe” populista começaram a aflorar*” (1981, p. 125).

Sob o mesmo ângulo, o professor José Paulo Netto (2011) analisa este período de crise da administração populista no país. Para ele, no início da década de 1960, a solução econômica, que fora totalmente articulada para a execução do Plano de Metas, ficou inteiramente vulnerável politicamente. Essa solução econômica, segundo o autor, consistia na conciliação entre o Estado, o capital privado nacional e as grandes multinacionais e passa a sofrer uma crise entre 1961 e 1964.

Todas essas alterações tiveram como consequência um confronto ideológico e político entre as classes o que desaguou no colapso do populismo no país. Portanto, os interesses e demandas contraditórios do capital transnacional e das classes trabalhadoras produziram o cenário político de crise do início da década de 1960. De acordo com Dreifuss (1981) essa se expressou em dois momentos inter-relacionados na relação entre os grupos sociais dominantes e os subordinados. Segundo o autor, o primeiro momento se caracterizou pela incapacidade do bloco de poder governante em manter a relativa relação estável entre as classes dominantes e subordinadas. Ao não promover mudanças sociais e não dar limites socioeconômicos aos grupos dominantes, o governo permitiu o desenvolvimento de uma tensão político-institucional a qual afetava a economia brasileira. O segundo momento consistiu na incapacidade do bloco populista de manter uma posição hegemônica dentro das classes dominantes. Segundo o autor, isso acontecia porque os grupos oligárquico-industriais eram incapazes de derrotar as forças socioeconômicas multinacionais e associadas empregadas para a rearticulação de poder. Em poucas palavras, essa era uma conjuntura em que se abria uma grave crise política entre a classe dominante e sua representação política no Estado.

Em meio à crise política do bloco populista se dava a intensificação da luta de classes na qual os trabalhadores apresentavam novas organizações políticas. De acordo com Silene Freire (2011) o acirramento das lutas de classes foi consequência da crise econômica que o país atravessava, pois o governo não conseguia atender as demandas populares que eram afetadas pela inflação e pela queda do ritmo do crescimento econômico. Segunda ela, as classes trabalhadoras se recusavam a arcar com o ônus deixado pelo modelo econômico de Juscelino Kubitschek e, respaldadas pelo Governo de Goulart, as mobilizações populares acirraram o conflito entre capital e trabalho, o que agravou a crise política do governo.

Acerca da luta dos trabalhadores, José Paulo Netto (2011, p. 22) enfatiza que o campo democrático e popular organizava uma ação unitária no terreno sindical e o politizava em ritmo acelerado, colocando a questão de como o capitalismo se desenvolveu em nosso país,

sem reformas e com a exclusão das classes populares de todas as decisões. Para Dreifuss (1981), como consequência desse período de ritmo acelerado da luta de classes, percebemos novos níveis de organização política nas massas.

É importante destacar que a participação intensiva de amplas camadas trabalhadoras no cenário político era um fato novo na vida do país. José Paulo Netto (2011) destaca a participação de segmentos pequenos burgueses, principalmente os intelectuais, parte da Igreja Católica e das forças armadas. Sobre a participação dos intelectuais durante esse período, trataremos mais adiante neste trabalho. No entanto, é importante ressaltar aqui que, como veremos no decorrer da pesquisa, essas questões repercutiram de forma intensa no campo da cultura e da educação, proliferando movimentos em diversos locais do país que tinham como objetivo a organização da cultura com a finalidade de realizar uma transformação estrutural da sociedade brasileira.

No entanto, essa grande mobilização popular e democrática intensificada não ameaçava imediatamente a ordem capitalista, portanto, não caracterizava um quadro pré-revolucionário. Além disso, o próprio João Goulart, apesar de ter como finalidade implantar reformas de base na estrutura política do país, não tinha como objetivo o socialismo, mas sim corrigir injustiças sociais e propiciar as condições para o desenvolvimento do país dentro do próprio sistema capitalista. A reforma agrária, por exemplo, poderia melhorar a produção agrícola do país ao oferecer terra e melhores condições aos camponeses. A mesma lógica era pensada para a indústria, ou seja, propiciar melhorias na vida dos operários, possibilitando maior produtividade industrial. Nesse contexto, a educação também foi pensada nesta lógica, era necessário adequá-la ao desenvolvimento do país. De acordo com Bandeira:

Estas reformas, evidentemente, não visavam o socialismo. Eram reformas democráticas e tendiam a viabilizar o capitalismo no Brasil, embora sobre outros alicerces, arrancando-o do atraso e dando-lhe maior autonomia e independência, ou seja, maior capacidade de autotransformação e auto-sustentação. A reforma agrária, que o empresariado industrial, retardatário, raquítico e umbilicalmente vinculado ao latifúndio, não tivera condições de executar, constituía, sobretudo, um instrumento para a ampliação do mercado interno, necessária ao desenvolvimento do próprio parque industrial do Brasil (BANDEIRA, 2001, p. 164).

De maneira geral, o populismo, apesar de ter grande sucesso no meio dos trabalhadores, tinha como objetivo manter no poder a velha oligarquia, sem esquecer os interesses da burguesia industrial. No campo, por exemplo, mantinha os trabalhadores rurais sem direitos sociais trabalhistas, já que esses, analfabetos em grande parte, não tinham direito a voto. O populismo

parou de interessar ao grupo das classes dominantes quando estas já não tinham mais controle sobre ele e suas políticas. Com Goulart na presidência, à medida que este se comprometia com as classes populares, os interesses do bloco multinacional e associados estavam ameaçados. A crise econômica, que se manifestou de forma intensa em 1962, provocada pela continuidade do padrão de desenvolvimento de Juscelino, tem como consequência a desaceleração do crescimento da economia do país. Nesse contexto, durante esse período as tensões descritas acima, ganharam maior importância.

Dessa forma, o colapso do populismo originou-se no interior da luta de classes, o que desafiou as classes dominantes, que, apesar de terem características e demandas diferentes, tinham em comum o desejo de continuar a ser classe dominante. Por isso, a incapacidade do regime em estabilizar a situação demonstrava a falta de habilidade de articulação das classes dominantes que, *“confrontadas pela militância das classes trabalhadoras urbanas e rurais, se viram nos tentáculos do dilema populista: reforma social ou acumulação privada”* (DREIFUSS, 1981, p. 145). Em suma, o golpe de 1964 representa uma reação das elites brasileiras à crise política e econômica instaurada no país no início da década de 1960 e, principalmente, à crise de hegemonia do Estado Brasileiro, o qual não conseguia resolver a situação (FREIRE, 2011). Portanto, o período se caracteriza como uma crise política estreitamente vinculada a crise econômica. Ao se referir sobre a crise do Estado burguês, Hirsch define:

A ‘crise política’ se manifesta quando os aparelhos de Estado não podem mais garantir nem a ‘seletividade específica de classe’, necessária à estabilidade do processo político, nem a reprodução da dominação política da burguesia em sua estrutura institucional e com o pessoal político existente quando é preciso então reestruturá-los de modo significativo (1977, p. 107).

Já a crise econômica desse período, segundo Ianni *“manifestou-se da seguinte forma: reduziu-se os índices de investimento, diminuiu a entrada do capital externo, caiu a taxa de lucro e agravou-se a inflação”* (1977, p. 192). Segundo o autor, nesse período era possível perceber o fundamento de toda a tensão político-econômica da época:

Por um lado, colocavam-se as condições políticas e econômicas, bem como ideológicas, favoráveis à formação de um sistema capitalista de tipo nacional. E, por outro lado, colocavam-se as condições políticas, econômicas, bem como ideológicas, favoráveis ao desenvolvimento do capitalismo associado (IANNI, 1977, p. 192).

Assim como Ianni, José Paulo Neto (2011) afirma que em 1963, as opções se mostram claramente: ou os interesses do capital nacional privado eram atendidos em uma aliança com

o Estado que permitisse um esquema de acumulação para o desenvolvimento da industrialização pesada ou se articulava outro arranjo político-econômico que privilegiasse os interesses imperialistas do capital multinacional e associado que daria prosseguimento ao padrão de desenvolvimento já em processo. Apesar de a primeira alternativa agradar as forças democráticas e populares, ela representava grandes riscos, os quais as forças dominantes não estavam dispostas a correr, enquanto a segunda apresentava menos riscos políticos para o capital, além de neutralizar as forças mais radicais do campo democrático, ainda que temporariamente.

É importante observarmos que toda essa força tarefa montada para disseminar a ideologia anticomunista foi necessária por conta da força demonstrada pelas classes populares em seus movimentos políticos e culturais. As elites sentiram-se ameaçadas e precisaram formar uma aliança para conter esses movimentos influenciados pela recente Revolução Cubana. Segundo Ianni, a democracia populista alcançou um desenvolvimento que as classes dominantes não esperavam (1977, p.151).

1.1.4 – Preparação para o golpe: articulação entre burguesia, militares e meios de comunicação

Toda a movimentação sociopolítica realizada pela burguesia, de 1963 a março de 1964, girou em torno da solução a ser encontrada para a tensão criada pelas diferentes demandas. Sabemos de que forma a burguesia resolveu essa questão, José Paulo Netto resume da seguinte maneira: “*deslocaram-se para o campo da antidemocracia*” (NETTO, 2011, p. 27).

Nesse contexto de crise econômica e política, ganha força o bloco de poder multinacional e associado, que procurou novas formas de articulação política e contenção social, contra as quais o regime populista e o movimento das classes subalternas, não conseguiram disputar. Sobre as ameaças aos interesses da burguesia multinacional e associada vindas do regime populista e dos movimentos das classes populares e a reação desta, o líder empresarial Paulo Ayres Filho assegurou que, “*Os capitalistas da América Latina demoraram muito a entender que estavam mortalmente ameaçados em duas frentes. Uma vez que o fizeram, porém, sua reação foi forte e eficaz*” (Apud Dreifuss, 1981, p. 145).

Essa reação começa a ser organizada em 1961 com a criação de instituições ideológicas e políticas, dentre as quais, as mais importantes foram o Instituto de Pesquisas e Estudos

Sociais e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática, o complexo IPES/IBAD, composto por intelectuais orgânicos civis e militares ligados ao bloco empresarial modernizante-conservador, o bloco multinacional e associado. Em sua criação, o complexo contou com grande incentivo norte-americano, ao receber investimentos de empresas norte-americanas e alemãs estabelecidas no Brasil e pelo contato estreito com a CIA (FREIRE, 2011). De acordo com Dreifuss, o IPES coordenava uma sofisticada campanha política, ideológica e militar, no entanto, era apresentado para o público como uma organização educacional que tinha como objetivo reduzir o analfabetismo no país, “*seus objetivos professados eram ‘promover a educação cultural, moral e cívica dos indivíduos’*” (1981, p. 164). A criação do IPES teve uma ótima receptividade pela imprensa como o Jornal do Brasil, O Globo, o Correio da Manhã e a Última Hora, além de contar com o apoio do arcebispo do Rio de Janeiro.

De acordo com Silene Freire (2011, p. 105:6), no complexo político-militar IPES/IBAD, o IBAD era o mais exposto já que agia como uma unidade tática enquanto o IPES operava como centro estratégico. Freire acrescenta, o IBAD além de semear o anticomunismo e um estranho conceito de democracia, também fornecia auxílio financeiro para eleger candidatos a cargos políticos. Esses candidatos deviam assinar um documento chamado “compromisso ideológico”, com o qual firmavam o pacto de seguir a orientação ideológica do Instituto. A autora também ressalta a relação do complexo com a Escola Superior de Guerra, caracterizando-os como:

O verdadeiro partido da burguesia para a ação ideológica, política e militar.(...)Aliando os princípios da doutrina da segurança nacional à sólida campanha de mobilização da opinião contra o comunismo, a ação desses organismos logrou produzir o clima propício ao 31 de março, bem como capitalizar o apoio e a legitimidade de outros setores sociais alheios ao pacto, como as classes médias, por exemplo (2011, p. 106).

Novamente chamamos atenção para a relação entre civis e militares na articulação desses movimentos, que formavam alianças entre os setores mais conservadores da elite, com apoio da Igreja Católica, classe média e imprensa. Com relação a Igreja, Silene Freire observa que esta servia como um instrumento para disseminar a ideologia do complexo empresarial-militar, fundamentando o arcabouço ideológico anticomunista. Em troca, recebia financiamento do IPES para seus projetos “culturais”, como, por exemplo, o Centro de Pesquisa e Documentação Social e Política na Pontifícia Católica (2011, p. 109). Já sobre a classe média, de acordo com Emir Sader (1990), as elites conseguiram o apoio desta ao alardear que, ao tentar realizar a reforma agrária tocando nos latifúndios, João Goulart atacava todas as propriedades do país, colocando em risco o direito à propriedade, a integridade da

família e às escolas privadas. Para Ianni (1968), o apoio da classe média no processo político brasileiro é um fator importante para explicar o sucesso do golpe de Estado de 1964.

O complexo IPES/IBAD teve grande importância na articulação do golpe empresarial-militar de 1964, onde a burguesia multinacional e associada desenvolveu o que Dreifuss definiu como “*uma ação medida, planejada e calculada que a conduziu ao poder*” (1981, p.145). A importância desses Institutos mostra como a burguesia multinacional e associada evoluiu de um grupo de pressão para uma organização de classe capaz de uma ação política sofisticada a ponto de articular um golpe de Estado. De acordo com o autor,

Essa elite, ligada organicamente ao bloco multinacional e associado, acabaria com as incoerências e indecisões do Estado populista, indicando claramente ao capitalismo brasileiro o caminho a seguir, a despeito da oposição da direita e da esquerda dentro de suas próprias fileiras. (DREIFUSS, 1981, p. 146)

Portanto, podemos perceber que, ao contrário do que o senso comum acredita, o país não passou por uma ditadura onde os protagonistas foram os militares. Estes estavam muito bem amparados pela elite nacional, grandes empresas multinacionais, Igreja Católica e pela imprensa. Assim, como já sabemos, o golpe contou com a participação de civis, representantes das classes dominantes. Dessa forma, se faz importante o uso do termo “empresarial-militar” para a caracterização do regime ditatorial instaurado em 1º de abril de 1964, expondo o que a elite do país sempre tentou esconder: sua relação com o golpe. Assim, acreditamos ser importante destacar o caráter de classe do golpe, isto é, não se trata de uma divisão entre civis e militares, se trata de uma distinção de classes. Dessa forma, entendemos que, a partir de 1964, se instaurou uma ditadura burguesa sob a forma militar no país.

Como vimos no decorrer desta pesquisa, a relação dos militares com o governo sempre foi bastante intensa, por vezes em parceria e por vezes em fases conturbadas como foi o caso de Getúlio Vargas, por exemplo, que foi apoiado e depois sofreu com um golpe dos próprios militares. De acordo com Ianni (1968, p.143), a militarização da política é um fato normal na vida brasileira. Para ele, em acontecimentos históricos os militares surgem como forças decisivas tanto para encaminhar, apressar, controlar ou obstar o desenrolar destes acontecimentos, dessa forma, o poder político e o poder militar são apenas teoricamente autônomos já que na prática, são dimensões do mesmo poder. A militarização da política cresce proporcionalmente ao acirramento da luta de classes.

Sobre essa relação, Silene Freire (2011) diz que no governo de Jânio Quadros os militares dispunham de participação significativa em cargos importantes como, por exemplo, Golbery

do Couto e Silva e Ernesto Geisel. Com o olhar atento a essa estreita relação, a autora alerta para a construção do golpe o qual, segundo ela, parece ter sido planejado e aperfeiçoado durante toda a história do país e, claramente, em harmonia com os interesses dominantes.

Antonio Gramsci nos alerta que em momentos históricos críticos, um aspecto decisivo é o poder de classe organizado em suas formas civis e militares, predisposto para avançar quando se manifestar uma situação favorável. Quando chegamos ao início dos anos 1960, a crise política e econômica está armada, o poder populista não logra a conciliação entre demandas distintas e o poder da classe dominante se articula em suas formas civil e militar para, no momento certo, avançar. Acerca disso, Freire acertadamente afirma: “*Mais do que qualquer outra força política, as Forças Armadas preparam-se para os novos papéis e os novos tempos.*” (2011, p. 79). No entanto, acrescentamos o fato das Forças Armadas não agirem sozinhas, de fato, nas palavras de Gramsci, a força política preparada nesse momento era a burguesia multinacional e associada, a qual englobava setores militares. De acordo com Florestan Fernandes (1975), a burguesia nacional fez uma associação do liberalismo com a autocracia e não com a democracia e por isso essa burguesia se modernizou muito mais no plano econômico do que no plano político. Para Ianni (1988), durante esse processo político, as três instituições que se articulavam como partidos políticos para defender os interesses dos grupos e classes dominantes foram as Forças Armadas, a Igreja Católica e a tecnocracia burocrática.

O presidente João Goulart, ao perceber que a oposição crescia e que não conseguiria apoio político dentro do Congresso, optou por levar direto ao povo, por meio de comícios, a proposta de aprofundar as reformas. Após o comício realizado no dia 13 de março de 1964 na Central do Brasil, onde Goulart anunciou uma série de decretos como limitação dos preços dos alugueis, nacionalização de refinarias privadas de petróleo e expropriação de terras para a reforma agrária, a crise agravou-se. A imprensa, representando a oposição reacionária, aprofundou a campanha contra o Governo. No dia 19 de março, aconteceu a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, orientada pelo IPES, com respaldo da Igreja Católica, onde cerca de 500 mil pessoas protestaram contra as medidas anunciadas pelo Presidente. De acordo com Ianni (1968), a “Marcha da Família”, preparou a opinião pública para o golpe, que seria realizado 10 dias depois. O Estado de São Paulo noticiou a marcha da seguinte maneira:

A Capital paulista viveu ontem o maior dia de toda a sua história. Em sua formação compacta e na mais perfeita ordem, cerca de 500.000 democratas de todas as

condições sociais, constituindo verdadeira corrente humana, desfilaram durante horas pelas ruas o centro, transformando a “Marcha da Família com Deus, pela Liberdade” na maior manifestação cívica jamais realizada nos quatrocentos e dez anos de vida da nossa metrópole (*Apud*Ianni, 1968, p. 138).

Comparando a natureza e o caráter dos dois atos, o comício de Goulart e a “Marcha da Família”, Ianni aponta que o primeiro tem um viés reformista, é apoiado pelo proletariado urbano e é uma expressão típica da democracia populista, enquanto a Marcha tem um viés reacionário, é apoiado pela classe média e é orientado pelo autoritarismo. O autor aponta a importância da campanha de opinião pública, dirigida para a classe média para preparar a população para aceitar o golpe. O país era inundado com propagandas e campanhas anticomunista por meios de comunicação envolvidos com o complexo IPES/IBAD. Segundo Silene Freire, “*A doutrinação realizada através da mídia visava a infundir ou fortalecer atitudes e pontos de vista tradicionais de direita e a estimular percepções negativas das forças populares e do governo*” (2011, p. 119). Dessa forma, embora a burguesia multinacional e associada fosse incapaz de gerar consenso na sociedade ao menos foi capaz de, após essa forte campanha política e ideológica, esvaziar o apoio ao Executivo e levar a classe média para o seu lado.

1.2 – O desenvolvimento da indústria cultural

Ao analisar o contexto histórico, percebemos o desenvolvimento da burguesia industrial no Brasil a partir do primeiro Governo de Getúlio Vargas. Agora, analisaremos o momento em que essa burguesia, ao iniciar sua consolidação, desenvolve os aparelhos privados de hegemonia, com o objetivo de disseminar sua ideologia neste processo de expansão do capital monopolista no país. Dentre esses aparelhos, a indústria cultural se mostra como um dos mais eficazes instrumentos. O desenvolvimento da indústria cultural, tal qual conhecemos hoje, marcada por forte presença empresarial, se inicia nessa época e sua consolidação acontece no período do regime ditatorial constituído em 1964 em consequência da consolidação da burguesia monopolista.

Mas o que está por trás desse conceito que relaciona a cultura, normalmente entendida como livre expressão do homem, com indústria, normalmente relacionada a produção de bens materiais? Adorno e Horkheimer foram os primeiros a identificar esse novo processo e caracterizar a indústria cultural, ainda no final da década de 1940. De acordo com os filósofos, a cultura é um importante agente de socialização. Esses autores foram os primeiros que se sobressaíram ao desenvolver os estudos críticos de comunicação e cultura de massa, utilizando o termo Indústria Cultural a fim de criticar o processo de industrialização da cultura produzida para as massas.

1.2.1 – O conceito de indústria cultural a partir da Escola de Frankfurt

O Instituto de Pesquisa Social (IPS), do qual se origina a chamada Escola de Frankfurt, surge na Universidade de Frankfurt em uma época em que grande parte dos operários organizados era revolucionária e possuía o objetivo de acabar com o capitalismo para a construção de regimes socialistas, comunistas ou anarquistas, inspirados pela Revolução Russa a qual mostrou aos operários que o que parecia impossível se tornou realidade. O Instituto se caracterizou como o primeiro dentro da Universidade voltado para o pensamento de Marx, tinha como objetivo à pesquisa da situação social, econômica e política do mundo contemporâneo e teve como uns de seus maiores expoentes Theodor Adorno e Horkheimer.

Horkheimer, em seu texto “teoria tradicional e teoria crítica” caracteriza a teoria tradicional como “o paradigma de um tipo de racionalidade voltada apenas para os meios e negligente com relação aos fins.” (DUARTE, 2010, p.35) Já a teoria crítica, para ele, “ao não perder de vista os fins do conhecimento, trata os próprios dados sensíveis como ambivalentes, na medida em que designam o mundo material como apenas potencialmente humano, já que, em termos imediatos, ele é dominado pelo capital” (Op. cit.).Esse texto ainda não apresenta a teoria crítica na sua forma mais radical mas já mostra que os filósofos da Escola acreditavam que a sociedade estava sob o início de um novo regime dentro do capitalismo, não mais o liberal das análises de Marx e sim monopolista. Horkheimer identifica as ações desse novo regime com o objetivo de despolitizar os trabalhadores: Acesso a serviços mais essenciais (saúde, educação básica, aposentadoria etc) e a pequenos privilégios como lazer e consumo além de repressão e bombardeio ideológico.Como bem aponta Duarte, “um dos resultados desse processo é o quase aniquilamento do ímpeto revolucionário do proletariado e certa orfandade na transformação social”(2010, p. 36).

A estratégia do capitalismo monopolista era a de obter adesão das massas ou, pelo menos, afastá-las de simpatias com movimentos socialistas e a cultura de massas fazia parte desse processo, se caracterizando como um dos mais eficientes instrumentos. Os autores perceberam que o processo que observavam poderia ser chamado de revolução industrial no ramo do entretenimento, já que a produção cultural passa a ser realizada nos moldes dos grandes conglomerados, se caracterizando pela grandeza das instalações, modelo administrativo e cartelização da distribuição dos produtos. Através do estilo de vida apresentado nos filmes hollywoodianos e também de seus astros, era passado para as massas, o modo de vida para uma existência feliz.

O conceito frankfurtiano de indústria cultural, formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, refere-se ao processo de industrialização que se desenvolve a partir do século XVIII e se consolida na esfera da cultura na década de 30. Segundo os autores, a indústria cultural se constitui por um:

Conjunto de organizações empresariais, altamente concentradas tecnicamente e de capital centralizado, que produzem e distribuem objetos culturais em grande escala, empregando métodos marcados por alto grau de divisão do trabalho, baseado em fórmulas e visando a rentabilidade econômica (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

De acordo com essa formulação, ocorre no campo cultural um processo de industrialização com características similares às das indústrias convencionais, almejando, essencialmente, o lucro. A partir daí, a cultura não é mais vista como um espaço para a livre expressão e conhecimento, mas como uma mercadoria como qualquer outra. Adorno e Horkheimer ainda chamam atenção para a diferença fundamental entre a indústria convencional e a cultural, sendo a última, além de geração de valor, um instrumento de disseminação da ideologia hegemônica e mistificação das massas.

De acordo com Adorno e Horkheimer, a indústria cultural desqualifica o sujeito, minando as condições para o seu desenvolvimento, assim, o homem passa a ser o resultado de uma massificação. Segundo os autores, “*A indústria Cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico*” (Adorno e Horkheimer, 1981, P.168). Os filósofos entendiam a cultura como uma estrutura coesa, controlada e presa pelo sistema, assim como o reflete e não expressa mais a liberdade do homem. Desse modo, a Escola de Frankfurt nos apresenta um quadro de extremo pessimismo, no qual o espectador assume uma posição de total passividade, sendo a indústria cultural responsável por criar uma cultura alienada, conformista e sem espaço para a reflexão das massas. Nesse sentido, essa visão pessimista é considerada um déficit para ver ou apontar uma saída e uma resistência na cultura.

1.2.2 – Gramsci e a luta pela hegemonia

Em contraponto a essa visão de total passividade, Gramsci nos dá uma perspectiva comprometida com uma *práxis* – a teoria com papel ativo na realidade – voltada para a superação dessa dominação ideológica e, portanto, na construção de movimentos contra-hegemônicos. O pensador italiano formulou a teoria do Estado Ampliado, o qual se caracteriza por ser dividido entre a *sociedade política* e a *sociedade civil*. A sociedade política é basicamente o corpo do Estado – instituições, como câmaras, tribunais, forças armadas, etc.; a sociedade civil é o campo onde as relações sociais se dão como um todo, mas também as manifestações políticas conscientes que vem dela – formulação fundamental pra se compreender a ideia de Estado Ampliado. Nesse sentido, as relações de classe e dominação sofisticam-se.

Numa sociedade de tipo ocidental – caso brasileiro –, em contraponto a uma sociedade oriental – caso da União Soviética, por exemplo -, a relação entre sociedade civil e sociedade política é mais equilibrada e a dominação não se dá mais exclusivamente, ou majoritariamente, pela coerção. A dominação passa, fundamentalmente, pela construção da hegemonia de um projeto de classe. Uma classe é hegemônica quando sua visão de mundo universaliza-se como o projeto da nação. Decorre daí a importância dos *Aparelhos Privados de Hegemonia*, os quais tem papel decisivo por se tratar do âmbito onde se dá a luta pela cultura com o objetivo de universalizar a visão de mundo de determinada classe. Para Gramsci, eles são as manifestações conscientes da sociedade civil e responsáveis pela construção e manutenção da hegemonia de uma classe.

Dentre outros, nos interessa constatar que são aparelhos privados de hegemonia os meios de comunicação, compondo com outros aparelhos o Estado Ampliado gramsciano. Verificam-se fundamentais tais formulações do autor italiano para a análise do objeto em questão, a relação entre Sociedade Política – Estado – e Sociedade Civil – organizações empresariais, meios de comunicação, movimentos culturais, etc. –, e a importância, não só da coerção, mas imprescindivelmente da formação de um consenso para a hegemonia no caso brasileiro – via indústria cultural.

Cabe ressaltar, como nos lembra Carlos Nelson Coutinho (2006), que a sociedade civil brasileira se desenvolve, fundamentalmente, após o golpe de 1964. Até 1930, o país foi uma formação político-social de tipo “oriental” e contou com uma sociedade civil primitiva e gelatinosa. A partir do Estado Novo consolida-se definitivamente a transição do Brasil para o capitalismo e a sociedade civil começa a emergir no país. No entanto, Coutinho observa que logo o Estado manifesta a tendência em absorvê-la, o que se expressa através do modo corporativo de representação dos seus interesses. Assim, o Estado se torna mais fortalecido e enfraquece a sociedade civil. A partir dos fins de 1950, a sociedade civil torna-se mais ativa e anuncia os primeiros sintomas do Estado centralizador, surgido em 1930. A partir de 1964, o regime ditatorial, que estava claramente a serviço do grande capital nacional e internacional, possibilitou a modernização conservadora do país, a qual promoveu um intenso das forças produtivas e, em consequência, tornou mais complexa a sociedade capitalista no Brasil, “ocidentalizando-o”. Dessa forma, a sociedade civil passa a ser forte e articulada, o que possibilita, posteriormente, o fim da ditadura.

1.2.3 – A luta pela hegemonia nos marcos da indústria cultural

Os teóricos da Escola de Frankfurt buscavam compreender o motivo pelo qual a humanidade estaria a caminho da barbárie em vez de progredir, já que estaríamos no período que denominam como “período do esclarecimento”, o qual, de acordo com eles, seria o progresso da razão, herdeiro do iluminismo e responsável pelo abandono de superstições. Segundo os autores, o avanço deveria permitir aos homens conquistar a sua própria liberdade, contudo, o caráter instrumental da razão – o esclarecimento – conduziu a humanidade ao oposto. Isso se deu, na visão de Adorno e Horkheimer, porque a razão instrumental estaria intimamente ligada a troca, isto é, a mercantilização. A razão também se tornou mercadoria, assim o qualitativamente diferente foi obrigado a enquadrar-se no quantitativo. Esta é a lógica da quantificação: tudo é reduzido a um valor de troca e desaparecem as diferenças qualitativas das coisas.

Também analisando a força da sociedade burguesa, Gramsci tem como questão teórica fundamental em seus Cadernos do Cárcere responder o que tornou o capitalismo tão forte, a ponto de resistir a revolução socialista que acreditavam ser iminente. O pensador italiano busca entender porque a revolução não aconteceu da forma como Marx previa, isto é, numa sociedade com forças produtivas já desenvolvidas (países industrializados), mas sim na Rússia agrária, onde as condições subjetivas que o cientista político acreditava não estavam dadas.

Para os autores frankfurtianos, a força da sociedade burguesa está no fato do caráter instrumental da razão ter se transformado no responsável pela morte do sujeito, pela reificação do homem. Dessa forma, Adorno e Horkheimer dialogam com o conceito de reificação de Lucács (1920), o qual identifica que quanto mais se generalizam as relações mercantis, mais o fetichismo toma conta e mais se mascaram as relações humanas com coisificação/reificação dessa relação. A razão instrumental criou a técnica de dominação da natureza e permitiu a dominação do homem pelo homem: *“O que os homens querem aprender da natureza é como emprega-las para dominar completamente a ela e aos homens.”* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, P.20). O conhecimento não é mais buscado pelo prazer da verdade, mas para obter cada vez mais lucro. Para os autores, no capitalismo a teoria e o saber estão submetidos ao capital e possui valor de troca, como qualquer mercadoria. Todo

conhecimento passa a ser instrumentalizado e toda razão passa a ser instrumental, impedindo assim a existência destas categorias para a libertação dos homens.

A dialética do esclarecimento é a razão do mito: o mito se torna razão e a razão se torna mito. Na sociedade arcaica, o mito era razão, através dele se racionalizava o mundo, porém, com o desenvolvimento da sociedade, a razão produziu o seu oposto, a sua reificação e recaiu sobre o mito, isto é, sobre a mistificação, se tornando instrumental e coisificada. Isto para Adorno e Horkheimer, caracteriza a ideologia burguesa. Os autores não criticam a razão, para eles, a liberdade dos homens é inseparável desta. No entanto, criticam o fato da sociedade capitalista transformá-la em instrumental, confundindo-a com a ideologia burguesa e com a mercantilização. Assim, reduz tudo, inclusive o sujeito, a objeto, e se volta não para a libertação, mas para a mistificação dos homens.

Dessa forma, os filósofos caracterizam a indústria cultural como esclarecimento mistificador, a tecnologia se transforma em engodo das massas, em meio de tolher sua consciência, o seu objetivo é o anti-esclarecimento, é impedir a formação de indivíduos autônomos capazes de decidir conscientemente. A indústria cultural, segundo eles, é o apogeu da razão instrumental. A produção da indústria, diferente de uma obra de arte, se caracteriza como práxis imitativa, produção em série: novela, música, filme etc, o público já sabe como se desenvolvem, já possui ouvido treinado para as letras, clichês e lugares comuns. Eles afirmam: “*sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica.*”(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100).

Para que esses produtos padronizados sejam aceitos, Adorno e Horkheimer acreditam que a demanda também é padronizada. Isto é, a indústria cultural não produz só objetos, mas também o gosto de seu público. Para os autores, é cínica a ideia de que a indústria cultural dá ao povo o que ele quer: os consumidores são produtos da indústria, a qual por meio da propaganda os condiciona a determinado tipo de produto: “*O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação.*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100).

Ao definirem que o grupo economicamente mais forte é quem determina o que será produzido, produzindo também o perfil da demanda, podemos considerar aí um ponto de convergência entre os pensadores da Escola de Frankfurt e o conceito de hegemonia de

Gramsci, o qual pressupõe a construção da dominação consentida, realizada pela classe dominante através de sua hegemonia. No entanto, o pensador italiano acredita que é no âmbito da sociedade civil que acontece a disputa por esta hegemonia. Dessa forma considera os indivíduos como sujeitos políticos, capazes de uma determinada ação a partir da vontade coletiva e organizada, e não apenas como corpo passivo, apenas recebendo o que lhe é imposto pela indústria cultural. Para Gramsci, a sociedade civil é “*portadora material da figura social da hegemonia, como esfera de mediação entre a infraestrutura econômica e o Estado em sentido restrito.*”(COUTINHO, 1992, p. 73).

Como já exposto, Gramsci amplia a teoria Marxista do Estado para responder a questões contemporâneas. A formulação clássica de Estado, presente no Manifesto Comunista, diz que o Estado nada mais é que um comitê Executivo da burguesia, comitê constituído pela polícia, justiça etc, com o objetivo de assegurar o controle da propriedade dos meios de produção. No entanto, para o autor italiano, diferente da época em que Marx viveu, o Estado precisa ir além da força coercitiva para manter a propriedade privada dos meios de produção, para isso, o Estado também deve buscar a hegemonia pelo consenso e por isso, ele considera que o Estado se ampliou: surge aí uma esfera de poder que vai além do Estado, a sociedade civil.

Gramsci acredita que na sociedade moderna, tipo ocidental e industrial, o Estado não se limita aos métodos coercitivos, mas em consonância com estes, ocorrem direções de relação político-ideológico que asseguram o consenso dos dominados, no âmbito da sociedade civil. Com a modernidade surgem os *aparelhos privados de hegemonia*, os quais, autônomos ao Estado, atuam no âmbito da sociedade civil, como, por exemplo, igrejas, escolas, universidades, partidos políticos e sindicatos. Dessa forma, a sociedade civil aparece como um espaço de luta pela hegemonia de um grupo sobre os demais e, por isso, se caracteriza por ser o espaço onde diferentes forças disputam a direção político-ideológica da sociedade na busca pelo consenso. Portanto, como já vimos, Gramsci não partilha da visão de passividade dos frankfurtianos, os quais acreditam que na indústria cultural não há espaço para a resistência. Para o italiano, a ideologia é visão de mundo e, portanto, é um sistema de normas e valores de uma classe que convalida determinada forma política, a partir daí, ele insere o conceito de hegemonia como processo vivo e não como uma forma pronta, pelo contrário, está é capaz de ser alterada toda vez que as condições se transformarem.

Se para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural tem papel fundamental na disseminação da ideologia burguesa, para Gramsci, os aparelhos privados de hegemonia – onde a indústria cultural está incluída – também possuem papel decisivo na construção do consenso. Ambos acreditam que através dela, a burguesia é capaz de incorporar sua própria fala e discurso aos dominados, portanto, hoje, é a principal ferramenta para manter a dominação ideológica e, por conseguinte, manter a sociedade capitalista. Não por acaso, no processo histórico de desenvolvimento do capitalismo monopolista no Brasil, a classe dominante se utilizou dos dois pilares de reprodução do Estado moderno: hegemonia e coerção. Segundo Carlos Nelson Coutinho (2011), durante esse período o Brasil se “ocidentalizou”, pois desenvolveu e consolidou o capitalismo no país. Esse processo se passou sob a ditadura empresarial-militar – processo coercitivo, nas palavras de Gramsci. Uma das heranças deste Regime é a consolidação da indústria cultural, que, como veremos, tem total apoio do Estado em consonância com o empresariado, com o objetivo de construir consenso na busca pela hegemonia.

1.2.4 – O desenvolvimento da indústria cultural no país

Segundo Ortiz (2001), é a partir da década de 1940 que podemos considerar o nascimento de uma cultura popular de massa no Brasil. Nessa época, já existiam jornais e a rádio, no entanto, a cultura de massa ainda não era realidade concreta dos meios de comunicação, isto é, ainda não instituíam uma cultura de mercado. Para isso, segundo o autor, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que estes adquiram um novo significado e uma amplitude social. Essa reestruturação acontecerá na década de 1960, como veremos a seguir. Já para Rodrigo Duarte (2010), podemos falar em indústria cultural a partir de 1930 a qual ganha força em 1940, quando o rádio começa a atingir as camadas mais populares e passa a contar com grande investimento estatal.

Antes da década de 1940, o rádio, por exemplo, já existia, mas ainda não tinha um viés comercial, o ouvinte pagava uma contribuição pelo uso das ondas. Por conta do alto custo existiam poucos aparelhos, portanto, consistia em um meio de comunicação elitizado. Após 1932, o custo de produção dos aparelhos diminuiu e com isso, alcançam um público mais amplo. Nessa época, passa a ser permitida a publicidade no rádio, o que dá início ao sistema

comercial de rádios. Em 1936, a Rádio Nacional é fundada e se torna o meio de comunicação mais influente no país, até a chegada da televisão em 1950. São também da década de 1930 as primeiras tentativas de constituição de grandes estúdios de cinema.

A partir de 1940, se consolida a sociedade urbano-industrial no país, quando são redefinidos antigos meios como imprensa, rádio e cinema, com o uso de novas técnicas de marketing. Durante o “Estado Novo”, a Rádio Nacional é estatizada e passa a cobrir grande parte do território nacional. De acordo com Duarte, essa fase “*inaugura uma era de evidente profissionalismo na indústria cultural brasileira.*” (2010, p.105). Neste período, as radionovelas surgem como adaptação das “soap-operas” oriundas dos Estados Unidos. Estas foram concebidas como veículo de propaganda das “fábricas de sabão” e tinham como objetivo aumentar o volume de vendas de produtos de limpeza e toalete, principalmente para mulheres. Com o aumento das empresas norte-americanas na América Latina, buscou-se adaptar as novelas para o público feminino desta parte do continente.

Também a partir de 1940, o cinema se consolida como um bem de consumo, este também teve seus primeiros passos como indústria durante o Estado Novo, porém, diferente do que acontecia com as rádios, não contou com grande investimento do Governo. No entanto, a incipiente indústria cinematográfica soube se utilizar do rádio, principal meio da indústria cultural no país, e realizou uma espécie de simbiose com ele, se utilizando dele para recrutar sua equipe e para divulgar seus produtos (DUARTE, 2010). Assim também fez a indústria fonográfica, que utilizou o rádio como uma vitrine para divulgar seus discos e aumentar suas vendas.

Durante este período, havia um domínio de filmes norte-americanos por necessidades políticas e econômicas dos EUA. No início do século XX, o Brasil, em fase de crescimento urbano, era um grande consumidor de produções culturais europeias, mas a década 1940 de marca uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus cedem lugar aos valores americanos transmitidos pela publicidade, cinema e livros. Buscava-se elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro com objetivo de industrializá-lo e aproximá-lo de Hollywood. Por isso, na década de 1950, quando a Vera Cruz almejava atingir o público da classe média, sua referência foi a cultura americana e não a burguesia europeia (ORTIZ, 2001). Segundo Sérgio Caparelli (1982), após a Segunda Guerra Mundial, os

Estados Unidos passam a exercer uma hegemonia a nível mundial, influenciando a televisão, que surge nos países subdesenvolvidos por volta de 1950.

Nessa época, segundo Ortiz (2001), ainda não era possível aplicar o conceito de indústria Cultural da Escola de Frankfurt ao processo que se desenvolvia no país. No entanto, Rodrigo Duarte chama a atenção para a mencionada relação entre rádio, cinema e indústria fonográfica a qual *“fez da cultura de massas brasileira nessa sua primeira fase um “sistema”, de modo tão palpável que, no meu entender, a aplicação da “indústria cultural” pode ocorrer sem maiores problemas.”*(2010, p. 109).Entretanto, para Ortiz, a industrialização no Brasil acontece de forma restrita. Segundo o autor, o movimento de expansão do capitalismo se realiza só em determinados setores e não se estende para a totalidade da sociedade. A indústria cultural e a cultura popular de massa emergente se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude. Nesse período, o país passa por grandes dificuldades para um real crescimento em várias áreas culturais: livro, cinema, rádio etc. Estas dificuldades caracterizam um capitalismo ainda não desenvolvido totalmente, como por exemplo, a importação de papéis para confecção de livros sofria com as altas taxas alfandegárias, a incapacidade do filme brasileiro de se impor ao mercado e mesmo o rádio que não alcançava grande parcela da população devido a dificuldade de expansão do sistema em um país subdesenvolvido (ORTIZ, 2001).

As empresas culturais existentes tentam expandir suas bases materiais, mas esbarram nestes obstáculos ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Faltam a elas, o caráter integrador, traço característico das indústrias culturais. Para a Escola de Frankfurt, a indústria cultural integra as pessoas a partir do alto, de forma autoritária e impõe uma forma de dominação que as “sintoniza” a um centro ao qual elas estão ligadas. A ideia de um centro onde se agrupem as instituições legítimas é fundamental para que se possa falar de uma sociedade de massa no interior da qual operam as indústrias culturais. Durante essa fase, a sociedade Brasileira ainda é localista. Por exemplo, a exploração comercial dos mercados se fazia regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora característica das indústrias culturais. Para Ortiz (2001), esse é, ainda, um período de modernização da mentalidade empresarial.

A perspectiva adotada neste trabalho é um meio termo entre os dois pontos de vista, o de Rodrigo Duarte que acredita que em 1940 podemos considerar uma indústria cultural

brasileira e o de Renato Ortiz que entende este período como o de desenvolvimento do empresariado como um todo e, portanto, ainda não poderíamos afirmar a existência de uma indústria cultural. Entendemos que, nessa época, a indústria da cultura deu seus primeiros passos no país, ainda passando por dificuldades por se tratar de um país em processo de desenvolvimento do capitalismo monopolista e, portanto, suas indústrias ainda esbarravam em alguns problemas básicos como a falta de infraestrutura ou tecnologia. No entanto, ainda que não totalmente desenvolvida e, por isso, ainda não é possível apontarmos todas as características da indústria cultural propostas pela Escola de Frankfurt, a indústria cultural nacional, já possui características importantes desse ramo, principalmente no que tange à finalidade que deve ser atingida, a construção da hegemonia para manutenção da ordem e do discurso. Nesse ponto, acreditamos que a incipiente indústria cultural brasileira já conseguia conquistar esse objetivo, ainda que em menor escala que, posteriormente, conquistará.

Na década de 1950 a televisão é introduzida no Brasil e as primeiras cidades a iniciar as transmissões foram São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Segundo Duarte (2010), a chegada da televisão determinou uma mudança drástica no padrão da indústria cultural no país, dinamismo na área publicitária, multinacionais e criação de associações. Durante este período, o país está sob o comando do presidente JK e vive um processo intenso de industrialização nos mais diversos setores, consolidando a oligopolização do mercado e a concentração e fluxo internacional de capital.

Ainda não havia no país uma legislação específica para as telecomunicações, por isso, as responsabilidades do setor público e do setor privado não estavam definidas e regulamentadas. Foram os próprios canais que providenciaram a estrutura física necessária, como as torres de transmissão, por exemplo. No entanto, em 1962, o Código Brasileiro de Telecomunicações, instituiu que a infraestrutura passe a ser de responsabilidade do Estado. O Código não estabelece nenhum tipo de mecanismo contra a formação de cartéis, o que não chega a ser um problema durante a década de 1950, pois ainda havia a concorrência entre os canais existentes. No entanto, essa situação começou a mudar após o golpe empresarial-militar com o início da TV Globo, como veremos no próximo capítulo.

Segundo Caparelli (1982), Chateaubriand forma o primeiro oligopólio da informação no Brasil com a propriedade de jornais, revistas, emissoras de rádio e a TV Tupi. De acordo com Caparelli, nesse período existiam dois fatores responsáveis pelo estreitamento da relação entre

a indústria de bens culturais e a indústria de bens tradicionais: o primeiro consiste no desenvolvimento acelerado do país, promovido por Juscelino Kubitschek e o segundo, no fato da televisão, assim como o rádio, ser sustentada pela publicidade dessas indústrias tradicionais. Segundo Ortiz (2001), os anunciantes financiavam e viabilizavam a produção, isso significa que estes e suas agências publicitárias não eram meros vendedores de produtos, mas também produtores de cultura. Essa é uma fase da TV conhecida como “heroica”, “espontânea”, “amadorística”, dominada pela inexperiência e pela ausência de planejamento dessa instituição constituída pelos “velhos homens do rádio” (ORTIZ, 2001).

Nessa época, surge o TBC no teatro, o qual é organizado em bases empresariais e a Vera Cruz no cinema, a qual aumenta a produção cinematográfica no país, despertando os interesses dos empresários para atuarem conjuntamente nas duas áreas. Também presenciamos o aumento de publicações como livros, jornais e revistas. Por outro lado, na tentativa da construção da contra-hegemonia, surgiam os grupos e organizações engajados politicamente, em todas as linguagens artísticas, dos quais trataremos a seguir.

Desde o início, a indústria cultural, se caracteriza, tanto no rádio quanto na TV, por buscar mão de obra em outras áreas culturais, assim, o teatro aparece como um polo privilegiado, na medida em que teria familiarizado alguns profissionais com as técnicas de dramaturgia. Além disso, havia o fluxo entre setores do rádio para a TV. A televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal de rádio, diferente da europeia e americana, por exemplo, que foram feitas pelo cinema e teatro. Era uma época de péssimas condições de trabalho, profissionais acumulavam diferentes funções e havia grande precariedade, era necessária grande imaginação para superar as dificuldades, como observa Ortiz (2001).

Como analisado, entre 1950 e 1962, o capitalismo monopolista começa a se consolidar no país e como consequência disso, a indústria cultural segue o mesmo processo, aumentando sua influência sobre a população e, portanto, sua capacidade em construir consenso. A industrialização no país se completava com uma característica de estreita dependência das multinacionais estrangeiras. Nesse processo, as organizações patronais desempenharam fundamental papel político na busca pela hegemonia burguesa e multinacional. A rede de entidades associativas empresariais e patronais desse período teve forte relação com o Estado e com entidades internacionais, principalmente os Estados Unidos, com o objetivo de desmobilizar as organizações populares e enfraquecer as conquistas democráticas do povo, a

indústria cultural começava a entrar em cena. No entanto, essa organicidade da burguesia, enfrentou intensas lutas populares as quais, em desproporção de força, foram duramente reprimidas. Essas lutas contaram com grande apoio de movimentos culturais da época, como veremos a seguir.

1.3 – Movimentos culturais engajados: Um instrumento de hegemonia

Do lado oposto aos interesses das corporações multinacionais e associadas, representando as classes populares, intelectuais orgânicos também se formavam e lutavam pelos interesses destas em instituições e organizações políticas, dentre os quais, os mais expressivos foram o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Os movimentos culturais engajados, principalmente o Centro Popular de Cultura (CPC), também faziam parte destes grupos com o objetivo de expressar a visão de mundo das classes subalternas.

Entre as décadas de 1950 e 1960, popularizou-se o raciocínio político de esquerda. Porém, um pensamento de esquerda profundamente marcado por contradições, como o nacionalismo e a ilusão numa aliança com determinados setores da burguesia. Tal processo influenciaria profundamente não só os movimentos políticos e sociais, mas grande parte dos movimentos culturais de contestação, ainda que estes tenham se manifestado das formas mais variadas possíveis. No entanto, ainda que tenha adquirido formas contraditórias, esse período explicita uma sociedade em transformação, em crescente politização e efervescência cultural.

1.3.1 – O Partido Comunista Brasileiro e o nacionalismo de esquerda

Muitos analistas apontam que, entre o final dos anos 50 e o início dos 60, parecia que o país inteiro estava disposto a se conscientizar politicamente. Entretanto, é importante ressaltar a forma como se manifestava essa politização e, nesse aspecto, o PCB parece ter influência central. Como bem aponta Roberto Schwarz, antes de 1964, ainda que o PCB tivesse grande inserção nas massas, o socialismo que se difundia no Brasil era anti-imperialista e incipiente na propaganda e organização da luta de classes (2001, p. 10). O Partido Comunista Brasileiro adotava a leitura teórico-política baseada no *etapismo*¹, formulação que limitava sua atuação, em grande parte, apenas a uma luta contra o imperialismo e a burguesia latifundiária, os quais deveriam ser combatidos por uma aliança com a burguesia industrial, considerada de caráter

¹Etapismo é o conceito como ficou conhecida a política do PCB e da URSS. Segundo suas formulações, os países de capitalismo subdesenvolvido deveriam desenvolver sua indústria, realizando sua revolução democrático-burguesa, para depois passar à etapa da revolução socialista. No entanto, tal tese se mostrou completamente equivocada. No Brasil, uma série de trabalhos contestou esta tese, como os de Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso.

progressista e anti-imperialista. Tal postura gerava uma inerente contradição de classe, combinando determinadamente para a sustentação do regime populista em voga no Brasil, bem como em outros países da América Latina.

Como vimos, durante a década de 1940, o PCB possuía grande inserção política na população. Em 1946 elege 14 deputados e 1 senador para compor a Assembleia Constituinte, se tornando o quarto partido mais votado nacionalmente. O regime, temendo não contar com uma forte “sociedade civil” para se apoiar na busca pelo consenso e com receio do movimento de massas, apela para a coerção e coloca o PCB na ilegalidade, além de dissolver a Confederação dos Trabalhadores do Brasil – CTB, intervir nos sindicatos e promover um expurgo no funcionalismo público.

Segundo Ridenti (2010), entre 1948 e 1950, por conta da ilegalidade e pela dificuldade de implementar suas propostas, o PCB perdeu muito de sua influência e inserção social. No entanto, o partido continuou suas lutas na cidade e no campo. Apesar do apoio a Juscelino Kubitschek nas eleições de 1955, o PCB não voltou a legalidade quando este se elegeu, no entanto, a perseguição ao partido diminuiu consideravelmente. É importante ressaltar que o PCB acreditava que antes da revolução socialista, viriam as lutas anti-imperialistas e anti-feudais, nacionais e democráticas e, para isso, defendiam uma ampla aliança de classes integrada pelo proletariado, campesinato e pequena burguesia nacional e progressista, para que o Brasil ultrapassasse sua fase feudal. Essa crença na aliança com a burguesia nacional não se difundia apenas no PCB, era popularizada entre os intelectuais nacionalistas de modo geral, principalmente no Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ISEB. De acordo com esse ideário, havia a burguesia ligada ao capital multinacional, considerada entreguista, e a burguesia nacionalista, considera aliada já que, teoricamente, também era contra o imperialismo e possuía o objetivo de desenvolver o país. No entanto, como vimos, essa burguesia não se aliou a Goulart, pois já estava comprometida com o capital multinacional e sem nenhum interesse em uma unidade popular nacionalista.

Grande parte dos intelectuais e artistas de maior prestígio no país eram ligados ao Partido Comunista Brasileiro, mas, apesar disso, o PCB seguia uma linha política marcada pelo centralismo burocrático da 3ª internacional, com pouco espaço para a contribuição ou influência destes e de outros militantes com vozes dissonantes em sua diretriz política. No entanto, eram razões políticas mais amplas que levavam os intelectuais e artistas ao partido, considerado o único caminho para a revolução que implantaria o comunismo no país. Segundo Ridenti (2010), em tempos de polarização de Guerra Fria, era necessário alinhar-se a um dos

lados. O autor afirma que a relação do PCB e dos intelectuais era uma relação de mão dupla, onde o Partido se legitimava ao contar com intelectuais e artistas e impunha a eles uma disciplina rígida, enquanto eles se organizavam politicamente e recebiam prestígio em seus respectivos campos de ação.

1.3.2 – O Instituto Superior de Estudos Brasileiros e o nacional-desenvolvimentismo

Em 1955 é criado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), instituição cultural criada e mantida pelo Estado Brasileiro com o objetivo de atender as necessidades deste em possuir um órgão que refletisse sobre o desenvolvimento do país. O Instituto reuniu alguns dos grandes intelectuais da época como Carlos Estevam Martins, Nelson Werneck Sodré, Ignácio Rangel, Antônio Cândido, Hélio Jaguaribe, entre outros. Estes intelectuais tinham como finalidade a pesquisa e a divulgação das ciências sociais aplicadas à compreensão da realidade brasileira, para constituir as bases de um “pensamento brasileiro”, com o objetivo de promover o projeto nacional-desenvolvimentista, do qual o ISEB foi um dos centros mais importantes de elaboração teórica (TOLEDO, 1977, P. 17).

O Instituto iniciou suas atividades quando Juscelino Kubitschek assumia a Presidência da República como objetivo de acelerar o processo de industrialização no país, se utilizando de investimentos privados nacionais e internacionais. Segundo o Presidente, a tarefa da Instituição era a de “*formar uma mentalidade, um espírito, uma atmosfera de inteligência para o desenvolvimento. (...) Vós sois combatentes do desenvolvimento no plano da inteligência (...)*” (apud TOLEDO, 1977, p. 32). A política de desenvolvimento era tida como uma política nacionalista, a única capaz de levar à emancipação e à soberania. O ISEB, a semelhança do PCB, propunha a formação de uma aliança entre a burguesia nacional industrial e seus aliados contra a burguesia latifundiária e o imperialismo.

A partir de 1958, o ISEB passa a se associar cada vez mais intensamente aos setores progressistas brasileiros, o que gerou uma cisão dentro do grupo por diferenças ideológicas (BOAL, 2000, p. 62). Uma parte, alinhada a política do governo JK, acreditava que para o desenvolvimento do país, deveria ser aceita uma maior participação do capital estrangeiro enquanto a outra parte estava convicta de que não poderia abrir mão da posição nacionalista, esta última conseguiu impor sua posição.

Para o ISEB, a unidade da Nação seria uma forma de se libertar do imperialismo, da dominação estrangeira e as classes populares se emancipariam ao se transformar em sujeito político da nação (BOAL, 2000, p. 62). Esses intelectuais possuíam uma visão ambígua sobre as classes populares ora acreditando serem elas a vanguarda da revolução brasileira, ora como uma massa que necessitava ser dirigida por não saber distinguir seus interesses e os de seus exploradores. Curiosamente, foi este o instituto procurado pelos CPCistas Vianinha e Chico de Assis para entender o conceito marxiano de *mais-valia*. Lá, encontraram o intelectual Carlos Estevam Martins, que passou a fazer parte do grupo e obteve grande importância nele, como veremos mais a frente.

O Instituto era visto com muita desconfiança pelos grupos representativos das ciências sociais no Brasil, pela imprensa e pelos empresários que o identificavam como um movimento ligado ao comunismo. Dessa forma, logo após o golpe empresarial-militar, em 13 de abril de 1964, foi decretada sua extinção.

1.3.3 – Os movimentos culturais engajados e o nacionalismo

Diante de toda conjuntura política e econômica vivido pelo país até a década de 1950, em face do desenvolvimento do capitalismo monopolista, a cultura representou um importante espaço de resistência. Segundo Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianinha e um dos principais artistas e representantes desses movimentos culturais contra-hegemônicos, “o violento aguçamento das contingências sociais e econômicas que agitam o país não poderia deixar de alcançar o teatro.” (Apud PEIXOTO, 1999, p. 23). Da mesma forma, esse momento alcançou todos os segmentos artísticos e refletiu-se em produções culturais nacionalistas e anti-imperialistas. Na literatura, em 1961, surgiu o livro “Um dia na vida de Brasilino”, de Paulo Guilherme Martins, o qual relata a vida de Brasilino, um homem comum, que durante todo o seu dia não conseguia se mover sem se relacionar com o imperialismo. No teatro, o Teatro de Arena, fundado em 1950, domina os palcos nos anos de 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Em Pernambuco, no ano de 1959, nascia o Movimento de Cultura Popular, o qual, a princípio, nascia com a finalidade de eleger Miguel Arraes para governador. De início, o objetivo era alfabetizar as massas e estimular a organização das classes populares em torno de interesses reais, um programa reformista. No entanto, a intensidade do MCP foi mais profunda. O

método Paulo Freire de alfabetização de adultos utilizado, não concebia a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. O camponês aprendia a ler ao mesmo tempo em que gerava consciência política, assim, passava a entender que a miséria e o analfabetismo não são acidentes, mas partes integrantes do movimento do capital. No Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC) improvisou teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e nas favelas. Vianinha, integrante do CPC e um de seus fundadores, sintetiza a função da arte como educativa, além do viés didático e informativo, também no sentido da organização subjetiva do homem (PEIXOTO, 1999, p. 58). Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, *“a efervescência política e o intenso clima de mobilização do dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário”* (2004, p.19).

Em diversos locais eram debatidas apaixonadamente as principais questões políticas concernentes à sociedade. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, *“a juventude acreditava, entusiasmada, em uma forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política”* (2004, p. 19). Foram anos de intensos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da arte, a qual era tida como mais um instrumento para a tomada do poder.

Se, de um lado, no período anterior a ditadura, até a década de 1970, havia grupos que viam a cultura como uma forma de contestação e transformação da realidade – os quais podem ser caracterizados como movimentos culturais engajados de esquerda, como, por exemplo, o Teatro de Arena, o Teatro de Opinião, os Centros Populares de Cultura, o Cinema Novo etc. -, de outro lado, é importante salientar que também havia uma parte de artistas ditos “alienados”² – como por exemplo a Jovem Guarda, o músico Roberto Menescal, o compositor Marcos Valle e o cantor Paulo Sérgio Valle. De acordo com Vianinha, estes eram irresponsáveis, artistas que tinham repulsa por todos os problemas da realidade, criando suas próprias realidades e as transformando em motor social de primeira importância (PEIXOTO, 1999, p. 53).

Os artistas e intelectuais participantes destes foram agentes fundamentais na formulação do nacional-popular ao valorizarem suas raízes e representarem seu povo com o objetivo de romper com o subdesenvolvimento e criar uma nova sociedade, em busca da emancipação

²Este era um termo utilizado na época pelos movimentos de esquerda. (RIDENTI. Brasilidade Revolucionária. 2010. P. 97)

humana. Embora a grande maioria fosse pertencente a classe média, esses artistas se identificavam com o povo e acreditavam representá-los em suas obras. A maior parte era ligada a organizações de esquerda, a maioria ao PCB, e por isso, não podemos pensar em suas obras sem considerar a política dos comunistas da época, a qual, como vimos, era essencialmente nacionalista.

Esses movimentos se caracterizam mais que por correntes artísticas, mas como uma visão de mundo ampla, um questionamento do sistema capitalista, diferente da visão fragmentária do que os segue, o Tropicalismo. Daremos um foco especial no Centro Popular de Cultura por acreditar que este sintetiza as características desses movimentos engajados, em especial, o nacionalismo e a relação com o povo, isto é, acreditamos ser o grupo que melhor exprime o caráter nacional-popular da época.

A partir de 1950, esses grupos artísticos tiveram a presença de elementos comuns em suas obras, os artistas e intelectuais, identificavam-se com as classes populares e buscavam fazer de suas obras instrumentos pela emancipação do homem e construção de uma nova sociedade com a superação da alienação. São movimentos que valorizam a brasilidade, o homem simples do povo e denunciam as desigualdades sociais. É traço comum dessas obras a busca pelo retrato do povo brasileiro, seus dramas e a vontade de transformação. Para Ridenti, “*A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento.*” (2005, p. 84).

São movimentos artísticos que buscam a realidade brasileira. Segundo Vianinha:

Muita coisa para aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos. (*Apud* PEIXOTO, 1999, P. 24)

Caracterizava-se como uma época em que a militância política e o engajamento cultural andavam juntos: os temas do debate político ecoavam diretamente nas produções artístico-culturais. Havia uma grande confiança de que através da arte seria possível mudar o mundo. O período ficou marcado por uma grande ascensão de movimentos que interligavam a cultura e a política, fazendo da arte um instrumento revolucionário.

Marcos Gonçalves e Heloísa Buarque afirmam esse processo: “*Passava-se, em suma, por um momento estimulante e propício à articulação de uma produção cultural brasileira, capaz de responder em suas diversas áreas ao projeto nacional de desenvolvimento*” (1982). Diante disso, nos deparamos com diversos movimentos culturais, em diferentes segmentos artísticos,

engajados politicamente. A seguir analisaremos alguns deles.

1.3.4 – O Cinema Novo e a estética da fome

O Cinema Novo nasce a partir de um grupo de jovens universitários que resolve lutar por um cinema mais realista, com maior conteúdo, não alienante e com menor custo. Empolgados com o neo-realismo italiano, estes cineastas optaram por fazer com que o cinema fosse um instrumento de luta política e ideológica, expondo as condições miseráveis em que o povo brasileiro vivia. Por isso, o estilo foi definido pelos próprios cineastas de “estética da fome”, em contraponto à perfeita realidade hollywoodiana. O filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, dá início a essa nova fase do cinema nacional. Os ideais agora seriam contrários aos caríssimos e alienantes filmes da Vera Cruz.

Enquanto as grandes companhias cinematográficas existentes na década de 1960 se deixavam influenciar totalmente pelos filmes hollywoodianos, os cinegrafistas do Cinema Novo buscavam independência. Já naquela época havia domínio do cinema estrangeiro no mercado nacional, especialmente o norte-americano, que também exerce grande influência estético-ideológica, não só sobre as próprias produções cinematográficas, representadas pela chanchada, mas também sobre os espectadores e a cultura brasileira.

Na década de 1950, os comunistas organizavam cineclubes que eram de suma importância para difundir filmes clássicos e outros que não chegavam ao circuito comercial, assim como os originários de países socialistas. Os cineclubes, organizados em diversas partes do país, tiveram a importante tarefa de contribuir na formação de futuros intelectuais e artistas, principalmente os cineastas, como por exemplo, Glauber Rocha. Sobre a relação do grupo com o PCB, Marcelo Ridenti (2010) diz que o Cinema Novo se colocava tarefas revolucionárias, no entanto, não se submetia ao Partido, apesar deste ter sido imprescindível na formação de seus cineastas.

O Cinema Novo, como os outros movimentos tratados aqui, denunciava as desigualdades sociais, mostrava o drama do povo, protagonizava a vida do povo, isto é, seguia as características do nacional-popular. Segundo Ismail Xavier:

Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na

sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução. (2006, p. 45)

O movimento foi composto por três importantes etapas. A primeira delas vai de 1960 a 1964, nesse período os filmes eram voltados ao cotidiano e ao nordeste brasileiro, evidenciando os trabalhadores rurais e as misérias da região. Suas produções expressavam relação direta com o momento político do país. Os temas abordados eram a pobreza, a fome, a violência, a opressão e a alienação religiosa. Algumas das produções marcantes dessa fase são os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. O cineasta Nelson Pereira dos Santos escreveu sobre a função do cinema em um de seus artigos para a revista comunista *“Fundamentos”*: *“O cinema (...) como disse Jdanov para a literatura, ‘não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo: muito mais, ele deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de ideias novas, levá-lo adiante’...”* (Apud RIDENTI, 2010, p. 71).

A segunda etapa do Cinema Novo passa a ter um novo objetivo. Os cineastas passava analisara política desenvolvimentista da época, principalmente durante a autocracia burguesa, a qual atinge o movimento em seu momento de ascensão criativa e produtiva. Os filmes tinham o intuito de fazer com que o espectador refletisse sobre os rumos que o país estava tomando, valendo-se da estratégia de informar e desalienar as classes populares para mudar essa realidade. Nessa etapa, que vai de 1964 a 1968, filmes representativos são: *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

A última etapa do Cinema Novo, de 1968 a 1972, já sofre influências do Tropicalismo, movimento que analisaremos nesse trabalho. Essa fase, com atitudes extremas, utilizava o exotismo brasileiro como índios, palmeiras, periquitos, samambaias e bananas. Um dos filmes referenciais dessa fase é o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

O movimento pode ser bem sintetizado nas palavras de um dos seus mais importantes colaboradores, Glauber Rocha:

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto(2004, p.52).

No entanto, o realismo e a ousadia dos pioneiros do movimento não resistem por muito tempo à repressão da época. Ainda assim, o Cinema Novo revolucionou a forma de se pensar e fazer o cinema no Brasil, deixando um grande legado de filmes e influências que perduram até os dias atuais.

1.3.5 – Teatro de Arena, uma revolução estética e política na cultura

Em 1953, jovens da Escola de Arte Dramática de São Paulo se reúnem e fundam um novo grupo teatral denominado Teatro de Arena de São Paulo. Inicialmente, a intenção era fazer uma contraposição ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 por Franco Zampari, o qual contava com grandes e caras produções representantes da ideologia burguesa. O TBC, além de contar com repertório e técnicos internacionais e elenco profissional, possuía interesse principal no sucesso comercial. O Teatro de Arena, formado por amadores, entre outros, José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sérgio Britto, Renata Blaunstein e MonahDelacy, almejava, através do palco de arena, baratear os custos das produções, experimentar uma nova estética e possibilitar um contato mais intimista com o público.

Com este novo formato, esses objetivos se realizavam mais facilmente, já que não eram necessárias as grandes estruturas presentes no palco tradicional. Segundo RuggeroJacobbi, encenador italiano radicado no Brasil, o teatro:

Perdeu o contato com o verdadeiro povo e se acostumou a reconhecer como única coletividade o grupinho social ou cultural a que pertence. (...) Nasce assim o paradoxo do Teatro de Arena, que pertence ao mesmo tempo à tradição dos teatrinhos íntimos, para iniciados, e às grandes tentativas de dramaturgia contemporânea, a fim de abolir as barreiras entre o palco e o público. (1956, p. 138).

O jovem grupo, até então, não estava plenamente consciente do que queria com essa nova relação. No entanto, sabiam que não ficariam apenas com as ideias de modernização e baixo custo, advindas de TennesseeWilliams. Apesar de ainda não possuírem clareza em suas ideias, já apresentavam propósitos revolucionários ao ter como objetivo levar suas produções até o público e não esperar este se deslocar até o teatro. A ideia de um palco em arena facilitava esse propósito além de revolucionar a relação entre palco e plateia, aproximando a plateiada interpretação, desnudando o palco, exibindo os refletores e a interpretação dos atores em toda a sua dimensão. Vianinha, ao comparar o teatro de Ziembinsky (TBC) com o Arena, diz:

A teatralidade é condição permanente. Ziembinsky faz o espetáculo com o pano

fechado. Boal abre o pano. Há um espectador do outro lado. O espetáculo existe na relação público / espetáculo. O espetáculo não é mais propriamente um conjunto – é um todo, indissolúvel, onde uma parte realiza a outra. Tudo tem justificação. Em tudo existe uma eficácia maior.

Em 1953, o grupo adquire uma sala de espetáculos própria e passa a dar maior importância a levantar recursos para a manutenção do coletivo. Levar o teatro até o público vira uma preocupação secundária. Com a sede, podem ceder espaços para outras manifestações, como exposições de artes plásticas e shows musicais, além de espetáculos de outras organizações. Por conta disso, o Arena intensifica seu contato com outros artistas ainda amadores, e em especial com o Teatro Paulista de Estudante, o TPE, formado pelos atores Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Flávio Migliaccio. Este novo coletivo passa a apresentar espetáculos na sede, o que leva a uma maior aproximação e, posteriormente, resulta numa fusão entre os dois. O TPE consistia em um dos grupos estudantis mais conscientizados politicamente da época, seus integrantes possuíam relações com a esquerda e estavam verdadeiramente empenhados nas lutas políticas, o que pode ser verificado com a tese enviada em 1957 para o II Festival de Teatro Amador:

Os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se entrega à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstraindo do humano, deturpa e entorpece (*Apud* MOSTAÇO, 1982, p.28).

A partir da fusão entre os dois, podemos perceber as preocupações presentes na tese do TPE dentro do Arena, que passa a utilizar o teatro como instrumento de luta política, toma consciência de que a cultura está diretamente ligada aos problemas sócio-políticos do país e passa a utilizar a arte como uma grande aliada para a desalienação das classes populares, propondo assim uma função de conscientização.

Em meio a essa reviravolta no teatro brasileiro, chega Augusto Boal dos Estados Unidos. Este traz diversas novidades para a interpretação, dentre elas, o método de Stanislavski, o qual tem como objetivo a total intimidade entre ator e personagem, para que o primeiro entre no segundo de forma totalmente natural e realista. Boal passa a dividir com José Renato as direções das peças realizadas pelo Teatro de Arena e, a partir da entrada desse novo integrante, o grupo irá mostrar seu lado mais humanista e mais crítico. A arte se define como instrumento revolucionário, como instrumento de luta.

Diante de uma crise financeira, em 1958 é encenada a peça de Guarnieri, *Eles Não Usam Black-Tie*, a qual marca do ponto de vista dramaturgico e político o teatro nacional por ser a primeira vez em que o protagonista é o proletariado brasileiro e o enredo uma greve. Segundo Edélcio Mostaço, “os operários de Guarnieri (...) chegaram à cena dotados não só de um cenário, mas de uma psicologia, de uma ideologia e um sentimento que os jogava de encontro a um problema concretamente proletário : a greve (1982, p. 35). Para Vianinha, o espetáculo é um símbolo do movimento de afirmação do teatro brasileiro (PEIXOTO, 1999, p. 50). O espetáculo tem sucesso de público e salva o Arena da crise financeira.

A partir de *Black-Tie*, o Arena inicia uma nova fase, na qual passa a utilizar peças nacionais para evidenciar suas preocupações sociais, retratando a realidade no intuito de modificá-la. São peças engajadas, que mostram a realidade do país através da classe proletária, partilhando das características presentes em outros artistas e intelectuais da época, próprias do nacional-popular. O grupo seguia três etapas em seu processo de criação com o objetivo de criar uma linguagem única. As etapas consistiam em: Laboratório de interpretação onde o processo de Stanislavsky era pesquisado e discutido com o objetivo de aprofundar o sentimento do ator e identificar símbolos que integrassem o espectador na realidade nacional; Seminário de Dramaturgia, seminário permanente de autores teatrais, que discutiam suas peças e técnicas dramáticas e, por último, a orientação nacional no repertório, o grupo só iria montar textos nacionais.

De acordo com Boal, o Seminário de Dramaturgia tinha a função de:

Fornecer aos seus autores os elementos básicos do seu artesanato, ao mesmo tempo em que procura lançá-los na experimentação. É a fase em que se devem pesquisar os nossos estilos para melhor transmitirmos as nossas ideias. E é, sobretudo, a fase em que se tornam necessárias as definições. “Fazer teatro” nada define, “fazer bom teatro” é pouco mais explícito. Fazer teatro para quem? E por quê? (Apud MOSTAÇO, 1982, p. 45)

O grupo tinha como objetivo a liberdade artística, a qual consistia na plena consciência de sua função histórica pela emancipação do povo, segundo Vianinha: “A libertação do artista se verifica, no pensamento do Teatro de Arena, com a consciência histórica de sua função – das necessidades culturais que fortalecerão o processo de desenvolvimento social do nosso povo.” (Apud PEIXOTO, 1999, p. 28).

Em 1960, encenam *A semente*, de Guarnieri com direção de Flávio Rangel. O espetáculo é, segundo Mostaço (1982), “a mais política obra teatral brasileira” por descrever o funcionamento do Partido Comunista e ter como pano de fundo a greve operária. Ainda em

1960, estreiam *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, com a qual viajam pelo nordeste brasileiro para se apresentar propagando a revolução e inicia sua fase popular, criando, segundo Mostaço, “*um teatro popular, e por extensão, uma cultura popular.*” (1982, p.44). Sobre o Teatro Popular, Boal diz:

Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma plateia operária. (...) A nova classe transformada em plateia, trará uma riqueza maior de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela plateia burguesa. (*Apud* MOSTAÇO, p. 1982, p. 45)

Nessa fase, o Arena mostra uma preocupação com a realidade, retratando-a com o objetivo de transformá-la. Percebemos no grupo, todas as questões político-culturais da época, preconizadas principalmente pelo PCB e pelo ISEB, além das características do nacional-popular.

Existe um debate acerca da estética realista do grupo. Durante o seminário de avaliação do Seminário de Dramaturgia, 17 anos depois de seu término, o ator Flávio Migliaccio, afirmou que o grupo era adepto do realismo socialista. Segundo Migliaccio: “*Imbuídos daquele entusiasmo todo, era perfeitamente normal considerar válidos somente os textos dentro daquilo que achávamos ser a forma que daria início ao nosso trabalho, que era o realismo socialista.*” (*Apud* MOSTAÇO, 1982, p. 44). No entanto, Guarnieri nega essa visão e defende que o grupo tinha como linha estética o realismo crítico, defendido por Brecht como “*representar a parte mais progressista do povo, de forma que esta possa tomar a direção da sociedade, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo, entre outras características.*” (*Op. cit.*). Guarnieri acrescenta:

Não aceitamos o rótulo de realismo socialista. Nosso realismo era, antes de tudo, crítico. Nas primeiras composições, era de um naturalismo de observação social imediata. Tivemos sérias discussões a respeito da existência de realismo socialista num país capitalista (*Apud* MOSTAÇO, 1982, p. 43).

Como bem aponta Mostaço, podemos perceber, através dos textos encenados e dos artigos teóricos, que os artistas transitaram de uma influência a outra. O Arena foi o introdutor do engajamento político no teatro, com um caráter teatral ideológico, dá função à arte e define o artista como ser social e responsável pela desalienação das massas. Segundo Julián Boal, “*O teatro já não era mais visto como divertimento sem consequências, ele queria ser o agente da mutação da sociedade na qual estava inserido (...)*” (2000, p. 18). O grupo relacionou cultura e política como conceitos interdependentes e foi o primeiro movimento cultural de caráter revolucionário.

Em 1960, surge uma dissidência dentro do coletivo por conta de debates acerca de sua atuação política. Parte do grupo já não acredita na eficácia de seus espetáculos serem apresentados, majoritariamente, para a classe média, além do fato de depender do sucesso de suas peças para sobreviver. Para Vianinha, um dos integrantes que iniciou a discussão, esses eram obstáculos para que o teatro alcançasse as massas, além disso, o Arena apresentava um visão economicista da realidade, representando o operário como indivíduo e não o jogava dentro da massa e dos sentimentos da massa pois isso, segundo ele, assustaria a pequena burguesia. No entanto, prossegue, não assustaria o proletariado, pois: *“É a sua libertação se livrar do pesado fardo de indivíduo que carrega, retido mesmo no seio do problema do homem social.”* (Apud PEIXOTO, 1999, p. 51). Vianinha também criticava José Renato, um dos integrantes do grupo, por este dar maior prioridade a sobrevivência financeira do que ao aspecto ideológico. Após a separação, o Arena ficou centralizado no trabalho de Boal e Guarnieri enquanto Vianinha criava o CPC e José Renato assumia a direção artística do Teatro Nacional de Comédia. Segundo Peixoto, cada um a seu modo, procurou colaborar para a elaboração de um teatro nacional-popular (1999, p. 77).

Durante as décadas de 1950 e 1960, até o seu fechamento em 1972, o Teatro de Arena fez do teatro um instrumento de militância ativo, representando a dura realidade do proletariado em cima dos palcos. Levoutemas da nossa realidade para os mais diversos locais e contribuiu para a luta da esquerda do país, para a luta da igualdade. Vianinha, ainda no Arena, falou sobre a função da arte para o grupo: *“A arte não é um prazer. É uma atividade de mensagem e comunicação. É grande a sua importância, o seu aparecimento, a sua luta.”* (Apud PEIXOTO, 1999, p. 77).

1.3.6 – Centro Popular de Cultura: A arte como instrumento para a luta política

Desde a época do Seminário de Dramaturgia, discutia-se no Arena sobre a atuação política do grupo e, durante a excursão de 1960 no Rio de Janeiro, Vianinha e Chico de Assis decidem ficar na cidade e montar um espetáculo sobre a mais-valia. Para aprofundar o conceito, os dois vão até o ISEB para uma consultoria teórica e lá conhecem Carlos Estevam Martins, professor de sociologia, que os ajuda a redigir a peça *“A mais-valia vai acabar, seu Edgar”*, a qualestreia na Faculdade de Arquitetura, na Urca e tem enorme sucesso. Assim foi criado o Centro Popular de Cultura, o CPC, um novo movimento cultural que percorreria sindicatos,

escolas, fábricas, favelas, levando suas obras. Ligado a UNE, o grupo reunia artistas de diversas áreas, como teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc., com o objetivo de criar e divulgar para as massas o que eles chamariam de uma “*arte popular revolucionária*”.

Apesar do curto período em que o grupo se manteve ativo (dezembro de 1961 a abril de 1964), realizou uma produção de grande importância: publicações e distribuição de revistas e livros (por exemplo, os “*Cadernos do povo brasileiro*” e a coleção de livros de poemas intitulada “*Violão de rua*”), a gravação do disco “O povo canta”, com canções de Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Carlos Castilho, a produção do filme de longa-metragem (“*Cinco Vezes Favela*”), além dos festivais de cultura popular. No entanto, a principal linguagem desenvolvida foi o teatro. O CPC produziu diversas peças que tinham como objetivo colocar em cena a realidade brasileira, expressa na figura no povo. O grupo agregou a maior parte dos intelectuais engajados da época, os que não pertenciam ao grupo, eram ao menos próximos dele. Dessa forma, podemos considerar que o CPC tenha exercido grande influência sobre os artistas e intelectuais do período, travando grandes debates na cena cultural do país durante quase três anos. Acerca desse assunto, Cacá Diegues diz: “*O CPC foi um Carrefour. Dali saiu tudo. Houve um momento da história brasileira – dois, três anos, não sei bem. (...) Tudo passou pelo CPC. Foi o CPC que fez o censo cultural, vamos dizer assim, daquele momento. (...)*” (apud BARCELLOS, 1994, p. 48).

A relação do CPC com a UNE não era de pertencimento, mas de parceria. A UNE cedia o espaço e pagava o custo de algumas produções do grupo, enquanto este realizava a parte artística da organização, com apresentações ao final de plenárias, congressos, reuniões, além da participação no projeto UNE – Volante, o qual levou seus espetáculos para o país inteiro, em 1962. O sucesso durante essa itinerância possibilitou que o grupo influenciasse a construção de diversos CPCs espalhados pelo Brasil.

Em março de 1962, o grupo lança um manifesto, de autoria do sociólogo Carlos Estevam Martins, então diretor do CPC, no qual defende o engajamento do artista frente ao quadro político e cultural do país no período e afirma que fora da arte política não há arte popular. Os artistas desejavam romper com a arte tradicional, a qual o trabalhador não tem acesso ou não se conscientiza de sua verdadeira situação de alienação e submissão. O objetivo era levar ao povo uma cultura popular para promover uma verdadeira transformação social. Em seu manifesto, defendem o engajamento do artista:

Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no

destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este mesmo processo para avançar; ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar (MARTINS, 1962).

De acordo com o manifesto, os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos “*por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente.*”. Esta última o CPC tomaria como sua: “*Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural*”(MARTINS, 1962). Portanto, esses artistas fizeram a opção de agir conscientemente no processo histórico.

Dos movimentos culturais analisados, o CPC foi o que mais expressou o viés nacional-popular e o que mais se aproximou do povo ao levar seus trabalhos às portas de fábricas, favelas, escolas etc. Por isso, é mais contraditória a entrada de seus artistas na indústria cultural, como veremos mais a frente. Ao contrário dos demais, que em sua maioria apresentavam seus trabalhos para a classe média, o CPC conseguiu chegar aos trabalhadores e difundiu sua obra em diversos lugares do país, formando outros grupos com o mesmo intuito de levar a arte revolucionária às massas. No entanto, não se preocuparam em construir, nos termos de Gramsci, uma articulação orgânica entre os intelectuais e as massas. Segundo Eduardo Coutinho, seus intelectuais falaram “*sobre e para o povo, permanecendo, muitas vezes, incompreensível e externo a ele.*” (2010, p.77). Dessa forma, não alcançaram as massas da maneira como gostaria, envolvendo e conscientizando o povo de sua situação.

Se grande parte dos intelectuais engajados da época era militante do Partido Comunista Brasileiro, com o CPC não era diferente, a maioria de seus membros era do PCB ou, pelo menos, simpatizante. De acordo com João Siqueira, um dos integrantes do CPC, o Partidão teve grande importância para a formação dos artistas participantes:

Acho que o CPC não teria existido sem o PC. Isto porque foi o partido que formou essa geração esclarecida. Ou melhor, foi através da militância partidária que essa geração iria falar do colonialismo, da miséria, enfim, da construção de um país socialista, democrata... Era toda uma geração voltada para a utopia do socialismo. Querendo fazer para mudar. E mudar para melhor! Porque a juventude daquela época era muito ligada ao PC, mesmo que não tivesse militância direta. Tanto que, logo após o golpe, todos os CPCs foram invadidos, inclusive o do Paraná. Porque lá, nós, a exemplo do pessoal do Rio e de outros lugares, também éramos do PC (*Apud* Barcellos, 1994, p.281: 282).

Portanto, o grupo seguia a linha política do PCB e adotava o nacionalismo presente em seu discurso, similar ao do ISEB, acreditando na união de classes com o objetivo de modernizar o

país, contra os latifundiários e o imperialismo. É interessante perceber como essa política era representada em seus espetáculos.

A linguagem das peças do CPC era construída para que cada personagem representasse uma classe (patrão ou operário), uma atitude (comunista ou “pelego”) ou um conceito (imperialismo ou Socialismo) levando a identificação ou repulsa do público por cada um. Os explorados sempre possuíam como ideologia, alienação, individualismo, sindicalismo cristão, sindicalismo comunista ou o nacionalismo e a alienação sempre é representada como fruto da ingenuidade desses, que reproduzem o pensamento do explorador sem perceber sua condição. De acordo com essas representações, a alienação, têm duas origens principais: a religião – os sofrimentos provêm da vontade divina -, e o poder da mídia em hipnotizar. A consequência desse processo é a paralisação das iniciativas da classe explorada. Além disso, seus textos também mostram as dissensões dentro dos movimentos da resistência operária, como a esquerda católica e a comunista, por exemplo. De acordo com o grupo, a única ideologia capaz de superar essas diferenças é o nacionalismo e os personagens que o representa são os verdadeiros heróis das peças. Já os personagens que representam os políticos estão sempre de acordo com os interesses dos exploradores (BOAL, 2000, p.14).

O grupo também levanta, até os dias atuais, muitas discussões sobre a questão estética da arte, já que, segundo alguns autores, as produções eram pobres e simplificadas para que fossem entendidas didaticamente. Heloísa Buarque de Hollanda, referindo-se a obra literária cepecista, afirma que:

Essa observação nos coloca diante do velho problema das relações entre o engajamento e a qualidade literária. Segundo Benjamim, (...) pode-se dizer, que uma obra engajada não requer qualquer outra qualidade, ou ao contrário, que uma obra, apesar de politicamente engajada, deve apresentar qualidade literária. Entretanto, Benjamim demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta. Ou seja: o engajamento político contém uma opção literária. E é exatamente essa opção literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra (2004, p.31).

Para os “cepecistas”, a função da arte era social, eles a utilizavam como instrumento para chegar até o povo e conscientizá-lo da necessidade de uma transformação social para mudar sua realidade. De acordo com essa concepção, a arte só seria revolucionária se fosse entendida e não simplesmente contemplada por prazer estético, dessa forma, a arte consiste em um instrumento de luta política. Segundo Vianinha:

A questão não é pesquisar o que é arte e o que não é; a questão é pesquisar quais as que servem ao homem e quais as que o alienam. Arte não é um pipocar bisonho de manifestações individuais de artistas. Arte é um conjunto de manifestações da

sociedade refletindo sobre sua existência (1962, *Apud* PEIXOTO, 1999, p. 94).

Essa compreensão acerca da função da arte como instrumento da luta política gerou polêmica logo no início do grupo. O cineasta Cacá Diegues, por exemplo, era um dos integrantes que não acreditava que suas obras tivessem como único objetivo a revolução, segundo ele, parte do grupo acreditava que a produção artística era também um instrumento de desalienação das consciências por si só (*apud* BARCELLOS, 1994, p.41).

No entanto, como bem aponta Julian Boal, vemos semelhanças entre as duas visões já que ambas tinham como objetivo a transformação dessa sociedade e, para isso, acreditavam que era preciso ajudar o povo a se desalienar, dessa forma, atribuíam ao povo o papel passivo já que não era o próprio sujeito de sua tomada de consciência (2000, p.24). A visão que ganhou dentro do CPC foi a de Carlos Estevam, para o qual o principal papel da arte é cumprir sua tarefa revolucionária mesmo que isso signifique uma simplificação estética. O compromisso político supera o compromisso com a própria arte, a qual transforma-se mais em um meio do que um fim em si, fazendo parte de um projeto revolucionário. Acerca desse debate, Leandro Konder (2005) questiona se nossa poesia estará, para alcançar elevado nível de qualidade artística, obrigada a confinar o seu consumo a um número cada vez mais reduzido de ‘experts’.

A música também foi uma importante linguagem desenvolvida no CPC, os grandes nomes de referência de engajamento na música passaram pelo grupo ou foram muito próximos. É durante a década de 1960 que a denominação “Música Popular Brasileira” surge e se solidifica nas composições e vozes de jovens universitários politizados que, viam na arte uma forma de conscientizar a população, influenciados pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial pelo qual o país atravessava a partir de 1950. Interessante perceber que o termo “Música Popular Brasileira” foi desenvolvido pela própria indústria fonográfica, durante seu momento de ascensão no país, quando ainda existiam brechas para produções culturais engajadas. Os artistas cantavam a realidade brasileira sem alusão ao romantismo ou a uma vida perfeita como fazia a Jovem Guarda. Os músicos, embora de classe média, se identificavam com o homem do povo e retratavam suas dores. O objetivo era redefinir a música brasileira de forma engajada politicamente.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), surgiu e popularizou-se a Bossa Nova. Segundo Carlos Lyra, músico e participante do CPC, a bossa nova “*não é um movimento, como a Tropicália ou o Cinema Novo e, sim, muito mais um surto de cultura que*

não pode ser dissociado da dimensão sócio-política, da riqueza propiciada pela era Juscelino Kubitschek.”(ApudGARCIA, 2007). Segundo Eduardo G. Coutinho, os nacionalistas radicais apresentavam uma visão simplista de que a bossa nova representava a dependência externa do país, pois seria uma assimilação da música popular estrangeira (2011, p. 105). A bossa nova representou inovações estéticas, como a modificação rítmica do samba, a integração entre harmonia, ritmo e contraponto, releitura de gêneros musicais como o samba-canção e o bolero além de sofrer influências da música erudita e do jazz e, principalmente, dialogou bastante com o samba.

Em 1959, o jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana de Estudantes (UME) publicou em um de seus artigos que a bossa nova não poderia deixar de ser considerada como samba pois, com algumas diferenças características da música moderna, seria uma “*evolução natural da música popular*” (apudGARCIA, 2007, p. 59). Durante o período de politização dos movimentos culturais, compreendido entre o final dos anos 1950 e início de 1960, a Bossa Nova ganha seu viés nacionalista e, segundo Garcia, podemos apontar o músico Carlos Lyra como um dos principais responsáveis por isso. O músico era integrante do CPC e foi um dos que fez questão de negar o caráter elitista da bossa nova, aproximando-a da cultura popular brasileira. Carlos Lyra também foi o responsável por aproximar músicos como Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes ao CPC. A renovação da música popular realizada pelo novo estilo musical, até então fica presente apenas no âmbito universitário mas, durante a ditadura, como veremos, os músicos utilizarão a criatividade para driblar a censura e evidenciarão a música como um eficaz instrumento de conscientização.

Durante esse processo em que a esquerda teve alguma hegemonia na cena cultural, consolidando sua ideologia nacionalista, o Centro Popular de Cultura teve papel fundamental ao contribuir para o engajamento artístico através das mais diferentes linguagens e por sua capacidade de organizar os intelectuais do âmbito artístico. No entanto, como vimos, o grupo não conseguiu cumprir seus objetivos de alcançar e contaminar as massas, tomando atitudes muitas vezes paternalistas ou de superioridade. Posteriormente, durante o regime ditatorial e a consolidação da indústria cultural, alguns dos artistas ligados ao CPC podem ser analisados ao expressar a síntese do dilema vivido por intelectuais engajados do período: continuar na causa nacionalista e revolucionária ou entrar para o novo e sedutor mercado cultural.

2 - A CULTURA DO AUTORITARISMO: COERÇÃO E CONSENSO

Até 1964, como vimos, a indústria cultural do país se consolidava seguindo os passos do desenvolvimento do capitalismo monopolista, no entanto, era a produção cultural e intelectual engajada que direcionava os movimentos críticos e a classe média intelectualizada, com uma linha política voltada ao nacionalismo e ao anti-imperialismo. Porém, em 1º de abril de 1964, o país sofre o golpe empresarial-militar, o qual instaura uma violenta repressão às organizações políticas e sociais, como partidos, sindicatos, movimentos estudantis e culturais de cunho contestatório. É certo que, em primeiro lugar, os que mais sofreram com essa repressão foram as organizações políticas, principalmente da classe trabalhadora e estudantis. Posteriormente, com a promulgação do Ato Inconstitucional nº5, a repressão já presente, ganha nova forma, atacando em cheio a vida cultural do país, provocando o que Alceu Amoroso Lima chamou de “vazio cultural” (*apud* NETTO, 2011).

No período anterior à ditadura, como vimos, a luta de classes está cada vez mais acirrada e o PCB, ainda na ilegalidade, ganha cada vez mais força. No entanto, a opção política da organização tem caráter mais anti-imperialista que anticapitalista, o que explica o PCB e toda a esquerda guiada por ele se voltarem ao combate direto contra o setor agrário, tido como atrasado e com a presença de características feudais. Dessa forma, adotavam uma opção clara de aliança estratégica com a burguesia industrial brasileira, tida como progressista e capaz de impulsionar a “revolução democrática burguesa”. O PCB acreditava que os aliados do imperialismo eram, fundamentalmente, os latifundiários e era contra eles que as classes populares deveriam lutar. Dessa forma, a burguesia nacional, era vista como aliada na luta anti-imperialista. Como bem aponta Schwarz, “*este engano esteve no centro da vida cultural brasileira de 1950 para cá.*” (2001, p. 12).

O contexto nacional sob o qual se desenrolou o golpe empresarial-militar insere-se como parte de uma conjuntura internacional que se caracterizou pela sucessão de golpes de estados em escala global, patrocinados pelo imperialismo norte-americano, com o caráter de uma contra-revolução preventiva, principalmente no chamado Terceiro Mundo, onde os movimentos de libertação nacional e social eram mais fortes (NETTO, 2011). No Brasil, este aconteceu sob o contexto de crise do populismo, durante o Governo de João Goulart, e fortalecimento da burguesia multinacional e associada.

No período anterior a essa sucessão de golpes, a Revolução Cubana, além de afetar o poder e o

prestígio norte-americanos, contribuiu para estimular a organização das classes trabalhadoras em muitos países latino-americanos e os Estados Unidos precisavam conter essas manifestações. A preocupação com o avanço soviético, principalmente após a Revolução de Cuba, influenciou o presidente americano John Kennedy a criar, em 1961, o programa “Aliança para o Progresso” com o declarado objetivo de integrar os países da América e propiciar desenvolvimento econômico e social em toda a América Latina. No entanto, o objetivo real era frear as ameaças comunistas no continente. Os países alinhados ao programa eram obrigados a realizar a política de bloqueio a Cuba, bloqueio este que a ilha enfrenta até os dias de hoje. Acerca da “Aliança para o Progresso” Silene Freire afirma:

No bojo desse programa, os exércitos continentais foram conclamados a travarem uma prolongada luta antissubversiva e, em alguns casos, ocorreu uma intervenção inequívoca dos Estados Unidos em favor das forças antidemocráticas e golpistas como se verificou no Brasil e no Chile (2011, p. 102).

Segundo José Paulo Netto, essa série de golpes também revela outro sintoma de fundo, a alteração na divisão internacional do trabalho no sistema capitalista. Para o autor, a contra-revolução preventiva tinha como objetivos adequar a economia desses países à nova dinâmica do capital (mais internacionalizada), atacar e imobilizar os movimentos de resistência e fortalecer todas as tendências que fossem contra a revolução e o socialismo. Silene Freire ressalta que o maciço investimento realizado pelos EUA na América Latina trouxe diversas consequências como, por exemplo, acelerar o processo de modernização do capital e dar contornos mais definidos às classes sociais, o que gerou maior desigualdade e ocasionou em um maior enfrentamento entre as mesmas. No entanto, é o próprio Zé Paulo Netto que alerta sobre a especificidade do caso brasileiro para que seja possível entender o que significou esse período em nossa história.

São muitas as questões que permeiam as análises do regime empresarial-militar instaurado em 1964. Em nossa pesquisa, destacaremos mais o impacto que esse regime teve na cena cultural do país, falando das consequências trazidas para a sociedade brasileira em geral e especificamente aos movimentos culturais de resistência pré-64, assim como caracterizaremos os que surgiram após 1964. Além disso, analisaremos o processo de consolidação da indústria cultural e quais as implicações deste no mundo da cultura, como o caso da incorporação destas falas contra-hegemônicas, por exemplo.

2.1 – O significado da ditadura empresarial-militar para a sociedade brasileira

O golpe empresarial-militar, como sabemos, significou a derrota das forças democráticas, nacionais e populares, mais que isso, derrotou a possibilidade de alterarmos o curso do rio por onde corria a luta de classes. Se, como apontamos antes, não havia uma situação pré-revolucionária no Brasil, havia um desejo de mudança, ainda não solidificado, ainda muito calcado no nacionalismo, mas que poderia mudar o rumo desse rio ao incluir as classes populares na vida política do país. Para José Paulo Netto, o movimento de 1964 foi de ruptura e continuidade:

O movimento cívico-militar de abril foi inequivocamente reacionário – resgatou precisamente as piores tradições da sociedade brasileira. Mas, ao mesmo tempo em que recapturava o que parecia escapar (e, de fato, estava escapando mesmo) ao controle das classes dominantes, deflagrava uma dinâmica nova que, em médio prazo, forçaria a ultrapassagem dos seus marcos(2011, p. 25).

Se, politicamente, o golpe significa assegurar o pacto contrarrevolucionário, economicamente, a autocracia burguesa significa a continuidade no padrão de desenvolvimento dependente e associado iniciado na década de 1950. Tanto os significados políticos como os econômicos estão intimamente relacionados e servem ao mesmo objetivo: desenvolver o capitalismo no país, beneficiando os grandes monopólios imperialistas, isto é, o bloco multinacional e associado. Segundo José Paulo Netto, “*o Estado passa a ter como funcionalidade assegurar a reprodução do desenvolvimento dependente e associado*” (2011, p. 27) e tem uma estrutura de poder bem definida, onde se relacionam de forma harmônica os monopólios imperialistas e a oligarquia financeira nacional.

Sob essa mesma ótica, Renato Ortiz (2001) afirma que a chegada do Estado empresarial-militar tem duplo significado para a sociedade brasileira, um político e outro econômico. No aspecto político o autor se refere a repressão, censura e exílios. Já o aspecto econômico se refere ao aprofundamento das medidas econômicas tomadas durante o governo de Juscelino. Segundo Ortiz:

Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital: O Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”.”(2001, p.114).

Interessa-nos diretamente entender quais as consequências dessa nova configuração econômica, isto é, do curso que tomou o desenvolvimento tardio do capitalismo monopolista

no país, principalmente no que tange ao campo cultural da época. De acordo com Ortiz, paralelo ao crescimento do mercado de bens materiais, é fortalecido o mercado de bens culturais. O próprio autor sinaliza que junto a esse crescimento, aumenta também o controle às manifestações contrárias ao pensamento autoritário.

De acordo com Ianni, o golpe empresarial-militar teve como principais objetivos afastar o risco da tomada do poder pela esquerda, controlar as consequências negativas da inflação, reintegrar o Brasil no sistema capitalista mundial e restaurar a integridade e a integração entre os poderes político e econômico, parcialmente dissociados durante a democracia populista (1968, p. 159). As consequências do desenvolvimento capitalista monopolista promovido pela autocracia burguesa nos alcançam até hoje, caracterizando a estrutura econômico-social do país: grande concentração de renda, dependência externa, uma industrialização atrasada e pronta para atender apenas a elite e o mercado externo, classes extremamente polarizadas e enormes desigualdades sociais.

José Paulo Netto divide o regime ditatorial em 3 períodos distintos compreendidos entre abril de 1964 a março de 1979, quando o General Figueiredo toma posse. Para o autor, a data final não corresponde a volta de regime democrático, mas, segundo ele, a partir de 1979, a ditadura começa a dar sinais de incapacidade para reproduzir-se. Esta perspectiva é adotada nessa pesquisa que entende que a partir daí, as forças democráticas ganham novo fôlego para a luta contra o regime ditatorial. Apesar de passarmos por todas as fases, daremos maior ênfase nos dois primeiros momentos do período, os quais estão dentro dos marcos temporais dessa pesquisa.

O primeiro momento vai de abril de 1964 a dezembro de 1968 e cobre o governo de Castelo Branco e parte do governo Costa e Silva. Quando Castelo Branco assumiu a presidência, no dia 15 de abril de 1964, substituindo a Junta Militar, fica instituído que, a partir de então, quem decidiria o próximo presidente do Brasil seria o Alto Comando das Forças Armadas. O golpe contou com grande apoio da imprensa, que propagou que a “revolução” acontecia em nome da democracia no país. No entanto, este período se caracteriza pela falta de habilidade da ditadura em legitimar-se politicamente e criar uma ampla base social que a apoie. Com as manobras do governo para a liquidação da estabilidade no emprego e salários mais baixos, a classe trabalhadora estava voltada contra o regime, da mesma forma, a pequena burguesia que havia apoiado o golpe, é afetada pela desaceleração da economia e também se volta contra o governo.

Sobre a falta de apoio popular ao regime, Ianni(1968) diz que além das razões descritas acima, esta também se deve ao fato de que os militares inauguram um novo estilo de liderança no país, os novos governantes não tem carisma e priorizam a organização, a responsabilidade e a eficácia. Somado a isso, a população não se sente participante e, assim, o autor caracteriza a fase como um divórcio entre as classes populares e o governo. Portanto, podemos perceber que no início do regime, as forças militares estão baseadas no aparelho de repressão e não se preocupam tanto com a construção do consenso na sociedade civil.

Segundo Silene Freire (2011), o Ato Institucional (AI-1), assinado no dia 9 de abril de 1964, constituiu o primeiro passo do processo de institucionalização da ditadura militar. No documento, os militares afirmam que a “revolução” não significa apenas o interesse de um grupo mas a vontade da nação. No governo de Castelo Branco foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI), deixando clara a importância dada pelo regime ao papel da informação. De acordo com Silene, no manual da Escola Superior de Guerra dizia que *“um sistema de organização permanente de informações de segurança, adequadamente estruturado e dotado de pessoal especializado, constitui um dos instrumentos essenciais para o planejamento e execução da segurança interna”* (2011, p.135). Isso deixa claro que o regime político tem como base à doutrina da ESG e aos poucos a SNI ganha grande poder político e se transforma em uma verdadeira agência de espionagem dos cidadãos.

Com a promulgação do Ato Institucional Nº2 (AI-2), assinado por Castelo Branco em outubro de 1965, percebemos o progressivo endurecimento do regime. Este AI foi instaurado após a derrota eleitoral nos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde ganharam membros do PSD. Segundo Skidmore (1988), o documento dava ao governo o poder de abolir os partidos políticos, de suspender os direitos políticos de lideranças partidárias e de transformar as futuras eleições em eleições indiretas. Os partidos foram impedidos de existir, com exceção do Arena, partido que apoiava o regime e o MDB, partido que fazia uma tímida oposição. As eleições mostravam a rejeição popular do governo a aumentar a cada processo eleitoral os votos do MDB. É ainda nesse momento, com a promulgação do AI-3 em 1966, que as esferas (federal, estadual e municipal) tornam-se submetidas ao Executivo.

Silene Freire observa que a extinção dos partidos políticos é uma medida que comprova que o regime empresarial-militar confirmou - ou nas palavras de José Paulo Netto, deu continuidade a – um traço característico das elites brasileiras: o medo que o povo se organize. O general Golbery do Couto e Silva afirma esse aspecto ao assegurar que *“o povo (...) não é sujeito da história da nação (...) mas objeto da ação estatal”* (apud FREIRE, 2011, p. 142). Ao mesmo

tempo os movimentos operários, sindicais e estudantis retomam suas ações e se fortalecem ocupando pequenas brechas ainda permitidas pelo regime. É o período em que proliferam as organizações clandestinas de esquerda que serão duramente reprimidas no momento posterior. No movimento da classe trabalhadora, explodem greves como a de Contagem em Minas Gerais e em junho de 1968 foi realizada a “Passeata dos Cem Mil”, no centro do Rio de Janeiro.

O segundo momento, de acordo com José Paulo Netto, engloba o período de dezembro de 1968 a 1974 e cobre o fim do governo de Costa e Silva, o intermezzo da junta militar e todo o governo Médici. Segundo Florestan Fernandes, foi uma época em que a burguesia esteve no paraíso: *“Se já houve alguma vez, um paraíso burguês, este existe no Brasil, pelo menos depois de 1968”* (Apud NETTO, p. 38).

Os impasses do primeiro momento, com a crescente oposição, foram resolvidos com o Ato Institucional Nº5 (AI-5), o qual se caracteriza como o ápice da autocracia burguesa. A partir daí, o que era uma ditadura reacionária, ainda com um pequeno espaço para algumas mediações democrático-parlamentares e um discurso ainda com alusões à democracia, converte-se num regime com características fascistas.

O presidente Costa e Silva passa a legislar através de decretos-lei e justifica que dessa forma executará melhor o plano para o desenvolvimento no país. Silene Freire observa que a cada crise enfrentada pelo Governo por causa de rebeliões, Costa e Silva consultava seus técnicos da economia com a esperança de antecipar o “milagre econômico”, já que sua concretização poderia atrair a opinião pública em prol do regime. Essa política garantiu a continuidade do apoio empresarial ao Governo. É durante esse momento que a ditadura ajusta o Estado para a funcionalidade econômica e política do projeto “modernizador”. É desse período o chamado “milagre brasileiro”, onde a economia crescia de forma acelerada.

De acordo com Ianni, a política econômica inaugurada em 1964 substituiu a ideologia do desenvolvimento pela ideologia da modernização, isto é, em vez de utilizar o desenvolvimento com o objetivo anterior de dinamizar as forças produtivas, dando maior autonomia econômica e independência política ao país, a ideologia da modernização, tem como objetivo refinar o status quo e facilitar o funcionamento dos processos de concentração e centralização do capital, o que o autor define como doutrina da interdependência (1968, p.187).

Com a morte do general Costa e Silva, em agosto de 1969, a presidência passou a ser exercida por uma Junta Militar até que o general Médici fosse eleito. Apesar do discurso em sua posse

que prometia ao povo a volta do regime democrático e uma série de reformas no campo como escolas, assistência médica, mecanização e crédito, suas primeiras medidas foram abrir o país para o capital estrangeiro. É durante o seu governo que a repressão à esquerda tem o seu ápice, os agentes repressores tem maior liberdade e a tortura toma dimensões ainda mais pavorosas.

O terceiro momento do regime vai de 1974 a 1978, cobrindo todo o governo Geisel. É o período em que o milagre econômico começa a se esgotar e a resistência democrática ganha novo fôlego levando o regime autocrático burguês a crise. As eleições de 1974 surpreende os governantes, demolindo qualquer pretensão de legitimação do regime ditatorial, dando sinais de instabilidade. Para José Paulo Netto,

se 1968 marcou uma inflexão para cima do ciclo autocrático burguês, 1974 marcou-a para baixo: abre o momento derradeiro da ditadura, centralizado pelo aprofundamento da crise do “milagre” e por uma particular estratégia de sobrevivência implementada pelo mais alto núcleo militar do regime – estratégia expressa claramente por Geisel e sua equipe, autodenominada “processo de distensão” e que, avançando no governo Figueiredo, constituirá o projeto de auto-reforma com que o Estado forjado pela ditadura procurará transcendê-la.” (2011, p.41).

A crise econômica vem acompanhada da reinserção da classe operária no cenário político com a greve do ABC Paulista. José Paulo Netto também chama atenção para o fato de que na oposição, durante todo o ciclo autocrático burguês, a força hegemônica sempre foi composta por correntes burguesas. Segundo ele, é relevante que durante todo o processo ditatorial não tenham se engendrado núcleos democráticos sólidos capazes de emergir na crise da ditadura, com propostas social e politicamente viáveis a transcender os quadros da ordem burguesa. Como consequência, durante a crise da ditadura, que durou por uma década, houve um processo de transição passiva que deu lugar a política democrática, na década de 1980 (2011, p. 44). No entanto, é importante enfatizar que, assim como o “regime militar” contou com diversos civis em altos postos do governo, o processo de abertura não alterou a participação dos militares nos órgãos públicos do país.

2.1.1 – A busca pelo consenso durante o regime ditatorial

O processo descrito na seção anterior se caracteriza, nos termos de Gramsci, como uma revolução passiva, categoria fundamental que o italiano utiliza para compreender a formação do Estado burguês moderno em seu país. No Brasil, Carlos Nelson Coutinho (1985), aplica o conceito gramsciano de “revolução passiva”, para explicar a trajetória de constituição do

modelo de capitalismo monopolista brasileiro, protagonizado pelo Estado, como podemos constatar nessa pesquisa. De acordo com Coutinho, este é um traço característico da formação brasileira, isto é, as transformações se dão, predominantemente pelo alto. Dessa forma, a “revolução passiva” pode ser identificada quando ocorre uma mudança sem participação das massas, de cima para baixo. Portanto não se caracteriza como uma revolução popular e pressupõe a presença de dois momentos: a restauração, já que se trata de uma medida para conter efetivas transformações com a participação popular; e o de renovação ao passo que para a efetivação da “revolução”, demandas populares devem ser atendidas pelas camadas dominantes. O segundo momento, pode vir acompanhado de modificações efetivas, segundo Gramsci:

Pode-se aplicar ao conceito de revolução passiva (e pode-se documentar no Risorgimento italiano) o critério interpretativo das modificações moleculares, que, na realidade, modificam progressivamente a composição anterior das forças e, portanto, transformam-se em matriz de novas modificações. (2002, p. 317).

De acordo com Gramsci, o fascismo se caracterizava como uma forma transitória de governo da burguesia. Com base nessa teoria, o italiano aplica o conceito de “transformismo” ou “revolução-passiva” ao regime instituído por Mussolini na Itália, como instrumento para explicar a passagem do capitalismo italiano de sua fase concorrencial ao período monopolista, onde o Estado desempenhou o papel principal na formação de um novo Estado nacional. No Brasil, de acordo com Coutinho (1985), o Estado que desempenha a função protagonista das revoluções passivas, já é um Estado unificado, entretanto, desempenhou o mesmo papel descrito por Gramsci no caso italiano, ao conduzir o desenvolvimento do capitalismo no país.

Durante toda essa pesquisa, a qual contextualizamos a política no Brasil desde meados da década de 1930, podemos notar que as transformações sempre foram resultado do desejo de frações das classes dominantes, no entanto, quem as desempenhava – com o objetivo de atender a suas demandas - era o próprio Estado, seja com os militares ou com os burocratas, a burguesia brasileira consolidou o capitalismo como o conhecemos hoje. Portanto, o conceito gramsciano de “revolução passiva”, como Coutinho afirmou, é fundamental para a análise do papel do Estado brasileiro no desenvolvimento econômico, político e social.

A ditadura varguista de 1937, por exemplo, anterior ao populismo, pode ser vista através do conceito gramsciano, já que foi uma reação do Estado às organizações dos movimentos populares, que se iniciaram em 1922 e eclodiram durante o período. Já a ditadura empresarial-militar instaurada a partir de 1964, é uma atitude desesperada das classes hegemônicas, que

novamente, transferem para o Estado a função de realizar profundas modificações com o objetivo de não perderem sua condição hegemônica e lograrem o desenvolvimento econômico do país, gerando ainda mais lucros.

Em todas essas transformações capitalistas realizadas pelo Estado, como vimos, não se utiliza apenas a coerção mas também é fundamental gerar consenso. É importante perceber o papel deste entre setores da classe média, conquistado pela autocracia burguesa, através de uma série de medidas adotadas pelo regime como o projeto de modernização do capitalismo, gerando expectativas para as camadas médias do país.

Além dessa proposta modernizante, havia a promessa da democracia, a propaganda anticomunista, o nacionalismo exacerbado e o uso dos meios de comunicação, especialmente da TV Globo, para a divulgação dos êxitos do regime. O Estado percebe na indústria cultural, que se consolida durante essa fase, uma ótima oportunidade para gerar o consenso necessário para a continuação do mesmo. Mas todas essas medidas poderiam falhar caso não fossem neutralizados os movimentos contrários ao regime, fossem esses políticos ou culturais. Os movimentos políticos logo no início da instauração da ditadura foram duramente abafados. Já os culturais, como vimos, passam a sofrer mais a partir de 1968 com a instauração do AI-5. Para neutralizar esses movimentos culturais de resistência, além da repressão, o regime ditatorial contou com a ajuda da indústria cultural, que utilizou para esse processo o que Gramsci chamou de cooptação. De acordo com o italiano nos processos de transição realizados “pelo alto”, é necessário se obter o consenso até mesmo dos representantes das classes opostas. O modo pelo qual isso acontece é através da cooptação, pela burguesia, dessas frações rivais das próprias classes dominantes e das classes subalternas. A seguir discutiremos essa categoria além de tratar sobre o desenvolvimento da indústria cultural no país.

2.2 – O duplo papel da ditadura empresarial-militar no plano da cultura

Durante o primeiro momento da ditadura, a produção cultural engajada não foi particularmente afetada e manteve uma dinâmica própria de crescimento. Segundo Schwarz, “apesar da ditadura de direita, havia uma relativa hegemonia cultural de esquerda no país” (2001, p. 12). Sob a mesma ótica, Ramon Vilarino (1999) explica que: “(...) a cultura tornou-se um espaço para onde haviam migrado as poucas formas de resistência, até pelas lacunas deixadas pelos censores.”. Os grupos ligados à produção ideológica tais como estudantes,

intelectuais e jornalistas, até 1968, foram poupados das prisões, torturas e exílios. Neste período os que mais sofriam tais repressões eram aqueles ativistas e militantes responsáveis por organizarem contato com os operários e camponeses nos movimentos sociais e sindicatos. Ainda para Schwarz, *“embora tenham sido cortadas as pontes entre o movimento cultural e as massas pelo então presidente Castelo Branco, a circulação artística e teórica de esquerda floresceu extraordinariamente realizando-se em um circuito integrado ao sistema”* (2001, p. 8). Dessa forma, embora com relativa hegemonia, a produção cultural de contestação foi condenada a uma área restrita, passou a ser usufruída apenas por um público já engajado, como intelectuais e estudantes de classe média, além de passar a formar um mercado cultural alternativo. Para Heloisa Buarque de Hollanda:

Os espetáculos eram verdadeiros meetings onde a *intelligentzia* renovava entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção “revolucionária” uma opção “espiritual”. Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos yankees, sua produção começa a formar público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês de produção e publicação é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla (2004, p. 35).

De acordo com José Paulo Netto (2011), ainda sob a lógica de que o golpe de 1964 envolveu rupturas e continuidades, no âmbito cultural o golpe consolidou características presentes na sociedade brasileira desde sua formação, como por exemplo, o caráter elitista da cultura, o qual contou com um conjunto de mecanismos do governo para se aprofundar. Sob o mesmo prisma, Carlos Nelson Coutinho acredita que a “revolução passiva”, característica particular das transformações no país, faz emergir no campo cultural o traço elitista da intelectualidade brasileira. Ainda para José Paulo Netto, a política cultural da ditadura precisava trabalhar em duas frentes, a primeira que reprimiria qualquer tentativa de uma cultura realmente popular e a segunda que precisava promover tendências culturais que fossem funcionais ao seu projeto modernizador (2011, p. 51). Para isso, o Estado mobilizou todo aparelho repressor e, nos casos das vozes que não conseguia abafar, utilizou a tática do isolamento, na tentativa de que estas não fossem ouvidas pelas classes populares. De acordo com o autor, quanto mais se estruturava o Estado da autocracia burguesa, mais a cultura lograva o seu papel de ser funcional ao projeto modernizador. Portanto, devemos considerar que este foi um período contraditório no âmbito cultural, de um lado ainda era possível algum espaço para os

movimentos de contestação e por outro lado havia um projeto mercadológico para a cultura.

As classes dominantes se apropriaram, como fazem até hoje, da grande produção cultural de cunho crítico e reflexivo, deformando, domesticando, apaziguando e apropriando-se de diversos de seus aspectos, fazendo com que tais produções se transformassem num grande negócio para o capital, alterando seu significado. Esse processo de apaziguamento e dominação se dá a partir da consolidação da indústria cultural no país, a qual criou um mercado domesticado e fetichizado que também afeta as manifestações culturais de contestação como livros, peças teatrais, filmes, jornais etc., gerando dessa forma uma contradição entre o conteúdo dessas obras e sua forma de inserção neste sistema. De acordo com Marcelo Ridenti, o mercado estava ávido por produtos culturais de contestação à ditadura e os movimentos culturais engajados que possuíam uma lógica antimercantil e questionadora encontravam, contraditoriamente, grande aceitação no mercado.

No entanto, apesar dessa “domesticação” dos trabalhos de cunho reflexivo, a intelectualidade e as organizações de esquerda do país ainda podiam ser ouvidas pela população através dos movimentos sociais organizados contra a tortura e pelos próprios movimentos político-culturais. Diante da agitação das massas, a ideologia comunista continuava representando um grande perigo ao capital. Os militantes, estudantes e a vanguarda operária estavam convencidos de que as reformas necessárias ao país não seriam possíveis dentro do sistema capitalista.

A resposta do regime foi firme e dura. Era preciso romper o acesso das massas à ideologia revolucionária, para isso, verificou-se o estímulo a delação protegida, a tortura assumiu proporções pavorosas e, notadamente, a imprensa permaneceu calada. Se em 1964 a produção cultural foi relativamente preservada, embora sem pontes com a massa operária e camponesa, em 1968, quando os estudantes e intelectuais constituíam um setor ainda politicamente perigoso para o regime da ditadura da burguesia, este cortou de vez a produção cultural através do Ato Institucional nº 5 - AI-5 -, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Como vimos na seção anterior este foi o período considerado como o mais duro do regime, quando os governadores ganharam o poder de punir todos que fossem considerados seus inimigos.

Por volta de 1967, surgem críticas de um novo setor de jovens artistas da classe média aos discursos da esquerda da época, principalmente ao PCB e aos movimentos culturais engajados que eram dirigidos por militantes ou simpatizantes do Partido. Descrentes dos discursos

políticos da esquerda e recebendo informações do movimento da contracultura que ocorria nos EUA e na Europa, esses jovens criam um novo movimento chamado Tropicalismo, o qual, como veremos no decorrer deste trabalho se distingue de todos os movimentos culturais de resistência anteriores. A contracultura surge nos Estados Unidos, na década de 1960 num contexto de Guerra Fria e de solidariedade internacionalista aos povos que, oprimidos pelo imperialismo, lutavam para se libertar como Cuba, Vietnã e Argélia. Esse movimento de contestação nasceu e ganhou força principalmente entre os jovens desta década. O movimento se caracterizava por valorizar a natureza, lutar pela paz, respeitar as minorias raciais e culturais, defender a liberdade nos relacionamentos sexuais e amorosos, pela experiência com drogas, pelo anticonsumismo e por discordar dos princípios do capitalismo, apontando para uma nova tendência de prática política, bem como para novas formas de conceber a realidade.

Como perceberemos nesta seção, a partir do golpe, a relação entre cultura e Estado ganha uma nova dimensão correspondendo à nova etapa de desenvolvimento do capitalismo brasileiro. O planejamento estratégico prioritariamente produzido na área econômica alcança praticamente todas as esferas governamentais, inclusive a da cultura. Esse se caracteriza como um período em que tomam impulso o mercado de bens materiais, mas também se desenvolve o mercado de bens simbólicos que passa a ser visto como uma estratégia do regime para garantir o consenso necessário para sua permanência no poder. Portanto, como afirma José Paulo Netto, a autocracia burguesa enfrentou-se com o “mundo da cultura” com o objetivo de controlar a vida cultural no país (2011, p. 44). A seguir, veremos de que forma aconteceu essa tentativa de controle.

2.2.1 – A repressão das vozes contra-hegemônicas e o incentivo a cultura “oficial”

A partir da década de 1950, percebemos uma efervescência cultural totalmente vinculada ao engajamento político, como o caso do ISEB, Centro Popular de Cultura (CPC), Cinema Novo, Teatro de Arena etc.. Apesar das diferenças ideológicas entre esses movimentos culturais um elemento os unificava: a tônica política (ORTIZ, 2001). A cultura passou a desempenhar um papel importante junto as classes médias, ela passa a ter uma função militante. O manifesto do cinema novo, por exemplo, diz que a partir da estética da fome, ao tematizar o subdesenvolvimento brasileiro, o espectador tomaria consciência de sua própria miséria. Dito isso, nesse capítulo, nosso objetivo é entender de que forma a política cultural adotada pela

ditadura empresarial-militar e, por consequência a consolidação da indústria cultural, modificam esse panorama.

Como vimos, o Estado dirigido pela autocracia burguesa, entendia a eficácia de não se deter apenas no poder de repressão, já que se fazia necessário gerar um consenso na sociedade. Nesse sentido, percebe a cultura e a comunicação como um importante instrumento de disseminação de ideias, tanto para disseminar aquelas do seu interesse, como ideologias contrahegemônicas: “*no Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional*” (COMBLIN, *apud* NETTO, 2011, p.71) Ao perceber a importância em atuar junto às esferas culturais, o regime cria novas instituições como Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-memória etc. e novas políticas voltadas para a cultura e para os meios de comunicação.

Portanto, o Estado desempenha duplo papel na produção cultural da época, o de repressor e incentivador. Sob esse mesmo prisma, Silene Freire (2011), divide a política cultural do Estado em três categorias: repressão e proibição; tolerância e consentimento e, por último, a incentivada e oficial. De acordo com Ianni, os artistas que tiveram suas obras toleradas, utilizaram-se de sua criatividade para burlar a censura e isso, segundo o autor, também é uma forma de sofrer censura. Para José Paulo Netto, a política cultural do regime da autocracia burguesa tinha um duplo objetivo: de um lado, era necessário travar e reprimir qualquer vetor crítico, democrático ou nacional-popular, de outro era necessário promover as tendências culturais compatíveis com o seu projeto de hegemonia (2011, p. 71).

2.2.2 – Da hegemonia dos movimentos culturais de contestação ao AI-5

Como já observamos, durante o período inicial do regime, no plano da cultura, a hegemonia ainda era dos movimentos de contestação. Isso porque de 1964 a 1968 o governo não foi capaz de desenvolver uma política cultural capaz de calar totalmente essas vozes contra hegemônicas. Os movimentos voltados para uma produção cultural popular, vinculada ao engajamento político, viviam seus momentos áureos até o momento do golpe, e para neutralizá-los, como bem colocou José Paulo Netto (2011), era necessário um verdadeiro

terrorismo cultural, o qual foi instaurado a partir de 1964, mas teve seu apogeu em 1968, com o AI-5.

Como já tratamos no primeiro capítulo, a classe social a qual pertenciam esses artistas e intelectuais era predominantemente a classe média e suas pontes com as classes populares eram poucas, mas existiam. No entanto, interessava ao regime destruir qualquer dessas pontes e não deixar que se construíssem outras. Nesse sentido, a censura desempenhava papel central no processo que Netto chamou de “*estratégia de contenção*” (2011, p. 75). A partir do golpe, as obras ainda toleradas pelo regime, eram produzidas e desfrutadas praticamente apenas dentro da classe média. Dessa forma, mesmo com o terrorismo cultural, entre 1965 e 1968, a cultura é dominada pelas correntes contra-hegemônicas de esquerda, democráticas e progressistas. José Paulo Netto caracteriza o período como um “*envolvente, complexo e contraditório momento da cultura brasileira*” (2011, p. 77).

O golpe de abriu significou uma derrota histórica para os grupos culturais de esquerda que aprofundavam sua hegemonia. É interessante notar que a partir de 1964, esses movimentos tentam de alguma forma se reorganizar para resistir. Nesse sentido, é importante o depoimento do cineasta Cacá Diegues: “*Em 64, quando surge o golpe, (...) eu não estava mais na militância. Quer dizer, estava na militância, mas no cinema. E voltei à militância muito mais por causa de 64. Aí a gente se reorganizou para resistir*” (Apud BARCELLOS, 1994, p.44).

Ao ser perguntado sobre os sinais de um golpe de Estado no país, Carlos Vereza, um dos participantes do CPC, diz que havia sinais, mas que toda a esquerda da época acreditava que ele não se viabilizaria. Sobre esses sinais, ele exemplifica:

(...) jogaram ácido no Procópio Mariano em Fortaleza. Não acertou nele por sorte...Em Natal, no dia seguinte à nossa saída de lá, jogaram uma bomba no nosso hotel. Em Vitória, o João e eu tivemos que correr para tirar uma bomba doméstica das galerias do teatro. Isso durante o espetáculo no Teatro Carlos Gomes. Já em Maceió, o governo mandou apagar a luz da cidade, enquanto nós fazíamos um espetáculo na praça. Ali foi muito engraçado mesmo, porque a gente continuou fazendo à luz de vela. Isso tudo foi em 1963 e já havia por toda parte sinais evidentes do golpe. (Apud BARCELLOS, 1994, p.130).

Sobre os acontecimentos no CPC no dia do golpe, Chico Nelson, também integrante do CPC, relata:

Nós estávamos reunidos no auditório, recebendo as notícias mais controvertidas. Ora se dizia que as tropas estavam chegando para nos proteger, ora que o golpe era irreversível. Essa situação durou até o dia seguinte. No dia primeiro, fui para a

Câmara de Vereadores, bem em frente ao prédio, distribuir um panfleto que a gente tinha feito e que conclamava o povo a resistir à ditadura. Lembro que passou por mim um vereador, desses que estão sempre em cima do muro, e sussurrou no meu ouvido: “Rapaz, guarda isso e te manda, que acabou tudo!” (...) (Apud BARCELLOS, 1994, p.164)

Chico Nelson ressalta que o golpe veio no período em que o país estava em ebulição e as pessoas tomavam consciência de tudo, em todos os níveis. Denoy de Oliveira, também integrante do CPC, após relatar os acontecimentos da noite de 31 de março de 1964, diz que após o golpe instaurado, o primeiro gesto de cada um dos participantes do grupo foi fugir. Segundo ele, logo após o golpe, fizeram reuniões desesperadas para tentar tomar alguma atitude para que não perdessem todas as conquistas. Porém, foi ficando cada vez mais complicado se reunir sem levantar qualquer suspeita e passaram um bom tempo sem se encontrar. Até que um dia, voltaram a se encontrar com a ideia de retomar o trabalho do grupo a partir do zero. Segundo Denoy:

Não tínhamos, naturalmente, nada! E foi daí que surgiu uma verdadeira divisão de trabalho entre nós. Como não podíamos aparecer, alguém sugeriu que usássemos o nome do Teatro de Arena de São Paulo. Só que no futuro Opinião, naquele momento, era só um buraco no shopping da Siqueira Campos. (...) E aí entra novamente esse negócio impressionante que é a solidariedade. De repente, quando surgiu a possibilidade de reeditar o CPC, chamamos as pessoas que haviam participado dele e, não mais que de repente, tinha uma mão de obra voluntária e um verdadeiro mutirão fazendo aquele teatro. E isso por quê? Porque havia um projeto em que as pessoas acreditavam (Apud BARCELLOS, 1994, p.177).

O show musical Opinião, ao qual Denoy se refere, foi realizado pelos principais artistas do extinto CPC, deu nome ao teatro que o abrigou e representou uma forma de resistência desses artistas à ditadura empresarial-militar. Para Carlos Estevam, o CPC ainda teve uma “sobrevida na forma do teatro Opinião(...)” (Apud BARCELLOS, 1994, p.92). Assim como, para Denoy Oliveira, o Opinião representa uma segunda fase do CPC (Op. cit. p. 177). No espetáculo atuavam o compositor maranhense João do Vale, representando o homem do campo nordestino, o sambista Zé Ketí, representando o malandro da cidade e a cantora de classe média Nara Leão posteriormente substituída por Maria Bethânia. De acordo com Ridenti (2010), essa relação dos artistas do CPC com os compositores Zé Ketí e João do Vale, que provinham das classes populares, mostra um novo momento na cultura brasileira onde era possível mesclar intelectuais e artistas de diferentes origens sociais com o propósito de mudar a ordem vigente. Porém, esse é abalado pelo AI-5, em dezembro de 1968, o qual interrompe o processo de aproximação entre intelectuais de classe distintas.

Antes de 1968, a música popular brasileira, o novo estilo musical, até então presente apenas no âmbito universitário, ganha força nacional nos festivais transmitidos pela televisão entre 1965

e 1968, assim, a música de protesto afirma-se e mostra-se um eficaz instrumento de conscientização das massas por sua maior inserção popular em relação ao cinema e ao teatro. Os festivais são um exemplo da apropriação da arte crítica pelo mercado, músicas que denunciavam o sistema e a repressão, que mostravam o sofrimento das classes populares e tinham como objetivo a conscientização da população, tocavam em rede nacional sob o regime empresarial-militar.

Músicas como *Prá não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré e *Apesar de você*, de Chico Buarque, transformaram-se na trilha sonora de uma geração. Nessa fase, também era possível ver os músicos engajados da bossa-nova como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nara Leão e Vinicius de Moraes. Para Eduardo Coutinho (2011), antes do AI-5 surgia uma nova tendência na música popular: comprometer o público com um projeto de transformação efetiva dessa história (2011, p.93).

Mesmo com essas tentativas de resistência, os movimentos culturais não conseguiam ser ouvidos pelas classes populares, ainda era necessário um longo caminho a ser percorrido. De acordo com José Paulo Netto,

Pouco a pouco, como a cultura se revela incapaz de incidir sobre a sociedade tal como projetavam seus autores, a falência (aparente) da razão política antiditatorial é convertida em falência (efetiva) da razão e da cultura. A falta de perspectiva política em face da ditadura transfere-se, dado que a atividade cultural fora posta como sucedâneo da ação política, para o domínio da cultura.(NETTO, 2011, p. 80).

A partir dessa conjuntura, onde percebe-se que a crítica cultural não derrota a ditadura e está impedida de atingir as classes populares, se desenvolve um viés irracionalista na cultura que desembocará, posteriormente no Tropicalismo, o qual veremos com mais detalhes a frente.

Com o acirramento da ditadura e o decorrente decreto do AI - 5 muitos artistas foram exilados e algumas músicas censuradas e impedidas de participar dos festivais. Podemos considerar que esta fase representa a passagem de um regime político reacionário para um regime militar-fascista no campo cultural. A partir daí foi o ápice do terrorismo contra a cultura e os dois acontecimentos mais notórios foram os atentados contra o Oficina e o Opinião, o primeiro, em 18 de julho de 1968, quando o teatro Ruth Escobar foi invadido e todo o elenco do espetáculo Roda Viva, espancado. Já o Opinião, sofreu no dia 2 de dezembro do mesmo ano, um atentado por meio de bombas. Segundo o Zé Paulo Netto, “o que abril de 1964 representou para o mundo do trabalho”, dezembro de 1968 representou para o mundo da cultura” (2011, p. 82).

Neste momento, a criatividade dos compositores foi posta em prática para conseguir formas de

criticar, alertar e tentar mudar a situação política “driblando” a censura com jogos de palavras, metáforas e pseudônimos. Portanto, ainda havia uma resistência de alguns artistas que souberam explorar as lacunas deixadas pelo sistema, como por exemplo Chico Buarque e Oduvaldo Viana Filho. Sobre a resistência na música, Napolitano diz:

Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política (...). Paradoxalmente, o fechamento completo do espaço público para os atores da oposição civil, consolidou os espaços galvanizados pela arte, como formas alternativas de participação, nos quais a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular (2002).

A partir de 1968, o Estado entende que já não se trata de conter a produção cultural, mas sim de liquidar o bloco cultural contra hegemônico, várias editoras são fechadas, artistas e intelectuais exilados, grupos de teatro desmantelados. Se antes, a cultura conseguiu expressar a resistência ao regime através de algumas lacunas, agora já não teria mais essa possibilidade. Esta é a fase que Alceu Amoroso Lima denomina como “vazio cultural” (*Apud* NETTO, 2011, p. 83), o qual se caracteriza por uma fase em que todo o acúmulo crítico que se formava desde a década de cinquenta entre artistas e intelectuais, que desaguava na resistência não só à ditadura mas também ao sistema capitalista, que ligava diretamente cultura e política como duas instâncias inseparáveis, foi obrigado a silenciar-se. A consequência deste silêncio forçado se reflete diretamente na cultura posterior a década de 1980, após a abertura, onde o silêncio não é mais forçado, é feito por opção de artistas já nada críticos que precisam se adequar ao mercado cultural desenvolvido durante a ditadura. Consideramos que a transição entre artistas e intelectuais de movimentos culturais contestatórios e artistas e intelectuais distantes da política, foi feita pelo movimento do Tropicalismo.

2.2.3 – O tropicalismo como a expressão de uma crise

Em 1967, um grupo de jovens artistas surge com um novo movimento anunciando o esgotamento das características que permeavam os movimentos culturais engajados, embora ainda permaneçam algumas de suas características, como a valorização de tradições populares. É o tropicalismo a expressão do descrédito na esquerda nacional após mais uma derrota com o chamado “segundo golpe”, marcado pelo AI-5, é a expressão nacional da influência dos movimentos culturais e políticos da juventude mundo afora, a qual via,

desiludida, o balanço negativo da construção do comunismo na URSS. Nesse momento, a esquerda está mundialmente em crise edesacreditada e os movimentos de contracultura³ que explodiam nos EUA e na Europa começavam a chegar ao Brasil - o rock, os hippies, o uso de drogas, a liberdade sexual e a imprensa alternativa. Era um produto nefasto da própria sociedade capitalista, um movimento mundial que não pretendia acabar com o capitalismo, mas sim reformá-lo, além de criticar fortemente a esquerda e os valores morais da classe média. No Brasil, referindo-se à derrota da esquerda pela ditadura, Ridente afirma que,

Afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação, mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político (...). (2005, p. 98).

Concomitante à repressão ditatorial se observa então o surgimento de uma nova forma de comportamento. De acordo com Luciano Martins (1979), esse novo comportamento pode ser considerado como uma manifestação em resposta à repressão e caracteriza a “Geração AI-5” que a partir de 1968 segue as correntes da contracultura, ajustando-a a sociedade brasileira. Dessa forma, o autor salienta que era possível observar três práticas na rotina dessa geração, as quais podemos aplicar ao novo grupo de artistas que criava o movimento Tropicalista: o uso de drogas como forma de escapismo, a desarticulação do discurso com gírias e formas de falar com falta de precisão se opondo a qualquer forma de conhecimento conceitual, e, por último, o modismo da psicanálise, que tomou conta da classe média. Podemos somar a tudo isso altíssimas doses de alienação e despolitização e classificar essas práticas como *“uma expressão de alienação produzida pelo próprio autoritarismo”*(MARTINS, Apud ORTIZ, 2001, p. 158). Dessa mesma forma, Gilberto Vasconcelos caracteriza a cultura desta época como: *“Cultura de depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira a partir de 1969”* (Apud ORTIZ, 2001, p. 159).

Nessa conjuntura, forma-se o tropicalismo, cuja nomenclatura fazia referência à utopia de uma civilização livre nos trópicos. De início um movimento musical, o qual se estendeu a outras esferas culturais como as artes plásticas, o cinema, a poesia e o teatro. O marco inicial da tropicália deu-se no Festival de Música Popular, realizado em 1967, pela TV Record, através de propostas inovadoras de Caetano e Gil. No Cinema, como já visto no primeiro capítulo, o

³O termo “contracultura” é utilizado para designar práticas e manifestações que tem como objetivo criticar, questionar o que é visto como vigente dentro de um determinado contexto social *-

Cinema Novo tem sua fase tropicalista utilizando atitudes extremas ao retratar o exotismo brasileiro. Nas artes plásticas, Hélio Oiticica dá o nome do movimento ao definir sua obra montada em uma exposição no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1967. No teatro, o Grupo Oficina encena o Rei da Vela, o qual inspira o surgimento do tropicalismo, e o espetáculo Roda Viva. O movimento resgata a antropofagia modernista dos anos 20, e, procura incorporar de forma “antropofágica” elementos estrangeiros aos genuinamente nacionais (como é o caso da guitarra-elétrica) e a Poesia Concreta dos anos 50.

Com cabelos longos e roupas coloridas, esses jovens artistas chegavam com atitudes inesperadas e chocantes, negavam o discurso da esquerda e a ideia de tomada de poder, acreditavam estar o marxismo ultrapassado, acusando seus militantes de pensar apenas no futuro. Os tropicalistas enfatizavam o presente e apontavam uma necessidade de revolucionar o seu comportamento, rompendo tanto com o sistema político vigente, - a ditadura -, quanto com os movimentos políticos e culturais da esquerda. Ao contrário dos artistas da época, os tropicalistas desejavam estar na televisão e nos outros meios de comunicação de massa, eles desejavam ocupar e intervir nos mesmos. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda,

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele “não há propostas, nem promessa, nem profeta, nem procela” (2004, p. 63).

Portanto, havia um confronto entre os movimentos culturais engajados, nacionalistas de esquerda que enfatizavam a cultura popular redescoberta e os tropicalistas que desejavam a incorporação de elementos da cultura internacional, rompendo, por exemplo, com a rejeição à cultura imperialista ao incorporar elementos do rock norte-americano (COUTINHO, 2011, p.94). Através de artigos e manifestos esses artistas travavam verdadeiros embates. Zé Celso, em uma clara postura contra o teatro político de esquerda, contra a tentativa deste de fazer um teatro com o objetivo de educar as massas, afirma a importância da excitação do sentido estético do público e da deseducação como princípio liberador:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidade na base do bom meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador (...). Talvez mais importante do que uma peça bem pensante e ultra bem conceituada, cheia de verdades estabelecidas (que ainda não são verdades, nem podem ser, num momento como este de perplexidade), uma peça inventiva e confusa, que excite o sentido estético, seja mais eficaz politicamente (*Apud* PARANHOS, 2012, p. 185).

Augusto Boal, ao rebater esse tipo de discurso, criticou as afirmações tropicalistas, as

caracterizou como grosseiras e claramente providas da classe burguesa que se volta apenas para a classe burguesa:

Afirmações dúbias do gênero ‘nada com mais eficácia política’ do que a arte pela arte (...), passando por afirmações grosseiras do tipo ‘o espectador reage como indivíduo e não como classe’. (...) O primeiro tipo de afirmação só pode partir de quem nunca fez teatro para o povo, na rua, e, portanto, prisioneiro de sua plateia burguesa, vocífera. Mas ao mesmo tempo resvala perigosamente para o reacionarismo quando (...) pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais (*Apud* PARANHOS, 2012, p. 184).

Ainda no contexto desse embate entre engajados e tropicalistas, o Festival Internacional da Canção de 1986, vivencia um dos momentos mais emblemáticos, quando Caetano Veloso é vaiado por estudantes de esquerda ao se apresentar com a música “*É proibido proibir*”. Nesse momento, ele faz uma crítica a juventude que “quer tomar o poder” e se coloca do lado oposto.

A classe média que defendia uma cultura popular genuinamente brasileira e que resistia a incorporação do rock foi vencida durante o III Festival de Música Brasileira (FMPB) da TV Record, quando Gilberto Gil e Caetano Veloso defenderam suas canções (respectivamente “*Domingo no Parque*” e “*Alegria, alegria*”) acompanhados pelas bandas de rock Os Mutantes e Beat Boys (COUTINHO, 2011). Os tropicalistas terminaram aplaudidos o que marcou a aceitação do rock pela classe média e a modernização da música popular brasileira. Para Eduardo Coutinho, “a incorporação do rock à música brasileira correspondia a uma necessidade estética e a um projeto político de ruptura com a perspectiva nacionalista de esquerda” (2011, p.95). Para o autor, enquanto os movimentos culturais engajados estavam preocupados com a cultura popular que sofria com a invasão cultural norte-americana, os tropicalistas negavam qualquer tipo de instrumentalização da arte como veículo para ideias revolucionárias. No entanto, ainda para o autor, o tropicalismo apresentava em comum com os movimentos culturais engajados o fato de ambos se apresentarem como um projeto nacional, embora, divergissem em relação ao significado de povo e nação.

O tropicalismo causou distintas opiniões entre os intelectuais sobre a eficácia de seus métodos. Para Celso Favaretto, o qual designa o movimento com a expressão de “*explosão tropicalista*”,

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma de *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização (1979, p. 13).

Para Favaretto, ao pensar na contribuição artística do movimento, a Tropicália representa uma

abertura cultural no país, destacando a música:

Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...). Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção (1979, p. 13).

Para Roberto Schwarz, os tropicalistas brincavam com imagens absurdas do Brasil, utilizando as contradições entre o moderno e o arcaico, construindo uma imagem do absurdo, a qual para ele era consumida sem críticas e, ao invés de serem apresentadas soluções, havia celebração. Ainda para o autor, na imagem tropicalista: “(...) é essencial que a justaposição do antigo e do novo - seja entre conteúdo e forma, seja no interior do conteúdo – componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se referem à melancolia e o humor deste estilo.”(2001, p.73).

Já para Heloísa Buarque de Hollanda falta ao ensaio de Schwarz “uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do Tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento.” (2004, p. 70). Para Heloísa, o Tropicalismo é o fruto da crise dos projetos de tomada do poder da esquerda nos anos 1960, é a perda do referencial no artista como intelectual.

De acordo com Marcelo Ridenti, o tropicalismo não buscava ser porta-voz da revolução social mas sim revolucionar a linguagem e o comportamento da vida cotidiana sempre criticando por um lado a ditadura e por outro a estética de esquerda, a qual acusavam de menosprezar a forma artística, ao mesmo tempo em que desejava incorporar-se aos meios de comunicação de massa e aos mecanismos de produção cultural

Para o cientista político Carlos Nelson Coutinho, a Tropicália foi um movimento “extracultural”, se colocando mais como uma crise do que uma tentativa de resolvê-la. José Paulo acredita que o tropicalismo substituiu o racionalismo, o historicismo e o humanismo dos movimentos culturais progressistas pelo arbítrio do individualismo que só encontra o caos e fragmentos sem sentido, além disso, se caracteriza como inepto para interferir de qualquer maneira na realidade social. No entanto, o autor atenta para a relação de continuidade entre os dois movimentos ainda no início da tropicália, pelo fato desta manter a presença de uma postura crítica, o qual com o passar do tempo se diluiu na irracionalidade.

Segundo Tinhorão, ao incorporar o rock e sua guitarra, a vanguarda estética realizava no plano cultural o que o governo militar realizava no plano econômico, aprofundava o modelo importador e dependente, sem a menor preocupação com a crescentedominação ideológica norte-americana (*Apud* Coutinho, 2011, p.74). De acordo com Eduardo Coutinho, a Tropicália marca a ruptura entre o fazer arte e o fazer política que caracterizou os anos 1950 e 1960, a derrota da esquerda e a vitória do projeto neoliberal (*Op. cit.*).

Nos cercando das críticas desses autores, com os quais estamos de acordo, a perspectiva adotada neste trabalho entende que a contribuição artística do tropicalismo é indiscutível, no entanto, politicamente o movimento gerou grandes perdas para a relação entre cultura e engajamento político. Em busca de uma nova forma de viver, a geração pós-68, em todo o mundo, buscava novos horizontes, novos alicerces, e é nesse contexto que o movimento de contracultura, incluindo a Tropicália no Brasil, tem atitudes exageradamente anárquicas, não se preocupa em encontrar soluções para o que critica, mas quer romper com todo o sistema, inclusive com aqueles que lutam contra o sistema. A realidade, em verdade, é o que menos importa, por isso fazem sentido as drogas, a psicanálise e a agressão nos palcos.

A partir da Tropicália, o engajamento artístico se torna cada vez mais individualizado, foram repelidas as obras culturais que apresentavam alternativas políticas voltadas para o coletivo, como os trabalhadores, os “explorados”, ou ainda o povo, em detrimento de críticas fragmentadas, como as feitas à religião, à família ou à sociedade de consumo. Percebe-se ainda que os esforços dos movimentos anteriores em dialogar com o povo são suprimidos no novo cenário cultural brasileiro. É importante ressaltar um aspecto contraditório dessa nova tendência cultural denominada Tropicalismo, visto que, se por um lado apresentam uma série de críticas, além de não propor alternativas à sociedade, desenvolvem suas críticas dentro e sob a lógica do sistema, subvertendo, mas não superando as grandes mazelas da sociedade.

Ao relacionarmos a prática política do movimento tropicalista com os novos questionamentos filosóficos desse período, especificamente o pós-estruturalismo foucaultiano, percebe-se uma interação dialética entre práticas e ideias. Ambos surgidos a partir da crise da construção do socialismo soviético buscam alternativas de análise e intervenção na sociedade, interpretando-a de forma fragmentada, desconexa e capilarizada⁴. Apesar de apresentarem questionamentos ao sistema, trazem à tona e instrumentalizam a tendência individualizante da sociedade capitalista, rechaçam formulações coletivas como o conceito de classe, reforçando a

⁴Para aprofundar essa discussão, ver “A microfísica do poder”, de Michel Foucault.

ideologia liberal, e geram, obviamente, graves problemas político-ideológicos às classes subalternas, visto que sua intenção e objetividade, no campo ideológico, é reduzir continuamente a identidade e a consciência de classe, até apagá-las da memória coletiva.

Como bem aponta Jameson (2007), o pós-estruturalismo se tratava de uma “*subvariedade do pós-moderno*”. Portanto, essa relação das práticas tropicalistas com o pós-estruturalismo que tem como consequência as características descritas acima, sob a nossa ótica, mostra que o Tropicalismo marcou o início do pensamento pós-moderno na cultura do país. Para Jameson: “*O pós-moderno busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca um “quando-tudo-mudou” (...)*” (2007, p.13), dessa forma, acreditamos que o tropicalismo se encaixe nessa caracterização, iniciando o pós-modernismo na cultura.

Pode-se considerar que, a partir da tropicália, claro que relacionada a um contexto internacional, inicia-se um processo de desinteresse pela política. Neste momento, passa a ser engajado o uso das drogas, a psicanálise, o rock, o amor livre, ações em substituição à luta política, as quais, na superfície, visam contestar a ordem política vigente do capital, mas na essência, além de estarem inseridas no sistema, não põem sua estrutura em risco e fortalecem a ideologia que dizem combater. A forma de luta usada é o choque, a agressão intelectual e psicológica. Os artistas da tropicália já não mais retratam e se identificam com o homem das classes populares, não acreditam no povo como sujeito histórico, passam a se identificar com a luta das minorias segregadas como os negros, homossexuais e mulheres, evidenciando sua visão de um mundo desconexo e fragmentado.

Qualquer projeto político de emancipação coletiva é rechaçado por esta nova tendência cultural. O grupo volta suas atenções para questões como a luta das minorias, e, assim, reduz a dimensão da luta política travada, até esse momento, pelos movimentos engajados. É importante ressaltar que, ao contrário da transformação social realizada pelos trabalhadores, a luta das minorias segregadas é imediatista, acontece no presente, e inicialmente não busca subverter a ordem vigente. Esses grupos não trabalham com projetos universalizantes, com isso, não se faz necessário pensar em uma solução para o futuro. A tropicália pensou e agiu em um universo particularizado, pontual e fragmentado e não se importou em não buscar soluções para nada, pelo contrário, realçou as críticas no combate aos militantes de esquerda, em particular por estes estarem comprometidos com este projeto universalizante de mudanças para o futuro.

O Tropicalismo já surge em perfeita harmonia com a indústria cultural que, como veremos a

seguir, estava a pleno vapor durante esse período. Ao contrário de vários artistas, os representantes da tropicália como Gil e Caetano, nunca tiveram problemas em se adequar as regras de mercado. Para esses artistas não era problemático ou contraditório estar dentro da indústria cultural, pelo contrário, acreditavam na ocupação dos meios de comunicação de massa.

2.2.4 – O Estado como incentivador: A consolidação da indústria cultural no país

Como incentivador, o Estado desempenhou papel fundamental para a consolidação da indústria cultural no país, assim o período se caracteriza pelo desenvolvimento de um mercado de bens culturais. De acordo com Renato Ortiz (2001), este acontece de maneira distinta em cada setor, por exemplo, a televisão se concretiza como veículo de massa em meados da década de 1960, já o cinema nacional se estrutura como indústria apenas na década de 1970. A consolidação do mercado de bens culturais é consequência das mudanças estruturais pelas quais passa a sociedade brasileira após o golpe que instaura a ditadura burguesa sob a forma militar, quando foi consolidado o processo tardio de formação do capitalismo monopolista. Durante os anos de intensa repressão na cultura, a partir de 1968, além do terrorismo de Estado e do surgimento do movimento tropicalista, também presenciamos um maior investimento do regime na indústria cultural. Enquanto o tropicalismo marcou o irracionalismo na cultura, podemos dizer que a indústria cultural marcou o racionalismo e, assim como o primeiro, também contribuiu para o processo “desideologizante” da sociedade brasileira (NETTO, 2011).

É importante destacar que, diferente de outros setores, a intervenção do Estado se dá de forma indireta na produção de cultura, isto é, o Estado não produz cultura diretamente. No entanto, ele pode incentivar e financiar, por meio dos diversos mecanismos engendrados, o viés cultural que vai de encontro com sua ideologia, como realmente fez através das instituições criadas, como EMBRAFILMES, FUNARTE etc. (NETTO, 2011, p. 46).

Como vimos até aqui, o golpe possui uma dimensão política que se caracteriza pela luta anticomunista através da tortura e repressão e uma dimensão econômica, ao dar condições para que o capitalismo se consolide no país. No entanto, apesar das medidas realizadas para fortalecer o mercado cultural, o regime precisa controlar as produções para que não

expressem um pensamento contrário ao dominante, é exatamente neste ponto que o mercado de bens culturais difere do mercado de bens materiais, já que

envolve uma dimensão simbólica aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto vinculado. Por isso a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. (ORTIZ, 2011, p. 114)

Neste período existem dois tipos de censura: a repressiva, que proíbe e a disciplinadora, que incentiva determinado tipo de orientação, voltada aos interesses dominantes. Como Ortiz observa, a censura não se definiu apenas pelo veto a qualquer produto cultural, ela agia como repressão seletiva, foram censuradas peças, filmes mas não o teatro ou o cinema. Portanto, durante o regime empresarial-militar, a cultura passa a sofrer repressão política, mas possui grande expansão promovida pelo próprio Estado interessado no desenvolvimento capitalista.

O Estado autoritário obviamente possuía interesses em eliminar os setores que poderiam lhe oferecer algum tipo de resistência e nesse sentido a repressão aos partidos políticos, movimentos sociais e culturais, contribuiu para neutralizar as formas críticas de expressão, auxiliando para a despolitização da sociedade. Além da repressão, outra estratégia utilizada para alcançar esse objetivo foi a incorporação desses artistas pela indústria cultural e também pelas recentes instituições estatais de fomento à cultura, como a EMBRAFILME, FINEP E FUNARTE, por exemplo. Se de um lado a ditadura burguesa punia os artistas e intelectuais de oposição, de outro lado oferecia um lugar dentro da ordem a esses mesmos artistas. Estes desempenhariam um papel fundamental no projeto de modernização da comunicação e da cultura em voga na época.

É importante salientar que, embora estejamos falando em políticas culturais do Estado, este só formulou uma política cultural em 1973, já num momento de crise do regime. No entanto, entendemos que todas as práticas do regime voltadas à cultura, como censura, repressão ou incentivo, já faziam parte de uma estrutura política voltada para o âmbito da cultura.

Em meados da década de 1960, o mercado de bens culturais se encontra em pleno desenvolvimento, em consequência há um vigoroso aumento da massa consumidora e as produções passam a atingir um número cada vez maior de pessoas, é durante esta fase que se consolidam os grandes conglomerados que passam a controlar os meios de comunicação e cultura.

A relação orgânica entre militares e empresariado que desaguou no golpe de 1964 é, também, reproduzida no setor cultural o que podemos verificar ao observar o incentivo dado pelo Estado para o desenvolvimento de empresas do setor que financiaram o IPES e apoiavam o regime, como, por exemplo, AGIR, Globo, Saraiva, José Olympio etc. (ORTIZ, 2001, p.117). O maior exemplo dessa relação é o caso da televisão, em 1965 é criada a EMBRATEL com o objetivo de modernizar a área de telecomunicações e o Ministério de Comunicações, bem como é criado um sistema que interliga todo o território nacional, resolvendo os problemas estruturais que dificultavam o desenvolvimento da mídia na década anterior. Segundo Ortiz, esse sistema de redes, condição essencial para o desenvolvimento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico, cujo custo foi arcado pelo Estado, diferente do que acontecia em outros países, onde as próprias empresas arcaram, como o caso dos Estados Unidos, por exemplo.

A questão da integração foi um dos aspectos com o que se defrontou o discurso ideológico do governo, o ponto central girava em torno de como integrar as diferenças regionais no interior da hegemonia estatal. Dessa forma, o Estado precisava estimular a cultura como meio de integração, mas sob seu domínio. Independente de qual fosse o método utilizado para lograr esse controle, os objetivos eram os mesmos: neutralizar as vertentes críticas e o nacional-popular e disseminar a ideologia funcional à modernização conservadora, isto é, a ideologia dominante. No entanto, é importante lembrar que, como vimos, o Estado nunca teve a inteira administração do “mundo da cultura”, as contradições continuaram potenciadas pela resistência democrática e pelo movimento popular, mesmo sem contar com a força que tinham no passado.

Sobre a integração nacional, Ortiz (2001) enfatiza que era um interesse tanto do empresariado quanto do Estado, o primeiro com interesse na integração do mercado enquanto o segundo na unificação política das consciências. É necessário destacar aqui que nesse trabalho não consideramos que o empresariado e o Estado tivessem, de alguma forma, projetos divergentes. Consideramos, inclusive, que o regime ditatorial era composto por empresários e militares, portanto, ambos possuíam os mesmos interesses, os quais giravam em torno do desenvolvimento do capitalismo monopolista no país beneficiando a burguesia multinacional e associada. Dessa forma, o Estado refletia uma correlação de forças que facilitou a implementação do projeto da classe burguesa. No entanto, dentro do mesmo projeto, por vezes poderiam acontecer divergências em determinados interesses, como no caso da

censura, por exemplo, mas todas eram facilmente resolvidas já que ambos participavam do mesmo projeto de classe.

Como bem aponta Ortiz, o que torna a relação conflitante é a censura, já que os empresários (de todos os setores bem como teatro, cinema, televisão etc) passaram a alegar que esta prejudicava a sobrevivência econômica de suas empresas e propunham uma reformulação da censura, mas não o seu fim, levando-os, como analisou Tânia Pacheco, a “*sugerir um pacto com o poder*” (Apud ORTIZ, 2001, p. 120). De acordo com o autor, os empresários entendiam que a censura era prejudicial ao desenvolvimento econômico de sua atividade, mas levavam em conta que o Estado que censurava era o mesmo que o incentivava e que eles próprios apoiavam.

Para Ortiz, a perspectiva frankfurtiana que assimila a cultura à mercadoria, ao entender a ideologia apenas como técnica, tem como mérito o fato de chamar a atenção para certos problemas, mas nos impede de perceber que a cultura, mesmo quando é industrializada, não é unicamente mercadoria. O autor aponta que há uma diferença entre um sabonete e uma ópera de sabão, o primeiro é sempre o mesmo e precisa ser “eterno”, garantindo a qualidade de um padrão para ser aceito no mercado, enquanto o segundo possui uma singularidade, mesmo que seja um produto padronizado. Portanto, a indústria cultural vive com uma contradição fundamental entre sua estrutura padronizada e a originalidade do produto que fornece: “*Seu funcionamento se fundamenta nesses dois antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade.*” (ORTIZ, 2011, p. 146). O desenvolvimento da indústria cultural no Brasil nos mostra que o espaço para a criatividade é limitado e este é subordinado à lógica comercial: “*Utilizando uma expressão de Foucault, eu diria que a indústria cultural age como uma instituição disciplinadora enrijecendo a cultura.*” (ORTIZ, 2011, p. 148)

Para a Escola de Frankfurt, não era coincidência o momento de consolidação da indústria cultural ser ao mesmo tempo em que presenciamos a ascensão do fascismo na Europa. Para eles, ambos representam a fase monopolista do capitalismo, sendo a primeira a versão liberal e a segunda autoritária. Comparando mais uma vez as ideias dos teóricos de Frankfurt com Antonio Gramsci, podemos lembrar a ideia, já apresentada neste trabalho, de que a ditadura não poderia sobreviver apenas de coerção, precisando construir o consenso, e descobriu na cultura um forte e eficaz instrumento. Isso significa dizer que a cultura, mais especificamente no âmbito da indústria cultural, se caracteriza como um campo de luta pela construção da hegemonia. Sobre o papel da cultura para a construção do consenso, José Paulo Netto diz:

Salvo situações-limite de coerção quase absoluta – que acabam por se revelar historicamente efêmeras –, a política cultural, como elemento do rol das políticas sociais, tende a implementar-se como instrumento de caráter político-administrativo, corporificando-se em operações de *intervenção imediata* e *procedimentos mediatos* (2011, p. 48).

Para Duarte, Adorno mostra em sua obra que a indústria cultural não é apenas uma administradora da arte mas sim uma instância que tem como objetivo a submissão da arte à cultura mercantilizada. Dessa forma, sinaliza o autor, importantes categorias como mimeses, gosto, estilo e catarse são apropriadas pela indústria e têm seu sentido original alterado por ela (2010, p. 68). Segundo Adorno, a indústria cultural não oferece ao espectador o que ele deseja assistir e sim reproduz eternamente o que é benéfico a ela e as classes dominantes. Nesse processo de padronização também é possível conter os gastos, já que, como qualquer indústria, um dos principais objetivos é gerar lucro. Para o filósofo estessão fatores que diferem a arte produzida dentro da indústria cultural e uma obra de arte.

Para entender as alterações provocadas pela indústria da cultura na cena cultural da época, devemos levar em conta que a lógica mercadológica, a qual rege esta indústria, despolitiza a cultura em geral. A partir dessa lógica, a relevância de uma obra é medida pelo que mais vende e não por sua qualidade artística. Para Renato Ortiz (2001), a relação entre cultura e engajamento político das décadas de 1950 e 1960 foi possível por se tratar de uma época onde imperava um clima de utopia política e um mercado cultural ainda incipiente. Porém, a partir do golpe empresarial-militar e, por conseguinte, do desenvolvimento do capitalismo monopolista e do avanço da sociedade de consumo, ao produtor artístico passa a ser exigida uma postura mais profissional, separando a produção cultural das atividades políticas.

Como bem observa Ortiz (2001), a indústria cultural passa a integrar a identidade nacional, ocupando o espaço da cultura popular. Dessa forma, os meios de comunicação de massa incorporam a cultura nacional-popular que se pretendia revolucionária de forma a neutralizar seu caráter político, isto é, uma visão de mundo crítica foi transformada em uma justificativa da ordem. Para esse processo entendemos que foi fundamental a incorporação de alguns artistas da esquerda pela mídia. Outro papel importante que a indústria cultural passa a desempenhar é a mediação entre quem produz cultura e as classes populares, isto é, enquanto os movimentos culturais engajados tiveram suas pontes cortadas com o povo, os meios de comunicação de massa ofereciam a possibilidade do encontro entre os artistas e o povo.

Em suma, o regime ditatorial foi responsável por criar no país as condições necessárias para a consolidação da indústria cultural altamente monopolizada, onde poucos concentram a

produção e distribuição. Esta foi responsável por unificar o país em um só mercado e disseminar conteúdos com o objetivo ideológico e político de conformar e alienar o público, tornando mais fácil o trabalho da burguesia de gerar lucro através da exploração. Isso acontece porque, ao impregnar a sociedade com os valores dominantes, a indústria cultural diminui os riscos da burguesia precisarem enfrentar o poder da consciência de classe na luta de classes, a qual segue existindo, apesar das fortes debilidades. Um dos mais importantes e eficazes instrumentos para alcançar esses objetivos foi e segue sendo a Rede Globo.

2.2.5 – Rede Globo: Fábrica de consciências

O desenvolvimento da televisão é o que melhor caracteriza a forma como ocorreu a consolidação da indústria cultural no Brasil. Até a década de 1950, o circuito televisivo era local e enfrentava diversos problemas técnicos. A partir do regime empresarial-militar, almejando os objetivos já analisados nesta pesquisa, o Estado investiu na área da telecomunicação e criou a infraestrutura necessária para realizar a comunicação em âmbito nacional, oferecendo aos grupos privados, pela primeira vez, uma possibilidade de integração do mercado e, conseqüentemente, uma integração de consumidores.

Esta é uma fase em que, por conta do desenvolvimento da televisão, o rádio perde grande visibilidade e, em consequência, passa a contar com menos investimento em publicidade. Não podemos analisar o desenvolvimento da indústria cultural sem levarmos em conta o avanço da publicidade nesse período, já que é através dela que todo o complexo de comunicação se mantém financeiramente. A partir de 1968, o investimento nesta área aumenta significativamente, já que o caráter integrador dos meios de comunicação passa a oferecer maiores possibilidades para a publicidade, na medida em que passa a integrar o território nacional. Durante essa fase se desenvolve a racionalização do tempo dos comerciais, assim, em vez de venderem os programas aos patrocinadores, os meios de comunicação passam a vender tempo comercializável, aumentando, assim, seus lucros.

Durante esse período, a televisão, a pleno vapor, muda as relações de trabalho no setor, redimensionando a utilização dos trabalhadores para retirar maior produtividade. Tem início um planejamento da exposição de atores para o sistema de ídolos com o objetivo de utilizá-los para vender produtos. O planejamento consistia em dar um limite de meses à sua exposição

para que o público não cansasse de sua imagem. A divisão de trabalho se complexificava e passa a existir maior divisão de tarefas delimitando profissões como de cenógrafos, figurinistas, cabelereiros, pesquisadores, roteiristas, fotógrafos, redatores etc. (ORTIZ, 2011, p. 142). Algumas profissões ganham grande importância, como o fotógrafo, que passa a ser fundamental para o desenvolvimento da televisão e do cinema, por exemplo. Em suma, há uma crescente profissionalização nas empresas de comunicação em geral, como rádio, jornais e publicidade, o que é ainda mais forte na televisão, pois esta estava em seu processo de crescimento.

A história da Rede Globo é um capítulo importante para compreendermos o desenvolvimento da indústria cultural em nosso país. Para entender o avanço da emissora em pouquíssimo tempo basta darmos o exemplo da publicidade: a emissora nasce na década de 1960 e na década de 1970 já possui 40% da totalidade das verbas publicitárias do país (HERZ, 1987). Além disso, a emissora criou um sistema rotativo, padronizou o preço do tempo comercializável e passou a negociar pacotes de horários. No princípio, a Rede Globo era dirigida por pessoas do meio artístico e jornalístico, já em um segundo momento passa a ter Executivos das áreas de marketing e planejamento em sua direção, esta alteração possibilitou uma configuração mais empresarial na gestão.

É interessante perceber que as empresas associadas aos militares contavam com a liberdade necessária para a realização de seus projetos culturais. O caso da TV Globo é o maior exemplo desse fato, suas atividades iniciais violaram todas as leis nacionais de comunicação pelo fato de sua vinculação ao conglomerado norte-americano Time-Life, já que a constituição proíbe expressamente que estrangeiros detenham a propriedade ou interfiram intelectual ou administrativamente em empresas de comunicação. Mas, embora a Rede Globo tenha sofrido fortes campanhas parlamentares para investigar a participação de americanos nos meios de comunicação do país, isso em nada dificultou seu desenvolvimento, pois o contato de Roberto Marinho com os militares era forte o suficiente para, além de o isentarem de investigações, contar com grande favorecimento do regime para com sua emissora.

Para Herz (1987), o período obscuro da implantação da Rede Globo, compreendido entre 1961 a 1968, pode elucidar aspectos de como a emissora foi fundada e qual a finalidade de sua implantação, esclarecendo o papel histórico desenvolvido pela emissora e também o atual estado dos meios de comunicação no país. Ao período obscuro, o autor se refere aos contratos elaborados, inconstitucionalmente, entre as organizações Globo e o grupo norte-americano

Time-Life, os quais transformaram a empresa brasileira na maior potência econômica na área de comunicação da América Latina, em consequência dos grandes investimentos do grupo norte-americano. Segundo ele, o acordo só pode ser posto em prática após 1964, quando o governo desenvolveu a infraestrutura necessária, como já vimos neste trabalho.

Este acordo no âmbito da comunicação, o qual estabelecia que a Globo seria subvencionada pelo grupo Time-Life, deve ser entendido dentro do contexto político e econômico visto ao longo dessa pesquisa, quando vimos que empresas multinacionais alcançaram cada vez mais poder político e econômico, a ponto de estarem presentes na organização do golpe de Estado. Em 1976, Hamilton Almeida Filho ilustra essa parceria entre os grupos de comunicação afirmando que se tratava de: *“Um grupo americano que, através de outro grupo brasileiro, controla a economia nacional. Para isso precisam de dois instrumentos: a influência do Governo e o controle da administração pública”* (ApudHERZ, 1987, p. 96). Portanto, o controle dos meios de comunicação, viria para selar o controle político-econômico do capital multinacional e associado no país.

Segundo Herz (1987), foram feitos diversos contatos de grupos estrangeiros com empresas do ramo de comunicação no país para firmarem acordos como o da Rede Globo e a Time-Life. No entanto, são poucos os registros dessas relações, pois esses eram feitos com muita discrição por constituir uma prática ilegal no país a interferência estrangeira nas empresas e comunicação brasileiras. Sobre o controle da opinião pública do Brasil pelos norte-americanos através dos meios de comunicação, o deputado federal João Calmon, durante a Comissão Parlamentar de Inquérito que investigou as ligações entre a Globo e o Grupo Time Life, disse: *“É muito mais fácil, muito mais cômodo e muito mais barato, não exige derramamento de sangue, controlar a opinião pública através dos seus órgãos de divulgação, do que construir bases militares ou financiar tropas de ocupação.”* (ApudHERZ, 1987).

O próprio Herz(1987) enfatiza que os problemas da radiofusão brasileira não se restringem à existência da Rede Globo, esses são consequências da política de comunicação adotada pelo governo durante o regime ditatorial e mantida pela Nova República. No entanto, o poder incontrolável dado à Globo, gerando o monopólio dessa empresa, é sim o maior problema da radiofusão no Brasil, pois mostra que a política de comunicação do país está voltada para os interesses dominantes e antipopulares. Segundo o autor, a política de comunicação é causa e efeito do modelo de desenvolvimento do governo empresarial-militar, quando a economia sofreu um processo de concentração de capital e tecnologia. Com a Nova República, a partir

de 1985, houve uma “ruptura democratizante” no plano político, mas na economia nada mudou, a burguesia se manteve predominante no plano econômico, além disso, o sistema de comunicação de massa também foi mantido intacto, auxiliando a manutenção da supremacia burguesa.

De acordo com Ortiz (2001), a Globo estabelece uma relação com o regime autoritário possibilitando a “integração nacional” e a conquista de seus objetivos. A TV Globo começou a operar um ano após o golpe empresarial-militar e foi a primeira estação a transmitir parte de sua programação em cadeia nacional, aproveitando-se da legislação vigente que determinava a responsabilidade estatal na oferta da infraestrutura de telecomunicações. Por outro lado, o Estado se beneficiava por atingir todo o país através de uma empresa parceira do regime. Segundo Duarte, não foi por acaso que, enquanto o império de Roberto Marinho crescia o de Chateaubriand ruía (2010, p. 115).

Com grande investimento do grupo norte-americano e alta concentração das verbas publicitárias, a TV Globo introduziu muitas inovações tecnológicas e metodológicas e optou por basear sua programação principalmente no jornalismo e nas telenovelas. Ortiz (2001) salienta o fato de que no Brasil a telenovela foi escolhida como o produto por excelência da atividade televisiva. Duarte observa que a TV Globo encontrou uma fórmula de trazer a moderna vida urbana brasileira para a sua programação e para isso, apresentou questões atuais como preconceitos raciais e sociais, sem qualquer aprofundamento nestas discussões (2010,p. 116). Sobre a presença de muitos artistas e jornalistas de espírito crítico na emissora, Herz(1987) afirma que a Globo precisa aceitá-los por questões de mercado e concorrência e por isso, muitas vezes, existem momentos contraditórios em seus programas, mas pode-se observar que o que impera é a ideologia das classes dominantes.

Ao tratar das características da televisão no país, meio dominante da cultura de massas, Duarte (2010) chama atenção para diversos pontos. Segundo ele, são abordados reais problemas da sociedade sem que a discussão se aprofunde, o que faz parecer que são problemas naturais, isolados e individuais e não decorrentes do sistema capitalista. Como consequência, a indústria cultural obtém o conformismo das pessoas, o qual, ao lado da lucratividade, é um dos principais resultados esperados. O autor ainda acrescenta que, pelo seu caráter realístico, a TV consegue passar emoções e estados de espírito com mais sucesso que o rádio e o cinema, por exemplo. Dessa forma, consegue gerar uma sensação de peculiaridade em ser brasileiro a qual é capaz de compensar todas as mazelas sofridas por

estes particulares cidadãos, além disso, dissemina a boa sensação de participar de uma sociedade moderna e progressista. A novela passa a ser o principal veículo gerador de sentimentos. Duarte chama atenção para um interessante aspecto, quanto mais as novelas se tornam realistas, os telejornais são ficcionais, as notícias reais apresentam uma narrativa cada vez mais forte, enfatizando um final feliz.

É importante observarmos que, além das consequências negativas da indústria cultural descritas, ou seja, sua forma monopolizada, a transmissão de valores alienados, instrumento de manipulação de consciências etc, existe outro fator negativo, tema central de nossa pesquisa, que não pode ser subestimado, ela se caracteriza como um novo meio de cooptação dos intelectuais pelo sistema dominante. Nas palavras de Carlos Nelson Coutinho: “*essa indústria cultural aparece como uma nova e eficiente forma de cortar a ligação dos intelectuais com a realidade nacional-popular (...)*” (2011, p. 65).

3 - DA CRÍTICA À INSERÇÃO NO SISTEMA

É próprio do capitalismo, em sua forma madura, operar com os mecanismos de cooptação e apassivamento do proletariado ou de intelectuais orgânicos das classes subalternas, para garantir a reprodução e a expansão das condições que o nutrem. De acordo com Gramsci, esse processo se caracteriza como um *“transformismo”*, ou seja, uma *“absorção gradual mas contínua, e obtida com métodos de variada eficácia, dos elementos ativos surgidos dos grupos aliados e mesmo dos adversários e que pareciam irreconciliáveis inimigos”* (Gramsci, 2011, p. 318). Para o pensador italiano, um poder, caracterizado como de uma classe sobre a outra e que se impõe de cima para baixo, precisa recorrer a quaisquer meios para se manter. O Estado nacional e democrático da burguesia expressa essa necessidade da classe no poder e funciona como uma ditadura de classe.

Vimos que, no Brasil, durante a ditadura da burguesia sob a forma militar, o aspecto repressivo foi fundamental, mas o Estado não se limitou a estes, ele também trabalhou elementos para a formação de um consenso. Segundo Mauro Iasi, *“aspectos de cooptação, de forte poder ideológico e mesmo de envolvimento através de elementos de hegemonia, nunca deixaram de ser praticados e tiveram papel importante na sustentação da autocracia burguesa.”* (2013). Portanto, a ditadura da burguesia foi marcada pela construção e utilização de meios para edificar o consentimento, o apoio das massas, no contexto do pleno amadurecimento do capitalismo no país, quando a indústria cultural ganha status de mais eficaz instrumento para tal objetivo.

Umberto Eco, por exemplo, ao se referir ao grupo italiano anticonformista Cantacronache, formado por músicos, escritores e poetas que tinham o objetivo de utilizar a música como forma de engajamento social, diz q este foi assenhoreado pelo esnobismo, reduzindo sua fórmula e reitera que isso acontece com todos os gestos da vanguarda (2011, p. 300). De acordo com essa ilustração, percebemos que a cooptação, transformismo ou absorção dos intelectuais, não importa o nome que se dê ao conceito, é parte de um processo inerente à manutenção e reprodução das condições necessárias ao sistema capitalista.

Como vimos até aqui, a década de 1960 pode ser considerada como um período contraditório marcado por um florescimento artístico e cultural contestador e engajado, ao mesmo tempo em que nasce, desenvolve e se consolida um projeto mercadológico e antagônico para a cultura, através da construção de uma poderosa indústria cultural no país, utilizada como mais

um instrumento eficaz de construção e manutenção da hegemonia das classes dominantes. É importante ressaltar, neste contexto, a unidade entre as forças políticas representadas no governo, a burguesia industrial, financeira e monopolista, as multinacionais e, obviamente, os militares. O Estado brasileiro desta época era a expressão dessa unidade e da relação de forças entre as classes. Foram criadas instituições para financiar, fomentar e regulamentar a cultura no país, assim como fornecida a infraestrutura para desenvolver os meios de comunicação de massa para que os empresários pudessem ampliar suas atividades, desta forma, o Estado, ou o conjunto das forças no comando do país, foi fundamental para consolidar a indústria cultural.

É nessa época que surge a TV Globo, com investimentos ilegais vindos do grupo norte-americano Time-life. A emissora é oficialmente criada em 1965, no Rio de Janeiro e em 1969 já possui redes afiliadas em todo o país. Vimos que esse crescimento foi estimulado pela criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações que buscavam a integração do território brasileiro.

Todavia, no início da consolidação da indústria cultural, durante a primeira fase do regime empresarial-militar, ainda havia um grande espaço para manifestações culturais de contestação, era uma época em que o país passava por uma efervescência política, com diversos movimentos contestatórios e radicalizados. Contudo, neste processo de consolidação, a mencionada indústria da cultura, com os meios de comunicação de massa concretizados e em pleno funcionamento, consegue ampliar ainda mais seu raio de ação e, em conjunto com a censura que está cada vez mais acirrada, reduz os espaços da cultura engajada. Essa situação pressiona os movimentos culturais a buscarem alternativas. As contradições e pressões do período estavam além do que os grupos rebeldes poderiam aguentar naquelas circunstâncias e, nesse sentido passamos a verificar certo amoldamento e adequação a esse novo mercado. Nesse processo, diversos artistas que participavam dos movimentos culturais engajados, tais como o Cinema Novo, Teatro Arena e o CPC, são, em certa medida, incorporados pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela TV Globo, época em que a emissora investia na constituição de sua equipe e infraestrutura para, logo em seguida, tornar-se a principal expressão da indústria cultural no país.

Não se pode negar que para a absorção dos artistas engajados, sem dúvida, pesou o fato, da censura diminuir seus espaços de atuação ao mesmo tempo em que eram oferecidos altos e atrativos salários pelo monopólio da cultura. Com o desenvolvimento da indústria cultural, os produtores culturais, mesmo os independentes, já não podiam contar com os chamados métodos artesanais ou semi-artesanais. Na era do espetáculo, a produção cultural passa a requerer um capital mínimoimpensável em épocas anteriores, criando mais dificuldades para o artista manter-se autônomo. Dessa forma, de profissional liberal, o produtor de cultura torna-se um trabalhador assalariado das grandes empresas que, se submetendo à lógica do lucro, está no caminho para a submissão ideológica.

Como veremos a seguir, a cooptação desses artistas se tratou de um processo contraditório, já que a própria indústria cultural apresenta espaços, ou como denominou Carlos Nelson Coutinho, “brechas” (2011, p.65), as quais toleram, até certo ponto, o desenvolvimento de trabalhos críticos. No entanto, Carlos NelsonCoutinho ainda, no final da década de 70, acreditava que essas brechas iriam aumentar na mesma proporção em que o processo de democratização. Estamos falando de um período de efervescência política, onde o campo cultural era praticamente dominado pela esquerda, era lógico que essas “brechas” existissem dentro da indústria cultural. No entanto, hoje após alguns anos do processo de “democratização” do país, no período pós ditadura, verificamos que não houve mudança estrutural nesta questão, muito pelo contrário, as brechas a que o intelectual se referia se tornaram cada vez menores.

Analisaremos nesta seção, nos marcos da implantação da indústria cultural no país, de que forma se deu o processo de absorção de artistas engajados pela indústria cultural, qual o papel desempenhado por eles dentro dessa indústria e qual o papel dos intelectuais na organização da cultura da sociedade. Cabe ressaltar aqui que o nosso objetivo é problematizar a questão da cooptação, tentaremos analisar como foi o processo, como os artistas ocuparam a indústria cultural, o que pensaram, quais trabalhos desenvolveram dentro e fora da indústria, qual o objetivo desta em contratá-los, como esses artistas desenvolveram uma dramaturgia nacional etc. Portanto, queremos deixar bem transparente que não é nossa intenção desenvolver um qualquer tipo de julgamento, mas sim buscar o melhor caminho para entender todas as relações imbricadas e as contradições que nascem daí, sempre nos utilizando do contexto histórico em que os fatos se sucederam e os sujeitos atuaram, na busca da chave explicativa para a separação entre cultura e política no período posterior.

3.1 – Os intelectuais como instrumento de hegemonia

Para entendermos melhor a importância dos intelectuais na organização da cultura em uma sociedade, o que significa e quais as consequências da cooptação de destes pela indústria cultural, nos parece que devemos começar pela definição do conceito. Esta é uma questão extremamente complexa já que são inúmeras as definições, mas tentaremos expor algumas delas aqui a fim de clarear o conceito e, posteriormente, aplicar a discussão para a situação dos intelectuais brasileiros durante as décadas de 1960 e 1970.

O sentido do termos como conhecemos hoje, surgiu com um sentido depreciativo, este era visto como uma pessoa que abusava de sua fama conquistada em outros campos e entrava em assuntos dos quais não entendia. Os filósofos foram os primeiros a cometer aquilo que Sartre definiu como o “excesso” que constitui os intelectuais, ao aplicar a razão e as regras do método científico para a crítica da sociedade do seu tempo, portanto, para outros campos de atividade que não eram os seus de origem (1994). Ainda segundo Sartre, só se torna um intelectual aquele que se rebela, antes de ser um crítico, ele é apenas um especialista, por exemplo, o físico que constrói uma bomba é um cientista, mas o físico que contesta a construção da bomba é um intelectual. Para Sartre, o “especialista do saber prático” é um ser dividido entre ser um pesquisador e um servidor da hegemonia, é um *“universalista na técnica e um particularista na submissão à ideologia dominante”* (1994, p. 7).

Ao tornar histórico o conceito de cultura, colocando-o no solo concreto das relações sociais, Gramsci, baseando-se em Marx, elabora uma ampla reflexão sobre o papel dos intelectuais, redefinindo-o a partir da constatação de que todos os homens são intelectuais, inclusive os que apenas realizam trabalhos físicos, já que estes exigem o mínimo de intelecto. No entanto, nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectual. De acordo com Gramsci, em uma sociedade do tipo ocidental em que se complexificou a sociedade civil, a organização da cultura ganha certa independência em relação ao Estado, pois resulta da articulação e da afirmação da complexa e pluralista sociedade civil. Dessa forma, os intelectuais já não são mais necessariamente vinculados ao Estado, eles podem se ligar à esfera de organismos “privados”, isto é, podem exercer suas atividades através de formas autônomas de criação e difusão da cultura. Em suas atividades, entre outras coisas, está a luta pela hegemonia política e ideológica da classe social que representa, seja ela de origem ou de adoção (COUTINHO,

2011). Esta é a concepção adotada nesta pesquisa para refletir sobre o papel que os intelectuais engajados da década de 1960 desempenharam na disputa pela hegemonia.

Já Umberto Eco acredita na existência de dois tipos de intelectual, o apocalíptico e o integrado. Esses dois conceitos polêmicos, marcaram as discussões sobre a indústria cultural nos anos 1970 e caracterizam os extremos do pensamento da época. De um lado, os que viam a cultura de massas como algo positivo, do outro, os que a viam como inteiramente negativa. Segundo Humberto Eco (2011), o apocalíptico, é aquele que condena os meios de comunicação de massa, por entenderem que estes estimulam o consumismo, padronizam os gostos e demandas do público e desestimulam a reflexão, tornando a sociedade mais passiva com o objetivo da reprodução das condições da sociedade capitalista. Adorno, por exemplo, faz parte dessa primeira categoria, pois acha que não há espaço para a resistência dentro da indústria cultural. Já o integrado, ao contrário, defende os meios de comunicação de massa por esses serem uma fonte de informação importante para a sociedade como um todo, o que antes seria impensável. Dessa forma, convidava o leitor ao consumo acrítico dos produtos da cultura de massa.

De acordo com Beatriz Sarlo, o intelectual da modernidade clássica tinha como prática “*a crítica daquilo que existe, o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas*” (2013, p. 208). No entanto, para Sarlo, essa figura como conhecemos, entrou em declínio, mas as práticas descritas continuam sendo as suas, porém são aplicadas em outra realidade, a qual não aceita profetas ou guias. Para Sarlo, essas práticas intelectuais só encontram seu impulso na tomada de um partido, seu terreno é o conflito de valores (2013, p. 213).

3.1.1 – O intelectual orgânico x o intelectual tradicional

O intelectual tradicional consiste naquele que acredita ser independente da vida social. Este se contrapõe ao intelectual orgânico que, como vimos anteriormente e aprofundaremos a seguir, está organicamente ligado a um grupo e o auxilia a organizar sua visão de mundo com o objetivo de torná-la hegemônica. No entanto, como nos alerta Eagleton (1997), essa distinção entre “orgânico” e “tradicional” pode ser desconstruída já que, na visão de Gramsci,

os intelectuais tradicionais (por exemplo, os clérigos, filósofos idealistas, doutores de Oxford etc.) se caracterizam por sua organicidade em uma época anterior. Dessa forma, um intelectual tradicional talvez tenha sido orgânico antes, como, por exemplo, os idealistas serviram à burguesia, em sua época revolucionária, e hoje não a servem mais.

Para Gramsci, a confiança do intelectual tradicional em sua total independência da classe dominante é a base material do idealismo filosófico, a fé ingênua a que se referiram Marx e Engels em “*A ideologia alemã*”, de que a fonte das ideias são outras ideias, enquanto que, na verdade, como afirmam os autores, as ideias não conformam uma história independente, elas são produtos de condições históricas específicas (Eagleton, 1997). No entanto, essa “fé ingênua” pode servir muito bem aos interesses de uma classe dominante e, este também pode estar cumprindo uma função orgânica exatamente por sua falta de organicidade social. Além disso, como Gramsci diz, a visão de mundo hegemônica pertence a classe dominante. De qualquer forma, Eagleton afirma que a confiança do intelectual tradicional na autonomia de suas ideias acontece pelas condições materiais da sociedade burguesa que fazem com que estes realmente ocupem uma posição “mediada” em relação à vida social. (Eagleton, 1997).

De acordo com Gramsci, o intelectual liga-se à classe social que representa e à sociedade através dos aparelhos privados de hegemonia, como partidos, sindicatos, associações etc, portanto, com o desenvolvimento da sociedade civil, ele já não é um funcionário direto do Estado. Ao se ligar organicamente a uma classe, este passa a ser o intelectual orgânico desta classe, aquele que tornará os seus valores na luta pela hegemonia orgânicos. Dessa forma, para Gramsci, na sociedade capitalista ocidental, o intelectual responde a uma função social. Os que garantem as condições ideais da reprodução da sociedade são, segundo Gramsci, produtores da hegemonia das classes dominantes. Mas Gramsci também aponta a existência de intelectuais ligados às classes subalternas e os caracteriza como “*os agentes organizadores das lutas contra-hegemônicas*” (FONTES; MENDONÇA, Org. CARDOSO E VAINFAS, 2012, p. 64).

Segundo as concepções de Gramsci, o intelectual é entendido como “partido” por favorecer a construção da vontade coletiva nos aparelhos de hegemonia. Por isso, o pensador italiano enfatiza que as classes populares construam e multipliquem seus próprios aparelhos privados de hegemonia para que se defendam e lutem contra a dominação de classes, que de forma alguma deve ser entendida como um fenômeno natural. Assim, o intelectual orgânico das classes populares tem o objetivo de combater as ideologias dominantes e de organizar um

novo e radical projeto social, superando o senso comum e o processo de naturalização da ordem burguesa. De acordo com Gramsci, um grupo social que não tenha uma concepção de mundo desenvolvida, corre o risco – por razões como submissão social e intelectual – de seguir uma concepção que não é a sua, o que caracteriza a hegemonia do grupo que tem sua concepção “emprestada”, por isso a importância em organizar-se enquanto classe de forma crítica e coerente.

De acordo com Gramsci, os grupos subalternos possuem uma consciência fraturada e desigual, isto porque tem uma ideologia em que duas concepções de mundo entram em conflito: uma é extraída da visão de mundo “oficial”, disseminada pela classe hegemônica e outra é derivada de suas próprias experiências práticas da realidade social. Portanto, um objetivo da prática revolucionária deve ser elaborar e colocar em evidência os princípios potencialmente criativos da compreensão prática dos oprimidos e elevá-los à condição de “visão de mundo”, essa é a tarefa do intelectual orgânico. Terry Eagleton define:

Tal figura é menos um pensador contemplativo, no velho estilo idealista da *intelligentsia*, que um organizador, construtor, “persuasor permanente”, que participa ativamente da vida social e ajuda a trazer para a articulação teórica correntes políticas positivas já contidas nela. (...) Seu objetivo é construir, baseado na consciência comum, uma unidade “cultural-social” na qual vontades individuais normalmente heterogêneas são fundidas na base de uma concepção comum de mundo (Eagleton, 1997, p.110).

Este conceito em Gramsci é elaborado a partir de uma perspectiva de classes e isso o possibilitou identificar no trabalho intelectual um espaço pela disputa de hegemonia. Na contra mão dessa concepção acerca dos intelectuais orgânicos, Beatriz Sarlo questiona a necessidade destes que falam sobre o que não lhe diz respeito diretamente, sobre situações que não vivem. Nas palavras de Sarlo:

Será que é mesmo necessário existir uma gente que fale daquilo que não lhe diz respeito diretamente: do Vietnã, sendo-se argentino; dos judeus ou dos árabes, sendo-se cristão; dos negros, sendo-se branco; dos homossexuais, sendo-se hétero; dos pobres, vivendo-se na abundância; dos ricos, quando suas riquezas não afetam o nosso bem-estar? Será melhor que só falem de Cuba os cubanos; dos campos de concentração, os judeus; e das mulheres, somente as mulheres? Esses discursos específicos então teriam maior propriedade, maior força ou maior autenticidade? (2013, p. 215).

Dessa forma, Sarlo questiona se teria maior funcionalidade que cada comunidade falasse por si ou, ao contrário, em espaços abertos onde cada um fala a partir de seu saber e seus interesses. Segundo ela, tanto a escuta como o diálogo deve vir de uma “distância média”, não de uma comunidade totalmente fechada e nem por uma distância considerada utópica.

Portanto, a autora parece não considerar a possibilidade de uma relação orgânica entre diferentes origens mas insiste na “distância média” como melhor saída.

Nossa pesquisa aponta para a relação orgânica construída entre intelectuais e classes subalternas, como a maneira mais eficaz de se construir a contra-hegemonia e, de fato, um projeto social que atenda os interesses da classe trabalhadora. No entanto, como apontaremos em seguida, essa relação entre intelectuais e classes populares sempre foi débil na realidade do país e, na década de 1960, mesmo com toda a efervescência político-cultural, não foi diferente.

Segundo Carlos Nelson Coutinho, apesar de Gramsci nunca ter usado a expressão “os intelectuais e a organização da cultura” e a própria expressão “organização da cultura” ser pouco encontrada em seus textos, essa expressão tem forte vínculo com o conceito de “sociedade civil”: *“em certo sentido, podemos mesmo dizer que, sem uma “organização da cultura”, não existe sociedade civil no sentido gramsciano da expressão.”* (2011, p. 13).

Assim, Carlos Nelson Coutinho define a “organização da cultura” como *“o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo”* (2011, p. 17). Os aparelhos por onde passa a organização da cultura são instituições com o objetivo de difundir ideologia como editoras, jornais, grupos de teatro etc, esses organismos culturais fazem parte de qualquer sociedade civil pluralista. No entanto, o autor sublinha que *“a luta de classes, sob a forma da batalha de ideias, a luta pela hegemonia e pelo consenso, atravessa tanto a sociedade civil quanto esse sistema de “organização da cultura””* (2011, p. 18). Dessa forma, na sociedade capitalista o Estado interfere nessa batalha de ideias e o próprio Coutinho aponta para o fato de que somente em uma sociedade socialista fundada na democracia política é que essas organizações culturais seriam inteiramente autônomas do Estado.

Em contraposição ao que Gramsci diz, Sartre não acredita na possibilidade de intelectuais orgânicos na atualidade. De acordo com ele, os filósofos foram intelectuais em uma época de ouro, tornaram-se orgânicos porque nasceram no seio da burguesia, quando ainda se acreditava na universalidade do homem. No entanto, na modernidade, onde tudo se tornou ideologia, o intelectual moderno se caracteriza por ser constituído por uma contradição social, é uma pessoa de classe média e isso o impede de se articular com as classes populares, mesmo que se identifique com elas. Para Sartre, este deve ser sempre o contestador da ordem,

portanto para ele, não existe o intelectual reacionário. Assim, por sua contradição social e por seu espírito contestador, Sartre identifica o intelectual como monstro, o qual se identifica com as classes populares, mas não pode se ligar organicamente a ela ao mesmo tempo em que, por se identificar com o povo, não pode assumir nenhum mandato dentro da classe burguesa, ou seja, ser cooptado.

Segundo Sartre, a virtude desses intelectuais estaria em assumir essa incoerência a qual gera um permanente conflito. A tarefa histórica destes, portanto, é colocar-se contra o humanismo burguês e reconhecer que a universalidade não está pronta, é preciso construí-la. De acordo com o filósofo, os intelectuais seriam sempre do campo da esquerda, já os conservadores, orgânicos da burguesia, se caracterizam como falsos intelectuais, pois defendem a dominação com argumentos da ciência e da razão.

No entanto, se para Sartre o intelectual deve assumir o ponto de vista das classes populares para compreender a sociedade, ao contrário do que acredita Gramsci, ele não poderá resolver as contradições que o constituem, isto é, não se ligará organicamente as massas. Por essa barreira que o separa dos trabalhadores, possui uma consciência infeliz. Ao mesmo tempo, as classes populares não tem como criar seus próprios intelectuais sem que seja feita a revolução socialista, portanto, na sociedade capitalista, um intelectual orgânico do proletariado é uma contradição para Sartre.

Sobre a impossibilidade da constituição de intelectuais formados nas classes populares, Beatriz Sarlo, acertadamente, afirma que isto se dá pela carência de bens materiais e simbólicos, pelas péssimas condições de usufruto cultural e pelas menores possibilidades de escolhas. Em consequência dessa vida escassa de recursos, são pessoas que demonstram, em geral, mais preconceitos e maior dificuldades em se tornarem portadores de uma verdade. Para ela, “*são sujeitos num mundo de diferenças materiais e simbólicas*”(2013, p. 153).

Sob essa ótica, nossa perspectiva é a de que num mundo desigual, realmente se torna cada vez mais difícil que pessoas com necessidades urgentes possam se tornar intelectuais, organizando a visão de mundo de sua classe. No entanto, assim como Gramsci, acreditamos que todos, sem exceção, são intelectuais, pois suas atividades exigem intelecto, dentre esses, alguns despontam e, em meio a tamanhas dificuldades, conseguem superar todos os obstáculos e chegar às condições e atributos necessários para exercer a função de intelectual. Ressaltamos a urgência em criar as condições para o desenvolvimento destes, oriundos das classes

populares, facilitando, mais que apenas o mínimo acesso às necessidades básicas que um ser humano precisa para sua reprodução, mas o acesso às informações críticas pertinentes. Nesse sentido, ressaltamos a importância do intelectual orgânico que, por opção, passa a fazer parte das classes subalternas, as quais possuem poucas opções para formar os seus próprios intelectuais. Assim como a importância em ocupar os meios de comunicação de massa, já que, normalmente é o meio mais importante pelos quais esses indivíduos apreendem sua visão de mundo. Se, como define Gramsci, todos os homens e mulheres são, em certa medida, intelectuais, já que suas atividades práticas envolvem uma concepção de mundo implícita, o papel do intelectual orgânico é dar forma a essa compreensão prática.

3.1.2 - CPC e a consciência possível

De acordo com Sartre, a condição do intelectual indica uma práxis que só pode ser realizada em conjunto com as classes populares, oprimidas e exploradas. Portanto, para o filósofo, embora o intelectual não possa se tornar orgânico das classes populares, ele depende dessa classe para realizar a revolução e mudar a realidade.

Podemos pensar nessa dependência como um ponto de convergência entre Sartre e Gramsci, no entanto, para o italiano, essa relação acontece de forma dialética, não só os intelectuais dependem das classes populares como também possuem grande importância para a organização da cultura das classes subalternas e, como vimos, podem se ligar organicamente a elas para auxiliar no cumprimento desta função. Afinal, são eles, na sociedade capitalista que tem o domínio e o monopólio do saber, não os trabalhadores e suas vidas precarizadas.

Os artistas dos movimentos culturais engajados eram, em sua maioria, universitários oriundos da classe média e se aproximavam das massas com o objetivo de desenvolver suas consciências políticas, para que assim, pudessem perceber sua condição de exploradas. No entanto, essa aproximação acontecia, na maioria das vezes, de forma paternalista, ou seja, através de uma imposição a partir de fora e não como uma necessidade ou desejo das classes subalternas. É importante observarmos que, em alguns casos, como na música de protesto, por exemplo, essa aproximação ocorreu de forma orgânica, como uma relação de aprendizado mútuo entre intelectuais e classes populares. Segundo Eduardo G. Coutinho,

pode-se dizer que nesse encontro entre cultura letrada e cultura popular, os intelectuais entram com o conteúdo e o povo, com a linguagem. De fato, os chamados compositores de protesto se apropriam de uma linguagem popular tradicional para fazer chegar ao povo, nessa linguagem que é sua, uma visão de mundo crítica. (2011, p. 44).

O Centro Popular de Cultura, de forma geral, não conseguiu alcançar essa relação orgânica com as classes populares, o que podemos notar através de seu relatório de fundação:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura. Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e a aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo (*apud* BARCELLOS, 1994, p.441).

Dessa forma, o intelectual do CPC, apesar de querer alcançar o povo, permanece distante dele. A cultura produzida por ele é compreendida pelos integrantes do grupo como “falsa cultura”, vista como mero reflexo da cultura dominante, portanto fruto de um processo de alienação, que se contrapõe a “autêntica” e “verdadeira” cultura popular, considerada “desalienada”. Esta última é produzida pelos artistas e intelectuais revolucionários que optaram por ser povo e acreditaram encontrar a essência popular em sua consciência revolucionária (COUTINHO, 2011, p. 77).

A questão da relação entre os intelectuais de classe média que participavam do CPC e as classes populares pode ser melhor analisada se a contrapormos à discussão gramsciana sobre a questão dos intelectuais e a organização da cultura. Nas palavras de Eduardo Coutinho, “*o CPC não compreende a cultura popular como concepção de mundo das classes subalternas, mas como ação política por meio da qual se busca levar às classes populares “atrasadas” uma consciência crítica dos problemas sociais.*” (2011, p. 76).

Os artistas não consideravam que poderiam ajudar a organizar os princípios potencialmente criativos da compreensão prática dos oprimidos, ao contrário, acreditavam que as classes subalternas teriam consciência apenas, nas palavras de Gramsci, do “senso comum”, o qual se caracteriza como politicamente retrógrado. Dessa forma, não viam que a experiência popular traz uma consciência positiva que contrasta com o “senso comum” e, por isso, deve ser valorizada pelos intelectuais orgânicos para que, no momento certo, possa virar uma visão de mundo hegemônica. Sobre o caráter retrógrado das classes subalternas e a importância em valorizar a “consciência popular”, Eagleton questiona:

Como poderíamos esperar que fosse diferente se um bloco governante teve séculos para aperfeiçoar sua hegemonia? (...) a “consciência popular” não deve ser rejeitada como puramente negativa, mas, em vez disso, suas características mais progressivas e mais reacionárias devem ser cuidadosamente distinguidas(1997, p. 111).

De acordo com Eduardo G. Coutinho, através da concepção gramsciana da cultura como campo de luta pela hegemonia, podemos pensar a cultura popular não como consciência “alienada” que necessita ser substituída, mas sim reelaborada através da superação dialética da consciência fragmentada das classes subalternas, com a finalidade de desenvolver uma visão de mundo contra-hegemônica(2011, p. 78). Por tanto, é inadequado o uso do conceito de alienação para a cultura popular, como acreditava o CPC.

Tanto Gramsci como o CPC, atribuem ao intelectual a tarefa de criar uma nova visão de mundo ao educar e fornecer uma maior consciência da própria situação. No entanto, para Gramsci, o nacional-popular deveria significar uma expressão coerente e organizada do povo, isto é, uma articulação orgânica entre intelectuais e as massas enquanto ao CPC faltou essa noção de organicidade entre ambos.

É importante fazer justiça ao movimento do CPC, visto, em grande parte da produção teórica sobre o assunto, como paternalista. Não negamos ou ocultamos essas características do grupo, mas, para evitar o anacronismo, reconhecemos que o grupo de artistas exprimia a consciência possível, do seu tempo, isto é, o movimento representou o ideário revolucionário desse período. O objetivo de seus artistas sempre foi buscar instrumentos para a desalienação das massas, para sua educação e conscientização e para que se tornassem a classe revolucionária. Ao mesmo tempo em que se consideravam e se viam como povo, esses intelectuais acreditavam ser a consciência esclarecida deste. Portanto, se constrói uma relação problemática: o CPC acredita fazer parte do povo como expressão de sua organização, age como tutor deste e deve informá-lo e esclarecê-lo de forma externa e não orgânica. É como se as classes populares precisassem que outro grupo que transmitisse uma consciência esclarecida já que elas não a detêm, ou não são capazes de produzi-la.

Para Carlos Nelson Coutinho, é fundamental para a superação do elitismo na cultura brasileira, que seja concretizada essa relação orgânica entre intelectuais e classes subalternas, para que se afirmem como sujeitos efetivos de nossa evolução social e política. Sobre o distanciamento dos intelectuais do povo no caso italiano, Gramsci disse:

Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente; de qualquer modo, não coincide com “popular”, já que na Itália os intelectuais estão distantes do povo, isto é, da “nação”, ligando-se, ao contrário, a uma tradição de

casta, que jamais foi rompida por um forte movimento político popular ou nacional que atuasse de baixo para cima (...). Os intelectuais não surgem do povo, ainda quando acidentalmente algum deles é de origem popular, não se sentem ligados ao povo (a não ser de modo retórico), não conhecem nem sentem suas necessidades, aspirações e sentimentos difusos; ao contrário, aparecem diante do povo como algo separado, suspenso no ar, ou seja, como uma casta e não como uma articulação, com funções orgânicas, do próprio povo (*apud*Coutinho,2011, p 53).

Dessa forma, no caso brasileiro, entendemos que o nacional-popular, foi a tentativa de aproximação das classes populares pelos intelectuais. Hoje sabemos que essa aproximação se deu de forma equivocada, de forma paternalista e não orgânica mas isso não significa que devemos descartar o papel desses artistas na cultura e na política daqueles tempos, ao contrário, naquele momento, representaram o que havia de mais avançado na história da cultura brasileira. Os artistas passaram a pensar no povo, em seus anseios, em formas de conscientização, e nesse sentido o CPC teve uma vibrante e fundamental importância dentro dos movimentos tratados nessa pesquisa. Outros grupos pensaram nas classes populares, mas, por diversas razões já expostas neste trabalho, suas relações e trabalhos não passavam da fronteira da classe média. O CPC tentou, de todas as maneiras, expandir o alcance de seu trabalho e incansavelmente aprofundou discussões e debates sobre as formas de se aproximar definitivamente do povo brasileiro. Formas estas que hoje, repito, entendemos equivocadas como a simplificação estética e a “imposição” da cultura revolucionária a partir de fora e não como algo construído junto com as classes populares. No entanto, pelo simples fato de intelectuais pensarem a cultura como arma de luta política, se verificou um grande avanço.

O paternalismo referido acima se caracteriza como a identificação retórica a que Gramsci se referira ao falar da situação dos intelectuais na Itália, e pode se expressar de diversas maneiras como, por exemplo, nas palavras de Carlos NelsonCoutinho “*as reais contradições populares aparecem dissolvidas num ambiente de fantasia; atribuem-se ao povo valores idealizados próprios da camada intelectual; as figuras populares são tratadas como crianças simpáticas, mas sempre como crianças etc.*”(2011, p. 60).

Acerca da distância entre intelectual e classes populares, Beatriz Sarlo afirma que essa separação chegou a tal ponto que as palavras e ideias destes “*se tornaram inaudíveis para aqueles a quem pretenderam alertar sobre o desastre iminente*” (2013, p. 217). Os intelectuais, segundo ela, se sentiam essenciais e indispensáveis à luta pelo progresso e à revolução porque, para eles, a espontaneidade das massas, não garantia, por si só, um resultado progressista. Dessa forma, acreditavam que deveriam libertar o povo dos obstáculos que o impediam de pensar e agir. Assim também acreditaram os intelectuais do CPC, não por se

sentirem acima das classes populares, mas realmente por acreditarem que sabiam o que era melhor para a tomada de consciência destas. Em semelhança a Gramsci, oscepecistas acreditavam que para se ligar as classes populares basta optar por isso, mesmo que sua classe de origem seja outra.

O grupo representou um grande avanço político no cenário cultural do período mas também, e o que pouco se fala, teve grande contribuição artística. Nas palavras de Jalusa Barcellos

Além da questão do teatro popular, revolucionário, transformador, panfletário, como se queira chamar, o CPC deixou muito mais para as gerações seguintes: a forma de representar do chamado ator cômico popular brasileiro, a questão da linguagem...a tal ponto que, quando se fala de teatro de rua, remonta-se a essa época(1994, p. 202).

Em seu livro sobre o CPC, Barcellos entrevista diversos integrantes do grupo e podemos ver, através destes, de que maneira estes artistas enxergam hoje suas contribuições e erros. Selecionamos trechos de alguns desses depoimentos por entender a importância e lucidez destes para o tema tratado nessa pesquisa.

Fernando Peixoto, diz que muitas vezes o CPC errou por não aprofundar dialeticamente as questões ou discussões para chegar rapidamente a uma palavra de ordem, pois geralmente as peças eram escritas rapidamente e em poucas páginas para que não desse tempo da polícia chegar. No entanto, se tratarmos das peças que abordaram da questão universitária, essa simplificação não acontece. Segundo ele:

Em *A vez da recusa*, de Carlos Estevam, por exemplo, isso não acontece. É uma baita discussão, um texto extraordinário, um dos melhores textos da dramaturgia brasileira. Ela entra numa reflexão profunda da relação entre o operário e o estudante num processo revolucionário. E o Auto dos 99%? É uma crítica à estrutura da universidade, revelando, de forma dilacerante, o que é a universidade para o estudante. E revela de forma cômica, divertida, alegre, que leva à tomada de um posicionamento(ApudBARCELLOS, 1994, p. 202).

Para Fernando Peixoto existe uma crítica ao CPC muito simplificada quando o caracterizam de ingênuo ou esquemático, pois não se leva em consideração que os espetáculos realizados por ele:

Representaram pesquisas de teatro popular num nível que poucas vezes esse país presenciou. As relações que eles estabeleceram entre palco e plateia, mesmo com todos os seus equívocos, foram extremamente instrutivas. Porque não é fácil se relacionar com uma plateia que não é a tua, que não pertence à mesma classe, pois ela também te vê de forma diferente(ApudBARCELLOS, 1994, p. 202).

Sobre a importância do CPC na história da arte e da cultura popular do país, João Siqueira, disse:

Acho que o CPC foi de extrema importância político-cultural. (...) Mesmo que nas primeiras montagens não houvesse uma preocupação maior com a estética, o CPC resgatou a estética popular. A relação entre artista e público acontecia mesmo. (...) Acho que o CPC resgatou outras teatralidades, outras formas de fazer teatro que sempre estiveram marginalizadas. O Brasil sempre teve um modelo de se fazer teatro. Era aquela coisa mais ou menos sagrada, que só podia acontecer dentro de salas fechadas. Ora, se o teatro é imitação da vida, ele é jogo, é lúdico, e pode ocorrer em qualquer lugar. O CPC resgatou isso, colocando o teatro em cima de um caminhão, fazendo com que a magia do teatro acontecesse nas ruas e em muitos outros espaços não convencionais. E tudo isso dentro de uma postura de reflexão crítica da realidade.”(ApudBARCELLOS, 1994, p. 278:281).

Já para o integrante Flávio Migliaccio, o maior legado do CPC:

(...) foi ter visto a cultura popular em movimento – em ebulição, para ser mais preciso. Uma cultura viva! Quer dizer, hoje a gente nem sabe o que é isso. Mas nós, que vivemos aquele momento, sabemos o que é a verdadeira cultura popular. Não há muito bem como explicar, principalmente quando se sabe que, hoje, um capítulo de novela é visto diariamente por 40, 50 milhões de pessoas. Naquela época, sonhava-se representar para mil, duas mil pessoas, tentando falar coisas que hoje um Globo Repórter ou TV Pirata falam com a maior tranquilidade, sem serem importunados. Acho que naquela época, ao contrário de hoje, havia o “perigo” de o pode trocar de mãos. Não sei... (ApudBARCELLOS, 1994, p. 223).

De acordo com Ferreira Gullar, um dos presidentes do grupo, o CPC foi importante para incentivar os intelectuais a pensar a realidade e refletir isso em suas obras. Em suas palavras:

(...) É claro que não atingimos o nosso sonho, que era fazer a revolução, mas conseguimos, pelo menos, fazer com que a realidade brasileira merecesse mais atenção dos nossos artistas. Se há uma coisa que o CPC conseguiu foi isso: estimular o intelectual brasileiro, de forma geral, a pensar sobre a realidade do seu próprio país (ApudBARCELLOS, 1994, p. 223).

De alguma forma, embora de origem na classe média, o CPC representou a expressão máxima da maturidade dos movimentos populares pela emancipação. Além disso, o grupo tem grande contribuição artística na história da cultura brasileira, como a alteração da relação entre ator e plateia e a criação de uma linguagem cômica, popular e de rua. Dessa forma, o CPC representa um marco político-cultural no país.

Julian Boal, em sua tese sobre o CPC, analisa a imagem do intelectual nos espetáculos do grupo, a qual acreditamos ser interessante expor aqui para entendermos como o grupo entendia a questão do intelectual. Segundo Boal, este era representado com defeitos físicos, seja gagueira, como no espetáculo *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* ou cabeças gigantes como em *A Estória do Formiguinho* e movem-se grotescamente pelo palco. Esses personagens também tem em comum o desprezo soberano aos problemas cotidianos e urgentes da sociedade. Mas, apesar dessa representação, aparentemente negativa, os intelectuais têm papel decisivo nas peças do CPC, eles revelam a verdade. O autor dá o exemplo do primeiro

espetáculo do grupo, *A Mais-Valia vai acabar, Seu Edgar*, onde o intelectual dá ao Desgraçado 4 a resposta à pergunta que o atormenta: saber de onde vem o lucro. Com essa resposta, o Desgraçado 4 volta às classes populares para organizar a luta contra os Capitalistas (BOAL, 2000, p 98:99).

Sobre a intelectualidade dos artistas, Ridenti (2010 – p. 94) ressalta que, após 1964, os artistas de todas as linguagens passaram a realizar um esforço significativo para compreender e explicar a realidade brasileira. Passou a ser mais comum que estes artistas tivessem espaços em revistas alternativas para colunas e textos com suas opiniões. A partir daí, segundo Ridenti, músicos como Chico Buarque e Caetano Veloso se tornaram intelectuais de fato. É importante registrar que esse esforço em explicar a realidade do país já era realizado pelos artistas do CPC, através de suas obras e de seus relatórios e manifestos. Nesta pesquisa, os artistas dos movimentos culturais engajados da década de 1960 são tratados e concebidos como intelectuais, pela constatação de que todos apresentavam um compromisso ideológico pelo qual lutavam.

O CPC também deixou um legado muito importante para a cultura brasileira, muitos artistas são herdeiros desse movimento, principalmente os compositores da moderna música popular brasileira, como Chico Buarque, Gilberto Gil e Edu Lobo. Além disso, o grupo contribuiu para a revalorização da música popular tradicional que, na década de 1960, havia perdido terreno para as produções norte-americanas (COUTINHO, 2011, 79).

Dessa forma, os Centros Populares de Cultura tiveram grande importância político-cultural, tanto na luta cotidiana pela construção de outra sociedade através da cultura, quanto no campo artístico, o grupo representou historicamente um grande avanço. Mesmo com todos os problemas relatados nessa pesquisa, em sua forma de aproximação do povo, os jovens artistas tinham o intuito de emancipá-lo através da arte e para isso mudaram o caminho que o teatro brasileiro percorrera até ali. Passaram a representar as mazelas sociais nas ruas, diante do povo. Criaram uma estética para isso -a qual hoje conhecemos como o humor popular-, trabalharam duro, fugiram da polícia, criaram, interpretaram, tudo em prol da transformação da sociedade, sua arma era a sua arte.

O grupo era composto por uma maioria de classe média, nesse sentido poderiam ter se acomodado com um salário em uma grande cia de teatro, interpretando textos em sua maioria estrangeiros, que nada falavam à nossa realidade. Mas não, ao invés disso, esses artistas

acreditaram que a cultura poderia mudar o mundo, ao fornecer instrumentos àqueles menos favorecidos, para sua tomada de consciência. Esses artistas atuaram de forma militante e são essenciais para a história da arte no Brasil, uniram arte e política em um só projeto e até que a ditadura os parasse de forma brutal, acreditaram e levaram adiante esse projeto. Por mais simples que fosse a estética do grupo, havia uma linguagem própria desenvolvida que até hoje é referência, principalmente no que tange ao teatro de rua.

Portanto, em uma época onde a cultura e a política, muitas vezes, andavam juntas, o CPC desempenhou papel fundamental e formou uma geração de artistas que posteriormente seria aproveitada pela televisão, mídia que, como vimos, estava em pleno processo de consolidação. Estes artistas gestados no grupo, ajudaram a televisão, principalmente a Rede Globo, a construir sua dramaturgia e linguagem.

A importância do grupo é tragicamente notada, quando no 1º dia do golpe os militares abriram fogo de metralhadoras contra o prédio da UNE e a reação dentro do prédio foi a mais brava resistência dos artistas do CPC. Também não é casual que, entre as primeiras medidas do regime ditatorial estivesse o fechamento dos Centros Populares de Cultura, assim como outros institutos democráticos de organização cultural e popular como o ISEB.

3.2 – Processo de cooptação, uma relação dialética

Vimos acima sobre o papel dos intelectuais na organização da cultura e, especificamente, como se deu a elaboração destes no CPC. Cabe aqui nos aprofundarmos nesse processo de cooptação de artistas engajados pela indústria cultural, no Brasil durante a década de 1970. Gramsci denomina de “transformismo” o processo de cooptação de potenciais dirigentes ou intelectuais das classes subalternas por parte das elites dominantes, com o objetivo de tirar das classes trabalhadoras suas condições de emancipação política. Por isso, sem nos deixarmos cair em uma simplificação da realidade com o uso do termo, entendemos sim que se tratou de um processo de cooptação, como o descrito por Gramsci, no entanto não se trata – e o italiano nunca o utilizou dessa forma – de um processo simples, pelo contrário.

Nos referimos aqui aos intelectuais que se formaram no seio da esquerda, e colocavam a arte a serviço da política, com o objetivo principal de fornecer instrumentos para conscientização e emancipação das classes populares. Estes, veem seus caminhos cada vez mais fechados para prosseguir nessa estrada. Ao mesmo tempo, presenciamos a indústria cultural em vias de consolidação, colocando a arte a serviço do lucro empresarial – tanto dos donos de emissoras como das empresas anunciantes -, com o objetivo maior de disseminar a ideologia das classes dominantes, naturalizando a cultura e esvaziando-a de sua história. Esta, por sua vez, tem seus caminhos cada vez mais abertos e livres, com auxílio do governo e de empresas. Como caminhos tão diferentes puderam se cruzar? Os artistas perderam esse “round”, o socialismo saiu derrotado, dessa forma, se viram sem projeto e sem espaço de trabalho. Do outro lado, a vitoriosa indústria cultural, precisava desses artistas para cumprir o duplo objetivo: formar uma equipe de qualidade e neutralizar esses artistas contra-hegemônicos. Analisaremos aqui como foi realizado esse processo contraditório de cooptação.

Segundo Carlos Nelson Coutinho (2006), a cooptação dos intelectuais no Brasil não começou durante a década de 1960, esse é um processo que sempre fez parte da história dos intelectuais no país. Para ele, os primeiros intelectuais do país tiveram que enfrentar importantes desafios por se tratar de uma sociedade civil débil, sem pontes para uma ligação orgânica com as camadas populares, dessa forma, uma tendência marcante foi desenvolvida: a cooptação dos intelectuais pelos mecanismos de poder. Assim, estes sempre tiveram certa liberdade em seus trabalhos, desde que não contestassem o poder ou colocassem em questão as relações de

poder e a estrutura de classes da sociedade. O autor nos dá alguns exemplos de intelectuais cooptados, como Lima Barreto, funcionário do Ministério de Guerra ao mesmo tempo em que escreveu dois romances antimilitaristas; Graciliano Ramos, inspetor federal de ensino e escritor de obras profundamente críticas; Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Educação enquanto escrevia seu livro de poesias mais comprometido politicamente.

Carlos Nelson Coutinho sublinha acertadamente que o intelectual cooptado não precisa necessariamente fazer uma apologia direta ao regime social que o mantém ou ao Estado ao qual está ligado:

Ele pode, em sua criação cultural ou artística, cultivar sua própria intimidade, ouseja, dar expressão a ideologias ou estilos estéticos que lhe pareçam os mais adequados à sua subjetividade criadora. Mas o fato é que a própria situação de isolamento em face dos problemas do povo-nação, a “torre de marfim” voluntária ou involuntária em que é posto pela situação de cooptação (e pela ausência da sociedade civil), faz com que essa cultura elaborada pelos intelectuais “cooptados” evite pôr em discussão as relações sociais de poder vigentes, com as quais estão direta ou indiretamente comprometidos (2011, p. 22).

O autor aponta para uma característica central da cultura que nasce no solo da cooptação, a “apologia indireta” do existente, na qual a obra do artista não defende a estrutura social mas afirma que, embora feia e desumana, a realidade que se apresenta é imutável, mas existem exceções e, como bem aponta Coutinho, estes acabam se sobressaindo no meio dos artistas de sua época como Machado de Assis ou Manuel Antônio de Almeida, por exemplo.

Portanto, a cooptação dos intelectuais a partir da década de 1960 não é algo novo em nossa história, mas esta possui dois novos fatores. O primeiro é o fato dos artistas incorporados já serem formados, reconhecidos e críticos ao sistema. O segundo e fundamental novo fator, consiste na cooptação não ocorrer mais apenas pelas organizações governamentais (embora também tenha acontecido nas novas organizações voltadas para a cultura que surgiam). Esta passa a acontecer, principalmente, pelos meios de comunicação, principalmente a televisão, um dos principais e mais eficazes aparelhos privados de hegemonia ou, nas palavras de Eagleton, “*dispositivos hegemônicos*” (1997, p. 106). Isto é, com a sociedade civil desenvolvida e complexa, a cooptação é realizada fundamentalmente por um aparelho privado de hegemonia. Ora, se é através destes aparelhos que ocorre a propagação de ideias e, portanto, a disseminação ideológica para a obtenção da hegemonia e se consideramos a indústria cultural e, especificamente, a TV Globo, como um aparelho das classes dominantes,

os artistas que lutavam pela construção da contra-hegemonia passam a operar do lado oposto ao serem incorporados.

A autocracia burguesa possuía ambiguidades, se de um lado punia os artistas que iam contra o pensamento hegemônico, por outro lado, disponibilizava um lugar na ordem para os que assim desejassem ou não tivessem outra saída, já que os espaços estavam cada vez mais fechados pela censura a partir de 1968. De acordo com Marcelo Ridenti:

Concomitantemente à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado. A partir do governo Geisel (1975 – 1979), com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição (RIDENTI, 2010, p 103).

Apesar de Ridenti enfatizar a incorporação a partir de 1975, nessa pesquisa apontamos para o início da década de 1970 como o princípio desse projeto de incorporação. Por exemplo, Dias Gomes passa a escrever para a televisão em 1969. De acordo com Florestan Fernandes (1975) durante o processo de abertura no início da década de 1970, a autocracia burguesa implementa o projeto de “democracia de cooptação”, isto é, o regime tentou continuar no poder através da cooptação de alguns segmentos moderados da oposição, mas sem abandonar sua natureza autocrática, como insistiu Florestan. Ou seja, se o regime estava se valendo da cooptação para perpetuar-se no poder, a indústria cultural também participava deste projeto, enquanto representante do mesmo, com o já mencionado duplo objetivo: garantir o poder das classes dominantes e constituir uma equipe de excelência, já que os artistas de esquerda eram considerados os melhores naquilo que se propunham a fazer.

Como vimos durante todo o contexto histórico dessa pesquisa o regime empresarial-militar, ao modernizar o país, promoveu um intenso desenvolvimento das forças produtivas que, apesar de estar a serviço do capital nacional e multinacional, impulsionou a construção da sociedade civil no país, antes enfraquecida. Também em consequência da sociedade civil mais fortalecida foi possível que o movimento de resistência dos intelectuais, estudantes e operários conseguisse alcançar tamanhas proporções.

O desenvolvimento capitalista monopolista no país tem como implicação a criação de um mercado de força de trabalho intelectual, o qual alterou a situação dos produtores de cultura a partir daquela época. Antes, dentro da ordem, os empregos eram escassos e basicamente

oferecidos apenas pelo Estado. Agora a cooptação é feita pelos grandes conglomerados da comunicação e, de acordo com Carlos Nelson Coutinho, “*O velho intelectual elitista, prestigiado por possuir cultura, converte-se cada vez mais em trabalhador assalariado.*” (2011, p. 32) e, acrescenta ele,

O mercado de força de trabalho intelectual – impulsionado pela emergência da indústria cultural monopolizada – faz com que os intelectuais não mais sejam, pelo simples fato de serem intelectuais, “mandarins” privilegiados aos quais a posse da cultura fornece prestígio e status. A generalização das relações capitalistas no âmbito da cultura os vai convertendo, no momento mesmo em que aumenta seu número e complexifica suas funções, em trabalhadores assalariados a serviço da reprodução do capital (2011, p. 68).

É importante registrar que esta relação de cooptação não se caracterizou como um processo passivo e sem contradições, foi uma relação dialética, marcada por diferentes interesses e por nenhuma passividade de ambos os lados. À indústria cultural interessava possuir em seu quadro de funcionários artistas já consagrados e respeitados por seu trabalho. Ao mesmo tempo, na medida em que constitui um instrumento das classes dominantes, interessava, também, que esses artistas não tivessem espaço para expor seus trabalhos de cunho crítico. Dentro da televisão, era dado espaço a eles, desde que não ultrapassassem os limites de não contestar a ordem e o poder. Do outro lado, aos artistas interessava falar às massas e ter um trabalho fixo, principalmente numa época em que, por conta da censura, os espaços estavam cada vez menores. Isto é, com menos espaços para apresentar suas obras, os artistas se encontravam pressionados por suas necessidades objetivas de sobrevivência.

Assim, podemos considerar que, neste processo dialético, os artistas engajados estavam conscientes de suas novas limitações, mas acreditaram na importância de ocupar o espaço oferecido, como uma forma de dar continuidade à luta pela contra-hegemonia a partir de dentro da indústria cultural. Por isso, podemos observar que esses artistas cooptados, passaram a mediar as relações entre indústria cultural (através da televisão), classes populares e, durante algum tempo, a cultura nacional-popular. Dessa forma, esses intelectuais ajudaram a formar a televisão e, principalmente, uma dramaturgia nacional voltada para o realismo.

3.2.1 - Alguns aspectos dessa incorporação

Como vimos, após o AI-5, os artistas dos movimentos culturais reconhecidamente engajados politicamente são absorvidos pela indústria cultural – sendo sua maior representante a mídia televisiva. São exemplos deste processo: os autores de teatro Vianinha, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, os cineastas Eduardo Coutinho e Walter Lima Jr, e os atores Paulo José, Flávio Migliaccio e Juca de Oliveira, dentre outros.

Com o sucesso da televisão, a lógica cultural de outras linguagens como o teatro, por exemplo, se inverte. A partir daí, para uma peça atrair público precisa contar com artistas ou autores consagrados, principalmente de telenovelas. Dessa forma o teatro torna-se cada vez mais dependente da mídia televisiva. Outro fator, não menos importante, deve ser levado em conta: a abertura do mercado de trabalho para a classe artística, com a televisão, oferece uma possibilidade de certa segurança de subsistência, receber um salário certo e possuir direitos trabalhistas, tal qual um operário. Além disso, com a censura cada vez mais feroz no âmbito artístico, esta foi vista como o único lugar onde ainda seria possível apresentar seus trabalhos, com um aspecto interessante: seria possível alcançar, finalmente, o povo brasileiro. Claro que, para isso, nossos artistas precisavam se adequar a certos padrões, já apresentados neste trabalho, que tratavam a cultura como uma mercadoria, sempre embutindo valores sociais como a naturalização da miséria, por exemplo. O fato é que existia espaço para esses artistas dentro da indústria cultural, mesmo que estes tivessem seus nomes nas listas negras do regime. Sobre essa incorporação, Ridenti nos diz que:

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição e artistas e intelectuais que construíram a brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento aos poucos iam se adaptando à ordem sob a ditadura. (...) Eles não tinham muita dificuldade para encontrar bons empregos em redes de rádio e televisão, produtoras de teatro e cinema, empresas de jornalismo, agências de publicidade, universidades, fossem órgãos públicos ou privados – ainda que houvesse “listas negras” elaboradas pelo Serviço Nacional de Informações. (2010, p. 106)

O show Opinião, produzido por antigos integrantes do CPC – então destruído pelo golpe empresarial-militar -, em 1965, evidenciou a disposição de resistência ainda presente nos artistas engajados, mas também, como bem apontou Ridenti, revelava o início da incorporação destes ao chamado show business. Cada vez mais participavam do crescimento das gravadoras e emissoras de televisão, indicando mais uma vez a necessidade desses meios

em recorrer aos artistas de esquerda como mão de obra mais capacitada no período. Assim, Ridenti lembra que:

Consolidava-se uma indústria cultural no Brasil, que atenderia também a um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura: canções, filmes, peças de teatro, livros, revistas, jornais etc. De modo que a produção artística antimercantil e questionadora da ordem encontraria contraditoriamente grande aceitação no mercado (2010, p. 98).

Assim, por exemplo, era possível ver shows de artistas como Chico Buarque, Geraldo Vandré e tantos outros com letras contra a ditadura, na televisão, através dos Festivais da Canção. A indústria cultural soube flexibilizar, abrir brechas e abarcar artistas de posições contrárias à hegemônica que defendia.

O dramaturgo Vianinha, militante do PCB e fundador do Centro Popular de Cultura – artista bastante representativo do período –, pode ser visto como um dos melhores exemplos dessa cooptação. O autor foi contratado pela TV Globo onde escreveu, dentre outros, a adaptação de *Medéia* e a criação de *Casos Especiais* como: *Matador*, *Morto do Encantado*; *Aventuras de uma moça grávida*; *Ano novo*; *Vida nova*; *Turma, doce turma* e o seriado *A Grande Família*. Segundo Fernando Peixoto: "*Na verdade foi a censura e a repressão que transferiram o trabalho de Vianna do teatro para a televisão, onde buscou uma linguagem a partir de sua experiência de dramaturgia*" (PEIXOTO, 1999. p. 156).

Podemos considerar que na televisão, o dramaturgo continuou com suas principais características artísticas: utilizou seus textos para a reflexão das questões da sociedade brasileira, problematizou a vida das classes populares e utilizou o humor como um instrumento para críticas perspicazes. No entanto, como veremos, essa continuidade ao projeto do nacional-popular foi marcada por diversas rupturas.

Vianinha, militante do PCB desde a juventude, sofreu diversas acusações e desconfianças de seus companheiros militantes que o acusavam de compactuar com uma emissora conhecida por suas ligações com o regime ditatorial instaurado após o golpe de 1964. Em sua defesa, o dramaturgo dizia acreditar na televisão como um espaço a ser conquistado pelos artistas e intelectuais engajados, portanto, acreditava na luta pela hegemonia a partir de dentro da indústria cultural. Sobre a Televisão como meio de comunicação e sobre os motivos que o levaram a ela, Vianinha afirmou:

A omissão fatural da grande realidade é uma constante de todos os meios de comunicação. No plano da informação, portanto, a televisão não tem autonomia decisória. No plano da formação cultural, a televisão não é criadora – é extensiva, é democratizadora, difusora de valores vigentes socialmente e também difusora de valores espirituais conquistados pela humanidade ao longo de sua grande aventura espiritual. Há valores vigentes que a publicidade divulga: de competição, representação, status, individuação etc. Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a solidariedade, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo que escrevi para a televisão, mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos. (Entrevista a Luís Werneck Vianna. PEIXOTO, Fernando. (org.). Op. cit., p. 172.)

Essa fala nos passa a ideia da televisão como campo de luta, já que não necessariamente é vontade dos dirigentes da televisão difundir certos “valores mais nobres” como os citados pelo dramaturgo, mas as pressões da sociedade civil sobre a mídia acabam obrigando-a a se mostrar como um espaço democrático. Por isso, o autor considera importante ocupar as brechas que surgem dentro do sistema. Além disso, Vianinha enfatiza que esses não são os mesmos valores que a publicidade veicula, pelo contrário, à publicidade interessa perpetuar valores individuais e comerciais. Dessa forma, podemos perceber que, por um lado, o autor nos passa uma visão crítica com relação a publicidade e a redução da sociedade ao mercado e, por outro lado, se mostra otimista pelas possibilidades oferecidas pela televisão, principalmente, pelo público a ser atingido e pela quantidade de informação que esta poderia veicular.

Podemos refletir que, em uma época de ditadura, pensar na possibilidade de difundir informações democraticamente era um avanço. No entanto, Vianinha parecia não considerar que a emissora emergia entrelaçada à ditadura e não mostrava sinais de separação. Da mesma forma que não parecia considerar que essas brechas eram ocupadas pelo fato da impossibilidade de trabalho fora da televisão para os artistas engajados, o que, como vimos no decorrer desse trabalho, é uma das mais importantes justificativas para absorção desses pela mídia televisiva.

Sobre os casos especiais que escreveu para a Rede Globo, Vianinha em uma entrevista para o jornal O Globo diz que os considerava como importantes por debaterem temas que não eram bem refletidos e debatidos nos noticiários. Segundo o dramaturgo, havia nas novelas uma tentativa inicial de discutir esses temas, porém, acreditava que por seu formato, esse objetivo nem sempre era alcançado. Assim, para ele, os casos especiais, eram o melhor espaço para o verdadeiro debate sobre os problemas sociais e suas soluções. (PEIXOTO, 1999). Acercada

inversão dos noticiários e da ficção, Barbero, assim como Vianinha, afirma que os noticiários estão cada vez mais cheios de fantasia e espetáculos que se fazem passar por realidade. De acordo com ele, é nas telenovelas ou programas de ficção que o país é visto, onde é representada a história do que acontece. (Barbero;Rey, 2004, p. 161).

Voltando a entrevista de Vianna, quando perguntado sobre o trabalho na televisão que mais o gratificou, o dramaturgo diz que foi a adaptação da tragédia grega *Medeia*. Para o dramaturgo, a tragédia é a “*postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada.*”(Apud PEIXOTO, 1999, p. 182), segundo ele, através da tragédia podem ser expostos os problemas da vida, da existência e, por fim, da condição humana. Ainda sobre a tragédia, Vianinha diz:

É isso que eu acho que tem que ser procurado...é isso que eu estou procurando...não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível às condições da nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades, que eu acho que é aí só que a gente retira lá no fundo da alma. Como dizia Brecht: “afunde, aprofunde o máximo possível, porque só assim lá no fundo você vai descobrir a verdade”. Então eu acho que a responsabilidade do artista hoje diante desse problema é a profundidade, é a tentativa desesperada de ser profundo e atingir a profundidade não no sentido de relativismo, no sentido de ser obscuro, mas a profundidade no sentido de riqueza da realidade, de riqueza da vida, de paixão pela existência humana (Apud PEIXOTO, 1999, p. 182).

Portanto, o autor mostra que, mesmo dentro da televisão ainda havia a preocupação, assim como na linguagem do nacional-popular, em abordar a realidade brasileira, refletindo e debatendo-a para a busca de soluções. Vianinha escreve *Medeia: uma tragédia brasileira* no início da década de 1970. A obra é uma adaptação da tragédia grega escrita por Eurípedes em 431 a.C. Os personagens, Jasão, Medeis, Egeu, Dolores e Creonte (Santana) são indivíduos dessa sociedade complexa e desigual que os obriga a sobreviver de formas variadas. Jasão representa a divisão que Vianinha acreditava habitar o ser humana, a que nos referimos acima. O personagem não é um traidor, como nos leva a crer a tragédia original, ele é apenas mais um onde todos são infelizes, como diz a personagem Creonte, o qual nos mostra a condição humana de impossibilidade. Esta era, de fato, uma tragédia brasileira, onde o autor colocou os dilemas de seus espectadores. (STEINBACH, 2011)

A partir de 1973, o autor começa a escrever, em parceria com Armando Costa (seu parceiro desde o CPC), o programa *A Grande Família*. A série já existia, porém sem sucesso. Vianinha mudou a família para o subúrbio carioca, retratando com humor uma realidade mais próxima

do povo. A série se tornou um grande sucesso e retornou à programação da TV Globo em 2001, no entanto, sem o filho politizado do roteiro original de Vianinha. Sobre a série, o dramaturgo diz:

A Grande Família proletarizou-se por um problema de identificação com o público. O fascínio de A Grande Família é o cotidiano. Vou manter a linha da comédia, uma visão bem-humorada da família. Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ter o tom dominante. No fundo, A Grande Família é a autogozação das nossas dificuldades. A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas de maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais atual possível. Resumindo: A Grande Família é acima de tudo a crônica de uma família saudável (*apud* PEIXOTO, 1999, p. 156).

Nessa entrevista de 1973, o autor coloca em evidência contradições com relação ao nacional-popular da década anterior que o CPC tanto representara em suas peças. Assim como antes, o povo é representado, se identifica com os personagens e o humor continua servindo de base para críticas sociais, características do grupo liderado por Vianinha. No entanto, a principal mudança que percebemos é acerca das dificuldades enfrentadas pela família e a forma como o espectador deve enfrentá-las. Essas aparecem de forma naturalizadas, sem perspectiva de mudanças, sem que se fale o real motivo para tal, além disso, Vianinha nos diz que o objetivo é que a família encare esses problemas “naturais” de forma harmoniosa, como se dissesse, sem enfrentar a ordem vigente.

Vianinha foi, sem sombra de dúvidas, além de um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, também um dos artistas que mais relacionou arte e política, utilizando a arte como um instrumento para mudar o mundo. O autor também teve grande importância na defesa do nacional para a dramaturgia brasileira. Na televisão, continuou a declarar em textos e entrevistas a importância deste meio de comunicação para a continuidade de suas lutas, como no texto a seguir:

(...) A televisão cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que nós todos somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. (...) Como concretização da publicidade – que é a publicidade que faz a televisão brasileira – e como a publicidade é um negócio muito importante no Brasil atualmente, (...), então a televisão, como concretização disso tudo, realmente atingiu um nível de qualidade no Brasil, na TV Globo, eu acho, muito alto. Muito alto como dinâmica, como condução, como execução, como mobilização de intelectuais e trabalhadores. Eu acho que consegue alguns momentos muito expressivos, como nas novelas de Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso, algumas de Walter Negrão, de Geraldo Vietri. Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações etc.... Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira hoje vive, de tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas, da necessidade que cada um tem, que é fruto da situação real e que não pode ser mais

iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira. É verdade que, voltando, uma classe apresenta um determinado tipo de transformação que é contra os interesses da maioria do povo. Mas a necessidade de transformação é uma coisa básica, apesar de não voltar a discussão ao nível conceitual, volta à discussão no nível subjetivo, da alma das pessoas, todas morrendo de insatisfação. Esse é a matéria que a televisão pode desenvolver no sentido de aprimorar e aperfeiçoar a percepção das relações humanas, a precisão de ritmo. (...) Eu acho que é muito significativo trabalhar na televisão brasileira e lutar nela, da mesma maneira que trabalhar na imprensa, trabalhar no rádio, trabalhar em qualquer meio de comunicação. A televisão não é um meio de comunicação 'maldito', ou amaldiçoado pela sua própria natureza. (...) (Apud PEIXOTO, 1999, p. 185).

Em nenhum de seus textos, Vianinha entra na discussão sobre o processo que deu origem à Rede Globo de Televisão. No trecho acima, reafirma sua posição de que é função do intelectual ocupar as brechas para divulgar suas ideias e valores como forma de resistência política. De acordo com ele, o intelectual não pode deixar de ocupar um espaço tão importante nos meios de comunicação do país, já que este é capaz de alcançar uma quantidade de pessoas que nenhum outro meio conseguiria. Aqui é interessante lembrar que o dramaturgo saiu do Teatro de Arena e fundou o CPC pois não queria se limitar a um espaço físico e a um número de pessoas tão pequeno quanto o espaço de um teatro.

Ao lado das atividades televisivas, Vianinha escreveu peças teatrais como *A longa noite de cristal* (1969), *Corpo a corpo* (1970), *Alegro desbum* (1972) e *Rasga Coração* (1972). Os 3 primeiros textos tinham como temática principal debater a indústria cultural e os meios de comunicação de massa, seus personagens refletiam os impasses pelos quais passava o trabalho intelectual nas transformações sofridas pela sociedade, como por exemplo, a incorporação ao sistema. Já em *Rasga Coração*, a mais reconhecida das quatro, Vianinha abordou os problemas da esquerda naquele período. O autor expõe os debates existentes no interior da esquerda acerca da atuação do comunismo internacional, a partir das denúncias dos crimes de Stalin. Também é abordado o conflito de gerações entre um pai comunista, um clássico militante político e um filho mais próximo da visão e das atitudes tropicalistas. A peça, premiada, foi denominada como um símbolo da luta pela redemocratização do país, pois havia sido censurada pela ditadura até 1979. O personagem Manguari Pistolão, o pai comunista já desiludido diz: "*Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, a esperança desse mundo.*", o que indica uma grande mudança do autor, para quem a revolução deveria ser construída pelo conjunto, mas que passa a ser algo pirotécnico.

No entanto, o cepecista em nenhum momento despolitizou a sua dramaturgia. É inegável que, em toda sua carreira, Vianinha tenha criado diversos personagens e, em todos os seus textos, tanto no período anterior a televisão como durante, seu objetivo foi mostrar a realidade e as dificuldades do ser humano. Após sua entrada na TV Globo, em suas obras, muda o fato de ter tornado a caracterização psicológica de seus personagens mais forte para que a dimensão individual fosse valorizada. A partir daí, buscou evidenciar os impasses que dividem o homem entre seguir os valores dessa sociedade ou se rebelar e procurar construir uma sociedade mais justa. No prólogo de *Rasga Coração*, seu último texto para o teatro, o qual foi finalizado quando já estava internado, em 1974, e montado após a sua morte, Vianinha deixa clara essa divisão que acomete o homem, divisão que, segundo ele, é importante para a construção de outro mundo:

(...) Há um teatro que exige do espectador/que deixe instantaneamente o ter a psicologia que tem/submete-a a uma extrema tensão psíquica/considera que a psicologia que temos/é uma vontade nossa/somos assim porque queremos ser assim/nós não consideramos a coisa dessa maneira/para nós a psicologia que existe/é um sistema real para viver neste mundo/não podemos pedir, portanto que você abandone você/o que queremos pedir é que você se divida, que você lute consigo mesmo/à sua psicologia de vida presente/queremos apresentar uma psicologia de aspiração de um mundo melhor/e o queremos dividido, mais dividido./Não o queremos uno, inteiro, soberbo./Nós o queremos dividido./A única maneira de negar a nós mesmos/é negar o mundo que nos obriga a ser contra nós/e negar o mundo não é virar-lhe as costas/esta é um maneira de confirmá-lo/nem é inventar um novo homem neste mundo velho/a única maneira de negar o mundo/é nos dividirmos, dolorosamente, sofrer nossa divisão/usarmos um homem para sobreviver e outro para lutar contra essa sobrevivência (*Apud* PEIXOTO, 1999, p. 190).

Já no fim da vida, Vianinha dita sua última carta para a mãe transcrever. Nela, o dramaturgo fala sobre a TV Globo o ajudar nesse momento difícil, pagando seu salário sem que ele precisasse trabalhar, além de ter arcado com sua viagem para os Estados Unidos para o seu tratamento (PEIXOTO, 1999, p.194). Em 1974 falecia, aos 38 anos de idade, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Intelectual e militante político, deixou uma grandiosa obra a qual reflete nossa sociedade. Lutou, através da arte, por uma sociedade mais humana e acreditou que dentro da televisão poderia continuar a briga que havia começado fora dela. Guarnieri, em depoimento após a morte de Vianna, sublinhou a coerência do dramaturgo em relação ao seu trabalho na televisão:

Apesar de todas as implicações da TV, apesar das limitações que ela impõe à criação, Vianinha sempre conseguiu ser coerente. Sempre fez um trabalho voltado para a realidade de alguns problemas de sua gente, sempre se superando, se desdobrando em mil. (PEIXOTO, 1999, p. 156)

Ao se referir a essas “limitações”, Guarnieri está se referindo às imposições ideológicas da Rede Globo aos seus artistas. Fernanda Peixoto resume bem a estrada percorrida por Vianinha na televisão: “*Sem dúvida, Oduvaldo Vianna não fez o que gostaria de ter feito. Mas realizou o possível, maneira de fazer com que, amanhã, o impossível de hoje venha a ser possível.*” (PEIXOTO, 1999, p. 158).

Outro artista incorporado pela mídia televisiva foi o autor Dias Gomes, contratado também pela TV Globo em 1969. O autor era filiado ao PCB e *fazia dos palcos de teatro o berço de suas considerações e indignações sociais*(GOMES, 2012, p. 9). Seu primeiro trabalho foi como autor da novela *A Ponte dos Suspiros*. A trama se passava em Veneza, no século XIX e, mesmo com uma trama tão distante da realidade brasileira, o autor fez referências à realidade do país em sutis críticas à deposição do presidente João Goulart. Dias Gomes unia, em seus textos, humor e crítica social, com diversificação de temas e personagens, em razão de sua prática com esses textos no teatro. O autor tinha a convicção de que deveria mudar a dramaturgia das telenovelas para que estas passassem a tratar a realidade do país, de fato alcançou essa nova dramaturgia, ao levar as características do nacional-popular para seus roteiros.

Dias Gomes deixa claro sobre sua vontade de ficar no teatro e identifica os motivos que o levaram a trabalhar na TV, como a censura, mas também o sonho de atingir grande parte da população, o que não conseguia com o teatro, apontando para um atrativo da TV como veículo de massa. Além disso, o dramaturgo tem consciência de que a linguagem que levava à televisão ajudou a criar uma dramaturgia nacional.

A televisão é um veículo que mostra uma realidade da qual é produto, por isso não tenho preconceito algum em trabalhar nela, aliás, se tivesse não teria ido. Mas se eu pudesse escolher passaria a vida toda escrevendo para o teatro. Fui para a televisão num momento em que todas as minhas peças estavam sendo proibidas e eu precisava sobreviver economicamente. Por outro lado, dentro das minhas convicções sociais, achei importante encarar essa plateia gigantesca. Toda a minha geração sonhou com o teatro popular. A televisão me oferecia esse meio de expressão popular. (...) A telenovela devia ser uma forma nova de arte dramática (...). Uma arte popular, de massas, com uma linguagem acessível a todas as camadas sociais. (...) Eu acho que as minhas experiências nos anos 70 ajudaram a criar uma linguagem de telenovela tal como existe hoje, com muito parentesco com o cinema e o teatro mas mantendo suas características de televisão (Apud AMORIM).

Outro caso de incorporação de artistas engajados pela mídia foi o dos cineastas do Cinema Novo, como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr., Domingos de Oliveira, Geraldo Sarno e

Paulo Gil Soares. Os cineastas foram contratados pela TV Globo – alguns fixos e outros apenas para alguns capítulos –, e juntos puderam fazer o programa Globo Repórter. É um interessante caso de apropriação da mídia por parte dos artistas de esquerda: o programa era o único a usar equipamento cinematográfico e veiculava informações que muitas vezes eram ignoradas propositalmente pelos telejornais. (CARVALHO. 1980. p.36). O programa tinha como temas a miséria e as mazelas sociais, fazendo críticas à realidade brasileira em uma época de forte censura: “*Apesar da ditadura e de uma censura oficial intensa, o Globo Repórter estava conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular.*” (LINS. 2007. p.19).

Walter Lima Jr. fala sobre sua paixão pelo cinema e sobre os motivos que o levaram a TV, como emprego fixo e seguro:

Eu cheguei no cinema pela paixão pelo cinema, eu acredito no cinema, se aquilo vai me prejudicar eu vou embora. Na televisão eu não me sentia completamente bem. Logo o que eu tinha era essa percepção, eu dizia para mim mesmo “Que eu saiba ver a hora de eu sair daqui”, pois aquilo vicia também. De ir lá todo dia, você tem as vantagens todas, você tem um emprego fixo, as vantagens de ter aquela segurança que aquilo te dá. Mas se aquilo vai gerar uma insegurança do ponto de vista da minha criação, da minha crença do que eu faço aí eu não quero. Por isso que eu saí (2011).

Já o cineasta Eduardo Coutinho, de acordo com Consuelo Lins, classifica a época de trabalho na televisão como uma escola: “*Ali aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer na vida.*” (Lins, 2007. p.20). Consuelo Lins também coloca em evidência o preconceito que os cineastas sofreram por parte de outros artistas:

Trabalhar na televisão naquele momento, no entanto, significava afastar-se do universo cinematográfico, porque as pessoas de cinema viam esse meio de comunicação com desprezo, tanto estética quanto politicamente – como sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho. (LINS. 2007. p.20).

A partir do relato desses intelectuais percebemos que não podemos considerar a mídia apenas como um espaço homogêneo mas como um espaço de luta onde a cooptação ocorreu com contradições, já que existiam, obviamente, limites estéticos e políticos na produção cultural desses artistas ao mesmo tempo em que tinham certa liberdade de criação. Essa contradição vivida pelos intelectuais pode ser vista no monólogo *Corpo a corpo*, de Vianinha, escrito em 1971, pouco tempo antes de ser contratado pela TV Globo. O texto tinha como tema a contradição enfrentada pela intelectualidade de classe média da época: aceitar os mecanismos

de promoção que lhe eram oferecidos pelo sistema ou manter a coerência com um pensamento artístico crítico de esquerda. Durante uma noite o protagonista passa por uma crise existencial, regada por álcool e drogas, sem saber que caminho seguir.

Vivácqua, personagem principal, é um publicitário famoso, noivo da filha de seu patrão, e entra em crise quando sabe que seu amigo será despedido. Durante a noite, ele se divide entre manter-se fiel ao amigo, retomar o contato com sua mãe e romper seu noivado ou continuar em uma condição menos honrosa a seguir sua vida como se nada soubesse. Mas o mais importante é perceber que Vianinha dá maior ênfase no conflito do personagem do que no seu desfecho. O conflito, que dura a noite inteira, explicita os impasses impostos a todos nós, todos os dias: sobreviver na miséria, atuar nas brechas do sistema ou ceder totalmente à ele? No final, Vivácqua cede ao sistema, quando aceita o convite de seu chefe para ir aos Estados Unidos, o que abrirá possibilidades em seu trabalho.

Se comparando ao personagem, Vianinha diz:

Eu não sei o que faria se estivesse no lugar de Vivacqua, o personagem de Corpo a corpo. Sua falta de saída é objetiva, seja ele bom, mau, médio caráter. As armas que ele sabe usar bem, as armas que lhe dão objetividade no mundo, que lhe dão referências, as armas que ele utiliza e através das quais ele é ser humano, é ser social, são as armas de um jogo que ele detesta. Então, ou ele deixa seus instrumentos de objetivação e torna-se um ser em abstrato, em casulo, ou então, usa suas armas, objetiva-se, existe e mantém o jogo que ele detesta (*Apud* BETTI, Org. PERANHOS, 2012, p.188).

Portanto, podemos considerar que a entrada na televisão foi uma forma de continuar o jogo, já que por conta da censura, este estava parado. Os artistas engajados não mudaram sua opinião crítica e sua estética nacional-popular de uma hora para a outra, mas, podemos considerar que, por conta das necessidades e dificuldades vividas por eles após o golpe empresarial-militar, partiram para outros caminhos, pelos quais não era mais possível unir arte e política.

3.2.2 – As consequências da cooptação para o mundo da cultura

Como vimos no segundo capítulo, o processo de incorporação de alguns artistas de esquerda pela indústria cultural, com a Rede Globo à frente, possibilitou que esta passasse a integrar a identidade nacional, ao ocupar o espaço da cultura de caráter nacional-popular, que se pretendia revolucionária, neutralizando seu caráter político. Dessa forma, a indústria cultural

pode ser considerada uma herança caricatural do nacional-popular. De acordo com Sérgio Paulo Rouanet, “*o nacional-popular do passado era crítico e mobilizador, o da indústria cultural é conformista e apolítico*” (apud Ridenti, 2010, p.104). Segundo Rouanet é significativo que a indústria cultural defenda as produções nacionais contra os enlatados americanos, além da preocupação em manter programas regionais e nacionais, resgatando a identidade cultural do país. Para ele, isso ainda representa a herança das antigas bandeiras nacionalistas e populares dos movimentos culturais do país, que tomaram forma na década de 1950.

Com maior ênfase, Renato Ortiz afirma a reabsorção despolitizante pelos meios de comunicação de massa da cultura nacional-popular revolucionária. Segundo o autor, “*a utopia nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e 1960 transformou-se na ideologia da indústria cultural brasileira dos anos 1970 e 1980, isto é, uma visão de mundo crítica foi transformada numa justificativa para a ordem.*” (Apud RIDENTI, 2010, 104). Dessa forma, o projeto cultural revolucionário de outrora se desmantela, mas deixa como herança a defesa da cultura genuína brasileira que marcará a indústria cultural nacional.

Sob a mesma ótica, Carlos Nelson Coutinho chama de “doença senil” do nacional-popular o que indústria cultural veicula:

Certos elementos dessa orientação realista e historicista, despojados, porém, de sua intenção crítica e totalizadora, são utilizados em produtos característicos de uma arte puramente “agradável”, digestiva ou comercial, cujo valor estético é praticamente nulo e cujas implicações ideológicas são frequentemente negativas (2006, p. 104).

Segundo o autor, esse é o “uso castrado” do nacional popular e podemos detectar seu uso em várias novelas e filmes produzidos para as massas, além de literatura e música popular.

De acordo com Ridenti (2010), após a derrota da esquerda em 1964, a busca pela identidade nacional do homem brasileiro continuaria, porém sem o seu viés revolucionário, mais que isso, essa busca a partir de agora, encontraria lugar na nova ordem. O autor cita como exemplo os cineastas do Cinema Novo, que se situavam à oposição do regime empresarial-militar, mas com a parcial abertura política de Geisel e a reorganização da Embrafilme, precisaram mudar sua postura para terem seus filmes financiados. Também podemos citar aqui o movimento tropicalista, o qual, como vimos, valorizou a cultura popular nacional, porém com a incorporação de elementos da cultura internacional, além de conviverem em perfeita harmonia com a indústria cultural.

Os grandes empresários da cultura entenderam que para se consolidar, era necessário fornecer brechas que atendessem, de alguma forma aos estudantes, artistas, intelectuais e militantes políticos que foram a luta na década de 1960. Além disso, como já dissemos, era necessário também ter por perto as vozes contra-hegemônicas, para que estas representassem menos perigo. É inevitável considerarmos a importância desses artistas para o desenvolvimento das produções culturais brasileiras, em especial para a dramaturgia nacional, sem esquecer, claro, da música e do cinema. Sérgio Miceli, também acredita que o sucesso destas se deve ao:

(...) recrutamento de toda uma geração de técnicos, escritores e artistas comprometidos com a ética e com a estética de esquerda e, por essa razão, habilitados artesanal e ideologicamente à fabricação de bens culturais condizentes com as expectativas axiológicas e com os padrões estéticos de gosto dos públicos consumidores nos países metropolitanos. (*Apud* RIDENTI, 2010, p. 105).

Dentro da indústria cultural era possível experimentar, utilizar novas linguagens e até utilizar elementos críticos, como foi o caso do Globo Repórter, por exemplo. Mas essa experimentação e, principalmente, a crítica, possuíam certos limites ideológicos os quais esses artistas considerados subversivos não poderiam sobrepor-se. No entanto, dentro desses limites, utilizaram todo o seu conhecimento, experiência e bagagem cultural para criar novas linguagens e assim, auxiliaram a consolidação da indústria cultural nacional. Para o autor e diretor de teatro e televisão, Paulo Afonso Grisolli, por exemplo, foi na televisão que Vianinha surgiu como um renovador excepcional: *“Foi através do seu texto de qualidade, da sua imaginação e do seu amor ao povo brasileiro que a gente pôde realizar, ultimamente, um trabalho de verdadeira implantação da comédia de costumes brasileira nos quadros de televisão”* (*Apud* Peixoto, 1999, p. 156).

Jesús Martín-Barbero, destaca a importância também estética da televisão na América Latina. Segundo ele, sob a mesma ótica desta pesquisa, esta é consequência da convocação dos talentos nacionais do teatro e do cinema. Ele observa que sob essa incorporação, muitas vezes pesaram os preconceitos dos próprios criadores e, acrescenta ele, nas brechas dos canais comerciais e nas possibilidades dos alternativos, a televisão *“aparece como um espaço de cruzamentos estratégicos com certas tradições culturais de cada país: orais, gestuais, escritas, teatrais, cinematográficas, novelescas etc.”* (Barbero; Rey, 2004, p. 41).

Barbero acredita que, essa passa a ser um terreno conflituoso e fecundo de redefinições político-culturais, isso porque, segundo ele, enquanto em países como o Brasil, prestigiosos artistas de esquerda em geral foram incorporados à produção de telenovelas, em outros países,

a televisão e a telenovela em particular, foram repelidas por artistas por as entenderem como armadilhas degradantes. No entanto, com o passar do tempo, a decadência político-ideológica da esquerda e a crise do cinema, foram fatores que pesaram para que estes artistas também fossem incorporados. Dessa forma, em toda a América Latina o melodrama das telenovelas passou a representar mais que um gênero dramático, ele resultou em “*uma matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massas(...)*”(Barbero; Rey, 2004, p. 151).

No entanto, é perigoso pensarmos nessas brechas da indústria cultural, as quais possibilitaram a criação de uma cultura genuína brasileira, sem destacar o fato de que a indústria cultural monopolista criou - e cria cada vez mais - dificuldades para a criação de uma real cultura nacional-popular democrática e pluralista. Principalmente, é necessário destacar o fato de que após 1964, durante a consolidação da indústria cultural no país, atuaram, em conjunto, dois elementos na cultura para o “uso castrado” do nacional popular, de um lado a censura do regime, de outro lado a indústria cultural monopolista e seus limites político-ideológicos, através das gravadoras, editoras e emissoras de TV em expansão. A cultura nacional-popular foi deturpada e posta dentro de todas as características que permeiam a indústria cultural, características expostas por Adorno e Horkheimer, citadas neste trabalho.

Devemos ressaltar que durante esse período, foram criadas obras expressivas nas mais diversas linguagens e que até hoje são consideradas das mais importantes da cultura nacional, como por exemplo, as músicas *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, os espetáculos *Rasga Coração*, de Vianinha e *Roda Viva*, de Chico Buarque e os filmes *Cabra marcado paramorrer*, de Eduardo Coutinho (1984) e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Portanto, não podemos ignorar que mesmo com a censura ou com a consolidação da indústria cultural, o nacional-popular cumpriu seu objetivo durante certo tempo e inspirou obras de cunho democrático e até mesmo revolucionário, de suma importância para o processo de oposição à ditadura, obras veiculadas inclusive dentro da indústria da cultura, ocupando as brechas disponíveis.

A incorporação desses artistas somada à derrota mundial da esquerda, também tem como consequência no país uma falta de credibilidade nos intelectuais e uma falta de reivindicação de intervenções por parte dos mesmos. Em poucas palavras, há uma descrença no papel do intelectual. Ganham os herdeiros do tropicalismo e do pós-estruturalismo, entram em alta as pequenas lutas, as lutas das minorias e em baixa, a perspectiva de classes; em alta, o

intelectual tradicional, aquele que não sai da academia ou do laboratório e finge – ou acredita – estar acima de qualquer ideologia e distante da política – embora atue politicamente o tempo todo, em baixa, o intelectual orgânico das classes subalternas. De acordo com Beatriz Sarlo:

Vivemos num “clima dessensibilizado” (como se disse) em que as declarações de princípios parecem inoportunas. (...) Afirma-se que o intelectual, se quiser ser realmente eficaz em sua sociedade, deve medir seu distanciamento crítico na escala dos milímetros, a fim de evitar uma separação grande demais da comunidade à qual se dirige. O modelo de intervenção heroica oferecido pelo vanguardismo não impressiona mais ninguém: seja porque as sociedades se afastaram dos ideais (que são o impulso do heroísmo), seja porque compreenderam que as mudanças podem ser provocadas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem a autoridade do guia iluminado. De todo modo, ninguém está em busca de um modelo heroico(Sarlo2013 p. 209).

Ao traçar um paralelo com os dias atuais, percebemos que o engajamento artístico dos anos de 1960 já não vigora mais. O período abarcado nessa pesquisa trata de uma época em que a cultura viveu uma fase de transição, pois, assim como toda a sociedade, se adaptava ao capitalismo monopolista que se desenvolvia e consolidava. O processo vivido pela censura e pela consolidação da indústria cultural afastou os artistas, pouco a pouco, do compromisso com as causas sociais e mercantilizou produtor e obra de arte. Pouco a pouco, a cultura precisou se subordinar às implacáveis leis do mercado.

No entanto, como vimos e cabe ressaltar, todas essas alterações vividas no mundo da cultura não se devem apenas ao fato da incorporação dos artistas, esta é, dialeticamente, causa e consequência das transformações. De um lado, se caracteriza como consequência dos fatores principais dessas transformações: a censura do regime empresarial-militar, ditadura implantada para desenvolver o capitalismo monopolista no país que possibilita a consolidação da indústria cultural. De outro lado é causa porque através da incorporação, esses artistas se adequaram ao mercado o que pesou como um dos fatores para a separação entre arte e política. É própria da indústria cultural a tarefa de disseminar os valores hegemônicos para torná-los universais. Ao serem incorporados, os intelectuais engajados deixam ainda mais fraca a luta contra-hegemônica e passam a operar do lado oposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa girou em torno da relação entre cultura e política nas décadas de 1960 e 1970. Buscamos, através do contexto histórico, mostrar que existiram dois projetos distintos de sociedade: o primeiro, iniciado na década de 1950, que propiciou o início dos movimentos culturais engajados e o segundo, iniciado após o golpe de 1964, que propiciou a consolidação da indústria cultural. Analisamos como se deu o encontro entre esses projetos distintos, o que ocasionou o declínio do primeiro, mostrando, por fim, como essa relação se alterou no curso dos anos 1960 até os dias atuais. Ortiz sintetiza um questionamento que paira sobre os autores que estudam a cultura deste período: *“como a partir de 1968, logo após uma explosão de utopia política, na qual a esquerda possuía a hegemonia do movimento cultural, se instaura um clima de conformismo e de passividade (...) e uma recusa em encarar o elemento político.”* (2001, p. 158). Da mesma maneira, esta é a questão desta pesquisa, a qual motivou nosso trabalho com o objetivo de compreender esse fenômeno de apassivamento na cultura nacional.

Também foi objetivo dessa pesquisa, mostrar de que forma o golpe de 1964 teve uma dupla função: ajustar o país para a consolidação do capitalismo monopolista ao mesmo tempo em que afasta de vez as influências comunistas que rondavam a América Latina. Da mesma maneira, damos ênfase ao fato de que, mesmo sob uma ditadura, o Estado não se limita apenas a coerção, é necessário criar o consenso, isto é, disseminar a ideologia dominante entre a população. Aí reside a importância da cultura, eficaz instrumento para a construção do consenso e muito bem utilizada pelo Estado para garantir sua hegemonia. Assim, demos ênfase para as consequências da ditadura no mundo da cultura: a repressão das vertentes de esquerda e a promoção de projetos culturais aliados ao capital.

Para a promoção da cultura considerada “oficial”, o Estado se utilizou de dois mecanismos: o primeiro foi a criação de diversas instituições de fomento a essas produções (como o IPHAN, a Funarte e a Embrafilmes), o segundo mecanismo consistiu em propiciar toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país, tornando-a um dos principais instrumentos de construção da hegemonia do regime, disseminando o conformismo e a alienação.

Por acreditar que o estudo da relação entre artistas engajados e indústria cultural, iniciada a partir do final da década de 1960, possa nos aproximar de um entendimento sobre a separação entre arte e política, em vez de tratar de um grupo ou artista, preferimos tratar do período

como um todo, expondo uma visão geral do campo cultural, durante essa época, com foco no CPC por acreditarmos ser o grupo mais expressivo do período no que tange a relação entre cultura e engajamento político. Por um lado, caracterizamos e mapeamos os movimentos culturais revolucionários, de outro lado, identificamos os interesses, as táticas e estratégias da indústria cultural no país. Concomitantemente os dois foram apresentados nesta pesquisa, inseridos no contexto histórico específico até o ponto em que se cruzam, bem como foram expostas as condições que possibilitaram esse cruzamento.

Foi nosso objetivo apresentar aquelas características mantidas pelos artistas e as que foram perdidas após a cooptação pelos meios de comunicação de massa, assim como quais foram as brechas ocupadas por eles, o papel da censura no processo e as perseguições sofridas pelos mesmos. Também foram apresentadas as contribuições desses artistas para a formação da dramaturgia nacional e o papel do nacional-popular na mesma.

Por fim, o que tentamos desenhar nessas páginas foram os impactos do processo tardio de consolidação do capitalismo monopolista, implantado pela ditadura burguesa em nossa sociedade. Tentamos demonstrar como o sucesso do capitalismo no país está totalmente vinculado à indústria cultural monopolizada e a derrota e declínio da esquerda e do nacional-popular na cultura. Em poucas palavras: De que forma, no período da década de 1960, se articularam projetos ideológicos distintos e como ambos se confrontam no mundo da cultura, em um embate pela hegemonia. A perspectiva desta pesquisa possuiu dimensão histórica e buscou captar o momento de transformação da concepção de cultura no país.

Apresentamos de que forma cresce e se complexifica, antes da década de 1960, a sociedade civil no país e como isso acarreta um maior movimento de massas e o apogeu da luta de classes, que aproxima os intelectuais da esquerda a partir de 1950 e, por conseguinte, seu viés nacional-popular. Nesse sentido, são emblemáticos o ISEB e o CPC, por exercerem um papel de suma importância na produção cultural do período.

O processo de despolitização da sociedade após a consolidação do capitalismo monopolista não é um fato isolado do Brasil, ele é um fenômeno mundial. No entanto, a nossa particularidade, como mostrado na pesquisa, é o fato do capitalismo monopolista ter sido promovido pelas forças repressivas. Em que medida esse fato reitera e aprofunda essa despolitização e essa passividade na sociedade?

É importante notar que a indústria cultural já vinha se desenvolvendo antes de 1964, no entanto, com o golpe e o desenvolvimento do capitalismo no país, ela não só se consolida

como assume um viés cada vez mais monopolista. De forma geral, a lógica capitalista e monopolista no campo da cultura provoca a transmissão de valores alienados à serviço da manipulação de consciências com o objetivo de manter a ordem vigente. É importante destacar que em todos os países de ordem capitalista, a função da indústria cultural é a mesma, no entanto, no Brasil, estes tomaram proporções mais catastróficas por terem ocorrido “no quadro de um regime político fundado na repressão e no arbítrio” (CNC, 2011, p. 64).

Vimos que o nacional-popular ou a cultura engajada não nasce do combate à ditadura, mas a partir da década de 1950, com seu apogeu no período do Governo de Goulart. O golpe, portanto, atinge de forma brutal esses intelectuais que acreditavam na possibilidade de uma revolução no país. As consequências dessa quebra de expectativa podem ser percebidas na fala de Herbert de Souza, o Betinho: “O golpe de 64 é uma ruptura histórica que muda a natureza do poder e que mudou a natureza das pessoas...” (Apud BARCELLOS, p. 255). E ainda mais profundamente quando Chico Buarque faz a ponte entre os anos 1950 e o golpe, falando da quebra de perspectiva do país:

Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal. (...) Ela foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (Apud Ridenti, 2010, p. 89).

Se, no final da década de 1950 até meados dos anos 1960, os intelectuais vinculados ao povo encontraram as condições propícias para a expansão de seus trabalhos - que, embora fossem diferentes, possuíam em comum a questão do nacional-popular, a preocupação em fazer da arte um instrumento político que auxiliasse na desalienação das classes populares e na construção de um processo revolucionário - a partir de abril de 1964, estes amargaram uma grande e dolorosa derrota. Diante de tamanha força contra-hegemônica – não foram somente os intelectuais que encontraram o caminho rumo a uma nova e desejada sociedade, os trabalhadores também adotaram a ideologia da esquerda-, a autocracia burguesa tomou iniciativas capazes de assegurar e defender ferozmente seu regime, nesse sentido optou por atitudes predominantemente repressivas, que de fato alteraram esse panorama.

Dessa forma, a ditadura destruiu um caminho que estava sendo trilhado, ainda que embrionário, heterogêneo, e com alguns equívocos, este seguia para uma hegemonia cultural de esquerda, através do nacional-popular. Após o golpe, foi valorizada e fomentada a cultura

de caráter elitista em detrimento do nacional-popular. No entanto, mesmo com todos os mecanismos criados pelo regime, como a censura às manifestações contrárias e o incentivo à cultura que os interessava, a maioria absoluta dos intelectuais continuou no campo da resistência. Embora alguns, como vimos, tenham entrado para a mídia, necessitando abrandar suas críticas, nenhum dos intelectuais engajados abandonou a luta pela redemocratização. Muitos já não lutavam mais por uma sociedade socialista, mas, levantavam a bandeira da democracia.

Isto é, embora tenham sido cooptados pela indústria cultural, por uma série de fatores, esses artistas não se renderam à autocracia burguesa. Dessa forma, podemos afirmar que o regime ditatorial nunca desfrutou de um consenso estável junto às camadas médias urbanas (de onde vem a grande maioria dos intelectuais do país). Destacamos essa oposição aqui, pois como a pesquisa foi fundamentalmente até a década de 1970, não trata da luta pela democratização, protagonizada por alguns desses artistas e outros posteriores.

A partir da cooptação desses artistas engajados, o nacional-popular, que antes representava, nas suas várias vertentes e pluralidade, uma oposição ao capitalismo no plano da cultura, se integra ao capitalismo, gerando o que chamamos de uso castrado do nacional-popular. A crítica política e a representação da realidade e das classes populares, características do nacional-popular, passam a ser moldadas de acordo com a nova indústria que se consolida.

Por se tratar de um período de efervescência política, onde o campo cultural era dominado pela esquerda, a indústria cultural precisava fornecer “brechas” para esses artistas cooptados e, por isso, verificamos dentro da própria televisão, obras como as de Dias Gomes pautadas em críticas sociais. Entretanto, se tratavam de críticas mais brandas, que não mostravam o cerne da questão e não apresentavam soluções, naturalizando os problemas reais. Vianinha, em sua última entrevista fala da importância em ocupar essas “brechas”:

Você não pode ser mais letárgico, não pode mais ser cabisbaixo e aceitante, mas tem que ser interventor, criar muitas contradições e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho (Apud PEIXOTO, 1999, p. 183:184).

Como a indústria cultural foi consolidada se utilizando da linguagem nacional-popular, através dos artistas cooptados, isto é, ainda que o uso fosse “castrado”, existia espaço para críticas nas mencionadas “brechas”. Assim, afirmamos que, como acredita Gramsci, a construção da hegemonia é um processo vivo e é capaz de ser alterado quando as condições

se transformam.

Não queremos aqui cometer o equívoco de apresentar a mídia como um espaço homogêneo, onde não fosse possível travar uma disputa, no entanto, não podemos negar o poder dos interesses dominantes. Por isso, podemos falar em “brechas” que podiam ser ocupadas na luta contra-hegemônica, mas sempre com limites estéticos e políticos. A democratização do país na década de 1980, como sabemos, não alterou esse panorama dentro da indústria cultural, ao contrário, com a derrota da esquerda no período anterior e com a capilarização da ideologia dominante, acreditamos que os espaços críticos diminuíram cada vez mais. Além disso, claramente os grupos monopolistas dos meios de comunicação podem até levar em conta certas demandas da sociedade, pressionados por esta, no entanto, sempre apresentarão sobre suas óticas, sem um real interesse.

Durante a produção deste trabalho, foi constante também a preocupação em não tratar o processo de cooptação de forma moralista ou fazer qualquer julgamento dos artistas. Nossa preocupação, nesse sentido, foi demonstrar e analisar os motivos que os levaram a adesão à indústria cultural e como a percebiam como um espaço de luta política, bem como entender quais foram as consequências desse processo. Consideramos a cultura como uma prática viva, por vezes contraditória mas nunca engessada.

A censura exercida pelo regime ditatorial e a indústria cultural monopolizada formaram uma perfeita dupla para o apaziguamento das forças contra-hegemônicas que vinham se fortalecendo antes do golpe de 1964, mais que isso, formaram a dupla perfeita que, entre outras medidas, garantiu o sucesso da consolidação do capitalismo monopolista no país. Assim, essa dupla acarretou, posteriormente ao marco temporal dessa pesquisa, uma despolarização geral da sociedade que passa a eleger uma vida ditada mais pelo consumo do que por qualquer outra coisa.

A época em que caracterizamos como “vazio cultural” ou “cultura esvaziada”, entre 1969 e 1973, representa exatamente o período em que a censura e a indústria cultural conseguem, juntas, limitar o uso do nacional-popular. Assim, nos propomos a mostrar como a indústria cultural monopolizada, passa a ser a expressão máxima do sistema dominante e, além de propagar valores alienados e servir como um instrumento de manipulação de consciências, também passa a servir como um novo meio de cooptação dos intelectuais que antes desempenhavam um papel importante na construção e da luta contra-hegemônica. Assim,

dentro do contexto apresentado, ela aparece como um fator fundamental para a separação ocorrida entre arte e política.

Os novos ídolos provêm do entretenimento, estimulam no público o conformismo às normas da sociedade e privilegiam a passividade. Como assinala Ortiz: “*O processo de despolitização se vincula à própria lógica da indústria cultural*” (2001, p. 150). Adorno já advertia que as estrelas vazias são fundamentais para que a indústria cultural consiga manipular seus consumidores. Se uma organização cultural é pautada, fundamentalmente, pelo lucro e é financiada pela publicidade, tende a se definir um processo de despolitização geral da mesma. Dessa forma, a mídia despolitiza a cultura e centra-se na eficiência, isto é, precisa dar resultados comerciais aos seus investidores. A Rede Globo proporcionou isso ao mercado: “*procura a Globo quem precisa de resultados e respostas comerciais.*” (ORTIZ, 2001, p. 153).

De acordo com Eduardo G. Coutinho (2014, MIMEO), a Rede Globo hoje é uma espécie de Eco do golpe de 1964, pois marca a “*permanência de formas culturais do período ditatorial em nossa sociedade*”. Sabemos que a Nova República não mudou a política de comunicação do país iniciada no regime empresarial-militar, apesar de ter sido aprovado na Assembleia Constituinte, em 1988, uma legislação de comunicação que proibia o monopólio nos meios de comunicação (Art, 220), este, não foi regulado pelo Congresso Nacional até hoje, exatamente pela forte influência parlamentar exercida por esses monopólios, em que sete grupos controlam 80%. Dentre esse pequeno grupo, a Rede Globo se sobressai, constituindo a segunda maior rede de TV do mundo, além de rádios, jornais, revistas, gravadoras, editoras, sites etc (COUTINHO, 2014).

Podemos indagar aqui, ao final dessa pesquisa, até que ponto Adorno e Horkheimer estão atuais, se a indústria cultural, ainda hoje, mantém seus propósitos econômicos e ideológicos, conforme explicitado pelos filósofos, em meados da década de 1940. As estratégias identificadas por eles para a manipulação de consciências continuam atuais: a indústria cultural dirige a percepção de seu público, o manipulando, enquanto este acredita escolher o que desejar. Além disso, segundo os filósofos, a indústria cultural seria responsável por expropriar a capacidade subjetiva dos indivíduos.

Esses mecanismos ideológicos não se encontram, de forma alguma, superados, pelo contrário, tanto estética quanto ideologicamente, estes são bastante atuais. No entanto, como Duarte

(2008) nos mostra quando escreve sobre a indústria cultural hoje, percebemos uma espécie de metadiscurso da mesma, no qual admite algumas “autocríticas”. Estas surgem porque as empresas encontram-se tão seguras a ponto de não sentirem que correm risco de perder suas posições hegemônicas. Podemos citar como um exemplo contemporâneo a suposta autocrítica da Rede Globo sobre o seu apoio a ditadura. Obviamente, a organização esconde o que expomos nessa pesquisa, sua relação com o golpe foi muito além do apoio, ela se beneficiou enormemente do regime ditatorial e assassino e se transformou em um dos principais instrumentos na construção de sua hegemonia, para a qual seu trabalho de cooptação foi fundamental.

Duarte (2008) ainda chama atenção para o fato de que o fim do socialismo real intensificou e ampliou um discurso apologético da democracia, ainda que as práticas políticas tenham se tornado cada vez mais autoritárias. A expropriação da capacidade subjetiva crítica do homem, pela indústria cultural, constrói um ambiente de apassivamento e, portanto, fornece a sensação de segurança aos poderosos, a tal ponto que mesmo essas autocríticas ou, mesmo a eleição de pessoas com visão e propostas de interesses populares (como Hugo Chávez, Evo Morales ou Mujica), não chegam, até aqui, a colocar em risco a hegemonia do grande capital. Dessa forma, de acordo com Barbero e Rey, a lógica da indústria cultural e dos aparelhos especializados “*substitui as formas tradicionais de viver pelos estilos de vida conformados a partir da publicidade e do consumo, secularizam e internacionalizam os mundos simbólicos e segmentam o povo em públicos construídos pelo mercado*” (Barbero; Rey, 2004, p. 45).

Se nos anos 1970, a mídia incorporou os intelectuais formados e reconhecidos no campo da cultura da esquerda – com todos os limites estéticos e políticos dentro dos meios de comunicação de massas, esses ainda tinham os espaços através das chamadas “brechas” para produzir coisas significativas – hoje, a mídia cria seus próprios intelectuais. Estes já nascem dentro da televisão e aprendem tudo que sabem na mesma, limitando assim sua criatividade e seu potencial crítico, empobrecendo os produtos veiculados e alterando dramaticamente a relação dos artistas com as massas.

No início da consolidação da indústria cultural, era necessário recrutar mão de obra qualificada para atender a nova demanda de produção em “larga escala” com qualidade. Assim, como vimos, entram para a televisão os artistas engajados, já reconhecidos no meio, como Vianinha, Dias Gomes, Guarnieri e tantos outros. Nessa época, era difícil questionar a

qualidade do que estes produziram. Porém, com o passar do tempo, com os novos artistas já entorpecidos pela mídia, a televisão abre mão, cada vez mais, da qualidade e do conteúdo.

Hoje, percebemos um abismo entre o ser artista e o ser intelectual, categorias antes interligadas. Os artistas estão, cada vez mais, voltados para a arte pela arte, sem que esta apresente qualquer reflexão da sociedade em que atuam. Enquanto os intelectuais, em sua maioria, se voltaram para o espaço acadêmico e se ausentaram de qualquer responsabilidade social. Assim como, com a derrota da esquerda, muitos dos meios em que atuaram também entraram em crise como os partidos e organizações sociais. No entanto, destacamos que os intelectuais continuam tão importantes na produção da hegemonia e da contra-hegemonia quanto nos anos 1960. No entanto, o fenômeno da cooptação cria uma ruptura lamentável e o grande público perde grande parte dos intelectuais orgânicos vinculados aos interesses do povo.

Por outro lado, os intelectuais orgânicos da burguesia ganham cada vez mais espaço e, com o advento da indústria cultural, ganham uma poderosa aliada. De acordo com Carlos Nelson Coutinho, *“na medida em que é controlada e hegemonizada pela classe dominante, a mídia pode ser considerada como um intelectual orgânico coletivo da própria classe dominante (...).”* (2006, p. 103). Dessa forma, os intelectuais orgânicos da burguesia ampliam seus espaços para continuar, desta vez sem(ou com uma insignificante e pouco conhecida) oposição, a desempenhar o papel definido por Gramsci: lutar pela hegemonia política e ideológica da classe com a qual se identifica. Assim, a indústria cultural, potencializa seu serviço ao sistema dominante, exatamente da mesma forma que no período ditatorial, ou como bem aponta Eduardo G. Coutinho (2014, MIMEO), de forma ainda mais consolidada e fortalecida, já que hoje, as Organizações Globo representam a maior força política do país. Segundo o autor, após a “transição democrática”, seu poder parece ter aumentado pois os aparelhos coercitivos deram lugar aos aparelhos de hegemonia, dentre os quais, a mídia eletrônica se tornou a expressão máxima, em detrimento de outros meios fragilizados durante a ditadura, como escolas, universidade, partidos e sindicatos.

Por ser uma herança da autocracia burguesa, a mídia representa a garantia de conservação do poder dominante. Atualmente, com o consenso necessário a manutenção da dominação de classe, garantido exatamente pelos meios de comunicação, não se faz necessário o uso da censura explícita, a produção cultural veiculada ali, em conjunto com as peças publicitárias e com os telejornais informativos, já seguem um padrão internacional de opinião com vistas a

garantir a hegemonia burguesa. É importante observarmos que os aparelhos coercitivos não são excluídos, ainda servem com muita propriedade à democracia burguesa, e são legitimados pelos aparelhos de hegemonia.

Após 50 anos do golpe de 1964, está muito claro a quais interesses a ditadura serviu. O período ditatorial consolidou o bloco dominante burguês, presidido pela burguesia monopolista em aliança com o latifúndio e o imperialismo. A posterior abertura política (realizada pelo alto) veio acompanhada de uma série de regras democráticas, como a ampliação do direito ao voto e de direitos sociais e trabalhistas, de acordo com a Constituição de 1988, incorporando os trabalhadores à ordem jurídico-política burguesa. Afirma-se a hegemonia liberal burguesa com o auxílio do monopólio capitalista na indústria cultural, responsável pela dominação ideológica dos indivíduos. É certo que este processo de consolidação da nova ordem burguesa no Brasil não se deu sem conflitos tanto no campo político quanto no campo cultural, como vimos ao longo desta pesquisa, mas representou a derrota da resistência, a derrota dos projetos de esquerda. No entanto, Carlos Nelson Coutinho nos lembra da importância de recomeçar: *“Precisamos começar de novo, com a modéstia de quem perdeu uma batalha, tanto no sentido político quanto no sentido cultural, mas com a convicção de que o resultado da guerra não está decidido.”* (2006, p 101).

Em face de tudo o que foi apresentado até aqui, acreditamos que tenhamos que olhar para frente com consciência da máxima de Gramsci: *“Pessimismo da inteligência e otimismo da vontade”*. Pessimismo assumido e alimentado pela nossa razão crítica, aliado ao otimismo da vontade, isto é, a teoria aliada à prática.

Em nossa opinião, o processo de democratização cultural no Brasil tem um longo e tortuoso caminho a percorrer, mas se inicia sobretudo com a democratização dos meios de comunicação de massa. Isto é, que minimamente a sociedade exerça o controle desses instrumentos de criação, produção e difusão cultural, até que, definitivamente os tire dos grupos monopolistas privados. Como a cultura não é independente da vida social, esse processo de emancipação só seria possível inserido em um contexto de emancipação social e democratização geral da própria sociedade, de baixo para cima. Mas, sobretudo, os intelectuais devem em parceria com os movimentos sociais, travar uma guerra com os meios de comunicação e denunciar a manipulação da informação adequada aos seus interesses.

Esperamos ter fornecido argumentos e dados para que os meios de comunicação sejam entendidos como um dos principais instrumentos hegemônicos que asseguram a dominação e a reprodução ideológica em favor do capital, se utilizando de diversos mecanismos, inclusive a incorporação dos artistas de resistência.

Acerca da necessidade de democratização dos meios de comunicação de massas, Carlos Nelson Coutinho defende a ideia da gestão coletiva dos meios de produção cultural:

Talvez isso possa se dar mediante a autogestão: os próprios produtores culturais definiriam as políticas de difusão. Por exemplo: um comitê formado por jornalistas e personalidades de diferentes grupos e organismos da sociedade civil controlaria efetivamente a informação que se veicula, já que este talvez seja o terreno mais sensível à manipulação ideológica. Porque não imaginar grandes cooperativas de intelectuais para controlar os meios de comunicação? (2006 p. 108).

Entretanto, sabemos da imensa dificuldade, no quadro contemporâneo, para a democratização dos meios de comunicação, sem a sonhada alteração na correlação de forças entre as classes sociais. Estas e outras agendas progressistas se inscrevem num quadro que as novas gerações ainda estão construindo. Acreditamos que, como José Paulo Netto afirma: *“(...) é somente com o simultâneo equacionamento destes problemas (alfabetização, escolarização, garantia de alimentação e moradia, direito ao trabalho, assistência médico-hospitalar, participação social etc) que se podem encaminhar as questões culturais específicas.”* (2011, p. 45).

Para uma nova realidade, é necessário também que os intelectuais voltem a se aproximar das massas, formando uma relação orgânica com as mesmas, lutando e construindo junto essa democratização e, conseqüentemente, por condições favoráveis ao florescimento de sua própria práxis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor Adorno. São Paulo, Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais), 1986.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil 1961-1964*. 7ª ed. Brasília, EdUnB, 2001.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Julian. *As Imagens de um Teatro Popular*. São Paulo, Editora Hucitec, 2000.

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de Massa Sem Massa*. São Paulo, Cortez, 1982.

COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo, T.A Queiroz, Editor, 1987.

COUTINHO, Carlos Nelson. *As categorias de Gramsci e a realidade Brasileira*. In: *Crítica Marxista*, Roma, Editori Riuniti, nº 5, ano 23, 1985, pp.35-55.

_____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo, Expressão Popular, 2011.

_____. *De Rousseau a Gramsci*. São Paulo, Boitempo, 2011.

_____. *Gramsci: um estudo sobre o seu pensamento político*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Campus, 1992.

_____. *Intervenções: O Marxismo na batalha das ideias*. São Paulo, Cortez, 2006.

_____. *O estado brasileiro: gênese, crise, alternativas*. In: LIMA, Júlio César França; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. *Fundamentos da educação escolar do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro, [Fiocruz](#), 2006. p.173-200.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, Memórias Futuras*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 2010.

_____. (org.). *Comunicação e Contra-Hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2008.

_____. *Ecos do golpe no mundo da cultura*, 2014 (Mimeo).

DIAS, Ângela Maria (org.). *A missão e o grande show: políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

DREIFUSS, René Armand Dreifuss. *1964: A conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis, Vozes, 1981.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria Cultural: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____. *Indústria cultural hoje*. In: Zuin, A. A. S.; Durão, F. A.; Vaz, A. F. (Org.). *Indústria Cultural Hoje*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2008, v. 1, p. 97-110.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 7º ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo, UNESP, 2003.

_____. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação. Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1982.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

FERREIRA, Paulo Cesar. *Pilares via satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

FONTES, Virgínia; MENDONÇA, Sonia Regina. *História e teoria política*. In: CARDOSO, C.F; VAINFAS, R. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

FREIRE, Silene de Moraes. *Cultura política, questão social e a ditadura militar no Brasil: o simulacro do pensamento político de militares e tecnocratas no pós-1964*. Rio de Janeiro, Gramma, 2011.

GARCIA, Miliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: A Experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GOLDENSTEIN, Gisela Taschner. *Do Jornalismo Político à Indústria Cultural*. São Paulo, Summus, 1987.

GOMES, Mayra e GOMES, Luana (Org.). *Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Cadernos do Cárcere*. V. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006

_____. *Cadernos do Cárcere*. V. 5, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1996.

HERZ, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre, tchê!, 1987.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

IANNI, Octávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. 2°. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Estado e capitalismo*. 2°. ed. São Paulo, Brasiliense, 1988.

IASI, Mauro. *Democracia de cooptação e o apassivamento da classe trabalhadora*. Disponível em: <http://www.diariodaclasse.com.br/forum/topics/democracia-de-coopta-o-e-o-apassivamento-da-classe-trabalhadora>.

JAGUARIBE, Hélio. *O nacionalismo na atualidade brasileira*. Rio de Janeiro, ISEB/MEC, 1958.

JAMESON, Frederic. *Pós Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro, Ática, 2007.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo, EDUSC, 2001.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo, Boitempo, 2005.

LIMA, Walter. *Revista Universitária do Audiovisual*. Acessado em: 20/06/2011. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/wp-content/uploads/kalins-pdf/singles/entrevista-com-walter-lima-junior.pdf>.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. Ed. PCUS, 1960.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006.

_____; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, 2º ed. São Paulo, Editora Senac, 2004.

MARTINS, Carlos Estevam. *Por uma arte popular revolucionária*. Movimento, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962.

MARTINS, Luciano. *A Geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação*. Ensaios de Opinião, São Paulo, 1979.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Cultura, Arte, Literatura*. São Paulo, Expressão Popular, 2010.

_____. *O capital*. Livro 1, O processo de produção do capital. Vol. I. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MILIANDRE, Garcia. *Do teatro militante à música engajada – A experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política : Arena, Oficina, Opinião*. Uma interpretação da cultura de esquerda, São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1962)*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2001.

_____. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), México, abril/2002.

NETTO, José Paulo e BRAZ, Marcelo. *Economia Política: Uma Introdução Crítica*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Ditadura e Serviço Social, uma análise do serviço social no Brasil pós-64*. São Paulo, Cortez, 2011.

_____ *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo, Expressão Popular, 2011.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira; cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____ *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

PARANHOS, Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo, Boitempo, 2012.

PÉCAUT Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – Entre o povo e a nação*. São Paulo, Editora Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha – Teatro, Televisão, Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo, UNESP, 2010.

SADER, Emir Simão. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?* São Paulo, Atual, 1990.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 5º ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *Em Defesa dos Intelectuais*. Editora Ática S.A., São Paulo, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 – 1968*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação*. Rio de Janeiro, Vozes, 2010.

TAVARES, Anderson. *As associações industriais como forma de acesso ao Estado restrito (1955-1962)*. Disponível em:

<http://www.uff.br/niepmarxmarxismo/MM2013/Trabalhos/Amc104.pdf>

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo, Ática, 1977.

VILLARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. Rio de Janeiro, Olhod'agua, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1979.

_____ *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismael. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.