O Boletim de Conjuntura (BOCA) publica ensaios, artigos de revisão, artigos teóricos e empíricos, resenhas e vídeos relacionados às temáticas de políticas públicas.

O periódico tem como escopo a publicação de trabalhos inéditos e originais, nacionais ou internacionais que versem sobre Políticas Públicas, resultantes de pesquisas científicas e reflexões teóricas e empíricas.

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratizacão mundial do conhecimento.



BOLETIM DE CONJUNTURA

BOCA

Ano VI | Volume 19 | Nº 55 | Boa Vista | 2024

http://www.ioles.com.br/boca

ISSN: 2675-1488

https://doi.org/10.5281/zenodo.13338647

BOLETIM DE CONJUNTURA

www.ioles.com.br/boca

OS DOIS LADOS DO VINIL:
A POLÍTICA CULTURAL DO GOVERNO MILITAR NO BRASIL E A CONTRACULTURA

Adriana Iop Bellintani[1]

Sueli Damin Custódio[2]

Resumo

A cultura serve para a produção de bens funcionais, sendo mais ampla que a arte. A economia da cultura é entendida como um processo de radiação, que se alastra a partir das artes visuais e é impulsionada pela indústria cultural. Este estudo objetiva analisar a política cultural desenvolvida pelo governo militar em meio ao movimento de contracultura promovido pela classe artística. Para tal, usa o método histórico analítico dos conteúdos de forma qualitativa a partir de fontes primárias, como documentos do arquivo do Conselho Nacional de Educação, antigo Conselho Federal de Educação, e levantamento bibliográfico em livros e artigos especializados. O resultado da análise permite afirmar que o governo desenvolveu uma estratégia política cultural que financiou a indústria cultural brasileira e, nesse ínterim, alguns artistas foram cooptados e outros fizeram resistência. A pesquisa conclui que, ao mesmo tempo que o governo militar fazia forte repressão e censura no meio artístico nacional, também apoiava a produção cultural direcionada por meio da indústria cultural.

Palavras-chave: Brasil; Contracultura; Governo Militar; Indústria Cultural; Política Cultural.

Abstract

Culture serves to produce functional goods, being broader than art. The cultural economy is understood as a radiation process, which spreads from the visual arts and is driven by the cultural industry. This study aims to analyze the cultural policy developed by the military government amid the counterculture movement promoted by the artistic class. To this end, the historical analytical method of content is used in a qualitative way from primary sources, such as archival documents from the National Education Council, the former Federal Education Council, and bibliographical research in specialized books and articles. The result of the analysis allows us to affirm that the government developed a cultural political strategy that financed the Brazilian cultural industry and, in the meantime, some artists were co-opted and others resisted. The research concludes that, at the same time that the military government carried out strong repression and censorship in the national artistic environment, it also supported cultural production directed to the cultural industry.

Keywords: Brazil; Counterculture; Cultural Industry; Cultural Policy; Military Government.

INTRODUÇÃO

Em 1964, os militares tomaram o poder no país e, por intermédio de Atos Institucionais, ocorreu o fechamento político e foi instalada a repressão. O Ato Institucional nº5 (AI-5), de 1968, representou o fim das garantias individuais e a forte centralização administrativa nas mãos do Presidente da República. Esse momento evidencia a cisão que existia no meio militar e consequentemente a chegada ao poder da ala dura.

Neste período, a intelectualidade engajada passou a resistir ao controle do governo militar de várias maneiras: eram organizadas passeatas, movimentos estudantis, sendo que a música foi uma das

[1] Professora do Instituto de Tecnológico de Aeronáutica (ITA). Doutora em História Social pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: adrianaiopb@yahoo.com.br

[2] Professora do Instituto de Tecnológico de Aeronáutica (ITA). Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: smdamin@ita.br

expressões marcantes desta manifestação oposicionista. A repressão executada pelo governo contra as manifestações marcou o período, bem como o uso da censura e a divulgação de um discurso conservador e defensor da ordem através dos veículos de difusão de massa. A resistência, a contracultura ou contrarrevolução juntamente com a organização da política pública cultural compõem a base da produção cultural no Brasil dos anos 60 e 70.

Este estudo tem como objetivo principal analisar a política cultural desenvolvida pelo governo militar como forma de incentivo à indústria cultural, por meio do Conselho Federal de Cultura (CFC), do Plano Nacional de Cultura (PNC) e das legislações do período.

O método histórico analítico utilizado para desenvolver essa pesquisa usa fundamentalmente como base a análise de documentos primários encontrados no Arquivo Central do Ministério da Educação e no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. As fontes bibliográficas utilizadas foram pesquisadas na biblioteca da Universidade de Brasília (UnB) e nos artigos no portal de periódicos da CAPES, entre outras publicações com repercussão científica.

A metodologia empregada é qualitativa, descritiva e analítica, sendo apresentados os principais pontos do recorte histórico e político abordados nesse escopo. A análise histórica dos conteúdos, que permite conhecer e refletir acerca de um fenômeno em determinado período histórico. Após executar o fichamento das fontes secundárias, tais como livros e artigos especializados, passou a analisar os documentos primários. Entre os principais documentos trabalhados estão a revista “Documenta” e os Boletins da Conselho Federal de Cultura.

O recorte histórico centra-se no governo militar, principalmente no período entre 1966 e 1975, quando o governo criou o Conselho Federal de Cultura para atuar junto ao Conselho Federal de Educação. A cultura passou a figurar em primeiro plano, como uma política pública, organizada no sentido de valorizar a identidade nacional.

A justificativa para essa pesquisa se fundamenta na necessidade crescente de ampliar os estudos sobre política cultural, indústria cultural, cultura de massa e contracultura. Na grande maioria dos trabalhos que versam sobre a temática, podemos observar o levantamento de questões conceituais e larga amostragem da censura aplicada às produções artísticas do período. Mas ainda convivemos com algumas lacunas sobre o modo de ação do governo militar que impulsionou a indústria cultural e auxiliou seus opositores no caminho da fama.

Para a melhor compreensão da temática, o trabalho está dividido em três seções: política cultural do governo militar; indústria cultural; e contracultura na produção musical. Num primeiro momento, procuramos mostrar que a política cultural determina o comportamento dentro do que chamamos de um

modelo cultural. Nessa fase o governo resolve planificar a cultura e a educação no Brasil, contando com o suporte da indústria cultural.

Na seção referente a política cultural do governo militar, analisamos a legislação que instituiu o Conselho Federal de Cultura, o Plano Nacional de Cultura e os principais feitos durante o período de 1966 até 1975, quando eram Ministros de Educação e Cultura Jarbas Passarinho (1920-2016) e Tasso Dutra (1914-1983).

No domínio sobre indústria cultural, são apontadas questões sobre o capital cultural e a produção dos bens culturais, identificando a diferença entre o capital cultural de produção e o capital cultural de consumo. Considera que a cultura gera empregos e move a economia, sendo importante ferramenta para o poder constituído, pois além do caráter ideológico e simbólico, a indústria cultural trabalha com estratégia econômica.

E por fim, na última seção, a contracultura na produção musical permite estudar as composições elaboradas como forma de resistência e que lutaram contra o poder repressivo. É importante enfatizar a importância dos festivais para o movimento contrarrevolucionário e as letras das músicas que, ao escapar dos sensores do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em virtude da sua ambiguidade interpretativa, conseguem ganhar popularidade. O uso inteligente da Língua Portuguesa permitiu a migração dos sentidos e a comunicação velada por meio do silêncio fundante.

REFERENCIAL TEÓRICO

Esse trabalho parte da análise da questão cultural dentro de duas visões dicotômicas: de um lado o governo militar na organização e imposição de uma política cultural e, de outro, o movimento de resistência gerado por artistas e intelectuais no campo musical, seja nos festivais de música ou na composição de canções de protesto. Para compreendermos essa temática, nosso referencial teórico parte de alguns estudos de antropologia e sociologia, visto que a cultura, seus valores e diretrizes, é o bem que se está produzindo, tanto pelo Estado quanto pelo movimento de resistência.

A cultura está intrinsicamente ligada ao indivíduo e aos grupos sociais, se relaciona à memória, à identidade e alicerça todo o modo de vida do homem. De acordo com Geertz (1978, p.15): “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”.

O homem nasce em um mundo repleto de significados, desde a língua materna, a escrita, o entendimento de valores até a constituição das leis, e ao mesmo tempo que estamos presos a essas

condutas, criamos simbologias. Nesse sentido, a política cultural, por sua vez, é a manifestação de um determinado governo com uma meta pré-estabelecida de direcionamento cultural. A política cultural é um modelo de domínio por meio dos valores de um determinado povo ou sociedade. Como elucida Canclini (1987, p. 26), a política cultura é:

> [...] conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social.

As intervenções do governo estabelecem o modelo de cultura para o país e direcionam a produção da cultura de um grupo ou nação. O modelo cultural fornece a estrutura de conduta a ser seguida, aquela que é legitimada pelo poder vigente. Um modelo é desenvolvido e transmitido por intermédio de códigos que, quando decifrados, comprovam o grau de aprendizado do indivíduo. Identificados os códigos veiculadores do modelo, o passo seguinte é em direção à imagem, parte mais ampla do processo, pois ela se constitui em um sistema de valores; é ela quem define a noção de certo e errado que o indivíduo, em interação com o modelo, vai adotar. O quadro a seguir, elaborado por Reboullet (1973. p. 31), ilustra a o caminho percorrido pela cultura entre o indivíduo e sua conduta social:

Quadro 1 – Trajetória Cultural

Indivíduo	*Cultura*	*Modelo*	*Condutas*
		Códigos	Conhecimento
		Imagem	Sistema de valores

Fonte: Reboullet (1973). Adaptações próprias.

O modelo cultural ocorre a partir de determinada visão de mundo, daí decorrem as normativas legais e todo arcabouço jurídico da sociedade. A política cultural assume, a partir do modelo cultural, segundo Girard (1983, p. 13): “a system of ultimate aims, practical objectives and means, pursued by a group and applied by an authority [and]…combined in an explicitly coherent system.”

A cultura está em constante transformação, como analisa Tsiolkas e Wright (2023, p. 11): “A cultura também está constantemente sendo criada e reenergizada no aqui e agora. É como brincamos juntos, entretemos uns aos outros, informamos, enfurecemos e nos envolvemos uns com os outros. A cultura nunca é A história de nós. A cultura é dinâmica. A cultura é uma força”. Esse caráter mutante e criativo direciona multidões. Por isso a importância de pensarmos sobre as políticas culturais e o que elas simbolizam, pois como afirma McGuigan (1996, p. 1): “a política da cultura no sentido mais geral:

trata-se do choque de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos".

Tanto a arte quanto a cultura constituem expressões de poder e de construção de valores da sociedade. O domínio cultural e a sociedade civil são pré-requisitos para a construção de uma nação esclarecida, mas no governo militar serviram de alicerce para a formação de uma identidade nacional aos moldes do pensamento conservador, como bem esclarece Guimarães (2020, p. 413): "[...] períodos de autoritarismo, militarismo e abertura mercadológica imprimiram um caráter distinto às políticas que definiram a forma pela qual o Estado trata a política cultural".

A política de estado não é o único determinante no momento das escolhas do que serve como cultura, mas sim um sistema cultural que compreende uma série de outras forças que estão em ação: o mercado, ou disposições e ações da sociedade, nomeadamente campanhas da sociedade civil relacionadas com a cultura, causas culturais e questões de qualidade de vida impactam no cultural muito mais profundamente, do mesmo modo que as medidas tomadas pelo Conselho Federal de Cultura. Conforme reverbera Rubim e Rocha (2020) o governo militar era o produtor cultural, estabelecendo o que a população deveria consumir. Essa ação era realizada em nome da manutenção da "unidade nacional".

O governo militar, além de intervir na política e na economia, também entendeu a cultura como forma de domínio a ser pensada dentro de um modelo cultural, com a finalidade de direcionar a formação identitária do povo brasileiro. É possível reconhecer três áreas de atuação do governo ditatorial no âmbito da cultura, conforme aponta Natália Fernandes (2013, p. 175):

> 1) censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, "afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira"; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país.

O Estado colocou todo seu aparato governamental em ação para regulamentar, vigiar e estabelecer as bases da cultura brasileira, foram criados setores, planos de ação e de financiamento destinados à Cultura. Como afirma Alasuutari e Kangas (2020, p. 3), "a difusão da ideia de política cultural nos fornece um bom caso para tentar entender como funciona a disseminação global de ideias". O Plano de Ação Cultural (PAC) promovia a abertura de crédito para financiamento de projetos culturais, fundado na gestão do ministro Jarbas Passarinho.

A Era do Rádio favoreceu o amplo alcance das informações para o grande público, mesmo para os que não eram alfabetizados. O contexto histórico-cultural estava voltado para a modernização e industrialização nacional, num momento de ausência democrática, fato que gera novos códigos e imagens e conduzem a um novo sistema de valores. Nesse movimento dos símbolos e significados, a indústria cultural se fez ora pela política desenvolvida pelo governo e em outra mão pelos intelectuais e artistas da contrarrevolução.

A POLÍTICA CULTURAL DO GOVERNO MILITAR

De acordo com Bobbio (2015), a política cultural é uma planificação da cultura executada pelos políticos, fato que representa perigo. Ela é uma ação pensada e organizada no seio governamental e realiza sua difusão pelos veículos de imprensa, como destaca Witold Zyss (1975, p. 132): "[...] toda política cultural só pode ser edificada em torno de e em relação com os meios de grande informação, em primeiro lugar a televisão, a um ponto tal que se pode dizer que a política dos meios de informação e a política cultural se integram." O governo militar iniciou seus trabalhos no campo da educação e da cultura por meio de um planejamento centralizado, como bem afirma Castelo Branco (1965, p. 10):

> A ideia da ação estatal planejada, embora de inspiração socialista tornou-se imperativo das modernas técnica do governo e tende a erigir-se, na generalização do seu emprego, em "função normal dentro da administração normal". [...] O planejamento consiste, em última análise, na elaboração de um conjunto de meios para aplicá-los e um conjunto de fins determinados. Quando esses fins são o próprio homem, a vida, o seu destino, a sua realização integral ou não, adquire o planejamento significado transcende a dimensão incomensurável.

O planejamento defendido por Castelo Branco no campo das políticas educacionais deu-se na modificação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) que transformou o ensino Primário e Ginasial, nos ensinos de 1º e 2º Grau, atualmente ensino fundamental e médio. Além das alterações na base jurídica ligada ao ensino, também foram estruturados planos no âmbito educacional e cultural, conforme destaca o Boletim do CFC (1966, p. 94): "[...] é indispensável realizar uma sistematização, consolidação e ampliação dos projetos educacionais e culturais dentro de um Plano Nacional de Educação e de um Plano Nacional de Cultura".

O Conselho Federal de Educação que passou a pensar sobre livros didáticos, obras literárias e eventos no campo educacional, ganhou um aliado na esfera cultural, o Conselho Federal de Cultura, que tinha por meta organizar a vida cultural da nação. A cultura, na visão de Alceu Amoroso Lima, Vice-Presidente da Câmara de Ensino Superior do Conselho, à época, poderia ter um sentido estrito e um sentido lato, como analisa no texto a seguir (1965, p. 93):

> [...] a cultura é a própria integração da personalidade humana, pela assimilação dos conhecimentos adquiridos à natureza inata. É, portanto, um fim em si. Objetivamente e em sentido lato o termo cultura é extensivo ao conjunto de características e realizações de uma coletividade humana. Assim podemos falar de um brasileiro culto, como de uma cultura brasileira.

Na busca pelo desenvolvimento de uma cultura brasileira, o governo passou a incentivar várias formas de manifestação cultural, se utilizando dos meios de difusão de massa para promover e guiar os desígnios do perfil cultural do brasileiro, como considera Castelo Branco, na Revista Documenta (1966, p. 10): "No campo cultural, o Governo continuará exercendo sua função de promoção e estímulo, de modo a permitir ao povo brasileiro um acesso cada vez mais amplo às diversas manifestações da arte e da cultura, objetivo social dos mais relevantes".

Os meios de comunicação de massa foram o grande aliado do Plano Nacional de Cultura, no sentido de divulgar as matérias de interesse governamental e permitir a um contato estreito e centralizado com os estados federados. O Decreto nº 57.393, de 7 de dezembro de 1965, estabeleceu um contato via rádio entre o Ministério e os estados federados, conforme seu Art. 1º:

> A Rede de Telecomunicações do Ministério da Educação e Cultura (RETEMEC), em potência e freqüência convenientes, terá por finalidade assegurar intercomunicações do Ministério da Educação e Cultura com as entidades educacionais localizadas nos Estados, e das mesmas entre si, e funcionará integrando a estrutura do Gabinete do Ministro de Estado, a este diretamente subordinada.

O Decreto nº 59.213, de 15 de setembro de 1966, incorporou a Rádio Educadora de Brasília e a Rádio Sirena de Leopoldina, localizada em Minas Gerais, ao Serviço de Radiodifusão do Ministério da Educação e Cultura. E no ano seguinte a Lei nº 5.198, de 3 de janeiro de 1967, instituiu o "Centro Brasileiro de TV Educativa", com sede no Rio de Janeiro. Assim, o governo passa a ter o controle sobre alguns meios de comunicação de massa para divulgar o que considera oportuno.

Com o firme propósito de manter o controle sobre as difusões e produções culturais, o governo criou por meio do Decreto-lei nº 74, de 12 de novembro de 1966, o Conselho Federal de Cultura: "O Conselho Federal de Cultura será constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da República, por seis anos, dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade".

O Conselho funcionou no Palácio da Cultura e se tornou responsável pelas políticas culturais entre 1966 até meados de 1975. O Conselho era responsável por institucionalizar a política cultural governamental através do Plano Nacional de Cultura e era comporto por intelectuais que forneciam assessoramento aos ministros da Educação da época: Tarso Dutra (1967), Jarbas Passarinho (1969-1974) e Ney Braga (1974-1978).

Entre as principais funções do Conselho, conforme o Art. 2 do Decreto Lei nº 74 estavam: formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais; decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos; conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística; promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico; manter atualizado o registro das instituições culturais, oficiais e particulares e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes; e proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural.

Nessas funções, fica bem definido o caráter centralizado das medidas no âmbito federal, estadual e municipal, ao incluir as instituições privadas e públicas e ao formular um plano que seja comum aos diversos seguimentos desde universidades até as mais simples instituições que promovam exposições, eventos e alguma forma de propagação cultural. Assim, seus objetivos previam ainda a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e o estabelecimento de convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País.

A questão da integração nacional que é tão difundida pela estratégia de segurança nacional do período será empregada também e principalmente no campo cultural e, para tal, o Plano Nacional da Cultura usará os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação e de outras fontes disponíveis para promover e direcionar os conteúdos que se alinhassem às políticas governamentais. Dessa forma, o uso dos recursos estava sujeito a sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares – desde que incluídas no Plano Nacional da Cultura – e sempre tendo em vista o bom emprego dos recursos recebidos.

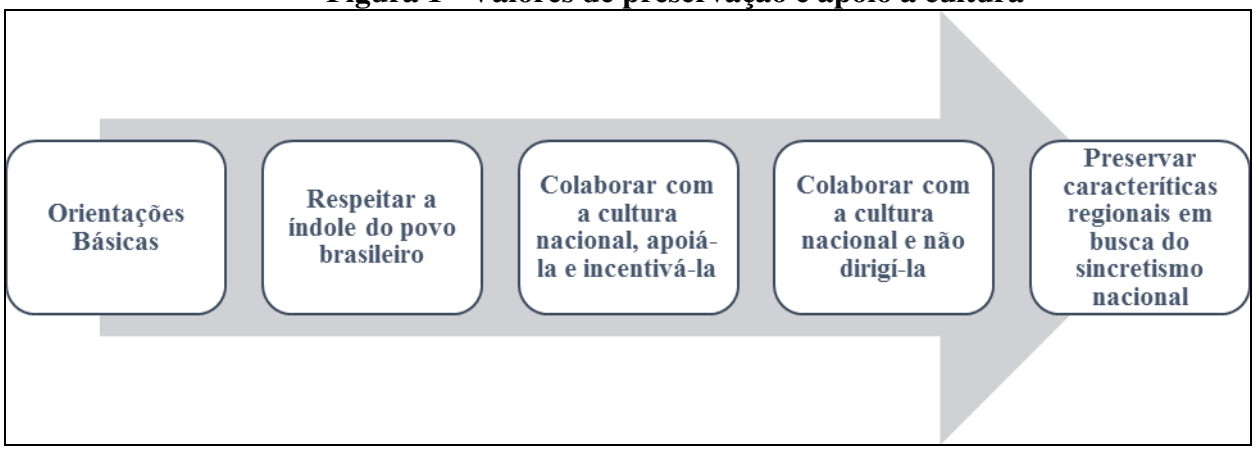
Para cumprir essas metas, em abril de 1967 é lançado o Decreto nº 60.610 que tratava sobre a formulação de documentos básicos para fixação dos Planos Nacionais de Educação e Cultura. De acordo com o § 2º do Art. 2, os estudos e formulação do documento básico do Plano Nacional de Cultura seriam compostos por: Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação; Diretores das Diretorias de Ensino do Ministério; Diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos; Diretores dos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura; um Representante do Conselho Federal de Educação; um Representante do Conselho Federal de Cultura e um Representante do Conselho Estadual de Educação da Guanabara.

No governo Ernesto Geisel (1974-1979), que tinha à frente da pasta de Educação e Cultura o Ministro Ney Braga, foi criada a Política Nacional de Cultura para incluir a cultura nos planos de desenvolvimento e modernização do país. Guiados por um forte nacionalismo e desejo de integração nacional, pensar no aspecto cultural e na identidade do homem brasileiro era fundamental para os planos governamentais, como destaca o Boletim do CFC (1975, p. 30):

> A Política Nacional de Cultura entrelaça-se, como área de recobrimento, com as políticas de segurança e de desenvolvimento; significa, substancialmente, a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro.

Na visão de Ney Braga (1975), a política nacional de cultura era uma forma de "incrementar" o teor da brasilidade na nossa cultura, a partir de um conjunto de iniciativas conduzida por um equilíbrio entre o valor econômico e o valor social. E destaca o seguinte quadro (Braga, 1975, p. 46) no processo de preservação e apoio à cultura:

Figura 1 - Valores de preservação e apoio à cultura



Fonte: Elaboração própria.

E ainda segundo Braga (1975), todas as ações em prol da cultura e de sua difusão serão realizadas respeitando o espírito criador e a liberdade individual do cidadão. A política cultural, nesse entendimento, será protegida pelo Estado, conforme afirma o Boletim da CFC (1970, p. 7):

> O Conselho Federal de Cultura foi criado justamente para traçar, assegurar, como entidade do Estado, a política de natureza cultural que o poder público não pode ignorar, antes precisa promover, em extensão e profundidade, como obrigação decorrente de sua própria existência a serviço dos que integram ou dele devem receber proteção e segurança.

INDÚSTRIA CULTURAL

A política nacional de cultura, no que tange ao aspecto econômico, entende o consumo cultural como uma forma de propagação de valores. O consumo cultural é uma forma de apropriação de símbolos e a formação e venda destes símbolos depende da educação do indivíduo em determinada época e contexto histórico. Nascemos em um mundo repleto de simbologias, portanto mergulhados em determinado parâmetro comportamental. Assim, levando em consideração a cultura de determinado local, se direciona a produção cultural, segundo o capital cultural.

O capital cultural está intrinsecamente ligado a questões econômicas, pois todo bem cultural produzido necessita de capital e se destina a um sujeito consumidor. De acordo com Coelho (1980, p. 86): "A expressão capital cultural, […] é de extração economicista e carrega assim todas as denotações próprias a essa área, inclusive aquelas de caráter utilitário".

Não obstante, há diferença entre o capital cultural de produção e o capital cultural de consumo, pois segundo análise de Coelho, o indivíduo com poder aquisitivo consome os bens culturais, mas não o produzirá. Sendo assim, há um grupo que produz e está encarregado de pesquisar, estudar e criar, e outro grupo que apenas consome o que é produzido.

Então como conceituar a indústria cultural? Segundo Coelho, a expressão indústria cultural advém dos países de cultura europeia continental. Ela começou no século XV, com a invenção dos tipos móveis de imprensa. Mesmo sendo associada à comunicação de massa, a indústria cultural, conforme Coelho (1980, p. 217): "não se caracteriza pela produção de bens culturais de massa".

Os produtos culturais adquiriram maior alcance com a preponderância dos meios de comunicação, nasceu com o surgimento da imprensa e cresceu com o rádio e posteriormente com a televisão. A indústria cultural compreende a produção e a distribuição de filmes, livros, músicas, revistas e matérias de rádio e televisivas. De acordo com Adorno (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104), os produtos dessa indústria:

> São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os factos que desfilam velozmente diante de seus olhos.

O produto é destinado a um público amplo e está dotado de um campo simbólico direcionado por quem o financia. De acordo com Miceli (2005, p. 145): "(...) o campo simbólico e, em particular, a indústria cultural adquirem um peso político estratégico". A ação cultural é um movimento estratégico

tanto no campo da política externa, com o imperialismo cultural, quanto interno, na manipulação e cerceamento das informações e de toda produção artística e literária.

Embora não produza bens culturais de massa, a produção cultural cria um modelo de cultura para a massa, pois difunde uma determinada cultura, ideologia, pensamento ou modelo. A política utiliza-se da indústria cultural não apenas por sua relevância econômica, mas principalmente pelo caráter ideológico e doutrinário que ela difunde ou que cala. Mesmo com nossas assimetrias sociais e culturais, na visão de Miceli (2005, p. 233):

> [...] a indústria cultural brasileira vem contribuindo de modo decisivo para o processo de unificação do mercado de bens culturais ao fazer as vezes de um "sistema de ensino paralelo" ao expor os setores sociais subalternos a veículos e mensagens em certa medida desagregadores de seu próprio repertório original de linguagem, valores e significações.

O novo governo que surgiu em 1964 modernizou o Brasil de forma conservadora. E os canais de difusão receberam investimentos, como os grandes canais de televisão, incentivando as telecomunicações. Era a indústria cultural promovida pelo regime militar, como afirmou Ridenti (2003, p.185-186):

> Uma indústria cultural, não somente televisual, mas também fonográfica, editorial, de agências de publicidade etc., se desenvolveu. Se tornou comum empregar os artistas e os intelectuais nas agências de publicidade […] quando o governo se tornou um dos principais anunciantes da indústria próspera dos meios de comunicação de massa.

Os intelectuais e artistas de esquerda foram inseridos no processo de difusão cultural de massa. A educação tornou-se massificada. Ridenti (2003, p. 187) afirma que a sociedade brasileira ganhou uma nova fisionomia, quando diz: "a intelectualidade que combateu a ditadura pouco a pouco se adaptou a nova ordem, criando um nicho comercial para os produtos culturais críticos." O artista engajado é substituído pelo artista que busca sucesso financeiro nas agências culturais e que, preocupado com sua carreira, deixa em segundo plano sua militância.

A carreira e a vida profissional, para alguns artistas, são colocadas acima das concepções político-sociais, isto em decorrência das mudanças na sociedade brasileira. A integração entre os artistas e a política era tamanha que Starling (2004. p. 219) afirma que havia "vínculo de integração extrema entre a palavra, a ação, o discurso político, e a forma musical, a estrutura poética e a performance interpretativa da canção. Por conta desse vínculo que estabelece um quase isomorfismo entre os versos da canção e as práticas políticas".

A produção musical sofreu os efeitos da urbanização, da industrialização e da mudança do público que consome a produção cultural. Após o governo de Juscelino Kubitschek, a indústria deu um salto e mudou as relações de trabalho. Como afirma Furtado (2004, p. 237-238): "suposta decadência de nossa produção cultural expressa num certo represamento da produção cultural engajada, de semântica revolucionária, e que foi comumente atribuída (exclusivamente) à política repressiva do regime militar".

A composição musical se torna um trabalho de grande rentabilidade. Devido a isto, o público que escuta e consome a produção cultural é também responsável pela produção, porque de acordo com sua realidade dará um novo sentido ao produto, pois os sentidos migram. Os tropicalistas, por exemplo, cantam as mudanças no país, defendendo os pobres e oprimidos, mas como afirma Ridenti (2003, p. 81): "com graus diferentes de protesto ou resistência, acabaram inexoravelmente envolvidos com a indústria cultural, que encampou quase por completo as artes no Brasil […] aqueles que não aderiram à indústria cultural, por não poder ou por não querer, ficaram marginalizados."

Houve a sobreposição do Brasil agrário ao Brasil industrial e o tropicalismo traz em seu âmago o velho e o novo, na sua revolução social e na contracultura. O tropicalismo critica o modelo conservador e ao mesmo tempo é absorvido por ele no movimento de incorporação da indústria cultural; os valores e a ideologia da elite contribuíram significativamente para a cooptação dos artistas. A burguesia, a mesma que converte as massas, também utiliza a crítica da contracultura, como afirma Ridenti (2003, p. 91): "a disseminação de ideias críticas em certos meios intelectualizados, com o correr dos anos, acabou crescentemente utilizada de forma distorcida para a legitimação e consolidação da hegemonia burguesa organizada".

Desta forma, o que a esquerda fez foi uma crítica à hegemonia estabelecida, e esta crítica ou contrarrevolução terminou sendo absorvida pela própria burguesia por intermédio da indústria cultural. As ideias que vigoram numa sociedade são as da elite que, como classe dominante, impõe a ideologia dominante. Nesse sentido, analisa Chauí (1980. p. 49): "a elite está no poder, acredita-se, não só porque detém a propriedade dos meios de produção e o aparelho do estado, mas porque tem competência para detê-los, isto é, por que detém o saber".

Os músicos e compositores passaram a se inserir na produção de bens comerciais para gerar dividendos e divulgar seus trabalhos. Mas de todo modo as músicas tropicalistas promoviam o debate, a luta e a arte com criatividade. Os tropicalistas fizeram transgressões estéticas e combateram o conservadorismo.

Nesse intenso movimento dos sentidos, o governo militar calava algumas vozes e expandia outras, pois desenvolveram o incentivo à produção cultural, como por exemplo, o Serviço Nacional do Teatro, e a criação da empresa Embrafilme. A Embrafilme foi criada pelo Decreto-lei nº 862, de 1969,

vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. A produção cultural era justificada como um meio de realizar a integração nacional e despertar o sentimento de unidade e nacionalidade comum aos brasileiros.

Desta maneira, muitos artistas interessados em crescer profissionalmente aceitaram ser cooptados pelo governo. Para os militares, eles representavam uma oposição neutralizada por meio de certa concessão de liberdade. Assim, estes artistas passavam a desenvolver a política cultural estruturada e desenvolvida pelos militares que, em troca, divulgavam sua arte.

A CONTRACULTURA NA PRODUÇÃO MUSICAL

O movimento contestatório fez parte da contracultura, que encerra um desejo de oposição a algum tipo de opressão, seja política, cultural, econômica ou social. A contracultura se manifesta por meio das letras das músicas, uso de novos instrumentos musicais, peças de teatro, filmes, roupas, linguajar, entre outros, como por exemplo, os tropicalistas. Conforme Coelho (1999. p. 101): "[…] o tropicalismo de Caetano e Gil foram os diferentes sinais de um espírito da época que nunca se pretendeu unificador e que não se importava excessivamente com as contradições eventuais representadas por sua absorção pela indústria cultural".

O movimento de contracultura que surgiu no Brasil após a ditadura militar está inserido na conjuntura internacional, onde jovens estudantes americanos aderem a ideias libertárias e revolucionárias contra o imperialismo e a exploração econômica, defendendo paz e amor. É o surgimento dos *hippies* nos anos 60 e dos festivais musicais, como o de Woodstock, em 1969.

No Brasil, os programas de auditórios e os festivais musicais ganharam forte popularidade e se tornaram palco de militância. De acordo com Napolitano (2004, p. 215):

> Em 1968 foram realizados nada menos do que oito festivais indicando dois fenômenos: a segmentação do mercado musical, que colocava em xeque o paradigma então estabelecido de MPB e a aceleração da Roda Viva da indústria cultural, cada vez mais exigindo um encurtamento do ciclo de realização social das canções.

Enquanto os jovens brasileiros protestavam, o governo militar almejava a integração nacional, ou seja, unir o país em torno de um único pensamento, ideal e cultura; defendia a soberania nacional e, para tal, levantava a bandeira da Segurança Nacional e da importância dos quartéis no plano interno e internacional. Entre 1964 e 1968, os artistas possuíam certa liberdade e ainda não eram vistos como uma ameaça aos militares e ao poder constituído.

Nos anos 1960, os músicos passam a usar guitarras, baixo elétrico e bateria: era a inovação tecnológica, "a era dos festivais", momento de muita expressividade. Entre as músicas que fizeram sucesso está "Alegria, alegria", de Caetano Veloso em 1967: "Ela pensa em casamento e eu nunca mais fui à escola, sem lenço e sem documento, eu vou...Eu tomo uma Coca-Cola, ela pensa em casamento e uma canção me consola, eu vou...," e "É proibido proibir", também de Caetano, com os Mutantes, em 1968:

> E eu digo não e eu digo não ao não eu digo: É proibido proibir, É proibido proibir, É proibido proibir, É proibido proibir... Me dê um beijo meu amor, eles estão nos esperando. Os automóveis ardem em chamas. Derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas, as vidraças, louças, livros, sim [...]

Enquanto "Alegria, alegria" tratava a música como um consolo num período político difícil, "é proibido proibir" faz sua crítica à proibição dos militares e foi alvo de muitas vaias do público, devido à forte competição no mercado da música e da torcida pela música vencedora nas premiações dos festivais musicais.

A música passou a ser utilizada como uma forma de engajamento político e cultural e se tornou plena de ideologia, veiculando as mensagens de resistência. Na década de 1960, surgiu a Música Popular Brasileira (MPB), que forneceu um conteúdo crítico as canções e rompeu com a Bossa Nova, embora ainda trabalhasse com os temas do cotidiano e do folclore, só que de forma engajada, como na música "Pedro pedreiro", cantada por Chico Buarque:

> Pedro pedreiro penseiro esperando o trem. Manhã parece, carece de esperar também. Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém. Pedro pedreiro espera o carnaval. E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês Esperando, esperando, esperando, esperando o sol. Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem. Esperando a festa, esperando a sorte. E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também. Pedro pedreiro penseiro esperando o trem. Manhã parece, carece de esperar também. Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém [...].

A canção refletia o social, o povo, o nacional, embora rompesse com a tradição e consolidasse uma nova era musical. E, ainda mais polêmico que a MPB, foi o Movimento Tropicalista, surgido entre 1967 e 1968 e que, conforme Napolitano (2005, p. 67) confrontou a MPB: "Dada a força da tradição crítica do tropicalismo dentro do meio acadêmico, normalmente os trabalhos tendiam a desqualificar a chamada "MPB nacionalista" qualificando-a no melhor dos casos como romântica e politicamente ingênua, e, no pior, como demagógica e populista".

O Movimento Tropicalista trouxe nova estética à música brasileira e continua presente na produção musical contemporânea. O disco "Panis et Circensis" representou, conforme Napolitano

(2005, p. 68): “o disco-manifesto, como foi apelidado pela crítica, era um mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias, ideologias, na expressão da “geleia real brasileira”.

Esse movimento representou uma ruptura com o modelo conservador nacionalista. Os tropicalistas inovaram na estética, nos instrumentos e nos sons musicais, nas letras, nas roupas e nos penteados. Segundo Ridenti (1993. p. 84), “os tropicalistas são adversários da estética sem inovação e consideravam a música engajada como forma de consolo e não como forma de mobilização”. Esta afirmação de Ridenti se justifica, por exemplo, na música “Alegria, alegria”, de Caetano, citada anteriormente.

A música de protesto se tornou uma marca na geração artística dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Entre as composições, destacamos a música de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”, que se tornou o hino da luta contra a opressão: “Nas escolas, nas ruas, campos, construções. Somos todos soldados, armados ou não. Caminhando e cantando e seguindo a canção. Somos todos iguais, braços dados ou não [...]”

Elis Regina, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Nara Leão faziam resistência ao regime militar. Suas músicas iam além do apelo comercial, e possuíam valores políticos. De forma similar, a música “Viola Enluarada”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, também exibia um projeto revolucionário: “A mão que toca um violão, se for preciso faz a guerra, mata o mundo, fere a terra. A voz que canta uma canção, se for preciso canta um hino, louva a morte. Viola em noite enluarada, no sertão é como espada, esperança de vingança.”

O tropicalismo não era um movimento coeso, pois dentre os artistas havia diversidades estéticas e políticas. Mesmo assim, o movimento acabou se tornando popular, como afirma Napolitano (2008. p. 70): “ficava clara uma tentativa da indústria cultural de transformar as experiências poético-musicais do “grupo Baiano” em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais que um estilo, um gênero de mercado.”

Enquanto o governo militar representava a direita conservadora e promovia a produção cultural, os músicos representavam a crítica engajada que produzia os bens culturais. Neste sistema paradoxal, as músicas adquirem espaço na indústria cultural, controlada pelos militares, sendo a classe média a principal consumidora desta produção.

Até meados de 1968, cantores e compositores engajados participam dos festivais para divulgar suas obras, mas também foram os festivais uma estratégia para a política cultural do governo, como explica Napolitano (2004. p. 206): “Do ponto de vista da indústria cultural, foram os festivais, sobretudo os festivais da TV Record, que consolidaram o esquema que articulava estratégias de promoção e divulgação dos artistas com hábitos de escuta de um público ainda ligado às apresentações ao vivo.”

Num período de ditadura militar, a censura impõe o que se pode dizer. Assim o sujeito que gera a informação sabe como direcionar a produção dos sentidos. Os compositores, ao criarem suas músicas, usam o silêncio como forma de resistência, pois como reverbera Orlandi (1997, p. 105): "O silêncio não fala, ele significa." Para Orlandi, o silêncio pode ser fundador, aquele que torna possível a significação ou ter a política do silêncio, quando o dizer cala outro sentido. É importante compreender que o silêncio na verdade impede o sujeito de sustentar o discurso que melhor lhe convém. Segundo Orlandi (1997, p. 106): "O implícito é o não dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não dito que sustenta o dizer, mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído."

A ditadura impede a identificação do autor, com suas ideias, pois o discurso dito é o permitido, portanto o autor fala e escreve o que pode dizer e, assim, perde sua identificação com seus sentidos. Como defende Orlandi (1997, p. 110): "a censura funciona não em nível de informação, mas de circulação e elaboração histórica dos sentidos assim como sobre o processo de identificação do sujeito em sua relação com os sentidos. Ela impede o trabalho histórico do sentido".

Os compositores da música brasileira, neste período, falam o que é permitido, mas neste discurso há o não dito, há o silêncio que migra, que transcende e que leva o leitor ao não dito. Conforme Orlandi (1997, p. 114): "há uma política do silêncio que se instala e que significa justamente o que do dizível, não se pode dizer."

Os festivais musicais passaram a ter grandes plateias e as músicas se fizeram repletas de outros sentidos, pois como afirma Orlandi (1997. p. 130): "o silêncio é lugar de elaboração de outros sentidos, do movimento de sua identidade." Os sentidos passam a significar aquilo que foi proibido.

Figura 2 - Capas de vinil na contracultura



Fonte: Caetano Veloso 80 anos: Discografia comentada.

Nota: A - Tropicalia ou Panis et Circencis – com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes, Torquato Neto, Tom Zé, Nara Leão e Rogério Duprat, 1968; B - *Caetano Veloso* - Primeiro LP individual do artista, 1967; C - *Doces Bárbaros* - com Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, 1976.

Seguindo nesta análise, é importante referenciar o pensamento de Chartier (2001) no qual a leitura produz uma pluralidade de interpretações. Assim, os jornais, as revistas e as músicas têm sempre

um sentido que transcende a intenção de quem escreve, destacando que o verdadeiro dono do texto é quem lê e não quem escreve!

CONCLUSÃO

A modernização conservadora do governo militar aumentou o poder de consumo e a produção cultural ancorado na divulgação em massa. Com isso, os bens culturais encontraram um mercado para seus produtos e os artistas foram cooptados por estas transações. Aqueles que tentam resistir com o uso de imprensa alternativa ou fazendo sua própria produção são considerados artistas marginais, que atuam na periferia do sistema cultural.

Os dois lados do vinil mostram que ao passo que a indústria cultural se expandia com o lançamento de muitos discos, a produção cultural empobrecia e alguns músicos resistiam ao controle do dito e do não dito. O sistema industrial brasileiro estava em expansão e as músicas passam a expressar a realização individual, os espaços de trabalho e o cotidiano.

O Governo Militar priorizou a política cultural ao criar o Conselho Federal de Cultura junto ao Conselho Federal de Educação e conceber um sistema integrado de ação, que controlava o sistema educacional e as telecomunicações. Toda a organização tinha por meta assegurar a formação de uma identidade nacional, dentro de parâmetros estabelecidos pelo governo.

A cultura e toda sua criatividade é utilizada como forma de expansão de uma brasilidade que se pensava ser a mais adequada como pertencente ao Brasil enquanto nação. A política cultural direcionava, silenciava, calava, mas também oferecia voz às produções ideologicamente alinhadas ao pensamento do governo em tela.

Um texto pode ter várias interpretações, de acordo com as visões dos leitores e com o uso que cada um faz do mesmo produto cultural. Logicamente que o escritor ao redigir tem seus objetivos e uma mensagem específica a passar a seus leitores, mas isso nem sempre se verifica e se faz presente. Uma narrativa não possui um único significado e isto independe da ação do escritor.

Neste contexto, os consumidores de toda produção cultural, dentro de seu modelo cultural, ditavam o que deveria e poderia ser produzido. A cooptação dos artistas pela indústria cultural e o empobrecimento da cultura transcende à ação política cultural do regime militar. Se de um lado temos a repressão, do outro temos a contracultura e, num terceiro plano, a elite como mercado consumidor e detentora de capital cultural. A música engajada que fez a contracultura é a mesma que foi vendida pela indústria cultural, são os dois lados do mesmo vinil.

REFERÊNCIAS

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

ALASUUTARI, P.; KANGAS, A. "The global spread of the concept of cultural policy". **Poetics**, vol. 82, 2020.

BOBBIO. N. **Política e Cultura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

BRAGA, N. **Política da Educação, da Cultura e do Desporto**. Rio de Janeiro: Editora da UEM, 1975.

BRASIL. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**. Brasília: Ministério da Educação, 1970. Disponível em: <www.mec.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Decreto 59.213, de 15 de setembro de 1966**. Brasília: Planalto, 1966. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Decreto n. 57.393, de 7 de dezembro de 1965**. Brasília: Planalto, 1965. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Decreto n. 60.610, de 24 de abril de 1967**. Brasília: Planalto, 1967. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Decreto n. 74, de 21 de novembro de 1966**. Brasília: Planalto, 1966. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Decreto n. 862, de 12 de setembro de 1969**. Brasília: Planalto, 1969. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Educação, 1975. Disponível em: <www.mec.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Revista Documenta**: n. 33. Brasília: Ministério da Educação, 1965. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

BRASIL. **Revista Documenta**: n. 47. Brasília: Ministério da Educação, 1966. Disponível em: <www.planalto.gov.br>. Acesso em: 23/02/2024.

CANCLINI, N. G. "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". *In*: CANCLINI, N. G. (org.). **Políticas culturales en América Latina**. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

CHARTIER, R. "Textos, Impressão, leitura". *In*: HUNT, L. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

CHAUÍ, M. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Editora Cortez, 1980.

COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

COELHO, T. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

FERNANDES, N. M. "A política cultural à época da ditadura militar". **Contemporânea**, vol. 3, n. 1, 2013.

FURTADO, J. P. "Engajamento Político e resistência cultural em múltiplos registros. Sobre transe, trânsito, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 e 1990". *In*: REIS, D. *et al*. (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. Bauru: EDUSC, 2004.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1978.

GIRARD, A. **Cultural development***:* experiences and policies*.* Paris: UNESCO, 1983.

GUIMARÃES, B. C. "Concentração cultural: por que podemos dizer que, no Brasil, o investimento na Cultura está mais concentrado que o PIB?". **Mediações**, vol. 25, n. 2, 2020.

MCGUIGAN, J. **Culture and the Public Sphere**. London: Routledge. 1996.

MICELI, S. **A noite da Madrinha**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

NAPOLITANO, M. "Os Festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro". *In*: REIS, D.; RIDENTI, M.; MOTA, R. (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. Bauru: EDUSC, 2004.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto, 2008.

NAPOLITANO, M. **História e Música**. Belo-Horizonte: Editora Autêntica, 2005.

ORLANDI, E. P. **As Formas do Silêncio**: No movimento dos sentidos. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

REBOULLET, A. **L'enseignement de la civilization française**. Paris: Hachette, 1973.

RIDENTI, M. "Culture et Politique Brésiliennes: faut-il enterer les années 60?" *In*: ROLLAND, D. *et al*. (ed). **Intellectuels et politique Brésil-Europe**. Paris: L'harmattan, 2003.

RIDENTI, M. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Editora da USP, 1993.

RUBIM, A. A. C.; ROCHA, S. C. "Brazilian cultural policies during the governments of Lula da Silva and Dilma Rousseff: domestic decentralization and supranational regionalization". **Sul Global**, vol. 1, n. 2, 2020.

SILVA, M. G. "Ditadura, história e esquecimento no Brasil". **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, vol. 1, n. 1, 2020.

STARLING, H. M. M. "Coração Americano. Panfletos e Canções do Clube da Esquina". *In*: REIS, D. *et al*. (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. Bauru: EDUSC, 2004.

TSIOLKAS, C.; WRIGHT, C. **Australia's Cultural Policy for the next five years**: A place for every story, a story for every place. Camberra: Commonwealth of Australia, 2023.

ZYSS, W. "Política Cultural". **Revista de Informação Legislativa**, vol. 12, 1975.



BOLETIM DE CONJUNTURA (BOCA)

Ano VI | Volume 19 | Nº 55 | Boa Vista |2024

http://www.ioles.com.br/boca

Editor chefe:

Elói Martins Senhoras

Conselho Editorial

Antonio Ozai da Silva, Universidade Estadual de Maringá

Vitor Stuart Gabriel de Pieri, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Charles Pennaforte, Universidade Federal de Pelotas

Elói Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima

Julio Burdman, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Patrícia Nasser de Carvalho, Universidade Federal de Minas Gerais

Conselho Científico

Claudete de Castro Silva Vitte, Universidade Estadual de Campinas

Fabiano de Araújo Moreira, Universidade de São Paulo

Flávia Carolina de Resende Fagundes, Universidade Feevale

Hudson do Vale de Oliveira, Instituto Federal de Roraima

Laodicéia Amorim Weersma, Universidade de Fortaleza

Marcos Antônio Fávaro Martins, Universidade Paulista

Marcos Leandro Mondardo, Universidade Federal da Grande Dourados

Reinaldo Miranda de Sá Teles, Universidade de São Paulo

Rozane Pereira Ignácio, Universidade Estadual de Roraima