

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

SÔNIA CRISTINA SANTOS DE AZEVEDO

**REGIME MILITAR E INTELLECTUAIS: O DISCURSO
(CONTRA)HEGEMÔNICO NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO
CRISTÓVÃO – FASC (1972 – 1985)**

Pernambuco
2009

SÔNIA CRISTINA SANTOS DE AZEVEDO

**REGIME MILITAR E INTELECTUAIS: O DISCURSO
(CONTRA)HEGEMÔNICO NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO
CRISTÓVÃO – FASC (1972 – 1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia, do Departamento de Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha

Pernambuco

2009

Azevedo, Sônia Cristina Santos de
Regime militar e intelectuais: o discurso (contra)hegemônico
no festival de arte de São Cristóvão – FASC(1972-1985) / Sônia
Cristina Santos de Azevedo. – Recife: O Autor, 2009.
204 folhas : il., quadros.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco.
CFCH. Sociologia, 2009.

Inclui bibliografia, anexos e apêndices.

1. Sociologia. 2. Regime militar – Brasil. 3. Política Cultural. 4.
Hegemonia. I. Título.

316
301

CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)

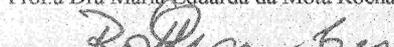
UFPE
BCFCH2009/44

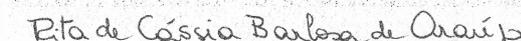
Ata da Sessão de Defesa de Tese de **SÔNIA CRISTINA SANTOS DE AZEVEDO**, do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro e Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

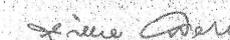
Aos três dias do mês de fevereiro de 2009, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da comissão designada para o Exame da Tese de Doutorado de **SÔNIA CRISTINA SANTOS DE AZEVEDO** sob o título **“REGIME MILITAR E INTELECTUAIS: O DISCURSO (CONTRA) HEGEMÔNICO NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTOVÃO-FASC (1972-1985)”**. A comissão foi composta pelos professores: **Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha** Presidente/Orientadora; **Prof. Dr. Rogério Proença de Sousa Leite** – Titular-Externo/UFS; **Profa. Dra. Rita de Cássia Barbosa de Araújo** - Titular- Externa/FUNDAJ; **Profa. Dra. Silke Weber**- Titular - Interna/PPGS/UFPE; **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares** -Titular - Interno/PPGS/UFPE. Dando início aos trabalhos, a **Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra a autora da Tese para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornarem a **Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha**, presidente da mesa e orientadora da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão Examinadora **aprovando a Tese por unanimidade**. E nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 03 de fevereiro de 2009.

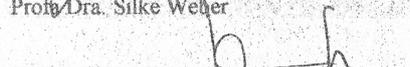

Vânia Maria de O. Vasconcelos – Secretária


Prof.ª Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha


Prof. Dr. Rogério Proença de Sousa Leite


Prof.ª Dra. Rita de Cássia Barbosa de Araújo


Prof.ª Dra. Silke Weber


Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Santos


Sônia Cristina Santos Azevedo

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a
minha filhinha Sofia, meu
grande amor.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata aos meus pais, irmãos e irmãs pelo constante incentivo, especialmente à minha mãe, Maria Rita, que tanto soube ser companheira nos momentos mais difíceis. Também devo muito aos meus sobrinhos Lucas e Bia, que com sua alegria e doação contribuíram bastante para que esse projeto fosse realizado. Também registro a minha gratidão ao meu cunhado Luís, por todas as suas orações.

À minha pequena Sofia, o meu muito obrigada por tudo, por ter me erguido e renovado as minhas esperanças. Ao seu pai, Jean, agradeço pelo incentivo e apoio na feitura do trabalho.

Também quero agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha, pela contribuição intelectual e pelos cuidados no trato do trabalho.

Aos colegas de curso, por todos os momentos de rica convivência que desfrutamos durante todos esses anos. Especialmente à Cinthia, pelas infundáveis discussões e pela divertida companhia; e à Márcia, pelo companheirismo e pela afetuosa presteza.

Ainda quero agradecer aos meus amigos Danuza, Fernanda, Fernando, Ivan e Enedina, pelo constante incentivo e carinho.

A minha gratidão a todos os funcionários e professores do PPGS, e em especial à Profa. Cynthia Hamlin, pelo seu vigor intelectual e pela palavra amiga, que tanto contribuíram para as minhas reflexões.

Registro aqui também o muito obrigada à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, e aos funcionários do Arquivo de História da Universidade Federal de Sergipe, localizado no Centro de Cultura e Arte (CULTARTE), pela atenção concedida. Agradeço ainda a todos os entrevistados, que juntos forneceram as informações necessárias para o desenvolvimento do trabalho.

RESUMO

O presente trabalho analisa a relação entre os intelectuais e o Regime Militar no contexto do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC), precisamente no que se refere à luta pela hegemonia entre o Estado e a esquerda revolucionária, tomando como parâmetro o processo de transição do modelo político autoritário para a abertura política, assim como da passagem do intelectual revolucionário para o intelectual profissional, ambos relacionados às novas exigências da modernidade. O caráter ambíguo presente nesta relação é reflexo do próprio processo de mudança que caracterizou o mundo capitalista, marcado pela consolidação da indústria cultural nos anos 70. Por um lado, a ambigüidade está circunscrita no incentivo do governo autoritário na cultura, particularmente através das diretrizes da Política Nacional de Cultura (PNC); e por outro, na atuação dos intelectuais esquerdistas, até então arredios ao regime, na ocupação de cargos públicos e na liderança de projetos do Estado, como aconteceu com o FASC. O discurso de ambas as partes está permeado pela contradição: homogeneidade e diversidade cultural, modernidade e tradição, preservação e racionalização dos bens culturais. Tudo isso, simboliza uma nova fase na política e na cultura, delineada por relações assimétricas de poder, mas também por momentos de “negociação” que intentam a luta pela hegemonia, resultado do processo de abertura política e de mercantilização da cultura. Nesse sentido, vale repensar o discurso contra-hegemônico e os seus possíveis desdobramentos.

Palavras-chave: Regime Militar; Políticas Culturais; FASC; Hegemonia.

ABSTRACT

The present report analyses the relationship between the intellectuals and the Military Government within the context of the Art Festival of São Cristóvão (FASC, original abbreviation), precisely in what it refers to the fight for hegemony between the State and the revolutionary left party, considering as parameters the transition process from an authoritarian political model to political opening, as well as the passage from the revolutionary intellectual to the professional intellectual, both related to the demands of the modern world. The ambiguous character present in this relationship is the reflex of the same changing process that characterized the capitalist world, marked by the cultural industry consolidation in the 1970's. On one side, the ambiguity is circumscribed by the authoritarian government motivation to culture, particularly through the National Culture Politics (PNC, original abbreviation) guidelines; and on the other side, by the actions of the intellectuals from the left party, until then withdrawn to the regime, in the occupation of public positions and in the leadership in the State's projects, as it happened with FASC. The discourse from both parties is permeated by contradiction: cultural homogeneity and cultural diversity, modernization and tradition, preservation and rationalization of cultural goods. All of this symbolizes a new phase in politics and culture, outlined by asymmetrical power relationships, but also by "negotiation" moments that have the fight for hegemony as its intent, the result of the political opening process and the merchandising of culture. In this sense, it is worth reconsidering the counter-hegemonic speech and its possible outspread.

Keywords: Military Government; Culture Politics; FASC; Hegemony.

LISTA DE QUADROS

QUADRO I - Verba, Edição, Ano do FASC e Quantitativo de Grupos Artísticos, 1972 a 1985	139
QUADRO II - Ano, Edição Grupos Artísticos que participaram do FASC, 1972-1985.....	141
QUADRO III - Verba e fontes de financiamento do FASC, 1972-1985.....	150

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

AERP - Assessoria Especial de Relações Públicas

AI1 - Ato Institucional nº 1

AI2 - Ato Institucional nº 2

AI5 - Ato Institucional nº 05

ALN – Aliança Libertadora Nacional

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

ATEC - Assessoria Técnica

BC - Banco Central

BIRD - Banco Internacional de Desenvolvimento

BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico

CAMDE – Campanha da Mulher pela Democracia

CCC - Comando de Caça aos Comunistas

CEBRADE - Centro Brasil Democrático

CENIMAR - Centro de Informações da Marinha

CFC – Conselho Federal de Cultura

CIEX - Centro de Informações do Exército

CISA - Centro de Informações da Aeronáutica

CMN – Conselho Monetário Nacional

CNDA - Conselho Nacional de Direito Autoral

CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural

CONCINE - Conselho Nacional de Cinema

CPC - Centro Popular de Cultura

DAC - Departamento de Assuntos Culturais

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DOI-CODI - Departamento de Operações Internas – Comando de Operações de Defesa Interna

DSN - Doutrina de Segurança Nacional

EMBRASILME – Empresa Brasileira de Filmes

EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A.

EC - Estudos Culturais

ESG - Escola Superior de Guerra
FASC - Festival de Arte de São Cristóvão
FNDE - Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação
FUNART – Fundação Nacional de Arte
INAP - Instituto Nacional de Artes Plásticas
INC - Instituto Nacional de Cinema
INM - Instituto Nacional de Música
IPES - Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP - Museu de Arte de São Paulo
MDB - Movimento Democrático Brasileiro
MEC - Ministério da Educação e Cultura
MES - Ministério da Educação e Saúde Pública
MS - Ministério da Saúde
OAB - Ordem dos Advogados do Brasil
OBAN - Operação Bandeirante
PAC - Programa de Ação Cultural
PAEG - Programa de Ação Econômica do Governo
PCB - Partido Comunista Brasileiro
PCH - Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
PDS - Partido Democrático Social
PETROBRAS – Petróleo Brasileiro S.A.
PIB – Produto Interno Bruto
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC - Política Nacional de Cultura
PND - Plano Nacional de Desenvolvimento
PSD – Partido Social Democrata
PT - Partido dos Trabalhadores
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro
SEAC - Secretaria de Assuntos Culturais
SNI - Serviço Nacional de Informações
SNT - Serviço Nacional de Teatro

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TELEBRÁS – Telecomunicações Brasileiras S.A.

UDN – União Democrática Nacional.

UFS - Universidade Federal de Sergipe

UNE - União Nacional dos Estudantes

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

USP – Universidade de São Paulo

VPR - Vanguarda Popular Revolucionária.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	15
----------------------------	-----------

CAPÍTULO I

2 - CONCEITOS E ABORDAGENS TEÓRICAS: ALGUMAS PROPOSTAS DE ANÁLISE DO REGIME MILITAR BRASILEIRO	19
2.1. <i>Reflexões gramscianas como alternativa para o debate</i>	<i>19</i>
2.2. <i>Políticas culturais: uma revisão teórica</i>	<i>265</i>
2.3. <i>Norman Fairclough e análise de discurso</i>	<i>37</i>

CAPÍTULO II

3 - REGIME MILITAR: PERSPECTIVAS POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS.....	432
3.1. <i>Contexto cultural pré-64</i>	<i>443</i>
3.2. <i>Institucionalização do Regime Militar</i>	<i>487</i>
3.3. <i>Consolidação da ditadura militar no Brasil</i>	<i>543</i>
3.4. <i>Abertura política.....</i>	<i>643</i>

CAPÍTULO III

4 - ESTADO BRASILEIRO E POLÍTICAS CULTURAIS EM REGIMES AUTORITÁRIOS	832
4.1. <i>Considerações acerca das políticas culturais pré-64.</i>	<i>832</i>
4.2. <i>A institucionalização das Políticas Culturais no Regime Militar</i>	<i>965</i>
4.3. <i>Política Nacional de Cultura: uma análise da intervenção do governo militar na cultura.....</i>	<i>Erro! Indicador não definido.</i>

CAPÍTULO IV

5 - REGIME MILITAR E INTELLECTUAIS: O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTÓVÃO	1298
5.1. <i>O Festival de Arte de São Cristóvão</i>	<i>1309</i>
5.2. <i>Identidade Nacional: entre a homogeneidade e a diversidade cultural.....</i>	<i>147</i>
5.3. <i>Regime Militar: entre a tradição e a inovação cultural.....</i>	<i>1565</i>
5.4. <i>Estado militar autoritário e cultura de massa: entre a preservação e a racionalização dos bens culturais.</i>	<i>158</i>
5.5. <i>Regime Militar e Intelectuais: tensões e negociações no âmbito do FASC.....</i>	<i>163</i>

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	1854
---------------------------------------	-------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	19291
APÊNDICE A - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Entidades de Apoio e Público	2009
APÊNDICE B - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Tema, Data de Realização, Meios de Divulgação e Programação.....	204
APÊNDICE C - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Grupos Artísticos, Verba, Coordenação e Reitor.....	2109
APÊNDICE D – Roteiro de Entrevista com Gestores	22322
APÊNDICE E – Roteiro de Entrevista com Artistas	22423
ANEXO A – Anúncio Publicitário Veiculado em 06/09/79	22524
ANEXO B – Anúncio Publicitário Veiculado em 04/03/70.....	2265
ANEXO C – Anúncio Publicitário Veiculado em 06/09/72	2276
ANEXO D – Anúncio Publicitário Veiculado em 05/11/69	2287
ANEXO E – Anúncio Publicitário Veiculado em 24/12/69.....	2298

1 - INTRODUÇÃO

Com o objetivo de analisar a intervenção militar na política e na cultura, este trabalho tem como foco central compreender a relação entre o Regime Militar e os intelectuais, precisamente a partir do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC). Defende-se que o discurso dos militares bem como dos intelectuais era recortado pelo processo de modernização, sendo caracterizado pela ambigüidade e por momentos de “negociação” entre ambas as partes, ficando explícito que havia uma interdiscursividade própria da complexidade da ditadura militar e do contexto do capitalismo e da modernidade. Tal estudo demonstrou que o regime incorporava um caráter heterogêneo tanto em relação às corporações militares quanto em relação ao meio intelectual, desmistificando, portanto, a concepção segundo a qual havia uma homogeneidade de idéias e de ações dos militares, contrapondo-se a um outro grupo também homogêneo, o dos intelectuais. Esta concepção foi aqui contestada e descartada, já que esconde as diversas faces do Regime Militar, e não faz aparecer a complexidade das suas relações, notadamente demarcadas por conflitos, mas também por “acordos”. Eis um dos pontos fundamentais que em boa medida esclarece o debate entre o governo militar e os intelectuais, o discurso contraditório. Outro aspecto importante circunscrito neste contexto, refere-se à transição que marca a passagem do intelectual revolucionário para o intelectual moderno, não mais inclinado a agir radicalmente contra o sistema capitalista, mas preocupado agora com a sua carreira profissional.

Para melhor compreender estas questões, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos, os quais fornecem dados, idéias e conceitos que, em conjunto, corroboram a tese sociológica aqui apresentada.

O primeiro capítulo, *Conceitos e abordagens teóricas: algumas propostas de análise do Regime Militar Brasileiro*, traz um panorama geral em relação à perspectiva teórica e

metodológica do trabalho, apresentando os principais conceitos e autores que melhor explicam e sustentam a idéia central desse estudo. Por isso o interesse aqui é demonstrar como estas categorias teórico-metodológicas se aproximam da realidade do Regime Militar, e em especial do caso do FASC. Para tanto, recortamos este capítulo em 03 subitens: 1.1 - Reflexões gramscianas como alternativa para o debate; 1.2 - Políticas culturais: uma revisão teórica; 1.3 - Norman Fairclough e análise de discurso. Os conceitos de Gramsci de Estado ampliado e de intelectuais foram bastante profícuos para entender o debate da interdiscursividade e das políticas culturais presente neste período. Sendo assim, este capítulo esclarece em que base conceitual se fundamenta o trabalho em questão, fornecendo, assim, um suporte para a discussão do capítulo seguinte, *Regime Militar: perspectivas políticas e ideológicas*.

Este segundo capítulo, cujo objetivo é debater sobre a trajetória política, econômica e ideológica do Regime Militar, foi dividido em quatro subitens: 2.1 - Contexto cultural pré-64; 2.2 - Institucionalização do Regime Militar; 2.3 - Consolidação da ditadura militar no Brasil; 2.4 – Abertura política. No geral, o primeiro passo foi analisar em quais condições se encontrava a realidade cultural antes do golpe de 64, apontando para a efervescência cultural daquele momento, depois foi pontuar os motivos que deflagraram a tomada do poder pelos militares e como se instituiu este poder, enfatizando a heterogeneidade político-ideológica das Forças Armadas. Em seguida, foi abordado o processo de consolidação e queda do Regime Militar, especificando os embates constantes tanto em relação aos opositores do regime quanto em relação aos grupos internos das Forças Armadas, discutindo inclusive o enquadramento ideológico acerca da abertura política. Neste capítulo já se inicia a discussão sobre o caráter ambíguo e complexo que circunda a ditadura militar.

Aliado a estas idéias, o terceiro capítulo, *Estado Brasileiro e Políticas Culturais em Regimes Autoritários*, trabalha a intervenção política dos governos autoritários na cultura,

fazendo uma análise comparativa entre os períodos pré e pós-64, particularmente entre o Estado Novo e o Regime Militar. Aqui o foco são as políticas culturais desenvolvidas pelo Estado e a construção institucional da cultura, principalmente em relação à Política Nacional de Cultura de 1975. Portanto, este capítulo está estruturado da seguinte forma: 3.1 – Considerações acerca das políticas culturais pré-64; 3.2 – A institucionalização das políticas culturais no Regime Militar; 3.3 – Política Nacional de Cultura: uma análise da intervenção do governo militar na cultura. Neste capítulo, assim como no próximo, também avaliamos a consolidação da indústria cultural e a sua ligação com a ditadura e com a produção intelectual da época.

Por fim, o quarto capítulo, *Regime Militar e Intelectuais: tensões e negociações no âmbito do FASC*, retoma algumas idéias traçadas nos capítulos anteriores quanto à atuação do Estado e dos intelectuais no contexto do Regime Militar, para agora analisar no âmbito do FASC a relação entre o governo militar e o meio intelectual, bem como a ambigüidade que a caracteriza e os seus principais aspectos, sinalizando principalmente para a “negociação” e para a abertura política, bem como para a emergência do intelectual profissional. Neste sentido, o capítulo foi dividido em cinco subitens: 4.1 – O Festival de Arte de São Cristóvão; 4.2 - Identidade Nacional: entre a homogeneidade e a diversidade cultural; 4.3 - Regime Militar: entre a tradição e a modernidade; 4.4 - Estado autoritário e cultura de massa: entre a preservação e a racionalização dos bens culturais; 4.5 - Regime Militar e Intelectuais: tensões e negociações no âmbito do FASC. É importante frisar que os dados aqui levantados foram prioritariamente fruto da pesquisa de campo, sendo coletados através de entrevistas semi-abertas e de material referente ao FASC nas suas edições de 1972 a 1985. Ainda vale enfatizar que, com base nestes dados coletados, foram elaborados um quadro explicativo geral e alguns quadros específicos.

Ao final, todas estas informações permitiram pontuar considerações, embora não

conclusivas. A primeira refere-se ao caráter heterogêneo que acompanha a relação entre Regime Militar e intelectuais, revelando que tal relação não obedecia exclusivamente a uma lógica de dominação dos militares, mesmo porque a heterogeneidade e o confronto estavam presentes no interior das próprias Forças Armadas. E, portanto, não existia uma unilateralidade de poder, já que neste momento, anos 70, havia uma luta pela hegemonia, ainda que desproporcional, pelos diversos grupos em disputa. Outro ponto é que o discurso não era sobremaneira homogêneo nem para os intelectuais, nem para os militares, pois no seu interior existiam facções que, embora comungassem idéias entre si, se caracterizavam por conflitos, divergindo, portanto, no tocante a algumas questões. O trabalho ainda aponta que este mesmo discurso, dos militares e dos intelectuais, também era ambíguo. No caso dos militares, era ambíguo primeiramente porque se tratava de um governo autoritário que passa a investir na cultura, tentando aliar a força ao consenso. Já em relação aos intelectuais, percebe-se que mesmo sendo eles contrários ao Regime Militar, muitos passaram a dialogar com o governo federal e passaram a se profissionalizar e a ocupar cargos públicos, conquistando espaços de visibilidade frente à luta pela hegemonia, justamente como aconteceu com o Festival de Arte de São Cristóvão, que incluía a participação da Universidade Federal de Sergipe como principal instituição para realizar tal evento. Esta realidade fazia parte de um novo momento, caracterizado pela distensão política e por um processo de massificação da cultura, fatos que forçavam novas relações e que tentavam combinar noções aparentemente ambíguas, a exemplo da dicotomia tradição e modernidade.

Enfim, estes capítulos possibilitaram compreender melhor o Regime Militar na sua diversidade, ao mesmo tempo em que ampliou também o entendimento sobre o papel dos intelectuais no contexto de um regime autoritário.

2 - CONCEITOS E ABORDAGENS TEÓRICAS: ALGUMAS PROPOSTAS DE ANÁLISE DO REGIME MILITAR BRASILEIRO

2.1. Reflexões gramscianas como alternativa para o debate

Com o objetivo aqui de apresentar o delineamento teórico-metodológico do estudo em questão, iniciarei fazendo um breve resumo do objeto e da problemática de pesquisa, bem como enfatizando a tese de doutoramento que será defendida por mim no desenvolvimento do trabalho. Em seguida, tratarei das opções teóricas do trabalho à medida que esclarecerei a sua relação com a construção do objeto, tentando dialogar criticamente com alguns autores e com alguns dos seus conceitos, de forma a estabelecer um referencial próprio de análise. E para finalizar, abordarei e justificarei a utilidade e a importância das posturas metodológicas adotadas para a constituição e compreensão do corpus do trabalho, ou seja, analisarei como os instrumentos de coleta e análise são compatíveis com os conceitos contemplados.

O presente trabalho trata da relação entre o Estado e os intelectuais no período do Regime Militar, cujo foco do problema centra-se na tentativa de compreender a constituição da hegemonia ou da contra-hegemonia via cultura, por parte do governo militar bem como dos intelectuais. Dessa forma, tentaremos investigar e sugerir que havia neste momento a seguinte situação na política brasileira: o Estado Militar tentando incorporar a sociedade civil através de investimento maciço nas políticas culturais, e via a cooptação de intelectuais e artistas para atuarem nesta área, ao mesmo tempo em que operava com a censura e a repressão. Especificado assim o problema, faltava apenas definir um objeto empírico que oferecesse esse debate, o que não foi difícil, pois o Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) já há muito havia despertado a minha atenção justamente pelo seu desdobramento cultural em um período marcado por expressiva repressão. Portanto, para analisar tal problema,

contemplamos o FASC¹ como nosso objeto de estudo, fazendo um recorte temporal que se inicia quando da sua criação em 1972 até o término do Regime Militar em 1985. Nessas condições, a tese sociológica que sustento defende que justamente nesse momento, caracterizado pela distensão política, pela institucionalização da cultura (principalmente a partir da criação da Política Nacional de Cultura em 1975) e pela intensificação da indústria cultural, houve gradualmente uma aproximação entre o Estado e os intelectuais, embora cada um atendendo aos seus interesses particulares, mas ainda assim tornando possível um diálogo e uma “negociação” entre ambas as partes. Este momento revela uma nova fase marcada pelo afrouxamento da censura e da repressão e pela intervenção direta do Estado Militar na cultura, bem como pela transição do intelectual romântico-revolucionário pelo intelectual profissional, agora mais preocupado com a sua profissionalização e inserção no mercado de trabalho. Isto implica dizer que, com a mudança de postura tanto do grupo mais radical dos militares quanto dos intelectuais revolucionários, tornou-se inviável e de difícil visibilidade entender e enquadrar os discursos como contra-hegemônicos. Com efeito, a busca pela hegemonia está nesse sentido recortada pela interdiscursividade dos agentes sociais, já que estes se mesclam em grupos e situações variadas e ambíguas, que se traduzem em novas relações e interesses que agora tendem a orientar-se pela lógica moderna do capitalismo, cujo discurso contra-hegemônico é também alterado, e em alguns casos reelaborado ou até mesmo esquecido.

Na verdade, os militares tentavam modificar lentamente as relações de força para neutralizar os seus opositores políticos, incorporando parte de suas reivindicações e mantendo o controle político-cultural. Isto ratifica a concepção de que houve certa acomodação de interesses entre a classe dirigente, seus funcionários no âmbito da cultura e os intelectuais, que embora envolvidos conjuntamente em um projeto cultural atendiam a interesses díspares.

Há um desdobramento de temas e abordagens que circunscrevem esta área da cultura,

¹ O FASC foi criado em 1º de Setembro de 1972, em virtude das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil. Este festival era realizado na quarta cidade mais antiga do País - São Cristóvão - cuja população é de 64.566 habitantes, e localiza-se a 25 quilômetros da capital de Sergipe, Aracaju.

o que resulta numa grande quantidade de trabalhos de orientações teóricas distintas. Encontramos, assim, desde propostas que apontam para a relação entre cultura e estratégias de mercado, como o trabalho de Nestor García Canclini², que toma como referência as relações de poder que fundamentam a lógica do espetáculo da indústria cultural; até trabalhos que investigam o cruzamento do Estado com a cultura e com a classe intelectual, especificando relações de poder no contexto das políticas culturais e na constituição da identidade nacional (o presente trabalho se insere principalmente nesta proposta), além de obras voltadas para a relação entre cultura e globalização³.

A fundamentação teórica que norteia este trabalho se baseia particularmente na perspectiva gramsciana que relaciona conceitos como de hegemonia, intelectuais orgânicos e Estado Ampliado, como na idéia de política cultural desenvolvida por Sérgio Miceli e Teixeira Coelho, que juntos dão forma e coerência ao estudo aqui proposto. Para esta discussão teórica, buscarei indicar, ainda que de forma breve, as principais contribuições e possíveis limitações de alternativas teóricas distintas para o debate geral acerca da Sociologia da Cultura, enfatizando, a seguir, as teorias com as suas categorias particulares que servirão de parâmetro para o desenvolvimento do objeto de pesquisa aqui apresentado.

Inserida a problemática no contexto da Sociologia da Cultura e voltada para a relação entre Estado e políticas culturais, houve a necessidade de definição e delimitação de um referencial de análise que conduzisse ao delineamento do *corpus* frente à diversidade e

² São três as suas principais obras que tratam mais particularmente desta questão: **As culturas populares no capitalismo**, 1983; **Consumidores e Cidadãos**, 2005; **Culturas Híbridas**, 2003.

³ Aqui temos algumas contribuições: MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**, 1984; MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**, 2001; GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**, 1989; PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**, 1990. ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**, 2001; ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**, 2003. No âmbito do debate entre Estado Militar e cultura, podemos sugerir: CAPARELLI, Sérgio. **Ditaduras e indústrias culturais**, 1989. ROETT, Riordan (Org.). **O Brasil na década de 70**, 1978; CURY, Cláudia Engler. **Políticas Culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade**, 2002. Referente à cultura e globalização, ver: BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**, 2001; BURITY, Joanildo. **Globalização e Identidade: Desafios do Multiculturalismo**, 2001; ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**, 1994; CASTELS, Manuel. **A sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura**, 1999; GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**, 1991; HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, 2005. IANNI, Octávio. **Sociedade global**, 1993; THOMPSON, John, **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**, 1998.

complexidade conceitual e metodológica que caracteriza este campo de investigação.

Conforme a proposta do presente trabalho, que entende a cultura na sua interface com a dominação política, houve a necessidade de inserir a questão das relações de poder como categoria fundamental para pensar o Regime Militar Brasileiro, e para compreender as diversas relações mantidas no nível cultural que implicitamente sustentavam a hegemonia de alguns grupos para atender aos seus interesses, a exemplo do que ocorreu no FASC, que desde a sua criação tentava assegurar a dominação político-cultural de grupos específicos que percebiam a cultura como um espaço apropriado de produção de consenso e também de conflitos. Daí o conceito de Gramsci de hegemonia ser relevante e recorrente para a compreensão e constituição do objeto estudado, uma vez que o seu fundamento encontra-se na dimensão simbólica da dominação política. Nos primeiros escritos de Gramsci⁴, o conceito de hegemonia estava diretamente ligado à estratégia do proletariado, entretanto, se verifica uma mudança conceitual nos *Cadernos do Cárcere*, quando este conceito passa a ser central para a sua Teoria Ampliada do Estado. Neste sentido, há uma ruptura com a concepção leninista de hegemonia, que defendia a derrubada do Estado como condição fundamental para a instauração de uma nova ordem política; logo, para Gramsci, a realização da hegemonia dependeria do consenso, e a realização da dominação dependeria da coerção. Todavia, o autor sinaliza que o Estado também promove uma hegemonia, baseado na articulação entre a força e o consentimento. Assim: “O elemento Estado-coerção pode ser imaginado em processo de desaparecimento, à medida que se afirmam elementos cada vez mais conspícuos da sociedade regulada (ou Estado ético ou sociedade civil).” (GRAMSCI, 1989, p.149). Por isso, adotaremos neste trabalho a concepção gramsciana de hegemonia, como capacidade de direção intelectual e moral, passível de transformar a classe dominante em classe dirigente através da obtenção do consenso da maioria da população.

⁴ Ver GRAMSCI, Antônio. *A Questão Meridional*, 1987.

Assim, devemos aqui explicitar mais uma vez que o que se evidencia é a relação entre o conceito de Estado e o conceito de hegemonia⁵. Portanto, a concepção segundo a qual o conceito de Estado se encerra apenas como sociedade política provida de um aparelho coercitivo indica ser insuficiente para as formulações de Antonio Gramsci. Ainda que aliado à teoria marxista, Gramsci de fato retoma esta noção, mas a amplia, conforme já enfatizamos. De imediato destaca duas esferas no interior das superestruturas: uma que corresponde de fato à sociedade política, e outra à sociedade civil. A primeira é o espaço estratégico da classe dominante de construção legal da força e da violência, ou, noutras palavras, de constituição dos aparelhos de coerção que estão sob a custódia dos grupos burocráticos vinculados às forças armadas e policiais e à aplicação das leis. A segunda esfera, a da sociedade civil, compreende o conjunto das instituições promotoras da elaboração e da difusão de ideologias e de valores simbólicos, como é o caso dos partidos políticos, das universidades, das escolas, dos sindicatos, dos meios de comunicação, dentre outros. A diferença entre a sociedade política e a sociedade civil revela-se prioritariamente nas funções que ocupam na organização social, e em particular na articulação e na reprodução das relações de poder. A rigor, estas duas instâncias de poder, em conjunto, formam o que Gramsci chama de Estado em sentido amplo, ou seja, a hegemonia revestida de coerção. E assim ele aponta que a sociedade política dispõe de aparelhos coercitivos de Estado, ao passo que a sociedade civil dispõe de organismos relativamente autônomos em relação ao Estado em sentido estrito – são os aparelhos privados de hegemonia⁶. Eis um ponto crucial para entendermos a projeção do nosso objeto de estudo: trata-se da ambigüidade que caracteriza a situação brasileira neste período ditatorial, qual seja a tentativa do Estado de englobar a sociedade civil no campo da

⁵ É oportuna a consulta, além das obras do próprio Gramsci, a de GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**, 1978.

⁶ Isso revela a idéia, contrária à perspectiva althusseriana, de que a solidariedade dos aparatos ideológicos com o Estado não se explica como atributo estruturalmente imutável. Portanto, para Gramsci, não basta travar uma luta direta com o Estado, mas compreender que a conquista do poder reclama uma constante e prolongada batalha pela hegemonia e pelo consenso no interior das instituições da sociedade civil, ou noutras termos, no interior do Estado ampliado.

cultura, de modo que o Ministério da Educação e Cultura (MEC) passa a atuar como aparelho de hegemonia, ainda que estatal, e os meios de comunicação de massa atuando como aparelhos privados de hegemonia. Percebe-se, com isso, a importância desempenhada pelos órgãos produtores e gestores de cultura, com os seus intelectuais e grupos artísticos, exatamente como aconteceu com o FASC, que teve à frente a Universidade Federal de Sergipe (UFS) organizando a estrutura do evento durante todas as gestões militares. Nesse sentido, guiado por uma proposta de extensão universitária, o FASC teria sido influenciado pelo movimento estudantil, embora com um controle estatal expressivo cujo formato nos revela a tentativa por parte do governo de assimilação no evento tanto da cultura popular quanto de artistas e intelectuais que até então atuavam como contra-hegemônicos. Convém assinalar que aqui tomamos a cultura popular nos mesmos termos da seguinte definição de Nestor García Canclini (1983, p. 43-44), apresentada em seu livro “As culturas populares no capitalismo”: “As culturas populares são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos.”. É possível averiguar nessas condições uma relativa interface com Gramsci e Bourdieu, uma vez que Canclini propõe que existem culturas populares devido à reprodução desigual da sociedade que gera conseqüentemente uma apropriação desigual dos bens econômicos e culturais por diferentes grupos e classes na produção e no consumo, além de gerar também uma interação conflitiva das classes populares com as hegemônicas nas possíveis configurações pela apropriação dos bens. Este quadro de conflitos entre as classes sociais evidencia, no caso do Regime Militar, a tentativa de construção da hegemonia por parte do Estado e dos grupos sociais contrários à política do governo militar, a exemplo do Centro Popular de Cultura (CPC), o que na verdade acaba por revelar uma apropriação específica da cultura popular tanto por parte do grupo hegemônico quanto daqueles que se posicionavam contra tal poder.

Outro aspecto que deve ser considerado é que da mesma maneira que o FASC foi a expressão da extensão universitária, foi também para a universidade a possibilidade de concretizar a idéia de turismo cultural, cujo objetivo maior era a promoção e a preservação do patrimônio cultural, traço geral da política cultural preservacionista, caracterizada pela importância dada à memória para a construção da identidade nacional; além do crescente interesse pela sua exploração racional tanto do ponto de vista do governo como por parte dos gestores e produtores do evento. O que resultava em ganho político para o governo militar no sentido de consolidar o seu projeto hegemônico, bem como para os colaboradores, artistas e gestores, provenientes geralmente da UFS, que recebiam consideráveis quantias pela sua participação, além do festival ser um espaço de divulgação dos seus trabalhos.

Portanto, ratificando esta orientação conceitual, convém enfatizar que o Estado autoritário implementou uma série de diretrizes, decretos-leis e portarias para regulamentar e organizar a produção e a distribuição dos bens culturais. Nesse período, início dos anos 70, é visível a preocupação da política estatal acerca da cultura, de forma que esta é promovida como meio de integração, tendo as ações governamentais um caráter centralizador acerca do Poder Nacional. Como consequência, temos a busca constante por parte do Estado pela efetivação de um Sistema Nacional de Cultura, de Turismo e de Telecomunicações. Diante disso, há um interesse de estabelecer uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, reestruturando administrativamente o MEC, o que sugere que esta interferência estatal na esfera cultural faz-se presente em relação ao Regime Militar a partir prioritariamente das tentativas, por vezes mal estruturadas e mal sucedidas, de implementação de políticas culturais desde o início do golpe de 64, e que se estenderam intensamente nos anos 70 e 80. É importante frisar que anteriormente a este período, também houve a preocupação com a implementação de política cultural na era Vargas, não se restringindo, portanto, aos militares, embora estes tenham sido os responsáveis por uma nova fase das

políticas culturais caracterizada pela montagem de aparelhos e legislação mais operantes nesta área.

2.2. Políticas culturais: uma revisão teórica

Tomando como referência esta relação entre o Estado Militar e a cultura, consideramos relevante levantar o debate teórico acerca das políticas culturais. Entretanto, é bom sinalizar para o fato de este ser um debate relativamente recente no Brasil e passível de controvérsia quanto a sua definição. Ancorados no pressuposto da preservação do patrimônio histórico nacional⁷, os estudos sobre a cultura passam a ganhar espaço em fins da década de 70 e subseqüentemente nos anos 80 e 90 (CANCLINI, 2003). De qualquer forma, existem poucas referências que dêem conta deste conceito objetivamente, o que implica uma confusão de termos que por vezes não são equivalentes, ou que são analisados sob uma perspectiva geral de políticas sociais⁸. Como a proposta do presente trabalho é discutir as políticas culturais em um determinado momento histórico do contexto brasileiro, preferimos adotar uma conceituação que valha para dimensionar os seus aspectos fundamentais em suas diversas facetas. Nesse intuito, devemos compreender as políticas culturais através da relação entre Estado, cultura e setores privados, desconsiderando, portanto, a concepção que não avalia esta relação. À luz da interpretação de Miceli (1984), portanto, trataremos de política cultural como sendo os investimentos diretos do Estado na área cultural, assim como os financiamentos por parte da iniciativa privada na organização da estrutura da indústria cultural. Isto aponta para a ingerência do Estado no processo de produção e distribuição

⁷ Os livros **O Patrimônio em Processo** de Maria Cecília Londres Fonseca (1997) e **A Retórica da Perda** de Reginaldo Santos Gonçalves (1996), são duas referências importantes que abordam a trajetória da política federal de preservação do patrimônio no Brasil.

⁸ Sugiro para leitura: VIEIRA, Evaldo. **Democracia e Política Social**, 1992. Também ver obra de FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**, 1983. Há ainda uma tese de doutorado que contribui de forma significativa para o trato do assunto: CURY, Cláudia Engler. **Políticas Culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade**, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

cultural, principalmente em setores onde mais se localizam problemas de comercialização sobremaneira no mercado de bens culturais de circulação restrita, como bem aponta Renato Ortiz. Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Ortiz (2003) afirma que o Estado ocupa na época do Regime Militar um papel importante na organização e dinamização do mercado de bens culturais, o que evidencia a emergência da indústria cultural no Brasil, embora ainda vinculada à política cultural do Estado.

Sérgio Miceli acredita que esta prática de intervenção do Estado corresponde a uma prática “conservacionista” da política cultural oficial; e sendo assim, é responsável por uma postura defensiva da iniciativa governamental no campo da cultura, repassando para a iniciativa privada as melhores oportunidades de investimento e faturamento no âmbito da produção cultural. Este momento, anos 70, é também interpretado pelo mecenato do Estado e por sua tendência “previdenciária”, resultante de pressões de setores em dificuldade. Ainda neste contexto, devemos sinalizar mais uma vez que uma das principais características das políticas públicas na esfera cultural refere-se à preservação do patrimônio histórico e artístico, cujo fim atende ao princípio “patrimonial” de constituição da identidade nacional. Nesse sentido, sendo considerado um programa de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários, “[...] a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.” (COELHO, 2004, p. 293). Diante deste debate, o essencial a assimilar aqui é a relação que este conceito de políticas culturais mantém com o nosso objeto de estudo, e isto fica visível se atentarmos para o período de estudo contemplado, que é marcado pela institucionalização de órgãos públicos na área cultural, os quais funcionavam como promotores tanto da cultura popular quanto da cultura erudita, a exemplo do que aconteceu com o próprio FASC, que

contava com o apoio financeiro do MEC, cuja programação era recheada de grupos folclóricos e de outros de tradição popular, além de grupos diversos da cultura clássica. Aliado a isto, temos a consolidação dos grandes meios de comunicação de massa, como a TV Globo e a Editora Abril, além de outros meios culturais (literatura, jornais, teatro, indústria fonográfica etc.) que serviram para expandir o mercado consumidor, e, portanto, “[...] nunca é demais lembrar que os canais de televisão e de rádio são concessões estatais que podem ser revogadas a qualquer momento e que o controle do Estado se faz sentir em relação à cultura pelo menos desde a criação da indústria cultural.” (OLIVEN, 1984, p.49). E neste mesmo sentido, o Estado tenta promover a construção de uma imagem integrada do Brasil, cujo poder confere à tentativa de se apropriar do monopólio da memória nacional e da disseminação de bens culturais.

Retomando a orientação conceitual de Teixeira Coelho (2004), podemos entender que as intervenções na área cultural geralmente assumem a forma de normas jurídicas, a exemplo do Estado, ou de intervenções diretas de ação cultural, através da construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais, dentre outras intervenções. Reforçando esta idéia, a política cultural se insere como um conjunto de intervenções na área cultural, cujo fim é a obtenção de um consenso que tanto pode visar à manutenção de uma ordem político-social como iniciativas de transformação social. Por isso: “[...] entende-se a política cultural, juntamente com a política social, como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como entidade que cuida de todos e em nome de todos fala.” (COELHO, 2004, p. 294). Ao que tudo indica, parece este ser o modelo dominante no período militar brasileiro, se considerarmos a ingerência e o controle do Estado em relação à produção e distribuição da cultura. Entretanto, também a política cultural é interpretada tanto a partir da noção de difusão cultural, segundo a qual existe um núcleo cultural positivo compartilhado pelo maior número de pessoas na condição de receptores e de

peças capazes de apreciá-lo; bem como se apresenta como resposta às demandas sociais, expressando uma reação às reivindicações propostas. De qualquer forma, as políticas culturais que respondem às demandas sociais não são necessariamente distintas daquelas herdeiras da noção de difusão cultural, pois antes são complementares.

Segundo Coelho (2004), podemos entender a legitimação das políticas culturais com base em quatro aspectos: o primeiro corresponde a uma lógica do bem-estar social, inserindo a prática cultural como condição fundamental que complementa o ser humano, e daí a importância de uma política cultural adequada para corrigir a dinâmica social deficitária; já o segundo revela o caráter intervencionista mais acentuado da política cultural, cujo foco é a procura de um sentido orientador na constituição de identidades, sejam étnicas, religiosas ou nacionais; o terceiro aspecto, que possui uma aproximação com o anterior, sinaliza para uma legitimação fundamentada na necessidade de obter um enquadramento ideológico que atende à consecução de objetivos nacionais; e por fim o quarto paradigma, que diz respeito à necessidade de uma prática comunicacional entre o Estado, ou instituição responsável pela política, e seus cidadãos, membros ou funcionários. De modo geral, esses paradigmas legitimadores na prática podem estar intrinsecamente vinculados, podendo um servir de suporte para o outro. Em relação às orientações das políticas culturais, Coelho (2004) afirma que estas podem se revelar através de uma lógica da oferta, a exemplo do apoio aos artistas, da criação e manutenção de uma infra-estrutura adequada, ou através de uma lógica da demanda, que tem como preocupação maior a formação e o estímulo ao público. Estendendo esta interpretação, é preciso enfatizar que as políticas culturais em face ao seu objeto, comumente são denominadas de patrimonialista e de criacionista. No primeiro caso, a política cultural se volta para a preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais consideradas autóctones, que correspondem tanto ao acervo histórico dos grupos dirigentes quanto às tradições dos grupos populares. No que se refere à concepção criacionista, a política cultural

passa a promover a produção, a distribuição e o consumo de novos valores e obras culturais. Geralmente as políticas criacionistas acabam privilegiando o apoio à cultura de massa ou à cultura de elite, ao passo que as políticas patrimonialistas tendem a se preocupar com a preservação de obras e valores culturais tradicionais embora de extração erudita ou que no passado tenham sido populares. Seguindo este raciocínio, podemos afirmar que as políticas patrimonialistas e criacionistas geralmente compõem o conjunto maior das políticas nacionalistas, as quais tendem a privilegiar manifestações culturais tomadas como autóctones. Ampliando a abordagem, também há referência às políticas pluralistas, que correspondem às manifestações de origem variada, e às políticas globalizantes.

As políticas culturais devem ser compreendidas a partir do tipo específico de intervenção implementada. Assim, conforme Coelho (2004), estas políticas podem se apresentar da seguinte forma: políticas relativas ao mercado cultural (promovem o apoio aos setores de produção, distribuição e consumo da cultura); políticas relativas à cultura alheia ao mercado cultural (voltadas para os modos culturais que não se propõem entrar no mercado cultural, tendo como um dos objetivos a defesa, conservação e difusão do patrimônio histórico); políticas relativas ao uso da cultura (tentam dar conta da criação das condições necessárias para que as pessoas possam usufruir de forma plena dos modos culturais inscritos no mercado ou não); e políticas relativas às instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais (políticas voltadas para a organização administrativa da cultura, a exemplo da estrutura de funcionamento de órgãos públicos como secretarias e departamentos de cultura). É importante considerar que estas políticas podem operar de forma isolada ou manifestar-se conjuntamente, e neste caso:

A presença simultânea de todas elas caracteriza a existência plena de uma política cultural de Estado – quer seja esta uma política dita de dirigismo ou de democratização cultural: o que determina a caracterização de uma ou outra versão não é tanto um conjunto de traços específicos quanto às relações que venham a ser estabelecidas entre a política geral desse Estado (se menos ou mais intervencionista, menos ou mais liberal, por exemplo) e a cultura sobre a qual se volta ou que, por vezes produz. (COELHO, 2004, p. 298).

Na verdade, o que fica evidente é que esta caracterização manterá um vínculo constante com a perspectiva ideológica, ou seja, dependerá do uso que o Estado fará da cultura. Daí podemos traçar três modos ideológicos das políticas culturais: políticas de dirigismo cultural, políticas de liberalismo cultural e políticas de democratização cultural. As políticas de liberalismo cultural são as que se distanciam substancialmente dos outros dois modos ideológicos das políticas culturais, pois estas defendem que não é dever do Estado promover a cultura, mas que esta deve atender às leis de mercado, enquadrando-a como uma atividade lucrativa que não tem preocupações nacionalistas. As políticas de dirigismo cultural são regularmente efetivadas por Estados fortes e partidos políticos que possibilitam uma ação cultural previamente estabelecida pautada no ideário do desenvolvimento e da segurança nacionais. Estas políticas de dirigismo cultural podem ser subdivididas em dois tipos: tradicionalismo patrimonialista e estatismo populista. No primeiro caso, tendo como principais agentes o Estado, os partidos políticos e as instituições civis, prevalece como objetivo a preservação do folclore, considerado patrimônio autóctone, como ponto de referência da identidade nacional; já o estatismo populista, busca manter um Estado de tipo nacional-popular através do papel central da cultura popular, desprezando, portanto, versões da cultura chamada de cunho contestatório. Quanto ao terceiro e último modo ideológico das políticas culturais, as políticas de democratização cultural, podemos afirmar que entende a cultura como uma força social de interesse coletivo que não pode depender das disposições ocasionais do mercado e nem privilegiar modelos previamente determinados. Em se tratando do Estado Militar, parece que as políticas de dirigismo cultural são as que melhor explicam as tentativas por parte dos governos no contexto cultural, uma vez que predominava as premissas estatais dos planos e programas criados nesse momento, a exemplo da Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975, dirigidas para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, promovendo ações culturais definidas com base nos objetivos nacionais de

segurança e desenvolvimento, pressupostos do projeto político da Doutrina da Segurança Nacional (DSN). Por outro lado, também podemos tentar explicar este período a partir do ideário das políticas de democratização cultural, à medida que o Estado buscava inserir a idéia de que a cultura é um bem social de interesse coletivo e que deve estar à disposição de todos, cabendo ao Estado e as suas instituições a promoção democrática de todas as formas de cultura, e daí a ampliação do acesso. E neste ponto é curioso perceber que embora se tratasse de um regime ditatorial, o que prevalecia era um discurso de ação democrática por parte do governo militar, transmitindo a preocupação com a participação popular no processo de criação cultural, o que revela ser uma postura estratégica do governo no uso que este fez da cultura para transmitir bens culturais e atingir as suas metas políticas e o seu poder hegemônico. Para Miceli, são significativos os recursos destinados à área cultural no que concerne aos projetos de cunho patrimonialista. A tentativa estatal nos anos 70 de elaboração de uma política nacional de cultura tinha como objetivo, de acordo com Gabriel Cohn (1984, p. 88): “[...] a codificação do controle sobre o processo cultural.”. Para atingir essa meta, o governo militar implementa em 1973 as Diretrizes para uma Política Nacional, subordinando a cultura à segurança e ao desenvolvimento, e em 1975 elabora a PNC, que se fundamenta principalmente na conservação do patrimônio histórico e artístico. O Estado, portanto, elabora políticas culturais que valorizam e priorizam referenciais simbólicos adequados ao projeto político hegemônico. E justamente por se tratar de um regime autoritário, há uma intensa política de intervenção na cultura com o propósito de ocupar, ao máximo, os espaços de produção cultural, ao mesmo tempo em que tenta cooptar intelectuais e artistas para o seu projeto.

Passemos, agora, para outro conceito que é indispensável para o desenvolvimento da tese de doutoramento que aqui defendo, e que conseqüentemente está em consonância com os outros conceitos já tratados. Estamos falando da idéia de intelectuais. Tal conceito será

tomado sob o viés de Antonio Gramsci de intelectuais orgânicos. Deve enfatizar aqui que, seguindo as interpretações gramscianas, os intelectuais constituem em geral toda a massa social que exerce funções organizativas, ora no campo da produção, ora no da cultura, ou no campo administrativo-político. Daí a relação direta desse grupo com o consenso. Portanto:

Os intelectuais são os “comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem”, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo. (GRAMSCI, 1989, p.11).

Esta explicação implica a ampliação do conceito de intelectual, apresentando a sua importância para a compreensão dos diversos aspectos e problemas que perpassam a vida e a organização da cultura, sinalizando para a necessidade de intentar um projeto amplo e articulado de alianças, cujo fim seja uma aproximação concreta com a realidade. Eis aqui a perspectiva que entendemos ser a mais adequada para incorporá-la a nossa interpretação de intelectuais⁹.

De acordo com Gramsci, em seu livro *Os intelectuais e a organização da cultura* (extratos traduzidos dos *Cadernos do Cárcere*), há uma distinção entre intelectuais orgânicos e intelectuais tradicionais. Em suma, os que compõem o primeiro grupo são aqueles criados pela classe no processo de sua formação e desenvolvimento, e os tradicionais são os que formam um grupo caracterizado por uma relativa autonomia e por uma continuidade histórica. Por isso, mediante a sua luta pela hegemonia, compete a cada classe, além de criar seus próprios intelectuais organicamente, conquistar ideologicamente os intelectuais tradicionais e

⁹ Para uma outra leitura dessa categoria de intelectuais, ver MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**, 1986. Na sua concepção, embora não tão enfático como Gramsci, os intelectuais seriam uma camada situada entre as classes, um tipo de “inteligência relativamente descomprometida”, porém não desprovida de vínculos com as mesmas.

assimilar os seus valores progressistas; e da mesma forma, é de competência dos intelectuais homogeneizar a classe e conscientizá-la da sua própria função histórica. Nessas condições:

Os intelectuais, portanto, não são um grupo social autônomo, mas cada grupo social – afirmando uma função específica na produção econômica – forma intelectuais que se tornam os técnicos da produção. Esses intelectuais não se limitam a ser apenas os técnicos da produção, mas também emprestam à classe economicamente dominante a consciência de si mesma e de sua própria função, tanto no campo social quanto no campo político. (GRUPPI, 1978, p.80).

Com o desenvolvimento do mundo moderno, a categoria dos intelectuais ampliou-se, diversas massas de intelectuais foram elaboradas para satisfazer as necessidades políticas do grupo dominante. Essa elaboração em massa:

[...] estandartizou os indivíduos, na qualificação intelectual e na psicologia, determinando os mesmos fenômenos que ocorrem em todas as outras massas estandartizadas: concorrência (que coloca a necessidade da organização profissional de defesa), desemprego, superprodução escolar, emigração, etc. (GRAMSCI, 1989, p.12).

Contudo, seja a respeito dos intelectuais técnicos e científicos diretamente inseridos na produção, seja referente aos intelectuais voltados para as atividades tradicionais e para as funções administrativas do Estado, o presente trabalho defende que a função exercida por estes intelectuais¹⁰ é de extrema relevância para entender a relação entre as classes fundamentais e a tentativa de construção da hegemonia no Regime Militar. Para assegurar a compreensão do papel desses intelectuais frente à postura delineada pela classe dominante no embate ao processo hegemônico, é importante acrescentar que a hegemonia nunca é aceita passivamente, mas, ao contrário, está sujeita ao confronto, sendo assim, quem a exerce tem de procurar renová-la, reelaborá-la continuamente através de alianças com grupos adversários, em troca da cooptação das oposições e da renúncia por transformações verdadeiramente revolucionárias. Nesse ponto, podemos, então, inferir que no caso do FASC houve uma “concessão” pública de espaço em termos de produção cultural que beneficiou grupos

¹⁰ Devemos incluir também nesta categoria gramsciana de intelectuais os próprios artistas enquanto agentes da produção simbólica, ou seja, quando tratarmos de intelectuais do FASC deve-se entender os gestores e os produtores culturais.

artísticos e intelectuais, ao passo que se inseria também no próprio festival a idéia de identidade nacional e de patrimônio cultural, objetivos das políticas culturais oficiais implantadas neste período, cujo fim era a tentativa de produção do consenso¹¹. Com base nos debates teóricos acima mencionados, revela-se de difícil fundamentação escolhermos uma alternativa teórico-metodológica única e homogênea, talvez por residir justamente uma proposta de revisão de conceitos e abordagens numa área particularmente complexa – a área cultural. Para tanto, embora reconhecendo as especificidades das perspectivas teóricas utilizadas no trato deste projeto, tentaremos a partir de então fundamentá-lo primordialmente através do modelo teórico-metodológico de Antonio Gramsci com base na sua obra *Os Cadernos do Cárcere* (2001, vol.2, 3 e 4), precisamente acerca do seu esquema analítico que combina cultura, intelectuais e Estado¹², associando-o a uma compreensão maior que circunscreve a Sociologia da Cultura e que atenderá ao esclarecimento dos pressupostos metodológicos que guiarão este estudo; Portanto, a minha tese de doutorado propõe desenvolver procedimentos metodológicos que particularmente recaem sobre a perspectiva gramsciana em face à investigação concreta da realidade do Regime Militar Brasileiro a partir da sua relação com os conceitos de Estado, hegemonia e intelectuais.

Convém lembrar que as reflexões gramscianas se sustentavam basicamente em

¹¹ Com base em entrevistas realizadas com intelectuais e artistas que participaram das diversas edições do FASC, bem como com base em documentos pesquisados, ficou claro que estrategicamente o governo militar incentivou a busca por uma política nacional de cultura, com as suas políticas públicas voltadas para o processo de institucionalização de órgãos que atendessem esta área, além de satisfazer diversos profissionais ampliando o mercado de trabalho e trazendo oportunidade de divulgação artístico-cultural e de apoio financeiro. Por outro lado, se avaliarmos tal situação, particularmente se compararmos os dois principais documentos desse período relativos à cultura, o primeiro de 1973 “As Diretrizes para um Plano Nacional de Cultura”, e o segundo de 1975, “Política Nacional de Cultura”, fica evidente que permanece um caráter tutelar do Estado, defendendo um discurso de bens simbólicos e uma lógica particular de constituição da memória nacional, forjado pela idéia de democratização cultural. Para uma avaliação mais apurada destes documentos, ver: CONH, Gabriel. **A concepção oficial da política cultural nos anos 70**, 1984.

¹² Considerando os objetivos do presente trabalho, decidi explorar a questão metodológica acima exposta, e sendo assim limitei o debate acerca do que é neste momento fundamental extrair do pensamento de Gramsci, o que ocasionou a restrição temática de outras categorias gramscianas, embora fique evidente a constante conexão entre todas as suas formulações teórico-metodológicas. Para uma análise detalhada em torno de suas diversas temáticas, deve conferir uma coletânea de estudos apresentados no segundo congresso da International Gramsci Society de 2001: COUTINHO, Carlos Nelson, TEIXEIRA, Andréa de Paula Teixeira (Org.). **Ler Gramsci, entender a realidade**, 2003;

entender a complexidade que marcava o terreno da política na sociedade moderna, preocupando-se com a influência recíproca entre mudança política e estrutura de classe, buscando assimilar conceitualmente as transformações e projetar novas possibilidades para a teoria marxista fundada primordialmente nas formas da política, no crescente papel da cultura e dos intelectuais. Disso decorre que todas as suas abordagens sobre hegemonia e alianças de classe, revolução e modernização, intelectuais e cultura, estão desprovidas de qualquer interpretação do determinismo econômico do marxismo vulgar e de uma interpretação sectária do comunismo, apesar de sofrer influência do próprio método de análise de Karl Marx e Friedrich Engels, e do leninismo político. O certo é que as contribuições críticas desse autor italiano fornecem pistas para o entendimento dos modelos de políticas culturais bem como para a compreensão da mudança de concepção da função de grupos intelectuais e as instâncias contraditórias de classes a que estavam ou estão sujeitos. Nesse sentido, o seu esquema analítico possibilita a abrangência metodológica passível de aplicação na conjuntura aqui tratada. O fato de ter ocorrido mudanças ou não nesta concepção de intelectuais, já serve de parâmetro para comparar e medir a realidade.

Dessa forma, seguindo esta orientação metodológica, o referido trabalho encara a cultura¹³ como uma esfera social complexa e articulada por múltiplas contradições que se relacionam, mas não se reduzem ao universo econômico. Assim, no caso do FASC, para interpretá-lo e investigá-lo à luz dessa abordagem, faz-se necessário primeiro entendê-lo como um espaço onde se projeta consenso, ainda que seja sob a mira de conflitos sociais ou de negociações; e segundo, tal orientação deve se revelar na busca por instrumentos de coleta e análise que possam ser compatíveis com esta abordagem, de forma que consigam vir à tona

¹³ No que concerne este conceito, podemos fazer um paralelo com o que se convencionou chamar de Estudos Culturais (EC), pois apesar de saber que falta algumas vezes univocidade em suas perspectivas de problematização, o que pretendemos destacar é que também nesta abordagem preside a ênfase em perceber o quão é importante a análise do conjunto da produção cultural de uma sociedade para compreender melhor os padrões de comportamento (político, econômico e social) e as idéias compartilhadas em um dado momento histórico-cultural. Outro aspecto que nos aproxima desta perspectiva dos EC é a relevância dada nas suas discussões acerca do diálogo entre cultura e política, ponto fundamental do nosso objeto de estudo, o que legitima o seu vínculo com o pensamento gramsciano, sobretudo os da primeira geração.

os diversos elementos e relações que em conjunto explicam as possíveis conexões entre o Estado Ampliado e os intelectuais orgânicos no âmbito do Regime Militar. À tarefa atribuída de selecionar instrumentos metodológicos adequados, cumpre salientar que o primeiro passo, após a adoção de um referencial de análise pautado em Gramsci, foi elaborar os procedimentos qualitativos do plano de pesquisa, entendendo que os mesmos estão centrados numa lógica que permite reconhecer a especificidade histórica e a construção social do objeto estudado (RICHARDSON, 1999, p.92). Por isso, optamos em fazer um levantamento histórico do FASC, além de revelar a natureza dinâmica da relação entre a realidade objetiva e os sujeitos envolvidos no evento. Assim, partindo desse pressuposto, ao invés do FASC ser compreendido somente com base nas suas manifestações culturais em si, o mesmo deve ser explicado principalmente apoiado nas suas relações com outros fatores que compõem o conjunto social, político e econômico. Na verdade, a esta primeira fase corresponde o plano descritivo da pesquisa, no qual são identificadas as manifestações culturais do FASC (cursos, grupos folclóricos, dança, cinema, teatro), além do levantamento de diversos documentos oficiais e materiais relativos ao festival (projetos, relatórios, programação cultural e artística); bem como a coleta de dados conta também com entrevistas semi-abertas¹⁴, que são conduzidas, em grande parte, pelo entrevistado, valorizando o seu conhecimento, embora ajustada ao roteiro do pesquisador.¹⁵ Quanto ao plano explicativo da pesquisa, este se baseia na análise de discurso, que defende que a significação construída deve ser intersubjetiva, ou seja, fazer sentido no contexto social. A seguir, trataremos deste conceito.

2.3. Norman Fairclough e análise de discurso

¹⁴ Com base nas entrevistas realizadas e nos documentos e materiais pesquisados, foi possível elaborar um quadro descritivo do FASC durante o período aqui contemplado, de 1972 a 1985. Este quadro nos oferece um panorama geral de cada ano, destacando desde todos os grupos que participaram do festival, fazendo uma classificação de todas as manifestações culturais, até a questão dos órgãos responsáveis pelo apoio financeiro. Este quadro descritivo encontra-se nos apêndices deste trabalho.

¹⁵ Para maiores esclarecimentos, ver: TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**, 1987.

Primeiramente o termo “discurso” deve ser compreendido como “[...] o uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 90). Sob esta orientação conceitual, e descartando outras interpretações como a de Michel Pêcheux, esclareceremos e pontuaremos, dentro do nosso recorte, algumas observações acerca da análise de discurso.

Para Fairclough (2001), o discurso deve ser compreendido como um modo de ação e representação, como uma prática que permite às pessoas a transformar o mundo e os outros. Daí esta abordagem consistir numa relação dialética entre o discurso e a estrutura social, de modo que esta última tanto pode ser uma condição como um efeito da prática social. Contudo, podemos afirmar que o discurso é moldado pela estrutura social, seja pelas relações específicas em instituições, que tratam do direito ou da educação, seja por sistemas de classificação, a partir de normas e convenções. Por isso: “os eventos discursivos específicos variam em sua determinação estrutural segundo o domínio social particular ou o quadro institucional em que são gerados.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). Neste caso, o discurso é uma prática que não somente representa, mas que também significa o mundo, e por isso é socialmente constitutivo. Evidencia-se que, diferentemente da análise de discurso francesa, Pêcheux em especial, cuja principal característica é o trabalho teórico-abstrato, a análise de discurso crítica de Fairclough é marcada por um caráter mais empirista. Portanto, segundo este autor, podemos considerar três aspectos dos efeitos construtivos do discurso: primeiro, o discurso contribui para a construção de “identidades sociais” e “posições de sujeito” para os “sujeitos” sociais e os tipos de “eu”; segundo, o discurso contribui para a construção das relações sociais; e terceiro, também contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crença. Os efeitos do discurso referem-se a três funções da linguagem (identitária, relacional e ideacional) e a dimensões de sentido que coexistem em todo discurso, além da função textual, ligada a partes precedentes e seguintes do texto e à situação social “fora” do texto.

Configura-se, nestes termos, que a interação subjetiva, a intenção dos sujeitos e a atribuição de sentido aos objetos, são condições indispensáveis para a compreensão do processo de produção do discurso.

Criticando a perspectiva pós-estruturalista, Fairclough (2001, p. 93-94) adverte que Pêcheux “[...] trata a prática discursiva e o evento discursivo como meros exemplos de estruturas discursivas, que são elas próprias representadas como unitárias e fixas. Considera a prática discursiva em termos de um modelo de causalidade mecânica (e, portanto, pessimista)”. Tal observação justifica e valida a proposta apresentada por Fairclough que defende uma relação dialética entre a estrutura e os eventos no trato das práticas discursivas. Neste contexto, a prática discursiva tanto pode contribuir para reproduzir a sociedade, como para transformá-la, pois a constituição discursiva deve ser explicada pela perspectiva dialética, que entende a prática e o evento contraditórios e em situação de luta, num constante diálogo com as estruturas, caracterizadas comumente por uma fixidez temporária, parcial e contraditória. Isto revela que, embora o acontecimento discursivo apresente práticas discursivas e não-discursivas motivadas estruturalmente, os sujeitos, motivados intencionalmente ou ideologicamente, são recolocados no centro do debate. Disso decorre que, para Fairclough, o agente-sujeito é uma posição intermediária que se localiza entre a determinação estrutural e a agência consciente, de modo que ao passo que ele sofre uma determinação inconsciente, ao mesmo tempo se direciona sobre as estruturas com o intuito de modificá-las conscientemente. E nesse sentido, o discurso se insere na concepção de ideologia e poder como hegemonia e na concepção de relações de poder como luta hegemônica, recorrendo às contribuições de Althusser e Gramsci no sentido de tomar o discurso como prática social. Entretanto, Fairclough aponta limitações na teoria de Althusser: “Particularmente, o trabalho de Althusser contém uma contradição não-resolvida entre uma visão de dominação que é imposição unilateral e reprodução de uma ideologia dominante, em

que a ideologia figura como um cimento social universal [...]” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117). Ao que tudo indica, em oposição à limitação da abordagem althusseriana, Norman Fairclough entende que as ideologias são significações da realidade construídas no formato das práticas discursivas, e que podem contribuir para manter ou transformar as relações de dominação. Há, dessa forma, um deslocamento explícito, efetivado por Fairclough em face aos analistas de discurso franceses, em relação à noção de ideologia de Althusser para a de Thompson, bem como um deslocamento da concepção de poder em Foucault para a concepção de hegemonia em Gramsci. Daí, ser esta a proposta que melhor se enquadra e explica o objeto de estudo em questão, pois o discurso que se quer apreender aqui, revelado numa postura hermenêutica do material coletado, é justamente o discurso hegemônico e as marcas dos discursos contra-hegemônicos como prova da interdiscursividade, tomando o FASC como um estudo de caso¹⁶ para interpretá-los e contextualizá-los nesta realidade maior. Para tanto, devemos enfatizar mais uma vez que o discurso deve ser entendido no contexto da evolução das relações de poder como luta hegemônica, e por isso: “Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 122). Em se tratando do Regime Militar Brasileiro, a luta hegemônica se trava a partir da interdiscursividade entre o governo ditatorial e grupos específicos da sociedade, chamados de “subversivos”. De um lado, o Regime Militar se apropriava de um forte aparato ideológico e repressivo, cujo discurso do desenvolvimento e da segurança nacional era propagado como objetivo nacional pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), atingindo diversos setores e em especial a área cultural, além de ser respaldado e difundido pelos meios de comunicação da época que estavam a serviço da ditadura. Por outro lado, o Brasil vivia um momento de forte

¹⁶ Conferir o capítulo “Estudo de caso” de Márcia Yukiko Matsuuchi Duarte, cuja referência é: DUARTE, Jorge Duarte, BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**, 2005.

mobilização social e militância política, liderado particularmente pelo CPC, cujo discurso contra-hegemônico insistia na construção de uma “arte popular revolucionária” como instrumento para a tomada de consciência das massas, tirando-as da alienação e da submissão. Neste contexto, para atingir o objetivo da segurança e do desenvolvimento, a ditadura militar, e em particular a era Médici, fez uso tanto da coerção quanto de um sistemático mecanismo ideológico de propaganda e de relações públicas, além de contar com o apoio da burguesia internacionalizada, das classes médias ascendentes, cuja formação atendia aos interesses tecnocráticos do Estado, e de alguns setores populares, devido ao crescimento econômico que ideologicamente era projetado, embora se evidencie também manifestações críticas ao governo na área intelectual e cultural, como as músicas de protesto do tropicalismo e o estilo cinematográfico de resistência, como os filmes de Glauber Rocha (NAPOLITANO 2006). Também devemos enfatizar as constantes pressões do movimento estudantil, que em 1968 se aliou aos protestos dos intelectuais, formando expressivas organizações da esquerda revolucionária, que mais tarde se constituirá na guerrilha urbana. A luta hegemônica expressa, portanto, no âmbito da ditadura militar, um conflito ideológico entre grupos sociais marcado primordialmente no campo cultural, daí o FASC representar este embate discursivo, constituindo-se tanto no discurso hegemônico como no contra-hegemônico, já que ao mesmo tempo em que atendia às diretrizes culturais do governo federal e dos seus aliados também era uma forma de expressão de grupos de esquerda, a exemplo da participação de diversos artistas e intelectuais contrários ao regime. Vale lembrar que estamos falando particularmente de um discurso contra-hegemônico que marcou a década de 60, não se enquadrando, portanto, no contexto de todo o Regime Militar, uma vez que a década seguinte será bem mais caracterizada pelas “negociações” e pela preocupação com a profissionalização por parte dos intelectuais, que antes encontravam nos protestos e na luta armada o seu melhor discurso contra a ditadura militar.

Nestes termos, convém assinalar os métodos que serão adotados no desenvolvimento deste trabalho com base na análise de discurso. Primeiro, é importante esclarecer que a análise de todo material será pautada no discurso político-cultural do Regime Militar, tomando os documentos da DSN e da PNC como principais instrumentos de análise, os quais revelam propostas e objetivos dos governos militares para as políticas culturais. Assim, a análise da tese seguirá três passos, com base na DSN e na PNC: análise do discurso dos projetos do FASC; análise das entrevistas com os gestores e produtores do FASC; e, por fim, análise da programação do FASC entre 1972 a 1985.

Enfim, a cultura não deve ser pensada como uma esfera acabada e isolada em si, mas, ao contrário, deve ser compreendida como um espaço portador de um discurso construído na sua relação com os fatores econômico, social e político, destacando a tentativa de constituição de hegemonia no embate entre o Estado, as classes sociais e os intelectuais, neste campo de produção simbólica.

3 - REGIME MILITAR: PERSPECTIVAS POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS

O Golpe de 1964 foi uma das maiores intervenções militares na vida política e civil brasileira, inaugurando uma era na qual os militares assumiram a construção de um novo tipo de poder, tomando a máquina do Estado, assegurando o controle da administração pública. Neste cenário, ao contrário do que ocorreu no passado, os militares envolvidos no Golpe de 64 não só realizaram uma preparação para ocupar o poder como definiram um projeto nacional pretensamente coeso, que se estendesse tanto às Forças Armadas quanto à própria sociedade civil.

A tomada do poder se deu, principalmente, pela ocupação dos militares nas instituições políticas, culturais e econômicas que, já pela sua natureza e função, deveriam estar nas mãos dos civis e dos seus representantes legitimamente eleitos. Assim, as Forças Armadas permaneceram no controle político do Estado, intervindo de forma radical na composição do poder público. Nesta perspectiva, temos um panorama no qual a intervenção dos militares na administração política, no Governo Federal e nos Estados, nos organismos e nas instituições traça diretrizes políticas em várias áreas da vida brasileira. Acentuando, portanto, a discussão acerca da política brasileira, principalmente em torno do poder das Forças Armadas que passaram a ter enorme participação nos recursos econômicos do país, através do crescimento e expansão da economia militar, com a indústria militar, da pesquisa e do desenvolvimento tecnológico e dos seus efeitos sobre a economia e a sociedade brasileira.

Ainda considerando este cenário, é preciso destacar a militarização da sociedade e da cultura que produziu um efeito de desgaste progressivo a partir de 74, quando tem início o processo da chamada abertura política. É inaugurado nessa fase um período de transição que culminou com a eleição, ainda indireta, do presidente Tancredo Neves, civil e apoiado numa

larga coligação da Aliança Democrática. Nesta fase de transição do autoritarismo para a democracia, o controle civil e constitucional passaram a ser um dos maiores aspectos da fragilidade política da sociedade.

Desde a ascensão militar em 64, até a posse do novo presidente civil, o país viveu sob o princípio da Segurança Nacional, com o controle total de informações em função do critério da segurança que passou a centralizar informações relacionadas ao desenvolvimento, à economia, a cassações e ao funcionamento do legislativo. Assim, nasceu uma grande máquina da segurança ou Estado da Segurança implantado pelas Forças Armadas. Em decorrência desse controle, as políticas realizadas pelo Estado militar acabaram gerando uma situação de extrema insegurança por parte da população. Neste contexto, as políticas econômicas, sociais e culturais acabaram criando um clima de violência e militarização da própria sociedade.

Assim, o objetivo neste capítulo é oferecer um panorama geral da ditadura militar brasileira com base nas suas premissas políticas e ideológicas, tentando fazer uma revisão dos principais aspectos que explicam a sua trajetória de ascensão e queda durante os seus 21 anos de existência. Para tanto, o presente capítulo será delineado em quatro sub-capítulos, os quais se complementam e se articulam entre si. A saber: 2.1. Contexto cultural pré-64; 2.2. Institucionalização do Regime Militar (caráter multifacetado das Forças Armadas); 2.3. Consolidação da ditadura militar no Brasil; 2.4. Abertura política.

3.1. Contexto cultural pré-64

A pretensão aqui é de retratar os movimentos culturais mais expressivos que antecederam e que deflagraram o golpe militar brasileiro de 1964. Marcado pela efervescência cultural, este período se traduz em iniciativas de luta e transformação social, inspirado na arte engajada e no discurso da esquerda revolucionária. Esta é a época do Cinema Novo, dos

teatros Oficina e Arena, do Centro Popular de Cultura (CPC), da Jovem Guarda e do Tropicalismo, é a época da militância de intelectuais e artistas em prol da conscientização do povo brasileiro como agente da revolução. Anterior a isso, já se enunciava uma preocupação dos intelectuais e artistas em torno da construção da identidade nacional baseada na originalidade da cultura brasileira. Disso resultou o debate acerca da questão racial, travado sobremaneira nas obras de Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha, e posteriormente estendido e ampliado por Gilberto Freyre, numa transição do conceito de raça para o de cultura, dando uma conotação positiva para a mestiçagem. Segundo Ortiz (1994), na década de 50 este tema da cultura foi também de interesse central dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), contudo, o recorte é outro, imprimindo a necessidade de uma ação social guiada por uma perspectiva teórica que entendia a cultura como um mecanismo de transformação social. Esta perspectiva marcará e influenciará todos os setores da sociedade a partir de então, mesmo sendo perseguida e inclusive erradicada pelo golpe de 64, entretanto:

[...] curiosamente esta ideologia encontrou um caminho de popularização que ganhou pouco a pouco terreno junto aos setores progressistas e de esquerda. A meu ver esta é a atualidade de um pensamento datado, produzido por um grupo de intelectuais, mas que se popularizou, isto é, tornou-se senso comum e se transformou em “religiosidade popular” nas discussões sobre cultura brasileira.(ORTIZ, 2003, p. 31).

Para Ortiz, esta ideologia dos isebianos foi retrabalhada, sobretudo por dois movimentos culturais, resguardando as devidas diferenças: o Movimento de Cultura Popular do Recife, que implantou o método de Paulo Freyre de alfabetização de adultos, e o Centro Popular de Cultura (CPC), que além de contar com a participação de intelectuais do ISEB, também contou com militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), alguns inclusive vinculados ao ISEB. As ações culturais do PCB ficavam sob a responsabilidade dos seus artistas e intelectuais, os quais atuavam nos diversos comitês culturais espalhados pelo país,

bem como participavam de movimentos culturais como o CPC, o Cinema Novo, o Teatro de Arena. Embora a trajetória política e cultural pré-64 comporte uma grande variedade de grupos e manifestações de esquerda e conseqüentemente alguns conflitos entre eles, há um discurso comum entre os seus artistas e intelectuais que defende as reformas de base, juntamente com a emancipação dos povos do Terceiro Mundo e a busca de uma identidade nacional.

Quanto ao CPC, era um movimento com características de uma política cultural direcionada para a arte popular, cujo objetivo era a instrumentalização política da arte sem devida preocupação com a qualidade artística das suas produções. Isto gerou muitas críticas, principalmente em relação ao seu conceito de cultura popular e as suas estratégias de atuação, idéias apresentadas no Manifesto do CPC, documento elaborado pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Mais tarde, muitas das idéias tomadas como conservadoras foram abandonadas, porém, a defesa de uma arte nacional e popular continuou. No geral, este movimento foi de muita importância para a área cultural nos anos 60, ampliando o cenário artístico e intelectual e contribuindo para a efervescência cultural do período.

Também merece destaque outro movimento cultural que consolidou a história do cinema brasileiro: o Cinema Novo. Este movimento teve início por volta de 1960 com Glauber Rocha, Ruy Guerra, Linduarte Noronha, Paulo César Sarraceni, Gustavo Dahl, entre outros cineastas engajados. Cineastas que já atuavam na área também foram incorporados ao Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, além de novos nomes como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Leon Hirszman. Diversos filmes foram produzidos entre 1960 e 1964¹⁷, cujas temáticas transitavam prioritariamente entre a realidade do Nordeste e das favelas cariocas, não agradando geralmente o público de classe média, já acostumado com o universo dos filmes hollywoodianos. De qualquer forma:

¹⁷ A título de esclarecimento, vale citar alguns filmes: *Barravento* (Glauber Rocha, 1960), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

[...] a intenção era precisamente chocar, não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. A proposta desses filmes era mostrar a realidade brasileira e as relações sociais conflituosas, ambientadas sobretudo no mundo rural, sem romantizar os personagens e as situações (como até então se fazia). Além disso, optavam por um cenário natural e uma linguagem crua, evitando transmitir um clima de estúdio ou de artificialidade nos diálogos e nas personagens, marcas do cinema convencional.(NAPOLITANO, 2006, p. 45).

Nestes termos, o Cinema Novo defendia uma produção independente e de baixo custo, e sempre enfatizando questões relativas aos problemas sociais do homem simples. A “estética da fome”, título do manifesto escrito por Glauber Rocha, era o princípio básico do Cinema Novo, que entendia a fome como “o nervo da sociedade subdesenvolvida”. Na tentativa de denunciar um tipo de cinema que deformava a miséria, escondendo-a e/ou estilizando-a, Glauber Rocha buscava inovar o formato do cinema brasileiro apresentando a fome na sua essência, com imagens fortes repletas de violência simbólica que expressavam a mais pura miserabilidade social. O trabalho dos cinema-novistas revestia-se de uma preocupação com o processo de descolonização, algo já discutido anteriormente no meio literário e intelectual, e que serviu de grande influência para a produção cultural e artística do Cinema Novo. Salvaguardando as divergências inerentes do período entre artistas e intelectuais de diferentes grupos político-partidários e de diferentes áreas da produção cultural, é válido sublinhar as suas afinidades acerca de temas centrais, tais como: a busca do ideário do “autêntico homem do povo” e das “raízes do Brasil”, bem como a construção de uma identidade nacional, idéias que somente se efetivariam a partir de um processo revolucionário.

Enfim, a trajetória do CPC e do Cinema Novo são importantes referências para o contexto cultural pré-64, dentre as outras que marcaram esta época em todas as áreas da produção cultural de esquerda: música, literatura, teatro, artes plásticas. Contemplamos estes movimentos por eles serem emblemáticos para contextualizar o golpe militar de 64 e em boa medida explicar as relações entre as forças oposicionistas e a ditadura. Muitos dos seus

integrantes continuaram após o golpe sendo focos de resistência política, embora com toda a repressão e censura que sofreram e que se intensificaram com a implantação do Ato Institucional nº 05 (AI5). Todavia, é bem verdade que os cineastas cinema-novistas se distanciaram com o tempo daquela crença na visão revolucionária do cinema, devido às novas relações com o Estado militar e ao conseqüente enfraquecimento da esquerda, notadamente no período de abertura política iniciado no governo Geisel (1974-1978), o qual promoveu uma reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME). Esta mudança de perspectiva é apontada por Marcelo Ridenti:

Nos primeiros anos da ditadura, os herdeiros do Cinema Novo colocaram-se claramente na oposição, mas isso em parte mudou com a abertura política do presidente Geisel e a reorganização da Embrafilme, com a qual vários cineastas passaram a colaborar, especialmente na gestão do cineasta Roberto Farias, entre 1974 e 1979. A posição do governo continuava ambígua: filmes financiados pela Embrafilme por vezes eram censurados, diferentes órgãos do Estado incentivavam e puniam uma dada produção. (RIDENTI, 2006, p.250).

Esta mudança atingiu outros setores da produção cultural, que, na verdade, acompanhavam as transformações sociais e políticas advindas do próprio Regime Militar. Para compreender melhor tais transformações, trataremos agora de todas as fases deste período de ditadura aqui no Brasil.

3.2. Institucionalização do Regime Militar

O golpe militar contra João Goulart concluiu-se com a sua deposição em 1.º de Abril de 1964 sem evidência de resistência. Marcado pelo domínio arbitrário do poder executivo, a ditadura militar durou 21 anos, tempo suficiente para injetar mudanças na estrutura política, econômica e cultural do país. Tal propósito de intervenção foi justificado pelos militares a partir de alguns motivos que se tornaram urgentes de reparo e que só com a tomada do poder se resolveriam. Segundo os militares, as razões eram as seguintes: caos, desordem, greves e

instabilidade política, provenientes da incompetência administrativa de João Goulart; crescimento do perigo comunista e esquerdismo, em especial do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e de outros partidos de esquerda que tentavam atender às reivindicações da classe operária, influenciando inclusive o governo e o meio militar; razões militares, centradas numa crise hierárquica militar, na insatisfação dos militares em relação à remuneração, na interferência do governo em assuntos militares e na redução do orçamento militar; razões econômicas, tendo como principais queixas a estagnação econômica e a inflação; influências externas, marcadas principalmente pela influência norte-americana (COUTO, 1998).

Estes motivos apresentados pelos militares evidenciam a acentuada preocupação com a ameaça comunista, cujo cenário expressava o crescimento da representação parlamentar de esquerda e a relativa perda de posição dos partidos identificados com a direita, além da preocupação com a falta de autonomia político-militar e com o acirramento das divisões político-ideológicas nas Forças Armadas, bem como com o agravamento das relações com os Estados Unidos em decorrência de uma política econômica antiinflacionária. Em meio a este contexto, João Goulart tentava a adesão para a aprovação do seu pacote de reformas, o que logo gerou severas críticas por parte dos militares e dos partidos opositores que o acusaram de oportunista e de disseminador de um nacionalismo radical que defendia a subversão da ordem constitucional.¹⁸ Goulart responde com mais firmeza, e apoiado pelos nacionalistas decide insistir nas suas reformas, mesmo contrariando o Congresso Nacional e os seus adversários. A situação se agrava quando o então Presidente defende a sindicalização de soldados e praças graduados, o que ocasionou protestos por parte da oficialidade das Forças Armadas, cuja queixa era a ameaça que tal medida representava para a disciplina militar. Com isso, aumentavam as tensões políticas e, conseqüentemente, aumentava também a conspiração militar-civil contra o governo, liderada e coordenada pelo General Castelo

¹⁸ Ver OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)**, 1976.

Branco. Embora muitos militares tenham aderido a este movimento oposicionista, outros se encontravam indecisos, o que demonstra a diversidade de opinião, a pluralidade ideológica no interior das Forças Armadas em relação à deposição de João Goulart. E neste caso, a divisão se dava entre os oficiais centristas, que se recusavam a conspirar contra um presidente legalmente eleito, e os oficiais linha-dura, contrários às eleições presidenciais diretas, cujo interesse era de assumir o poder e adotar novas regras políticas.

No dia 1º de Abril de 1964, o golpe é concluído. O Presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declara vaga a Presidência da República. Conforme rege a Constituição, quem deve ocupar a vaga é o Presidente da Câmara dos deputados por um período máximo de 30 dias, e assim ocorre. Raniere Mazzilli é o novo presidente em exercício. Neste contexto, enquanto o Congresso tentava providenciar um candidato à presidência, os militares pensavam numa nova estratégia para dar continuidade ao golpe. Durante este período, Raniere Mazzilli nomeou três ministros militares para o seu governo, os quais exigiram a suspensão dos procedimentos legais para executarem expurgos nos serviços públicos, na área militar e entre aqueles que ocupavam cargos eletivos em qualquer nível. Segundo Skidmore (1988), mesmo sob protesto, os Ministros emitiram em 09 de Abril de 1964 um Ato Institucional que alargava mais ainda os poderes do Executivo. Como consequência, foi eleito o candidato do consenso dos militares e dos governadores anti-Goulart para Presidente da República. Castelo Branco assumiu o poder em 11 de Abril de 1964 e instaurou o Regime Militar no Brasil. Apesar das divergências entre os militares, Castelo Branco se comprometeu em devolver o país ao regime constitucional em dezoito meses, justamente cumprindo o tempo restante do prazo para o término do mandato de João Goulart, cujas novas eleições aconteceriam em novembro de 1965. Entretanto, tal promessa não se firmou, pois militares e membros da equipe do governo argumentaram que este não seria tempo suficiente para efetivar as reformas desejadas. Inicialmente Castelo Branco tentou contestar a prorrogação do seu

mandato, já que se tratava de uma postura ilegal, anti-constitucional e anti-democrática, porém acabou aceitando frente aos argumentos da sua equipe econômica e dos ministros militares que se preocupavam com o destino do seu projeto de estabilização da economia e com uma possível derrota na eleição. Resultado: a eleição para Presidente da República ficaria para novembro de 1966 e o seu mandato foi prorrogado até março de 1967. Daí em diante, com o intuito de restabelecer a ordem no âmbito social, político e econômico, cujo objetivo principal era conter a inflação, os militares passaram a implementar um rigoroso controle e repressão em relação à sociedade civil, perseguindo particularmente artistas, intelectuais e lideranças de esquerda, que mesmo acuados pelas medidas adotadas nos Atos Institucionais, resistiam. Conforme Skidmore (1988), estas medidas também foram alvo de críticas da imprensa e da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), setores¹⁹ que apoiaram a deposição de Goulart, mas que não concordavam com tais idéias do Regime Militar. Castelo Branco e sua equipe econômica lançaram em agosto de 1964 o Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), visando, sobretudo a retomada do crescimento econômico e a redução da inflação, adotando, para tanto, uma política de contenção dos gastos públicos e dos salários, acompanhada pela elevação dos impostos e pelo controle do crédito (COUTO, 1998). Objetivando realizar as propostas do PAEG, o governo criou o Banco Central (BC) e o Conselho Monetário Nacional (CMN), todavia, ainda existia um impasse, a dívida externa. Ocorreu que o governo Goulart tinha decretado a moratória da dívida, ocasionando a falta de credibilidade do país em relação às instituições monetárias internacionais. No governo de Castelo Branco esta dívida foi renegociada, tornando-se assim possível a obtenção de novos empréstimos. Por outro lado, as medidas econômicas adotadas também provocaram a elevação dos preços de vários produtos e serviços, contrariando, portanto, empresários, líderes sindicais e a população em geral. Vale assinalar que muitos empresários criticaram a política

¹⁹ Além destes, outros setores apoiaram a intervenção militar, como: o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), o movimento feminino denominado de Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), uma facção da Igreja Católica e alguns governadores (Carlos Lacerda, Adhemar de Barros e Magalhães Pinto).

governamental de controle do crédito privado, pois se sentiam ameaçados pela constante intervenção do Estado nesta área.

Outro fato importante após o golpe foram as eleições de 1965 para prefeito e governador. No caso de São Paulo, foi eleito o brigadeiro Faria Lima para prefeito, o qual contou com o apoio de um político cassado pelo Regime Militar, Jânio Quadros. Houve reação do governo, que logo instituiu a edição da Emenda Constitucional n.º12, estabelecendo que os prefeitos das capitais dos Estados, dos territórios e das estâncias hidrominerais deveriam ser nomeados pelos governadores. Como as eleições para governadores também não agradou ao governo militar²⁰, outras medidas foram tomadas, como “[...] a Emenda Constitucional n.º 13, incluindo a eleição de governadores no pleito marcado para 15 de novembro de 1966.” E, “[...] a Emenda Constitucional n.º 14 instituiu exigência de domicílio eleitoral mínimo para os candidatos a governador e prefeito.” (COUTO, 1998, p. 69). É bom frisar que embora a União Democrática Nacional (UDN) fosse a base de apoio partidária do Regime Militar, principalmente entre os militares linha-dura, houve um certo atrito nas suas relações com a presidência, basta lembrar o episódio da cassação do mandato de Juscelino Kubitschek, contra o qual Castelo Branco se posicionou mas acabou tendo que ceder. Outro fato ocorrido que comprova tal mal-estar, refere-se a Carlos Lacerda, um dos principais líderes da UDN, que condenou a prorrogação do mandato de Castelo Branco justamente por ter interesse em ocupar o cargo de Presidente da República. Apesar das divergências, Castelo Branco teve que apoiar o candidato udenista nas eleições, dificultando inclusive o lançamento de candidaturas de políticos de partidos de oposição. De qualquer forma, adotando uma postura democrática, Castelo Branco se comprometeu em respeitar o resultado das eleições, assegurando a posse dos candidatos eleitos para governadores. Outrossim, devido à pressão dos militares sob receio de futuras derrotas nas eleições, foi editado em 27 de Outubro de

²⁰ O incômodo foi resultado da disputa acirrada entre a UDN e o Partido Social Democrata (PSD) nas eleições para governadores, tendo o PSD, partido da oposição, um saldo de cinco vitórias, inclusive duas em Estados de grande importância política e econômica: Minas Gerais e Guanabara. Ver Couto, Ronaldo Costa, 1998.

1965 o Ato Institucional n.º 2 (AI2), o qual determinava a abolição dos partidos políticos existentes e a implantação de eleições indiretas para presidente e vice-presidente e para governadores, além de garantir ao governo o poder de cassar mandatos e direitos políticos, e de editar decretos-leis que tratassem de temas de “segurança nacional” (COUTO, 1998, p. 71-72). Este Ato Institucional, segundo Skidmore (1988), incluiu uma cláusula que determinava que o Presidente da República Castelo Branco ficaria “(...) inelegível para a eleição presidencial de 1966.”, o que por sua vez evitaria que um mesmo líder militar se mantivesse no poder por um longo tempo. Na verdade, o AI 2 atendia a um “acordo” entre os militares linha-dura e os moderados, já que com essa medida Castelo Branco afastava o risco de perder o apoio dos militares linha-dura, ao mesmo tempo que evitava fragilizar a unidade entre os militares. Houve resistências na edição do AI 2. Na base política, o udenista Milton Campos se recusou a redigir o Ato e entregou o cargo de Ministro da Justiça; no Congresso, devido às divergências, o AI 2 não foi aprovado. Ao final, Castelo Branco proclama numa atitude unilateral o AI2, repetindo o que já havia acontecido com o Ato Institucional nº 1 (AI1).

Com a extinção do pluripartidarismo, foi implantado o Ato Suplementar n.º 4 que regularizava a formação de novos partidos, tornando-se possível a criação de dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido governista, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição. Ao que tudo indica, Castelo Branco tentava demonstrar ter uma postura moderada, que não se alinhava aos militares radicais, efetuando, portanto, punições para aqueles que excediam o poder. Atento aos militares da extrema direita, Castelo Branco chegou a manifestar certo temor de se concretizar uma conspiração entre os militares radicais com o intuito de implantarem uma ditadura militar no Brasil. Esta divergência ficou ainda mais visível quando o atual Presidente da República regulamentou uma lei que limitava a permanência de oficiais no serviço ativo assim que atingiam os seus

postos máximos, contribuindo, dessa forma, para a renovação de lideranças no âmbito militar e dificultando a sua intervenção no setor político.

O fato é que o ideal democrático tão desejado e prometido por Castelo Branco estava bem distante, pois embora relutasse em reafirmar uma postura de um governo em prol da legalidade e de princípios democráticos, totalmente contrário a um regime ditatorial, o que se via era o fortalecimento dos militares e a sua consolidação no poder, como ficou atestado mais uma vez com a posse de um novo governo militar em 1966, o general Costa e Silva, quando aconteceu sua eleição via Congresso Nacional. Mesmo sob protesto de diversos setores da sociedade civil e contrariando a vontade do atual Presidente Castelo Branco, os militares da linha dura conseguem ascender ao poder através do seu representante Costa e Silva. Este período, que consolidou o Regime Militar no Brasil, será analisado a seguir.

3.3. Consolidação da ditadura militar no Brasil

Após a gestão do Presidente Castelo Branco, o Regime Militar enrijece e passa a ter aspecto ditatorial nos governos de Costa e Silva e de Garrastazu Médici. Os sinais de retrocesso no poder político são sentidos por uma atuação mais autoritária na vida pública e no cotidiano das pessoas, repercutindo reações particularmente do movimento estudantil e de outros segmentos sociais, como a base operária, segmentos da sociedade civil organizada que contavam com a participação de políticos, intelectuais, profissionais liberais e lideranças ligadas à Igreja Católica. Descortina-se mais uma vez, nesse sentido, o caráter heterogêneo que acompanhou o regime militar-autoritário durante os seus 21 anos de governabilidade, tanto na sua relação com setores civis quanto no interior do próprio comando militar, verificando que:

Ele sempre se caracterizou por uma duplicidade normativa, constitucional/institucional, resultante das orientações político-ideológicas divergentes de seus dirigentes. Esses segmentavam-se em facções heterogêneas – agrupamentos militares, de composição variável no tempo, associadas a cliques de tecnocratas – que compartilhavam o poder, de forma tensa e até conflitiva, mas acomodando-se umas às outras, alternando-se na hierarquia de poder e evitando sempre romper a “unidade revolucionária”.(SALLUM Jr., 1996, p. 17-18).

Com o controle militar do executivo e com limites impostos aos poderes legislativo e judiciário, os governos militares implementaram algumas práticas e normas que cumpriam o atributo de controlar qualquer heterogeneidade da sociedade e de possibilitar a preservação da unidade militar das facções “revolucionárias”, cujo objetivo era desmobilizar as forças opositoras, inibindo a participação popular no processo político.

O próprio Costa e Silva, embora se enquadrasse na perspectiva dos militares da linha-dura, assume o poder em março de 1967 com a pretensão de manter a unidade militar e com a promessa de humanizar o golpe, transmitindo uma “imagem conciliatória” de seu governo, construída com base nas estratégias da AERP destinadas a conquistar a opinião pública. Durante este governo, estando à frente o Ministro Delfim Neto, medidas econômicas importantes foram tomadas, como: o aumento do crédito, a obtenção de novos empréstimos externos, o estímulo à entrada de capitais e às exportações, a concessão de incentivos e de subsídios aos investimentos privados e o controle de preços e salários (SKIDMORE, 1988). Desde então, com a criação de diversas empresas estatais, sobremaneira na área de energia, telecomunicações e siderurgia, o Estado amplia a sua participação na vida econômica do país como investidor e produtor, tomando como justificativa atingir a meta da segurança nacional. Na verdade, em decorrência dessas medidas, o governo de Costa e Silva inicia o período que se convencionou chamar de “milagre econômico”, período de grande expansão econômica que se tornou expressivo mais precisamente no intervalo de 1968 a 1973, tempo suficiente para apontar as falhas dessa política econômica, que carregava consigo o crescimento da concentração de renda e da dívida externa e interna.

Enquanto na economia Costa e Silva aproveitava um momento favorável, na política o cenário era diferente. Muitos protestos se intensificavam por todo o país, principalmente em 1968, quando acontecem diversas manifestações populares, a exemplo das lideradas por estudantes que reivindicavam melhores condições de ensino e o distanciamento da política norte-americana na educação brasileira, que representava uma interferência imperialista na cultura e na soberania do país.²¹ Aliado a isso, a repressão também aumenta. Vale citar aqui um episódio que muito ficou conhecido e que foi instrumento de luta e de revolta contra os abusos do Regime Militar. Trata-se da morte do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, baleado pela polícia durante um protesto contra a baixa qualidade da comida de um restaurante mantido pelo governo, chamado de Calabouço. Tal episódio ocorreu em Março de 1968 e gerou muitas manifestações em repúdio à repressão policial e à política do governo militar, deflagrando ações de contestação por todo o país, como a primeira greve operária depois do golpe de 64, organizada pelos metalúrgicos de Contagem (Minas Gerais), em Abril de 1968. Como resposta, segundo Skidmore (1988), o Ministro Jarbas Passarinho encaminhou tropas policiais para ocupar a cidade e proibiu qualquer reunião dos trabalhadores. As manifestações não cessaram, e em Junho do mesmo ano ocorreu a Passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro, que contou com o apoio da Igreja Católica, de entidades estudantis, de artistas, intelectuais, políticos, lideranças operárias e religiosas. Mesmo sob forte pressão do Presidente Costa e Silva reagindo violentamente contra os seus opositores, e ameaçando inclusive decretar estado de sítio caso os protestos não parassem, as manifestações prosseguiram por toda parte, alargando ainda mais o clima de radicalização política, tanto para aqueles que se posicionavam contra a repressão militar quanto para aqueles que entendiam as

²¹ Tal protesto decorreu do acordo firmado no governo de Castelo Branco entre o Ministério da Educação e Cultura e a agência norte-americana Agency for International Development (USAID), cujo objetivo era agilizar e melhorar o ensino universitário, defendendo a idéia da universidade-empresa, que teria como meta “formar técnicos para o desenvolvimento”. Ver mais em Couto (1998, p. 89).

manifestações como uma volta à ameaça comunista²². Para acentuar ainda mais a agitação política, o deputado federal do MDB, Márcio Moreira Leite, lançou severas críticas ao modelo policial e militar do governo, proferindo no Congresso Nacional um discurso contra o Regime Militar. Os oficiais militares exigiram do governo medidas punitivas para o deputado. Como consequência, o Supremo Tribunal Federal foi acionado, que, por sua vez, solicitou ao Congresso a suspensão das imunidades parlamentares do referido deputado. Tal pedido foi negado, e logo contestado pelo governo, que reagiu com o fechamento do Congresso e com a edição do AI5. Com o AI5 o Presidente Costa e Silva adquiriu plenos poderes para governar e adotar qualquer medida, como suspender mandatos e direitos políticos, dispensar e aposentar servidores públicos, censurar a imprensa, cancelar *habeas-corpus*, intervir nas políticas dos governos estaduais e municipais, dentre outras. Foram vários os atos institucionais e suplementares promulgados, bem como os decretos, e sempre aconteciam sob a justificativa de serem fundamentais para o restabelecimento da ordem, da segurança nacional e para a defesa da democracia. Este discurso é, na verdade, uma tentativa de amenizar a arbitrariedade do AI5 a partir de um “estímulo” ao ideário democrático, já tão prometido pelos militares desde 64, e que agora Costa e Silva demonstra algum interesse de concretizá-lo a partir da proposta de nomear uma comissão especial de juristas para elaborar uma nova Constituição. Contando com significativo empenho do Presidente para realizar a implementação de tal proposta, o texto constitucional fica pronto em 26 de Agosto de 1969. Costa e Silva também planejava reabrir o Congresso e promulgar a nova Constituição ainda em Setembro, contudo, após sofrer um acidente vascular cerebral, o mesmo foi afastado das suas atividades de Presidente da República e com ele foi também a esperança da redemocratização.

Outro dado interessante que se observou neste período de profunda contestação, foi o surgimento de organizações de esquerda que se direcionavam para a luta armada, a exemplo

²² Contra esta ameaça, além do Estado, algumas organizações “paramilitares de direita” se formaram, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que estrategicamente perseguiram artistas e seus espetáculos tidos como subversivos. Sobre este tema ver Ridenti (2000).

da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Estas organizações operavam na clandestinidade desde o golpe de 64, mas somente passaram a ter visibilidade a partir de 68, quando começaram a intensificar algumas ações de assaltos a bancos, atentados à bomba, seqüestros, dentre outras. O resultado foi mais repressão e perseguição aos seus líderes:

Marighela (ALN) e Lamarca (VPR) eram os guerrilheiros mais conhecidos pelo público e também os mais procurados pelas forças de repressão. Marighela comandava a guerrilha urbana (primeira fase de sua estratégia) e Lamarca montou um foco de operação no vale do Ribeira (SP). O primeiro foi morto numa emboscada, em plena região central da cidade de São Paulo, e o segundo, após escapar de um enorme cerco no vale do Ribeira, fugiu para o interior da Bahia, onde foi capturado e morto em 1971. Nesse mesmo ano, com o cerco dos guerrilheiros do PCdoB no Araguaia, a luta armada estava praticamente derrotada: a maior parte dos grupos (constituídos por dezenas de grandes e pequenas organizações) estava desmantelada, e seus membros estavam presos, mortos ou no exílio.(NAPOLITANO, 1998, p. 36).

Nota-se, portanto, que em pouco tempo o Regime Militar conseguiu ter o controle da situação, fragilizando e conseqüentemente extinguindo mais tarde qualquer expressão da luta revolucionária aqui no Brasil. Os diversos órgãos de repressão política²³, sejam os oficiais ou paramilitares, tinham como objetivo principal despolitizar a sociedade, imprimindo a tortura e o medo, ainda que atuassem de forma pulverizada em relação ao combate à guerrilha. Tentando atingir este fim, em Julho de 1969 em São Paulo, foi organizada a Operação Bandeirante (OBAN), de caráter não oficial por ser uma organização clandestina, que tinha a proposta de centralizar e coordenar as operações antiguerrilhas. Esta organização, que indiretamente era coordenada pelo governo e recebia apoio financeiro de empresários que se colocavam contra a subversão, era composta por membros das polícias militar e civil, das Forças Armadas e por cidadãos comuns, geralmente vinculados a grupos paramilitares, como o CCC.

²³ A título de exemplo, podemos citar alguns: Serviço Nacional de Informações (SNI), criado em 1964; Centro de Informações da Marinha (CENIMAR); Centro de Informações do Exército (CIEEX), criado em 1967; e o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), criado em 1968.

Este momento do Regime Militar revela o quanto se investiu na repressão e no controle arbitrário do poder, embora os militares tenham procurado respaldo legal para as suas ações. De qualquer forma, é um momento marcado pela prática da tortura e pela perseguição política aos “subversivos”. Sobre esta questão deve-se esclarecer que:

A tortura aos presos políticos foi uma prática dotada de métodos sistemáticos. Equipes especializadas, com assessoria de psicólogos e médicos, infligiam ao preso imobilizado uma série de violências previamente estudadas (aprendidas em cursos com aulas práticas), cujo objetivo era fazer com que ele chegasse ao limite da dor física e da humilhação moral. As sessões se repetiam diariamente, com violência crescente. Incluía diversas técnicas, utilizadas alternadamente sobre uma mesma pessoa: espancamentos, afogamentos, choques elétricos em partes sensíveis, isolamento do preso em locais inóspitos, e outras. Nos casos mais extremos, alguns presos (e presas sobretudo) sofreram estupro coletivo dos torturadores e empalamento (introdução de objetos perfurantes pela via anal). Tudo isso executado em nome da “ordem” e dos “bons costumes”, por profissionais pagos com dinheiro público. (NAPOLITANO, 1998, p. 38).

No geral, a comunidade de informações passou a ter mais autonomia de ação, podendo ser caracterizada por isso como um poder paralelo, a exemplo do que aconteceu com a OBAN após 1970, que embora tenha sido oficializada com o nome de Departamento de Operações Internas – Comando de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) sob a responsabilidade do Exército, atuava com considerável independência, o que causou no decorrer da década de 70 vários desentendimentos e divergências no interior das Forças Armadas, notadamente durante o período posterior de sucessão presidencial, quando se evidencia conflitos de interesses acerca da posse do próximo candidato à Presidência da República. Isto implica dizer que com o afastamento de Costa e Silva, o Alto Comando das Forças Armadas tomou todas as decisões no processo de escolha do seu sucessor. Como se posicionava contra a posse do vice-presidente Pedro Aleixo, a alta oficialidade das Forças Armadas resolveu escolher três nomes, dentre estes o do general Emílio Garrastazu Médici vence as eleições para Presidente da República em 25 de Outubro de 1969 e toma posse no dia 30 do mesmo mês e ano, acompanhado do seu vice, o almirante Rademaker, sendo estabelecida a duração do atual

mandato por quatro anos.²⁴ O Congresso foi reaberto apenas para as eleições, como forma de respeito à legalidade e à ordem constituída, entrando logo depois, mais uma vez, em recesso. As eleições aconteceram conforme o previsto: parlamentares da ARENA apoiaram o candidato dos militares, já os parlamentares do MDB decidiram pela abstenção.

Assim como Costa e Silva, Médici se alinhava ao grupo dos militares da linha dura, e assim como os outros Presidentes Militares o seu discurso era recheado da promessa da redemocratização. Segundo Costa Couto (1999), o Ministério montado pelo Presidente Médici era peculiar na sua formação técnica e na sua experiência administrativa. Do governo anterior continuaram Delfim Neto, no Ministério da Fazenda, e Jarbas Passarinho, que saiu do Ministério do Trabalho para ocupar o cargo de Ministro da Educação e Cultura. Na verdade, a organização administrativa do seu governo centrava-se em três grandes áreas, às quais foram delegadas significativo poder e autonomia. As áreas são: a militar, estando à frente o General e Ministro Orlando Geisel; a econômica, sob o comando do já citado Ministro da Fazenda Delfim Neto; e a política, sob a responsabilidade do chefe do Gabinete Civil Leitão de Abreu. Este modelo organizacional também incluía outros centros de decisões do governo, como o Conselho de Segurança Nacional, formado pelo Presidente da República, pelos Ministros de Estado, pelos membros do Alto Comando das Forças Armadas e pelo chefe do Gabinete Civil. Este período contou com um considerável êxito na política econômica, consolidando o que ficou conhecido como “milagre econômico”, apoiado por um sistemático mecanismo ideológico de propaganda e repressão, assegurando certa legitimidade do governo federal e da sua política, notadamente em relação às classes média e alta, principais favorecidas neste momento.

Todavia, também devemos considerar o apoio e a aprovação da classe popular acerca deste rápido crescimento econômico, que se traduzia na geração de novos empregos no

²⁴ Observar a obra de Skidmore (1988).

mercado de trabalho. Tudo isso se tornava visível através da idéia vendida nas propagandas de que o Brasil era o país do futuro, com grande chance de se concretizar potência mundial.²⁵

Nesse sentido:

O governo faz da propaganda arma eficaz de popularização de suas políticas, a serviço de sua imagem. Credita-se a disparada da economia ao governo forte de Médici. Ao presidente Médici. Só a oposição fala em democracia e, ainda assim, sem ressonância. Censura, repressão e ambiente triunfalista bloqueiam o debate de idéias e as críticas. A democracia parece incompatível com os resultados alcançados pelo país. A impressão passada ao povo é a de que o desenvolvimento exige governo forte. Governo militar. Com raro profissionalismo, o marketing governamental estimula a auto-estima do povo e, sobretudo, suas esperanças, ligando ambas ao desempenho e à idéia de um futuro brilhante (COUTO, 1998, p.114).

Por outro lado, o governo Médici foi expressivamente controlador, atuando de forma contundente na vida política do país, a exemplo do que aconteceu nas eleições indiretas para governadores em 1970, quando ele interfere nas escolhas dos candidatos e nas “regras eleitorais” em relação à redução do número de cadeiras na Câmara dos Deputados, e fixa novo calendário eleitoral, escolhendo datas distintas para as eleições municipais e legislativas, cujo objetivo era não deixar que temas nacionais influenciassem questões locais, além de implantar o voto vinculado para a eleição de deputados estaduais e federais, o que obrigaria o eleitor a votar de forma conjugada em candidatos do mesmo partido. Isto é curioso porque ainda que tais medidas significassem um abuso por parte do governo, ao mesmo tempo era um recurso legítimo que o governo encontrou para assegurar o seu poder e garantir o apoio da opinião pública, e neste sentido, o processo eleitoral, embora manipulado, se configurava como um instrumento legal que atendia à preocupação dos militares de manter a legitimidade das suas ações.

A proposta de autodissolução dos partidos gerou divergências internas no MDB, que, embora fragilizado pela perseguição política, tentava ainda se firmar como o único partido de

²⁵ Esta idéia de “Brasil, grande potência” foi bastante disseminada no período Médici, cuja base ideológica se encontrava na DSN do Regime Militar. Para uma melhor compreensão, ver Azevedo (2006).

oposição ao governo. Skidmore (1988) sinaliza para tal divergência do MDB a partir de duas correntes assim descritas: a dos autênticos, considerados mais agressivos por expressarem abertamente uma postura de protesto contra os abusos e os atos arbitrários do Regime Militar; e a dos moderados, cuja postura era mais flexível e cautelosa, e, portanto, de menos embate direto no cenário político. Aliado a esta atuação da esquerda no país, vale lembrar que Médici na sua gestão não enfrentou grandes dificuldades, a exemplo do estratégico combate à esquerda armada, o que não implica dizer que a guerrilha não tenha desenvolvido ações ou que não tenha relutado contra o seu fim, mas ao contrário houve muita resistência e diversas ações armadas foram deflagradas neste momento, como ataques a quartéis e seqüestros de embaixadores. Todavia, o movimento guerrilheiro contava apenas com jovens advindos do movimento estudantil e da classe média em sua grande maioria, e que pouco entendiam de luta armada; ao passo que seus opositores eram militares e policiais treinados com experiência significativa em armas, e que contavam com recursos materiais e humanos superiores aos revolucionários, além de contar com um aparato de repressão extremamente eficiente, com métodos sofisticados de tortura para obtenção de informações, cujo resultado era a desarticulação das organizações guerrilheiras e a sua total desintegração, fato praticamente ocorrido até 1972. Nestes termos, ao mesmo tempo em que crescia o entusiasmo da sociedade civil em relação ao “milagre econômico”, também se efetivava a aniquilação dos conflitos em decorrência do constante controle dos militares da linha dura nas diversas esferas sociais. Ao final, Médici adotou uma política que fazia funcionar tanto a propaganda governamental²⁶ quanto a repressão, implementando para tal fim uma aliança entre os militares radicais e os tecnocratas, os quais conjugavam motivos suficientes para defender um regime autoritário:

²⁶ Tendo a televisão como principal aliada, a AERP, enquanto órgão do governo federal, promoveu diversas campanhas publicitárias de grande impacto visual e simbólico, utilizando-se de frases de efeito como: “Ninguém mais segura este país”, “Brasil, grande potência”, “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Fora isso, a idéia de país grande e com futuro promissor era trabalhada a partir da imagem de grandes obras e de significativas conquistas, a exemplo, respectivamente, da construção da Rodovia Transamazônica e da vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970. Ver: Azevedo (2006) e também Fico (1997).

“Os militares da linha-dura precisavam dos tecnocratas para fazer a economia funcionar. Os tecnocratas precisavam dos militares para permanecer no poder. As altas taxas de crescimento por seu turno davam legitimidade ao sistema autoritário.” (SKIDMORE, 1988, p. 220).

Até aqui fica evidente que o êxito da política econômica foi favorável à aceitação e conquista de popularidade do Presidente Médici e de sua equipe, gerando grande aprovação popular notadamente ao aumento da oferta de empregos e ao aumento do poder aquisitivo por parte da classe média, que passou a ter acesso a certos bens de consumo devido às facilidades ofertadas pelo governo em alguns segmentos, como os de eletrodomésticos e de carros, impulsionando novos costumes sociais e estimulando a indústria cultural.

Com o crescimento acelerado, com um esquema rígido de repressão e com uma eficiente assessoria de propaganda, o governo Médici apelava para a sociedade civil participar de forma harmoniosa desse momento de mudança, cujo argumento centrava-se na necessidade da integração nacional como mecanismo para fortalecer o caráter nacional, o patriotismo e a dedicação ao trabalho, princípios fundamentais que assegurariam tanto o desenvolvimento integrado quanto a segurança nacional. Todavia, esta aprovação popular e o êxito dos militares da linha-dura se enfraqueceram juntamente com o declínio do “milagre econômico” e com a sucessão presidencial. O crescimento econômico revelou-se se sustentar em bases frágeis desprovidas de mecanismos de defesa contra os problemas que se seguiam, como a inflação alta, a queda do Produto Interno Bruto (PIB) e a falta de emprego. Quanto à sucessão dos militares da linha dura, isso não ocorreu, e o próximo Presidente eleito foi Ernesto Geisel, representante da ala dos militares moderados. Geisel, General de grande prestígio no Alto Comando das Forças Armadas, contava com a simpatia de dois fortes aliados do governo Médici: o General João Baptista Figueiredo (Chefe do Gabinete Militar da Presidência), e o General Orlando Geisel (Ministro do Exército e irmão de Ernesto Geisel). Embora o MDB tenha lançado a “anticandidatura” de Ulysses Guimarães e Barbosa Lima Sobrinho, o

candidato do Presidente Médici, Ernesto Geisel, foi o vitorioso no Congresso. Nesse sentido, se encerra o período mais duro do Regime Militar e se inicia um outro momento marcado pela gradual abertura política.

3.4. Abertura política

Na condição de ex-presidente da Petróleo Brasileiro S.A. (PETROBRAS) e de ter ocupado outros cargos públicos, Ernesto Geisel tinha considerável experiência técnica e administrativa, o que facilitou a sua gestão como Presidente da República. Assim como ele, a sua equipe era formada por profissionais de boa reputação e de ampla experiência, valendo destacar a nomeação de dois ex-governadores, Ney Braga para Ministro da Educação e Cultura e Armando Falcão para Ministro da Justiça. O então Ministro da Fazenda Delfim Netto foi substituído por Mário Henrique Simonsen, já o Ministério do Planejamento continuou sob a responsabilidade do economista João Paulo dos Reis Velloso. O Ministério da Indústria e Comércio ficou a cargo do empresário Severo Gomes e a chefia do SNI foi ocupada pelo General João Baptista Figueiredo, este que no governo Médici era o chefe do Gabinete Militar, e que agora no Governo Geisel este cargo será repassado para o General Dilermando Gomes Monteiro. Outro General que assumira papel de destaque nesta gestão foi Golbery do Couto e Silva²⁷, ficando à frente da Chefia do Gabinete Civil da Presidência da República (SKIDMORE, 1988).

A gestão Geisel enfrentou desde o início, mudanças significativas no contexto econômico mundial, principalmente em relação à elevação dos preços do petróleo, ocasionando uma crise no mercado em nível internacional. No caso do Brasil, esta situação se agravou, pois o país importava a maior parte do petróleo que consumia, mergulhando, assim, num período de recessão econômica, restando apenas dois caminhos, segundo Costa Couto

²⁷ Lembrando que este foi um dos principais teóricos da DSN.

(1998): ou ajustar a economia às novas condições impostas pelo mercado mundial, ou encontrar novos mecanismos para a manutenção do crescimento acelerado. O Presidente Geisel optou pela continuidade do crescimento e pela manutenção do “milagre econômico”. Contudo, para levar adiante este projeto, o governo implementou em novembro de 1974 o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), cujo objetivo era esclarecer a sua política de desenvolvimento que esclareceria prioridades, metas e estratégias não recessivas. Em outras palavras, o II PND colocava em pauta algumas prioridades, a saber: a aceleração do processo de substituição de importação dos produtos intermediários e dos bens de capital, a potencialização das áreas de telecomunicações, transportes e infra-estrutura econômica, o aumento das exportações, a ampliação do mercado interno e a melhoria da distribuição de renda. O Plano procurava concentrar os seus investimentos, sobretudo nas áreas de siderurgia, papel e celulose, bem como na área de petroquímica e nos setores de produção de energia, investindo maciçamente na PETROBRAS através do incentivo à pesquisa e à exploração de novas fontes de energia. Para financiar estes investimentos, o governo passa a se utilizar de reservas cambiais e de empréstimo no exterior, fazendo aumentar consideravelmente a dívida externa neste período, embora os indicadores econômicos demonstrassem um bom resultado, inclusive porque Geisel e a sua equipe conseguiram controlar a alta taxa de inflação que assolava o país.

Assim como aconteceu com Médici, este momento de crescimento econômico serviu como um significativo aparato de legitimidade do governo e favoreceu esta nova fase de abertura política sem perder de vista o controle de tal situação. Portanto, o II PND estabeleceu de forma objetiva todas as diretrizes econômicas, de modo a buscar não apenas um desenvolvimento econômico rápido como aquele tão almejado pelo Regime Militar, mas de garantir a manutenção do crescimento para melhor distribuir os benefícios do desenvolvimento. Este discurso de ampliação de benefícios, como o aumento de vagas para

emprego e acesso ao consumo, aliado à promessa de abertura política através de um processo democrático, se apresentava como uma forte estratégia do governo para se manter no poder. Aliás, desde o golpe de 64, os militares argumentavam que a sua intervenção na vida política era necessária para repor a ordem e assegurar a consolidação da democracia, ameaçada, segundo eles, pela subversão comunista e pela falta de preparo de alguns políticos e da elite para conduzir o país. Esta era a queixa e a justificativa dos militares mais radicais, sobremaneira aqueles vinculados aos mecanismos de repressão e informação, e que agora se posicionavam contra o projeto de abertura política de Geisel, prejudicando a hierarquia e a disciplina militares, e gerando um clima de confronto no interior das Forças Armadas. Para superar este problema, o Presidente Geisel buscou uma alternativa para reduzir o poder dos militares de linha dura, encontrando alguns recursos como a estratégia de promoções, de designação para serviços e de transferência para a reserva, medidas tomadas desde o governo Castelo Branco, e que serviram como alerta e temor para o futuro da carreira militar.

Deve-se sinalizar mais uma vez que o projeto de liberalização se insere num processo maior de mudança política pouco ou nada democrático, cujo fim era atender primeiramente os interesses de um governo autoritário, embora os seus desdobramentos se caracterizem por forças que tenham ultrapassado os objetivos iniciais dos seus idealizadores, resultando em processos mais amplos de democratização da sociedade e de internacionalização do capital, como defende Sallum (1996). Nestes termos, não podemos desconsiderar que o projeto de liberalização ocorreu em virtude de uma aliança entre duas facções militares: a dos militares “liberais”, que sob a perspectiva autoritária do exercício do poder, entendiam que a intervenção militar deveria ser temporária; e a outra facção, a “profissionalizante”, vinculada aos órgãos de segurança e informação, tinha como objetivo restaurar a hierarquia militar e defendia a participação permanente dos militares no poder estatal. Tal aliança intencionava alcançar, segundo Sallum (1996), a “normalização institucional”, que significava liberalizar

para institucionalizar a ordem autoritária, e assim consolidar o seu domínio político. Para Sallum (1996, p. 22-23) este projeto de liberalização atendia aos seguintes objetivos:

- a. Fortalecer o governo perante a corporação militar, isolando politicamente os setores “duros” e promovendo a “volta dos militares aos quartéis”;
- b. Construir aos poucos, nas palavras de Roberto Campos, “um sistema consensual de democracia participativa com executivo forte – mas capaz de criar e acomodar demandas maiores de participação popular com mecanismos permanentes de legitimidade e lealdade sistêmica”;
- c. Consolidar uma elite política civil orientada pelos “ideais da revolução de 64” que pudesse manter-se no controle do novo regime, de tipo autoritário, mas institucionalizado.

Esta aliança representava para os militares “castelistas” tanto a pretensão de intensificar o controle acerca dos setores radicais das Forças Armadas, como assegurar a ampliação da esfera eleitoral para o segmento “liberal” do regime, além de possibilitar a formação de uma elite política civil capaz de permanecer na liderança do novo regime. Tal empreitada contou com grandes dificuldades, especialmente no que se refere à articulação e negociação das diversas forças políticas até então em jogo. Sobre esta questão, Sallum (1996) defende três pontos: primeiro, afirma que ocorreu um sucesso apenas parcial na despolitização da cúpula militar e na restrição da atuação da “comunidade de segurança e informações”; segundo, enfatiza que o esquema de sustentação político-partidária do regime demonstrou ser insuficiente para enfrentar as disputas eleitorais; e terceiro, diz que o projeto de liberalização, ainda que possibilitasse a retomada da atuação de lideranças civis revolucionárias, não conseguiu efetivar a adesão da oposição política, organizada precisamente no MDB, e neste

sentido: “aderiu ao processo de “distensão”, mas não aos seus limites autoritários; a oposição partidária participava do jogo mas sempre forçando a mudança das regras para ampliar seu “espaço” político.” (SALLUM, 1996, p.26). Isto, sobretudo é reflexo da organização partidária instituída pelo regime autoritário, a exemplo da implementação do bipartidarismo, que acabou favorecendo a oposição devido ao seu caráter rígido que não admitia alternância no poder, e que conseqüentemente se tornou motivo de insatisfação popular em relação ao governo e aos seus aliados.

Na verdade, Ernesto Geisel tinha o desafio, segundo ele mesmo argumentava (D'ARAÚJO; CASTRO, 1997), de manter o controle em relação aos grupos de esquerda e à atividade subversiva, como também em relação aos militares da linha dura, requisito fundamental para concretizar o retorno ao processo democrático. No entanto, ele entendia que a ameaça esquerda, e em particular a luta armada, já havia sido desarticulada e enfraquecida, restando, portanto, uma maior atenção aos grupos radicais que se encontravam dentro das próprias Forças Armadas, responsáveis pelas ações de segurança e repressão, a exemplo das unidades do DOI-CODI que realizavam operações caracterizadas por prisões e torturas a supostos grupos subversivos, operações estas feitas a contragosto do Presidente Geisel. Foram diversas ações arbitrárias praticadas nas celas do DOI-CODI, inclusive alguns dos muitos episódios ficaram conhecidos, causando protestos e uma verdadeira comoção na opinião pública. A título de lembrança, basta citar o caso do prisioneiro político José Ferreira de Almeida, tenente da Polícia Militar de São Paulo que foi preso e morto em uma das unidades do já citado Departamento de Polícia. Outro fato que merece destaque é o episódio ocorrido com o jornalista Vladimir Herzog, na época jornalista da TV Cultura de São Paulo, o qual compareceu neste órgão para prestar depoimento e horas depois foi anunciada a sua morte. De acordo com o comando do II Exército, o jornalista teria cometido suicídio. Tal explicação gerou severas críticas ao governo militar, e logo alguns setores se mobilizaram, como a OAB,

o Sindicato dos Jornalistas, a Igreja Católica, os estudantes e professores da Universidade de São Paulo (USP). Todos estes fatos foram contestados por Geisel, que prontamente tentou advertir os responsáveis, contudo, boa parcela dos militares da linha dura não recuou e assim continuou a desafiar o poder do Presidente. E mais uma vez em Janeiro de 1976 outra morte aconteceu nas dependências do DOI-CODI. Geisel tomou as devidas providências como prometido, exonerando o comandante do II Exército, o general Ednardo D'Ávila, sem ao menos consultar o Alto Comando do Exército. Tal atitude provocou revolta por parte de alguns militares, e principalmente por parte do general Sylvio Frota, que posteriormente em 1977 também será exonerado. Este último evento marcará o embate final entre os militares castelistas e os da linha dura, que associado ao período sucessório, possibilitou o projeto de abertura política do governo e garantiu a submissão dos militares radicais.

Com a proposta de iniciar o processo de distensão, ainda que lenta e gradual, o Presidente Geisel apostava numa perspectiva de mudança que favoreceria primordialmente a imagem do governo e que traria um bom resultado nas eleições parlamentares de 1974 (SKIDMORE, 1988). Uma das medidas tomadas pelo governo que refletiu esta mudança foi o acesso dos candidatos à televisão, o que significou uma conduta democrática, justamente para dar feição nova ao regime autoritário. De qualquer forma, mesmo munido destas medidas, o partido governista perde força nas eleições, e o quadro político-eleitoral do país se altera, passando o MDB a ocupar novas cadeiras no Senado e na Câmara dos Deputados, enquanto a ARENA perdia espaço. O resultado disso foi a perda significativa do governo para conseguir aprovar as suas emendas constitucionais. Sobre esta questão, Costa Couto afirma:

Foi a ressurreição eleitoral do MDB, que parece ter capturado boa parcela do grande número de votos em branco e nulos da eleição de 1970 – e também do partido adversário –, beneficiando-se da maior liberdade, da abertura do acesso à comunicação de massa, de iniciativas como a anticandidatura de Ulysses Guimarães e Barbosa Lima Sobrinho, que espalhou sua mensagem por todo o país e, sobretudo, do fim da euforia econômica dos anos Médici. A derrubada do modelo econômico pela crise energética e seus reflexos na economia interna e mundial acelerou o processo de exaustão do regime militar e da Arena. Ninguém esperava reviravolta eleitoral tão significativa. Governo e oposição se surpreenderam. A

eleição quase vira pelo avesso o mapa político-eleitoral do país (COUTO, 1998, p. 161).

Todavia, Geisel ainda contava com outro instrumento, o AI5, justamente para rever algumas decisões tomadas e implementar outras. O primeiro passo foi cassar os mandatos e direitos políticos de alguns deputados federais, deputados estaduais e vereadores da oposição. Depois, percebendo a influência dos meios de comunicação no resultado das eleições de 1974, resolveu não mais permitir o acesso dos candidatos a estes meios. Por isso, em 1976, com a aprovação pelo Congresso da lei n.º 6339, conhecida como Lei Falcão²⁸, houve a restrição às propagandas eleitorais, ficando autorizada apenas a leitura do nome, do número, da legenda e dos dados biográficos do candidato. Também a justiça eleitoral proibiu a utilização para fins eleitorais de recursos visuais em locais públicos, o que evidenciou uma vantagem da ARENA em relação ao MDB, já que o partido governista gozava de mais recursos financeiros para custear e promover os seus candidatos, inclusive ampliando o número de diretórios regionais por todo o país. Como consequência, a ARENA venceu as eleições municipais de 1976, embora o MDB tenha saído vitorioso na disputa pelas prefeituras das principais cidades e nas câmaras de vereadores (COUTO, 1998). Enfim, agora a preocupação passa a ser com as eleições de 1978, que caso o governo não conseguisse manter o controle da situação, se tornaria muito difícil levar adiante a sua proposta de abertura, o que implicaria no domínio da oposição para liderar a política eleitoral e decidir acerca do sucessor do Presidente Geisel. Tentando reverter este quadro e apoiado no AI5, Ernesto Geisel fecha o Congresso Nacional em 1.º de Abril de 1977, sob a justificativa de a bancada do MDB não ter aprovado o projeto do governo de emenda constitucional. Mais tarde Geisel anunciará o “pacote de abril”, que seria um conjunto de medidas constitucionais destinadas a satisfazer as necessidades do governo. Dentre estas medidas, entra a emenda constitucional de reforma do judiciário e do

²⁸ Menção ao Ministro da Justiça Armando Falcão.

sistema eleitoral²⁹. Tomadas as suas medidas, ainda que bastante criticado, Geisel continuou fiel ao cronograma anteriormente estabelecido e mais uma vez reabriu o Congresso Nacional. Como era de se esperar, o “pacote de abril” assegurou o controle sobre o Congresso e sobre os governos estaduais, garantindo que a ARENA fosse maioria no Senado e na Câmara nas eleições de 1978, embora os resultados das eleições apontassem também para o crescimento da oposição principalmente nas regiões mais urbanizadas do país, ao passo que a ARENA manteve-se nas regiões menos desenvolvidas.

Enfim, todos estes fatos influenciaram a proposta de Geisel e Golbery para promover uma abertura política pautada na premissa de uma redemocratização lenta, gradual e segura, que implicaria em novas relações do governo com setores muitas vezes arredios ao Regime Militar. Isto quer dizer que houve uma maior participação da imprensa, da Igreja, da universidade e de outros segmentos no sistema político a partir desse momento, ainda que este diálogo fosse se ampliando gradativamente, conforme, sobretudo os interesses e as necessidades do governo na busca pela hegemonia. Nestes termos: “A ampliação das liberdades públicas e, em especial, dos direitos eleitorais ocorreu de forma muito dosada, descontínua, ziguezagueante – enfim, limitada – de forma a evitar que o processo de mudança escapasse ao controle dos dirigentes do regime militar”³⁰. Para tanto, se evidenciou na gestão Geisel desde então um abrandamento da repressão, cujo objetivo se centrava na preocupação com o processo sucessório. Em paralelo a isso, particularmente em 1978, surge o “novo sindicalismo” como uma alternativa inovadora de organização e atuação do movimento sindical brasileiro através de uma postura independente do governo e dos partidos políticos, cujo líder mais expressivo foi o então dirigente do Sindicato dos Metalúrgicos de São

²⁹ Esta emenda constitucional editada em 14 de Abril de 1977, alterou significativamente o sistema eleitoral: agora as eleições para governador seriam indiretas, sendo este eleito por deputados estaduais e por representantes das Câmaras Municipais. No caso dos senadores, um seria eleito pelo voto direto e outro (conhecido como “senador biônico”) pelo Colégio Eleitoral do Estado. Outra mudança é que a representação na Câmara dos Deputados passou a ser proporcional à população, e não mais ao eleitorado. Ao final, todas estas medidas beneficiaram o partido governista e enfraqueceu o MDB, tornando-o impossibilitado de impedir a aprovação dos projetos do governo. Ver Couto (1998).

³⁰ Segundo (SALLUM Jr., 1996) esta é uma idéia defendida por Lamounier (1985).

Bernardo do Campo e atual Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. Este movimento avançou para outros setores, visto o êxito de suas táticas inovadoras e das conseqüentes conquistas alcançadas. De qualquer forma, é bom enfatizar que o governo Geisel demonstrou certa tolerância e disposição ao diálogo com os trabalhadores, fato que mais uma vez revela a preocupação do governo com a distensão política e com o encaminhamento para a escolha do seu sucessor. Neste caso, o consenso no interior das Forças Armadas é sempre difícil, pois o processo sucessório durante todo o Regime Militar se configurou constantemente como algo tenso. Mesmo assim, ainda que quando definido o nome e o grupo que assumiriam o poder, geralmente os ânimos eram controlados, já que no final os acordos entre os militares da linha dura e os castelistas eram firmados. Entretanto, desta vez Geisel e os seus defensores tinham a pretensão de garantir o controle da situação, dando continuidade a sua proposta de abertura política providenciando as devidas medidas para o término do Regime Militar e assim poder conduzir a transição do poder para lideranças civis. Como o objetivo era fazer a transição de forma gradativa, Geisel entendia que o seu sucessor deveria ser alguém que concordasse com a sua política e levasse adiante o seu projeto de governo. Por isso apoiou o candidato João Figueiredo, enquanto os militares radicais trabalhavam a favor do general Sylvio Frota, então Ministro do Exército. A candidatura de Sylvio Frota contou com a participação direta de um adversário de Geisel, o general Jayme Portella, e com o apoio de um grupo de parlamentares que tenta a todo custo promover o seu candidato. Em meio a críticas e acusações para ambas as partes, o processo sucessório se agravava em conflito principalmente a partir de alguns acontecimentos. Vale notificar a postura do general Sylvio Frota na tentativa de agitar o meio militar contra a idéia governista da distensão, que segundo ele significava uma demonstração de complacência do governo com relação à infiltração comunista na vida pública do país (SKIDMORE, 1988). Conseqüentemente, Sylvio Frota fortalece e defende, por outro lado, a radicalização política e

a permanência do regime autoritário. Outra queixa de Sylvio Frota, agora direcionada à candidatura de João Figueiredo, referia-se ao fato deste não possuir a patente mínima exigida de general-de-exército para ocupar o cargo de Presidente da República. O Presidente Geisel, incomodado com essa e outras atitudes do general Frota, resolveu demiti-lo em 12 de Outubro de 1977, passando o cargo de Ministro do Exército para o general Fernando Belfort Bethem. Este fato gerou ao menos uma tentativa de reação por parte de Sylvio Frota, que logo foi frustrada pelo Presidente da República, fazendo transparecer o prestígio e o poder de Geisel no meio militar, o que lhe assegurou, por essas vias, manter um suposto controle sobre a linha dura, dar continuidade a sua proposta de abertura política e finalmente conseguir eleger um sucessor de sua confiança.

Como previsto e cuidadosamente planejado, somente em 29 de Dezembro de 1977, Ernesto Geisel faz o convite formal a João Figueiredo para aceitar a sua candidatura. Enquanto isso, o general Bethem agilizava a promoção de Figueiredo a general-de-exército. A candidatura oficial de Figueiredo aconteceu em 05 de Janeiro de 1978. O seu vice escolhido foi o civil Aureliano Chaves. A partir de intensa campanha pelo país somada à promessa de introduzir um modelo político democrático, Geisel e Golbery estrategicamente efetivaram a vitória do então general João Figueiredo e do seu vice no Congresso no dia 15 de Outubro de 1978. Foram 355 votos para o candidato do governo contra 226 votos para o candidato da oposição (COUTO, 1998, p. 247). O resultado das eleições consolidou mais um passo à frente para materializar o retorno do poder para as mãos dos civis. No fim do seu mandato, com o intuito de avançar ainda mais em seus objetivos de abertura, Geisel, em Outubro de 1978, toma algumas medidas. Sob o respaldo da Emenda Constitucional n.º 11, ele extingue o AI5 em 1.º de Janeiro de 1979, embora a própria emenda salvaguardasse poderes ao Presidente para decretar “medidas de emergência” em momentos de “graves perturbações” da ordem social, o que acabava concedendo ao governo legítimas ações de repressão se assim julgasse

necessário. Além de promover o fim do AI5, Geisel também providenciou implementar uma mudança na Lei de Segurança Nacional, reduzindo o número de crimes e amenizando as penas contra a segurança do Estado, bem como revogou os decretos que tratavam do banimento de exilados políticos. Ainda em 1978, o governo Geisel buscou incentivar o fim do bipartidarismo, realizando uma revisão na legislação partidária vigente, simplificando as exigências para a formação de partidos políticos. Eis as medidas que Geisel entendia fundamentais para a transição para um outro governo. Sendo assim, em Março de 1979 o general João Baptista Figueiredo tomou posse. Agora, a realidade brasileira já incorporou algumas transformações, restando apenas ao novo presidente concretizar a transição política já em processo desde o governo Geisel.

Neste sentido, concordando que a presidência de João Figueiredo incentivou também a abertura política, cujo discurso se apresentava totalmente favorável à restauração democrática, tentaremos aqui esboçar algumas informações que esclarecem o percurso restante deste processo e a sua conseqüente finalização, considerando todos os eventos que concorreram nesta gestão para o esgotamento do Regime Militar.

Este governo, que durou de 1979 a 1985, foi marcado por grandes dificuldades econômicas e por algumas manifestações pontuais da oposição, além do expressivo desgaste do poder militar, devido especialmente às contradições e aos conflitos internos das Forças Armadas, o que demonstra pouca homogeneidade ideológica entre os militares. No caso de João Figueiredo e do grupo que o apoiava, havia a intenção de reafirmar os compromissos da “revolução” de 1964, principalmente no que se refere ao ideário de estabelecer uma sociedade livre e democrática. O seu governo contou com a participação de figuras expressivas das gestões de Médici e de Geisel para compor o seu Ministério, além de novos nomes. Aqui, merece destacar alguns: Golbery do Couto e Silva, que permaneceu no Gabinete Civil; Mário Henrique Simonsen, ex-ministro da fazenda de Geisel, ocupou o Ministério do Planejamento,

cuja tarefa era comandar a política econômica; Delfim Netto, escolhido para a pasta do Ministério da Agricultura, já havia ocupado o cargo de embaixador na França no governo Geisel e de principal condutor da política econômica nos governos Costa e Silva e Médici; para o Ministério do Interior, ficou Mário Andreazza, ex-ministro dos transportes de Médici; e no Ministério da Justiça, ficou Petrônio Portela, parceiro de Geisel e Golbery, e um dos principais articuladores de projetos no Congresso favoráveis à abertura política. Devido às pressões e à falta de ânimo para enfrentar os diversos problemas econômicos e políticos, Golbery e Simonsen resolveram se afastar dos seus respectivos cargos, alegando falta de apoio do governo.

Por conta da crescente crise mundial, e sobretudo por conta do aumento do preço do petróleo e do aumento das taxas de juros internacionais, o Brasil foi severamente atingido, já que era o terceiro importador mundial do produto e o maior devedor do Terceiro Mundo. Esta economia de recessão era motivo de preocupação para o destino da política brasileira, uma vez que a crise econômica poderia retardar ou eliminar a meta da abertura. Todavia, a liberalização política não parou, ao mesmo tempo em que também cresceram a inflação e a desigualdade social. Neste caso:

Tudo indicava que era preciso pisar no freio, crescer mais lentamente, arrumar as finanças públicas e as contas externas, apertar a política monetária, preparar o país para tempos difíceis. [...] O quadro era de crise energética, explosão da dívida externa, estrangulamento do balanço de pagamentos, fortes e crescentes pressões inflacionárias. [...] O quadro de incerteza econômica era tão acentuado, que a elaboração do III PND voltou-se preferencialmente para o estabelecimento de um modelo normativo, definindo objetivos, prioridades, linhas de ação, priorizando apenas programas e projetos de investimento já em execução ou inadiáveis. Grande parte das projeções macroeconômicas estavam prejudicadas pelas profundas transformações em andamento e pela própria incerteza (COUTO, 1998, p. 206-261).

A citada situação reclamava medidas urgentes e acenava para a necessidade de ajustes em nível econômico quanto político. Contudo, somente a partir de 1981 é que começava a se processar mudança na política, buscando o governo criar mecanismos de adaptação à

realidade econômica. Nesse intuito, o governo implementou algumas ações, como a elevação da taxa de juros e a contenção da taxa inflacionária de 100% para 95,2%. Com o agravamento da crise externa em 1983, o governo reage com a desvalorização da taxa cambial em 30%, causando, assim, o aumento da inflação para além dos 200% anuais e provocando a estagnação da economia. Entretanto, também houve neste governo o seu ponto positivo:

A continuidade dos investimentos públicos herdados do governo Geisel, o final da recessão – em 1984, a economia cresceu mais de 5% reais – e, principalmente, a obtenção do maior superávit comercial da história do país, US\$ 13 bilhões, o que aumentou extraordinariamente os graus de liberdade no equacionamento do impasse da dívida externa. (COUTO, 1998, p. 262).

Ao que tudo indica, embora a esfera econômica fosse de fundamental importância para o governo, esta oscilava em meio às perturbações políticas, fruto ora da postura adotada em nível mundial, ora em nível nacional em decorrência dos interesses políticos do Presidente da República e da sua equipe, que, aliás, demonstrou divergências particularmente em relação a adotar ou não uma política de ajuste macroeconômico, tão relevante segundo o Ministro Simonsen. Inclusive como esta proposta de ajuste não foi aceita, Simonsen decide entregar o cargo, sendo este repassado para Delfim Netto. O Ministro Delfim Netto assume o comando a partir de uma outra perspectiva, cujo objetivo era incentivar o crescimento acelerado e a política expansionista, defendendo o discurso desenvolvimentista contrário ao discurso contencionista de Simonsen.

Neste governo, mesmo com todo o discurso em prol da abertura política conforme demonstrado, as ações de repressão ainda estavam presentes, notadamente dirigidas para os movimentos grevistas dos metalúrgicos do ABCD paulista, a exemplo da greve de 1980 que foi tratada com significativa violência pelas tropas do Exército e da Polícia Militar. Outro dado relevante refere-se aos atos terroristas liderados pela extrema direita infiltrada no meio militar, cuja intenção era prejudicar o processo de abertura e colocar estrategicamente a responsabilidade de tal ação para a esquerda revolucionária. O episódio do Riocentro é um

bom exemplo para ilustrar esta questão. O Centro Brasil Democrático (CEBRADE), por conta das comemorações do dia do trabalhador, organizou no dia 30 de Abril de 1981 um show de música popular brasileira no Riocentro, reunindo artistas consagrados, dentre eles: Chico Buarque de Hollanda, Gal Costa, Elba Ramalho, Gonzaguinha e Alceu Valença. O público era de aproximadamente vinte mil pessoas, a maioria jovens das classes média e alta. Todos foram surpreendidos pela explosão de uma bomba dentro de um carro, depois mais uma bomba estoura no interior de uma casa de força, e uma terceira é encontrada intacta. Os autores do atentado eram dois militares ligados ao DOI-CODI do I Exército, o que evidencia a tentativa da ala radical do Regime Militar de atrapalhar o projeto de liberalização do governo Figueiredo. Resultado, ninguém foi punido. O exército, opondo-se aos castelistas, inocentou os culpados. Agora, com a derrota dos castelistas neste episódio do Riocentro e com a saída de Golbery do Couto e Silva da equipe governamental, a outra facção militar tenta neutralizar a oposição militar de direita, negociando a falta de punição para os autores do atentado em troca do fim do terrorismo militar, o que provoca a transferência dos conflitos com a oposição para o plano político-partidário. Neste caso, o “Pacote de Novembro” de 1981 é bastante emblemático para se ter a compreensão desta nova situação, já que é através desta medida que se regulamentará a eleição de 1982, marcada pela proibição das coligações partidárias e pela obrigatoriedade de vínculo a um só partido dos votos dados. Tal feito repolarizou o sistema partidário em regime e anti-regime, favorecendo o Partido Democrático Social (PDS) (ex-ARENA) como única alternativa partidária da revolução e como principal mecanismo para manter o controle sobre o Congresso Nacional e sobre o processo sucessório para Presidente da República, dissolvendo o Partido Popular, que teve boa parte dos seus membros ingressando no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), herdeiro em sua maioria do MDB. Enfim, mesmo com o enfraquecimento da oposição temporariamente, foi

possível restaurar a polarização governo/antigoverno em nível partidário, impulsionando assim o eleitorado para as oposições e contra o Regime Militar. Portanto:

A ironia da solução corporativista imposta pelos “profissionais” ao “caso Rio Centro” é que ela resultou numa volta dos militares aos quartéis, objetivo também dos “castelistas”, só que realizada extemporaneamente, antes da institucionalização de um regime autoritário sob controle civil. Com isso, as facções militares foram neutralizadas politicamente, disciplinadas, mas ao preço da perda paulatina da capacidade de comando dos militares sobre os civis. (SALLUM, 1996, p. 31-32).

O episódio acima tratado contribuiu de forma decisiva para o desgaste do regime autoritário e para pôr um fim ao projeto de institucionalização, impulsionando o desgaste do projeto de liberalização controlada, conforme assinala Sallum. Isto aconteceu devido primordialmente à falta de capacidade de direção das facções “revolucionárias” diante das mudanças desencadeadas pelo próprio processo de liberalização em curso. O fato é que, mesmo sem visível protesto ao Regime Militar, em 1983 foram muitas as propostas de mudança do meio empresarial em relação à postura do governo para superar o estrangulamento externo e a recessão interna. Dessa forma:

[...] a emergência de alternativas à política governamental no meio empresarial, pilar central do pacto desenvolvimentista, sinaliza claramente que a crise já não era apenas econômica, mas que o próprio pacto desenvolvimentista, sinaliza claramente que a crise já não era apenas econômica, mas que o próprio pacto de dominação fora afetado, abrindo-se no país aquilo a que Gramsci denominou de crise de hegemonia. (SALLUM, 1996, p 81).

Para tal crise se pensou duas saídas: uma de caráter neo-liberal e outra de caráter nacional-desenvolvimentista. As duas igualmente não defendiam a renegociação da dívida externa efetivada pelo governo. Discordavam, contudo, em relação ao ajuste interno: a corrente neo-liberal, então hegemônica em nível internacional, acreditava que a estabilização só seria possível sem a intervenção estatal e com a reativação dos mecanismos de mercado, cabendo ao Estado tratar das políticas sociais compensatórias e estimular uma participação maior do país na divisão internacional do trabalho, e em especial na agricultura e na produção industrial de tecnologia; já a corrente nacional-desenvolvimentista pretendia reformar o

sistema financeiro, reduzindo os ganhos especulativos e a autonomia do capital financeiro, privilegiando, para tanto, a indústria local. Ideologicamente o Estado seria o centro planificador, cujo papel seria incentivar um desenvolvimento praticamente autárquico, que se fundamentaria na integração do sistema industrial e na sua internalização. Segundo os nacional-desenvolvimentistas, esta vertente daria a chance de incorporar os assalariados organizados por meio de políticas sociais que privilegiassem a distribuição de renda. Estes pólos ideológicos revelam as facções divergentes que marcaram os projetos de reforma do pacto de dominação presente no Regime Militar. Vale aqui uma observação no sentido de enfatizar que fica assim visível que o regime autoritário se fundamentou muito mais na heterogeneidade ideológica do que numa visão homogênea, sendo preciso, portanto, certa postura de “negociação” entre os militares e entre esses e a sociedade civil. Esta idéia, na verdade, está circunscrita na tese central deste trabalho, que entende o Regime Militar como contraditório e heterogêneo, e que, por isso, está revestido de conflitos e “acordos” entre os diversos grupos que compõem o cenário econômico, político e cultural da época. Ou seja, ainda que o regime seja autoritário, este não se constitui unilateralmente, o poder atende a diversos interesses que estão inscritos nas suas várias facções, inclusive estão presentes no interior das próprias Forças Armadas. Sendo assim, não compartilhamos com a concepção segundo a qual a força por si só explica o Regime Militar. De fato a repressão é peça fundamental para entender os mecanismos de poder dos militares, entretanto, as relações mantidas neste momento ultrapassavam a pura força, estavam inseridas num contexto maior de luta pela hegemonia que envolvia confrontos ideológicos e estratégias políticas de adesão aos projetos do governo e de outros grupos, daí o expressivo investimento na cultura naquele período e a tentativa de diálogo entre o governo e os intelectuais para garantir certos interesses de ambas as partes. Embora seja notório que o governo militar tenha lucrado mais nesta disputa, não podemos desconsiderar que existiam forças atuando a favor ou contra o

regime, ou até mesmo se articulando de diversas formas a depender da situação, como foi o caso de alguns intelectuais que durante um bom tempo se posicionaram contra o Regime Militar e que em outra ocasião, ainda nesta época, acabou ocupando cargos públicos, sob a justificativa de ser uma das poucas alternativas de se efetivar a transformação social e conseguir encaminhar o processo democrático no país. Enfim, a busca pela hegemonia se dá paralelamente a uma força contrária, por isso implica conflitos entre as várias facções, revelados num movimento contra-hegemônico. E por isso que também a constituição da hegemonia não pode acontecer somente via repressão, mas sobremaneira nos termos do convencimento, o qual se realiza na cultura. Neste sentido, defendemos que havia de fato uma ambigüidade neste cenário político, pois o Estado Militar tentava incorporar tanto a sociedade civil via políticas culturais favoráveis aos profissionais da área, como tentava se utilizar também da força para manter o controle acerca deles. Para ilustrar esta ambigüidade, o FASC, como já tratado anteriormente, serve como exemplo. Neste caso, o governo militar em 1972, em pleno auge da ditadura, investiu maciço no primeiro ano de festival, colocando a UFS como a gestora do evento e os seus profissionais como coordenadores, gestores e produtores. Ao mesmo tempo, o próprio evento que era financiado pelo Estado, era também o principal foco de censura, já que a universidade sempre representou significativa oposição ao governo militar.

Retomando o debate da crise do Regime Militar, deve-se frisar que:

[...] o Estado Desenvolvimentista sofreu no final dos anos 70 e começo dos anos 80 os efeitos da mudança das condições internacionais e sociais que lhe tinham servido de casulo para dirigir, com sucesso, a construção de um capitalismo industrial de orientação nacional mas socialmente excludente. (SALLUM, 1996, p.88):

Conseqüentemente, a aliança desenvolvimentista sofreu alterações, rachaduras. Ocorreu uma maior dissociação política entre seus segmentos e seus dirigentes, bem como ocorreu uma maior articulação política entre os assalariados e a classe média. Estes fatores

contribuíram para acelerar o processo de democratização e para intensificar as tensões na esfera político-institucional, efetivando assim a abertura política. Nestes termos, o processo de liberalização se converteu em democratização política. A transição do regime militar-autoritário por um governo civil, em 1985, foi marcada pela ausência de ruptura institucional, ou seja, continuou o mesmo aparato legal, enquanto o sistema autoritário de relações políticas foi alterado. Para Sallum (1996), a transição política foi fruto de dois processos:

Derivou do estrangulamento externo, da crise das finanças públicas, da perda da capacidade material do Estado de superar a crise, da recessão, da aceleração inflacionárias e do surgimento de rupturas sensíveis na aliança desenvolvimentista. Mas dependeu também do crescimento dos movimentos populares e de classe média, marcados pela autonomia organizatória e pela orientação oposicionista. (SALLUM, 1996, p.90).

Estes eventos, em conjunto, colaboraram para o fim da ordem política autoritária através do fracionamento da elite política dirigente, das divisões na cúpula do poder central e da rearticulação da oposição política ao Regime Militar. Encerra-se, portanto, o período marcado pela ditadura militar brasileira, e abre-se uma nova fase no cenário político. Em síntese, assim como Albino Rubim (2007), defendemos que o golpe militar deve ser pensado a partir de três momentos distintos que explicam em particular a dinâmica cultural. O primeiro, de 1964 a 1968, afetou sobremaneira os segmentos populares e militantes, sendo bastante visíveis as manifestações políticas contra o regime, ainda que sob a mira da repressão e da censura. Este momento foi marcado por um movimento cultural hegemonicamente de esquerda, e por outro pela transição estimulada pelo Estado de um circuito cultural escolar-universitário por uma dinâmica de cultura midiaticizada. Para tanto, o governo militar toma algumas providências no sentido de implantar uma lógica de indústria cultural e de controlar os meios audiovisuais, como a instalação da infra-estrutura de telecomunicações, a criação da Telebrás e da EMBRATEL. Assim seria possível atingir o objetivo da DSN de integrar simbolicamente o país. Outro fator importante foi o apoio do Regime Militar na criação de

secretarias estaduais de cultura por todo o país através do Conselho Federal de Cultura (CFC). O segundo momento corresponde ao período de 1968 a 1974, e é caracterizado como a fase mais endurecida da ditadura militar, marcada por prisões, torturas e uma censura sistemática. Também é a época do “milagre econômico” e de um investimento crescente em propaganda por parte do Estado, o que ocasionou um rápido desenvolvimento da cultura midiática, já que esta era a grande reprodutora da ideologia oficial. E, finalmente, o terceiro momento, de 1974 a 1985, marcado especialmente pela “distensão lenta e gradual” e pela abertura política, ou seja, por uma transição repleta de recuos e avanços. O Estado inova com iniciativas e investimentos na área cultural, a violência diminui e há um grande esforço do governo militar para cooptar profissionais da cultura. Isto revela que: “A tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais é retomada em toda sua amplitude.” (RUBIM, 2007, p. 21). Daí a criação da PNC, de 1975, instrumento fundamental para compreender as possíveis conexões entre Estado Militar e produção cultural. Este é o momento da institucionalização da cultura como alternativa viável para o governo se projetar como hegemônico. Eis aqui uma pequena trajetória da ditadura militar brasileira, circunscrita sob a perspectiva da mudança política, econômica e, em particular, cultural, justamente por ter incorporado o autoritarismo não apenas como força, mas também como convencimento que implica luta de interesses, conflitos, negociações e ambigüidades.

4 - ESTADO BRASILEIRO E POLÍTICAS CULTURAIS EM REGIMES AUTORITÁRIOS

Este capítulo objetiva levantar uma análise em torno das políticas culturais oficiais no contexto dos regimes autoritários, enfatizando em particular o período do Regime Militar de 1964 a 1985. Para iniciar, traçaremos um breve panorama das políticas culturais durante o Estado Novo, cuja finalidade é de apresentar as aproximações entre estes dois períodos marcados pela presença de governos autoritários e pela considerável intervenção estatal no campo da cultura.

4.1. Considerações acerca das políticas culturais pré-64.

Aqui destacaremos a atuação do Estado na área cultural a partir de algumas ações do governo de Getúlio Vargas, que efetivou uma política sistemática no processo de institucionalização de políticas culturais.

A implementação do Estado Novo, em 1937, acelera as mudanças realizadas às instituições da vida política e da administração pública, passando o governo federal a assumir um maior poder e controle frente aos governos estaduais, favorecendo a idéia de “um governo verdadeiramente nacional”, conforme afirma Thomas Skidmore (1988, p. 55). Isto resulta no apoio das classes urbanas ao projeto político de Getúlio Vargas, que buscando absorver essa massa ao processo político, passa a organizá-la e controlá-la, respondendo, assim, com a legalização e a estatização de atividades como as estudantis, sindicais e culturais, o que implica na criação de diversas instituições culturais e no conseqüente apoio a artistas e profissionais dessa área. Neste contexto, Joaquim Falcão (1984) apresenta dois fatores

estruturais que contribuíram para ampliar institucionalmente a base social do poder político. O primeiro refere-se à substituição do ciclo rural e oligárquico pelo urbano e industrial, com a ampliação social da cidadania e com a ingerência direta do Estado em atividades sócio-culturais antes pouco ou nada de seu interesse. O outro fator corresponde à crise econômica internacional, que gerou a guerra e provocou o afrouxamento dos laços de dependência política e cultural entre o Brasil e a Europa.

Na tentativa de promover o projeto de desenvolvimento, o Estado inaugura uma nova fase caracterizada principalmente pela criação de diversos órgãos e instituições. Com isso, devemos sublinhar primeiramente a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), ainda em 1930. Um dado importante é perceber que este Ministério possibilitou que o processo de reorganização da administração pública se estendesse a outros órgãos e instituições governamentais das áreas educacional e cultural. Na verdade, o MES englobava o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativo, a Casa de Ruy Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. O Conselho Nacional de Cultura também foi criado na gestão getulista, em 1938.

Dentre todos estes órgãos e instituições que estavam sob a custódia do MES, devemos destacar a trajetória do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), devido justamente a representar um dos pontos principais das políticas públicas oficiais na área cultural e por expressar uma das questões mais debatidas durante o Regime Militar: a conservação do patrimônio cultural. Com este propósito de preservar o patrimônio histórico e artístico, o SPHAN encontrava-se diante de três desafios:

Primeiro, ao desafio político de estimular e canalizar a participação social na preservação cultural. Segundo, ao desafio ideológico de identificar e forjar um “patrimônio cultural brasileiro” (diferenciado em relação às experiências européias e norte-americanas, e ao mesmo tempo representativo da complexidade e heterogeneidade da cultura brasileira). Finalmente, ao desafio administrativo de cunhar e consolidar uma estrutura estatal burocrático-cultural, nacional e eficiente. (FALCÃO, 1984, p.27).

Na verdade, o SPHAN expressa tanto o dirigismo do Estado no campo cultural quanto o interesse de artistas e intelectuais em relação à questão da preservação do patrimônio cultural brasileiro, sendo Mário de Andrade um dos principais representantes e colaborador do projeto que serviria de referência para o decreto-lei n.º 25 de 30 de Novembro de 1937. Contudo, vale ressaltar a dissonância entre o projeto e o decreto-lei. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, convidou o escritor Mário de Andrade para contribuir na elaboração e implementação da política de preservação deste órgão. Convite, inclusive, já feito anteriormente pelo ministro Gustavo Capanema, que havia resultado em um anteprojeto escrito por Mário de Andrade para a criação do SPHAN (SILVA, 2001).

O projeto traçava a diversidade cultural inscrita na história brasileira, daí a preocupação de Mário de Andrade de efetivar uma política de proteção cultural ampla e racional, que se estendesse tanto às artes eruditas quanto às ameríndias e populares, e que também não se resumisse à preservação arquitetônica do monumento de “pedra e cal”, mas que se projetasse da mesma forma para os bens imateriais como expressões mais subjetivas de pertencimento. Todavia, estas idéias não foram levadas adiante no decreto de criação do SPHAN, uma vez que:

[...] o Decreto-lei apenas mencionou as categorias de arte que mereceriam proteção, deixando a tarefa de explicitar cada uma dessas categorias para um futuro regulamento (art. 4.º parágrafo 2.º), que nunca foi expedido. Mário de Andrade propôs preservar os bens, móveis e imóveis, e mais os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e até as superstições populares. O Decreto-lei restringiu-se às coisas, isto é, bens móveis e imóveis. (FALCÃO, 1984, p.28).

O que transparece aqui é uma visão limitada do Decreto-lei, de modo que exclui o espaço amplo que perpassa a arte popular, proclamando como patrimônio apenas o que se refere à preservação de vestígios do passado, e principalmente à preservação de monumentos arquitetônicos. Esta política de preservação, para Joaquim Arruda Falcão, se fundamenta na continuidade da gestão político-burocrática do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde a sua criação com Rodrigo Melo de Andrade até o final da gestão de Renato Soeiro em 1979; e na homogeneidade e estabilidade de seu corpo técnico, geralmente formado por arquitetos que em comum acordo entendem que preservar é sobremaneira restaurar arquitetonicamente. Esta concepção valida a noção de patrimônio enraizada nos grandes feitos da elite econômica e política brasileira, responsável pelos grandes monumentos históricos.

Na tentativa de construção da identidade nacional, o Estado Novo tinha o objetivo de atrelar a esta idéia de preservação cultural uma outra, qual seja a desmistificação do brasileiro “malandro”. Para tanto, a ingerência do Estado neste nível ideológico e cultural, contou com a atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Este órgão tinha a tarefa, dentre outras, de inverter a tendência à malandragem do brasileiro, tão presente nas letras da música popular, por uma valorização do trabalho, passando a imagem de um Brasil sério em busca de novas possibilidades de desenvolvimento, necessidade evidente devido à consolidação de uma sociedade urbano-industrial que exigia novas relações de trabalho e uma mão de obra assalariada produtiva. Nesse sentido, podemos reafirmar que:

O que já se pode observar naquela época é o desenvolvimento de duas tendências complementares do Estado em relação à cultura: ele interfere proibindo e censurando aquilo que é visto como prejudicial à imagem “séria” do Brasil, mas, em contrapartida, atua promovendo a imagem *sui generis* de nossa cultura. (OLIVEN, 1984, p.50).

Ao que tudo indica, o Estado Novo, assim como o Estado Militar, investiu na construção de símbolos da identidade nacional brasileira sem deixar escapar a organização e o

controle das massas populares, cujo interesse era evitar qualquer tipo de manifestação contrária ao pensamento da elite política do país. É importante notar que agora o Estado passa a ocupar uma área da vida nacional que outrora estava restrita à intelectualidade, como foi o caso de autores como Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, José de Alencar, Gilberto Freyre, que dentre outros tinha como principal preocupação desvendar as raízes autênticas da cultura brasileira e do caráter nacional do povo brasileiro. E por isso mesmo o DIP à medida que se utilizava da censura, também cooptava o meio cultural, seus intelectuais, artistas e criadores. Aqui vale acrescentar que este período getulista, enquanto construía a modernidade cultural, estreitava os laços de convivência com os intelectuais, daí se por um lado existiam perseguições, prisões e torturas; por outro, havia a tentativa de incorporar estes profissionais aos cargos públicos culturais. Neste caso, há críticas diversas acerca destas relações ambivalentes dos intelectuais com o Estado Novo. Diante disso, não podemos desconsiderar que:

Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes “cultura” e “política” formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da “Nação”. Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional. (BARBALHO, 2007, p.40).

Aqueles intelectuais que colaboraram com o getulismo insistem em afirmar que o convívio com o Estado era necessário para a criação das novas condições institucionais na área cultural, o que só seria possível a partir da participação direta na história, como fizeram os intelectuais modernistas, e em especial Mário de Andrade, que segundo Albino Rubim (2007, p. 15), teve uma postura revolucionária e inovadora ao “estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura”, além de “pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”. Na verdade, de acordo com Calabre (2007), desde a década de 20, os intelectuais modernistas estavam realizando uma campanha em favor da preservação

das cidades históricas, particularmente em torno das que se localizavam no ciclo do ouro em Minas Gerais.

Com o objetivo de construir o ideário da identidade nacional, estes intelectuais romperam com a visão racista que até então predominava, tomando como parâmetro teorias que defendiam a mestiçagem como fator positivo da cultura brasileira. A obra de Gilberto Freyre, “Casa Grande e Senzala”, foi uma grande referência para este momento, particularmente porque Getúlio Vargas elaborava todo o seu discurso nacionalista pautado na valorização do homem brasileiro e na valorização da cultura popular mestiça como símbolo nacional, embora pretendesse, por outro lado, “civilizar” o mestiço, transformando o malandro em operário. Por isso:

O “popular”, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da “cultura brasileira”, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo. (BARBALHO, 2007, p.41).

Portanto, a reorganização do Estado, comandada por Getúlio Vargas, é sustentada por um investimento maciço na imagem de um governo e de um povo, baseada em valores nacionais apropriados ao novo projeto de desenvolvimento em pauta, o qual suscita uma adequada assimilação simbólica e ideológica da identidade nacional a partir das noções de “povo ordeiro”, pacífico, bondoso e sério; tudo isso atrelado às manifestações populares como o samba, o carnaval e o futebol. É importante lembrar mais uma vez que este cenário complexo se revela da seguinte forma:

Os anos 30 do século XX trazem alterações políticas, econômicas e culturais significativas. A velha república encontra-se em ruína. As classes médias e o proletariado aparecem na cena política. A emergente burguesia disputa espaço político com as oligarquias. A revolução de 30 conforma mais uma transição pelo alto, com rupturas e continuidades controladas. O novo regime representa um pacto de compromisso entre estes novos atores e as velhas elites agrárias, no qual inovação e conservação lutam sem embates radicais. Industrialização; urbanização; modernismo cultural e construção do estado nacional centralizado, política e administrativamente, são algumas das faces do renovado país. (RUBIM, 2007, p. 14).

É curioso verificar que entre 1945 a 1964, é pouco significativa a atuação direta do Estado no setor cultural, ficando praticamente a cargo da iniciativa privada o grande desenvolvimento nesta área. Um importante diagnóstico acerca deste período é apresentado por Sônia Draibe em seu texto *Rumos e Metamorfoses; um estudo sobre a constituição Estado e as alternativas da industrialização no Brasil, 1930/1960*, publicado em 1985. De acordo com a autora, o segundo Governo de Vargas é marcado pela retomada de um projeto político e econômico que priorizava a consolidação do capitalismo no país. Apesar de este ser um aspecto semelhante ao primeiro governo Vargas, nesta nova fase, o projeto torna-se mais consistente em função do novo contexto social em que se encontra o organismo estatal centralizado.

De acordo com a autora, duas vertentes devem ser observadas para uma compreensão da estruturação do Estado e de seu aparelho econômico pós-anos 30. Enquanto uma corrente propõe uma continuidade neste processo de centralização do estado, a partir da evolução da estrutura dos anos 30, outra salienta as diferenças tanto na estrutura como também nos interesses, remontando esta diferenciação ao Plano de Metas. Draibe (1985) alerta que é importante considerar que as duas abordagens se mostram incompletas, pois, para uma análise do período, devem ser consideradas tanto as bases deste novo aparelho, certamente associadas aos anos 30, como também o surgimento de novos órgãos e mecanismos estatais, que caracterizam o último governo de Vargas.

Em linhas gerais, entre 1951 e 1954 a atuação do Estado no processo de acumulação capitalista assume um novo formato de estruturação diante do processo de industrialização. Há uma reconfiguração dos mecanismos de comando do Estado, com ênfase na empresa pública e no banco de investimentos e também uma nova política de relação do Estado com o empresariado.

É necessário destacar que no segundo governo de Vargas não houve uma formalização de um documento ou plano de desenvolvimento tal qual ocorrerá nos anos 30 (DRAIBE, 1985). Apesar disto, as ações do Estado foram pautadas numa compreensão do cenário econômico e social, que almejava a consolidação da industrialização através da articulação de uma série de características favoráveis ao desenvolvimento do capitalismo no país. Assim, foram desenhadas ações e projetos para a agricultura, para o desenvolvimento urbano, da mineração etc. Políticas de bem-estar social e de integração de trabalhadores no processo de desenvolvimento também marcaram esta fase. Se comparados ao período do Estado Novo, tais planos inovaram diante de uma articulação que visava uma coordenação integrada.

De acordo com Draibe (1985, p.183), a proposta de Vargas apresentada em 1951, denominada de “Mensagem Programática”, assentava-se em cinco eixos:

- Concepção da industrialização como processo rápido e contínuo, onde o Estado assumia papel estratégico na criação de infra-estrutura e da indústria de base;
- Capitalização e modernização da agricultura através de ações do Estado no que diz respeito ao financiamento, mecanização, assistência técnica etc;
- Promoção de melhorias das condições de vida das populações urbanas através de ações diretas nos transportes e na alimentação;
- Organização de um sistema financeiro e na otimização da arrecadação tributária;
- Articulação da economia nacional com o capitalismo externo.

Dentre as principais metas para o processo de industrialização proposto por Vargas, destacavam-se as preocupações com a infra-estrutura, transporte e energia. Contudo, somente a partir de meados da década de 50, boa parte das propostas fora alcançada. É neste contexto que surgem, por exemplo, o Plano Nacional de Eletrificação e o Programa Nacional do

Petróleo Nacional, pois, para a consolidação da indústria no país, buscava-se intensificar a oferta de energia elétrica e explorar a potencialidade de refinar petróleo a partir da importação de óleo bruto. Da mesma forma, com o Plano Nacional do Carvão Nacional, o governo voltava-se para o fortalecimento desta fonte de energia, estimando a duplicação da produção nacional a partir da otimização da cadeia produtiva.

Também houve atenção especial aos problemas na área de transportes. Várias ações foram propostas para aperfeiçoar, expandir e integrar os sistemas. Portos, ferrovias, estradas e o transporte aéreo nacional foram contemplados nos projetos. Neste conjunto de ações, Draibe (1985) sinaliza para a participação dos Estados Unidos na Comissão Mista instituída pelo governo para conceber uma série de projetos. Visava-se à produção de trens, tratores e caminhões e assim, fora instituída uma política de apoio à instalação imediata da indústria automobilística. Ressalta-se que as metas e projetos para o setor de aviação não se fizeram cumprir ao longo do governo Vargas e a indústria Naval somente fora contemplada no ano de 1954.

Neste período, o setor de comunicação fora considerado como de importância crucial para os investimentos do Estado. Foram propostas melhorias e ampliação no sistema de telégrafo, correios e de telefonia.

Uma importante análise traçada pela autora acerca destes investimentos e ações consiste no fato de que, se por um lado, a proposta varguista na concepção da infra-estrutura parecia assumir um caráter de continuidade com seu primeiro governo, por outro, ela assume um importante diferencial ao sinalizar com uma ampliação para além da demanda existente. Vargas, entre 51 e 54, visava à criação e de uma estrutura capaz de dar continuidade ao seu processo de expansão da indústria no país. A lógica era investir na indústria de base para favorecer o surgimento de uma indústria complementar e assim, reduzir a dependência do Brasil em relação ao exterior.

A proposta da mensagem antecipava o surgimento desta nova indústria. O ferro e o aço eram setores decisivos, além da indústria química, elétrica etc. Metas pretensiosas foram previstas para Cia Vale do Rio Doce, Companhia Siderúrgica Nacional e Companhia de Volta Redonda, além de estímulos à produção privada.

Com relação à indústria química, Draibe (1985) sinaliza para a pretensão de se expandir a produção de componentes básicos, a exemplo do enxofre e do ácido sulfúrico, por exemplo. Somente a partir destes elementos é que seria possível estabelecer uma “grande indústria química” (DRAIBE, 1985, p.191) voltada à produção de fertilizantes, petróleo refinado etc.

De uma forma geral, a política industrial varguista também estabeleceu as condições para a expansão do setor privado, tanto as financeiras como as institucionais. Para a autora, as indústrias almeçadas podem ser enquadradas nas seguintes categorias: de infra-estrutura, de base e de transformação. Foram adotados critérios para a determinação de prioridades e também variados mecanismos de incentivos fiscais foram adotados pelo governo.

No que concerne aos investimentos para os planos e projetos, os financiamentos foram obtidos através do Banco Internacional de Desenvolvimento (BIRD) como também a partir de fontes internas, seja com a criação de novos tributos ou com a participação da iniciativa privada. É neste contexto que é criado o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), que, segundo Draibe (1985), incorpora tanto o papel de executivo dos planos propostos pelo programa varguista, como de agente financeiro dos mesmos, inclusive no que diz respeito ao fluxo dos investimentos privados.

Na esfera da agricultura, buscava-se o fortalecimento deste setor no intuito de estimular a geração de divisas através da exportação de produtos como o café, mas também se visava ao abastecimento do mercado interno. A proposta era de estabelecer um elevado grau de mecanização e de racionalização do uso dos solos. Convém destacar que os pequenos e

médios produtores também foram contemplados pelo projeto. A idéia era desenhar um sistema de financiamentos, mas também de se estabelecer toda uma indústria de insumos para este segmento. Além disto, eram previstas ainda ações para a promoção da reforma agrária e políticas de bem-estar social, capaz de contemplar inclusive as relações trabalhistas.

O projeto varguista de consolidação do capitalismo sofreu sérios impedimentos no que diz respeito aos recursos financeiros. Ao discutir esta questão Draibe (1985) revela claramente as pretensões estabelecidas pelo Estado. A preferência era obter crédito junto ao segmento externo público, a exemplo do BIRD, pois desta forma esperava-se que o Estado mantivesse autonomia na gestão dos recursos, o que possibilitaria mais investimentos na área de infraestrutura, onde predominava a ação da empresa pública. Assim:

Pode-se dizer que o projeto de industrialização varguista conferiu à grande empresa estatal um papel nuclear, nas áreas novas de inversões, responsável por fortes impactos dinâmicos sobre a empresa privada nacional. E na possibilidade de que essa respondesse plenamente aos requisitos da expansão, a proposta era de que a empresa estatal se associasse à estrangeira, mas conservando seu poder de decisão e comando. (DRAIBE, 1985, p.202).

Na verdade, de acordo com tais pretensões, era preciso redesenhar tanto as áreas de investimentos como também as articulações entre a empresa estatal, a privada e a estrangeira. É neste contexto que surge a Eletrobrás, implementando esta divisão de papéis no setor energético, inclusive com o “afastamento” do setor privado frente ao processo de nacionalização do setor. O Estado atuava na geração e transmissão, e, ao segmento privado caberia apenas a distribuição. Além disto, esperava-se que a iniciativa privada assumisse a indústria pesada de material elétrico para minimizar a dependência exterior.

Com relação à questão do petróleo, esta articulação entre as esferas públicas e privadas também foi equacionada. O surgimento da PETROBRAS previa a participação da empresa privada em novas áreas de investimentos, a exemplo da indústria química e de sintéticos. Da mesma forma, a atuação estatal na área de transportes considerava este objetivo, o de atrair o

setor privado, principalmente para o setor naval e ferroviário. Conforme salienta Draibe (1985), em seus planos, o Estado vislumbrava um papel nuclear diante do processo de industrialização do país, o que se expandiu também para os setores da siderurgia e da química. Entretanto, esta mesma postura não se fez presente com relação ao setor automobilístico, pois este fora plenamente destinado à iniciativa privada, cabendo ao Estado apenas a viabilização dos financiamentos. Neste contexto, além da criação do BNDE, a autora destaca as tentativas de reforma fiscal no intuito de aprimorar o aparelho econômico estatal.

Draibe (1985) chama a atenção para as dificuldades enfrentadas pelo segundo governo Vargas diante da inadequação do aparelho estatal frente ao projeto de industrialização proposto. Para a autora, o Estado mais que intensificar as ações já contempladas no pós-30, procurou racionalizar suas ações para permitir o avanço da industrialização. Neste sentido, destaca-se a proposta de uma reforma administrativa capaz de reverter a ineficácia diagnosticada, pois havia um “desaparelhamento frente às novas funções econômicas e sociais, que passariam à sua esfera de atuação” (DRAIBE, 1985, 214).

Em linhas gerais, buscava-se uma maior agilização da máquina estatal com a criação de órgãos de coordenação e planejamento, a exemplo das agências de atuação nacional. Contudo, tais ações se mostraram tímidas, mas traziam nítidas diferenças com relação às políticas anteriores. Intensificava-se cada vez mais a centralização do poder estatal.

É neste contexto que são criadas as comissões específicas de trabalho e planejamento, a exemplo da Comissão Nacional de Política Agrária e a Comissão de Desenvolvimento Industrial, integradas por representantes de vários órgãos, inclusive de classes, no intuito de subsidiar as políticas específicas. Conforme destaca a autora, tais comissões traduzem a pretensão de aparelhar o Estado com instituições que concretizassem a política de desenvolvimento varguista. Nos mesmos planos surgem a Comissão de Transportes, a Comissão Nacional de Alimentos, a Comissão Federal de Abastecimentos e Preços, a

Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal Especializado de Nível Superior, a Comissão Consultiva de Intercâmbio Comercial com o Exterior, a Comissão de Revisão de Tarifas Aduaneiras e a de Bem-Estar Social. Ressalta-se que estas comissões tinham um caráter interministerial, em função de suas próprias naturezas integradora, articuladora e de coordenação. Além disto, cada comissão fora desmembrada em subcomissões específicas.

Chamam à atenção as transformações ocorridas na relação dos grupos privados no aparelho econômico do Estado. Tais grupos se faziam presentes nas comissões de trabalhos de acordo com a natureza dos seus interesses. Esta seria, segundo Draibe (1985), uma importante diferenciação com relação ao padrão vigente desde os anos 30. Assim, ao passo que se definiam as estratégias do Estado, também eram estabelecidas as da empresa privada.

Como visto, a despeito das pretensões das propostas varguistas, o grande desafio era atribuir agilidade ao aparelho estatal. Havia um claro objetivo de implantar uma reforma radical na questão administrativa, seja no âmbito da coordenação como também na distribuição dos fundos. Decorre daí medidas como a proposta de expansão dos ministérios, de onze para dezesseis, mas que não chegaram a ser aprovadas na gestão Vargas.

De fato, conforme atesta a autora, houve melhorias na articulação do Estado, porém de longe foram contemplados os objetivos propostos pelas comissões. Apesar da ação decisiva da figura do presidente, havia sérios entraves no interior do aparelho estatal principalmente no tocante à coordenação, pois se registravam acentuados conflitos de interesses. No intuito de minimizar tais conflitos, idealizava-se um órgão central de planejamento, sem o qual culminariam as divergências entre membros das comissões de desenvolvimento.

Outro fator sinalizado pela autora era a questão orçamentária, que se apresentava limitada diante da grandeza de recursos necessitados. Para Daibre (1985), importante era constatar que, apesar da expansão do aparelho econômico estatal, as propostas dos planos foram realizadas de forma parcial, quando não fracassaram, foram irrelevantes. Isto devido às

dificuldades e entraves da máquina estatal. Finalmente, para a autora não se pode desconsiderar as forças políticas que inviabilizaram o projeto de Vargas, principalmente pelo caráter ao qual subordinava a empresa estrangeira ao setor público.

Conforme apresentado neste breve panorama do segundo governo Vargas, diferentemente dos aspectos econômicos, inexpressiva fora a interferência do Estado na questão cultural. Algumas alterações ocorreram, como foi o caso do desmembramento do Ministério da Educação e Saúde em 1953, ficando o Ministério da Saúde (MS) e o MEC. Todavia, no geral a estrutura permaneceu a mesma do período anterior. Instituições privadas como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), a Fundação Bienal, foram, assim como outras, declaradas de utilidade pública, recebendo, por isso, certo auxílio por parte do governo federal, mas nada sistemático e nem que se configure como uma política pública de financiamento. Aliado a isso, se inicia um novo momento em 1964: o Regime Militar. De novo o Estado retoma o projeto de institucionalização da produção artístico-cultural.

4.2. A institucionalização das Políticas Culturais no Regime Militar

As idéias presentes no Estado Novo serão retomadas pelo Regime Militar como premissa para consolidar o seu projeto ideológico e político da segurança e do desenvolvimento, e orientado sobremaneira pela AERP, órgão federal fundamental para assegurar e legitimar o seu poder ideológico e político. A intervenção sistemática do Estado pós-64 no universo cultural é também recorrente, pois a cultura será a garantia da nacionalidade, contudo, agora as elites dirigentes entendem como meta não mais construir uma nação, e sim assegurar a sua integração nacional.

Com a implantação do Regime Militar, o Estado acelerou e intensificou o projeto de institucionalização do universo artístico-cultural, direcionando mais propostas em torno das políticas culturais, o que ocasionou a criação de alguns órgãos e instituições públicas para este setor. A seguir, tentaremos então registrar este percurso durante este período.

Já desde o governo de Castelo Branco (1964-1967) houve uma preocupação de se discutir e elaborar uma política nacional de cultura. Buscando atingir este objetivo, uma comissão foi formada para reformular o Conselho Nacional de Cultura, transformando-o em 1966 no CFC. Este Conselho, composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República, apresentou três planos de cultura. Contudo, nenhum foi integralmente utilizado. Esses planos tinham como foco principal recuperar as instituições nacionais, sendo de responsabilidade do CFC analisar os pedidos de verba do MEC, estabelecendo uma política de apoio a diversas ações nesta área cultural, que antes ficava restrita à educação (CALABRE, 2007).

Durante a presidência de Garrastazu Médici (1969-1974), na gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), houve a criação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) em 1970 e a elaboração do Programa de Ação Cultural (PAC) em 1973. Ainda no governo Médici foi elaborado em 1973 o documento Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, que, com vida breve, foi divulgado e logo retirado de circulação. A justificativa de tal afastamento se sustenta na idéia de que o documento alertava para a necessidade de se criar um Ministério específico para a área da cultura, possibilitando-lhe uma maior hierarquia e uma maior margem de poder para planejar, executar, coordenar e avaliar projetos e atividades, o que gerou polêmica e resistência no interior do próprio MEC, e conseqüentemente a sua substituição “por um plano mais limitado”, conforme afirmou Cohn (1984), o PAC.

Atendendo ao setor de patrimônio e às atividades artístico-culturais, bem como à capacitação de pessoal, o PAC intensificou o financiamento de eventos culturais patrocinados

pelo Estado através da promoção e difusão de diversas atividades que compõem este cenário. O PAC operava através de núcleos e grupos-tarefas que atendiam as mais variadas áreas de produção cultural, contando, portanto, com um expressivo montante de recursos proveniente do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE). É oportuno acrescentar que:

O PAC, por sua vez, não era apenas uma abertura de crédito, financeiro e político, a algumas áreas da produção cultural até então desassistidas pelos demais órgãos oficiais, mas também uma tentativa oficial de “degelo” em relação aos meios artísticos e intelectuais. Fora implantado com vistas a minorar a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC. Embora não tivesse a função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. (MICELI, 1984, p. 55-56).

Este estilo novo é acompanhado de flexibilidade financeira e operacional com que contavam os responsáveis pelo PAC, assegurando tanto o agenciamento do repasse dos recursos quanto o apoio institucional a setores mais carentes e desassistidos do investimento oficial, como foi o caso das artes plásticas e da música erudita. O “caráter emergencial” da criação do PAC, como bem observou Guimarães (1996), acrescido da falta de orientação quanto a sua atuação, ocasionou ao programa realizar atividades que antes eram de competência do DAC. A expansão do PAC gerou conflitos com outros setores do MEC. O resultado foi a perda de espaço e poder do programa. Na verdade, o trabalho realizado no PAC estava constantemente atrelado a toda iniciativa desenvolvida na gestão Ney Braga, uma vez que este órgão sobremaneira executava um controle acerca das diversas atividades na área cultural, sendo um dos principais órgãos incentivadores do intercâmbio regional, além de representar uma “[...] espécie de laboratório voltado para a “construção institucional” e para o debate em torno dos rumos doutrinários da política cultural oficial.” (MICELI, 1984, p.68). Nesse contexto, entretanto, foram levantadas questões referentes à reorganização estrutural do próprio PAC, do DAC e de outros órgãos culturais. Disso decorrem conflitos de interesses

entre o que Miceli (1984) convencionou chamar de vertente patrimonial e vertente executiva, ambas inscritas, portanto, no interior do modelo organizacional, político e doutrinário da vertente cultural presente no período militar. Os constantes remanejamentos dos órgãos do MEC revelam mudanças advindas dessa divisão, ficando explícita a diferenciação organizacional dos órgãos que pertencem a uma ou a outra vertente. É oportuno acrescentar que a vertente patrimonial atendia a interesses turísticos como forma de lograr recursos com estas atividades culturais, daí a preocupação com a restauração de sítios e monumentos históricos para compor este cenário atraente do turismo. Para tanto, os responsáveis pelo Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH) em particular, entendiam que era necessário mobilizar a colaboração e a participação financeira dos setores beneficiados com a conservação do acervo histórico e artístico, como é o caso dos proprietários de bens tombados, dos empresários do setor turístico, dos dirigentes públicos e dos curadores de fundações culturais privadas. Para eles, todo e qualquer investimento nesta área era primordial para assegurar o desenvolvimento econômico e sócio-cultural de regiões carentes, desprovidas de assistência. Como consequência, o PCH afetou, sobretudo os rumos do IPHAN, uma vez que se mostrou urgente realizar uma reforma administrativa deste órgão, já que o mesmo estava desprovido de aparatos institucionais e de um corpo adequado de pessoal para gerir o apreciável volume de recursos proveniente do PCH. Isto é suficiente para avaliar que:

O PCH constituiu, em suma, o passo decisivo no processo de “tombamento” do período pioneiro da política patrimonial, fazendo ver a escassez de técnicos, o esgotamento das diretrizes da política de tombamento impostas pelo grupo até então hegemônico de arquitetos, e as deficiências de toda ordem que vinham paralisando a vertente patrimonial. (MICELI, 1984, p. 79).

Com o intuito de descentralizar a política de preservação, acionando também a participação dos governos estaduais para tal fim, o PCH acabou incentivando os Estados a criarem os seus próprios órgãos e instituições fomentadores desta política de patrimônio

histórico e artístico, fundamentados em legislação estadual de proteção (FONSECA, 1997). Esta diversidade de objetivos e de administração nos setores culturais, rendeu uma nova estrutura para a programação dos eventos, como foi o caso do que ocorreu com o PAC:

Em parte para se proteger das ameaças referidas, e sobretudo pelo empenho em afirmar uma nova orientação doutrinária para a vertente “executiva” da área cultural do MEC, a tônica da programação promovida pelo PAC voltou-se para a concepção de eventos (espetáculos, concertos) a cargo de geradores estreados e consagrados. O evento era algo que se produzia no instante do espetáculo, sem a pretensão da obra acabada e única. (...) o *evento* constituía quase a antítese do tombamento, assim como o PAC acabou fortalecendo uma vertente “executiva”, que buscou se diferenciar da vertente “patrimonial”. E por esta via, os responsáveis pelo PAC foram aos poucos convertendo o MEC num poderoso e “moderno” empresário de espetáculos, abrindo novas frentes no mercado de trabalho cultural. (MICELI, 1984, p. 69-70).

Ao final, o PAC foi se retraindo no que diz respeito às suas atribuições, transferindo para outros órgãos os recursos e a responsabilidade para executar algumas atividades que outrora eram de sua competência. Em função de alguns impasses, outros órgãos foram criados com o intuito de ampliar esta vertente executiva, a exemplo da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

No governo Geisel (1974-1978), cujo ministro era Ney Braga, alguns órgãos públicos criados serviram para ampliar a visibilidade da área cultural, a exemplo do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da FUNARTE. Além destes órgãos criados, outros fatos importantes aconteceram ainda na gestão Ney Braga, como: a extinção do Instituto Nacional de Cinema (INC) e a ampliação das atribuições da EMBRAFILME, a aprovação do Regimento Interno do IPHAN e o I Encontro de Secretários Estaduais de Cultura, o que legitima afirmar que este foi um período marcado por um significativo domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento estatal, de modo que se projetou um conjunto

de diretrizes para orientar ações nestes setores da cultura, conforme constava no documento da PNC de 1975.³¹

Outro fator de relevância foi a implantação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), resultado do convênio firmado entre a Secretaria de Planejamento, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e Comércio, a Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal. Dessa forma, o CNRC que se instituiu fora do âmbito do MEC, buscava analisar aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro, tendo como principais objetivos: “[...] propiciar o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação de uma identidade para os produtos brasileiros.” (CALABRE, 2007, p.92). Mais tarde, em 1979, o CNRC dará origem à Fundação Nacional Pró-Memória, e o DAC, um ano antes, será substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC). Aqui deve ser dito que tal substituição, reflexo da divisão dentro do próprio MEC, evidencia mais uma vez as duas vertentes já mencionadas anteriormente: uma vertente patrimonial, e outra de produção, circulação e consumo da cultura, a vertente executiva. Também é relevante afirmar que dentre as várias iniciativas ocorridas no transcorrer dos anos 70, três concorreram diretamente para mudar o perfil da vertente patrimonial, ocasionando o surgimento de novas perspectivas doutrinárias, são elas: a implantação do PCH, do CNRC, da SPHAN e da Fundação Nacional Pró-Memória. O PCH e o CNRC renderam um significativo montante de recursos para o trabalho de conservação do patrimônio histórico, redefinindo conteúdos, diretrizes e a própria gestão da política patrimonial. Com isso: “Ao fim da década de 70, esse conjunto de mudanças, afetando o montante de recursos disponível, o teor doutrinário da política patrimonial e a composição profissional e intelectual do pessoal envolvido no trabalho patrimonial, deitaram os alicerces de uma nova moldura institucional [...]” (MICELI, 1984, p.77).

³¹ Sobre a PNC reservaremos um sub-capítulo somente para tratar de sua trajetória e particularidades, já que é um dos documentos centrais objeto de análise deste trabalho.

Aliado a este fator, também o CNRC serviu de referência para concretizar as mudanças acerca da vertente patrimonial. Considerando as inovações doutrinárias empreendidas por Aloísio Magalhães, o CNRC comportou uma variedade de frentes de investigação na área cultural e um quadro heterogêneo de profissionais, imprimindo um caráter multidisciplinar nas suas atividades, o que gerou certa polêmica em torno da sua atuação, já que o seu trabalho acabava sendo encarado como ambíguo por ser acusado de faltar-lhe um referencial conceitual próprio. Ainda sobre o CNRC, vale salientar que “[...] a urgência de encontrar um abrigo institucional estável, de assegurar dotação própria e de regularizar a situação funcional da equipe parecem indissociáveis da ‘guinada’ doutrinária que culminará com a incorporação do CNRC pelo IPHAN.”(MICELI, 1984). Tal investida tornou-se possível graças à formação de uma “tríplice aliança” composta pelo Executivo, pela elite política e cultural e pelo grupo pioneiro do IPHAN. Para Falcão (1984), esta transferência do CNRC para o IPHAN é passível de explicação a partir de dois fatores: a continuação do processo de abertura política, que promovia espaços institucionais para novas políticas públicas; e o outro fator é que a continuação da experiência do CNRC exigia uma consolidação institucional, como a apresentada pelo IPHAN. Esta multidisciplinaridade correspondia, na verdade, à proposta do Centro de articular a pesquisa à ação, como forma de mediar as relações entre as comunidades e os patrocinadores dos projetos, promovendo mecanismos de contato com áreas de produção cultural distantes e desassistidas pelo poder público. Isto porque “[...] se o Centro buscava encontrar alternativas para o desenvolvimento do produto cultural brasileiro, respeitando suas peculiaridades, acreditava que tal feito só seria possível se houvesse um conhecimento profundo da realidade cultural do país.” (ANASTASSAKIS, 2007, p. 84). A atuação do PAC e do IPHAN, das vertentes executiva e patrimonial, respectivamente, reflete o compromisso com a modernização que estas instituições efetivaram notoriamente presente na proposta de desenvolvimento do Regime

Militar, e como efeito na proposta do MEC. Em ambos os casos, se percebe uma renovação doutrinária que se traduzia em propostas e estilos inovadores de prática cultural, cujo formato terá continuidade e se ampliará na PNC, conforme observaremos a seguir.

4.3. Política Nacional de Cultura: uma análise da intervenção do governo militar na cultura

A PNC foi implantada durante a gestão Ney Braga no governo Geisel, quando já existia o interesse em promover reformas políticas e em implementar um novo plano de desenvolvimento, o II PND.

Decerto, a PNC era a garantia operacional de o governo se munir ideologicamente contra a “relativa hegemonia” da esquerda, como enfatiza Cohn (1984) e buscar meios de conciliação com grupos e classes vitimados pela perseguição do autoritarismo militar. Parece algo paradoxal, mas a aproximação com estes profissionais resultou numa nova fase de negociações, mas também de conflitos, e notadamente marcada por uma sistematização das políticas culturais e por uma reorganização institucional do MEC, além de estar relacionada ao processo de abertura política que se consolidará em 1985. Convém sinalizar que o lançamento da PNC foi uma tentativa de concretizar uma política pública de cultura, cuja necessidade principal era superar problemas econômicos e a crescente insatisfação da sociedade civil, reflexo da crise do “milagre econômico” que contava com uma intensa e sistemática propaganda política. Tudo isso gerou uma progressiva queda do governo militar e acelerou a inserção de uma nova composição político-cultural de atuação estatal na cultura, cabendo à PNC estabelecer no seu conjunto as metas do Regime Militar e os novos rumos das suas relações com os setores intelectuais e artísticos arredios à política autoritária. Na verdade, o Ministro Ney Braga demonstrava em sua vida pública a “imagem de prócer

simpático ao patrocínio das artes”, como afirma Miceli (1984), o que facilitou o convívio com este meio, além de receber o constante apoio concedido por figuras importantes do governo federal³².

Considerando que o setor cultural avançou expressivamente a partir da criação da PNC em 1975, e considerando que o objetivo aqui é analisar o documento que prescreve tal política, tomando-o como o quadro institucional do objeto empírico em questão, tentaremos, portanto, equacionar questões e relações acerca deste assunto.

O documento é apresentado já desde o início como expressão da concepção básica do que se entende por política de cultura, esclarecendo que tem o intuito de definir e situar a cultura brasileira, estabelecendo os fundamentos legais da ação do governo na cultura, buscando delimitar as diretrizes que norteiam o trabalho do MEC, especificando objetivos e componentes básicos, idéias e programas, e acima de tudo, apontando formas de ação desta política. O Ministro Ney Braga, na própria apresentação, afirma que PNC faz parte da estratégia do MEC de adotar políticas específicas para cada setor de sua competência, revelando, assim, uma das premissas do Regime Militar de organização e planejamento das suas ações, mecanismo primordial para o processo de racionalização que alcançou a sociedade moderna e que se estendeu também ao Estado Militar. Enfatizando a contribuição do CFC para a PNC, o Ministro ainda levanta como objetivo geral do documento: “[...] apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura.” (BRASIL, 1975, p. 5). De imediato, fica nítido que a preocupação é de transferir para o Estado outro tipo de conduta contrária à presente até o momento, qual seja a de não controlador e manipulador da produção cultural e das demais atividades civis.

³² Neste grupo, que ficou conhecido como “neísmo”, temos: Karlos Rischbieter (Presidente do Banco do Brasil), Reinhold Stephanes (Diretor do Instituto Nacional de Previdência Social), Maurício Schulmann (Diretor do Banco Nacional de Habitação), Rui Ribas (Presidente da Companhia Brasileira de Armazenagem).

À tentativa de legitimidade e reconhecimento frente principalmente aos grupos mais revoltosos e insatisfeitos com o autoritarismo, os militares buscaram montar um discurso pautado em princípios democráticos e de liberdade, cuja função seria a de salvaguardar a personalidade nacional, de modo que competia a PNC, segundo o Ministro Ney Braga, “[...] concorrer para o humanismo brasileiro, dentro da definição maior do que é o próprio humanismo: a concentração do mundo no homem e a expansão do homem no mundo.” (BRASIL, 1975, p.6). Observem que há o cuidado de transmitir que a PNC terá como uma de suas principais contribuições o engrandecimento do homem brasileiro, reflexo de um discurso de humanizar o próprio Regime Militar. Contudo, vale notar que estas noções de “personalidade nacional” e de “homem brasileiro”, comumente recorrentes no documento da PNC, possuem um caráter genérico e revelam uma conduta do Regime Militar de amenizar e até mesmo ocultar as diferenças sociais. Evidenciando, portanto, uma revisão de um discurso que outrora, particularmente no período getulista, já havia sido trabalhado e que agora é recortado em outra configuração. Assim:

A “Mitologia Verde-Amarela”, sempre re-trabalhada pelas elites brasileiras de acordo com o contexto, assume agora o lema *Proteger e Integrar a Nação*. Com isso, a cultura popular, elemento central dessa mitologia, é apropriada pela classe dominante através de determinada visão do nacional-popular que representa a nação de forma unificada. (BARBALHO, 2007, p. 42-43).

Após a apresentação da PNC feita pelo Ministro Ney Braga, o documento prossegue com a introdução dos seus pressupostos elementares. O primeiro ressalta que uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, o que mais uma vez ratifica a idéia de que o Estado busca cuidar da necessária liberdade de criação que a atividade cultural deve ter. E continua: “O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõem a marca própria do nosso povo.” (BRASIL, 1975, p.8). Aqui se descortina uma retórica nova, a qual indica a nova fase na relação entre intelectuais e Regime Militar, posto que o Estado se

posiciona como protetor e maior incentivador da atividade cultural, se colocando como o maior promotor da redemocratização e do projeto de integração nacional, sendo peça fundamental para aliar intelectuais, indústria cultural e governo militar, em prol da segurança e do desenvolvimento. Isto revela um outro contexto das políticas culturais, diferente do período pré-64, que diz respeito ao avanço da cultura de massa no Brasil frente à reorganização da intelectualidade brasileira, maltratada pela repressão e pela perseguição à esquerda comunista. Neste sentido, a estrutura de sentimento romântico predominantemente revolucionária dos intelectuais vai ser negociada na sua relação com o Estado especialmente na década de 70, de modo que este passa a ceder espaço de atuação para esses profissionais, em troca de um certo controle da produção cultural, notadamente na tentativa do governo de legitimar hegemonicamente o seu poder, ao mesmo tempo que os intelectuais, numa tentativa contra-hegemônica, investem em novas alternativas já não mais guiadas prioritariamente pela perspectiva da esquerda revolucionária, mas agora dirigidas pela aproximação com o Estado e pautadas no projeto de redemocratização e modernização da cultura, resultando na institucionalização do meio intelectual e na consolidação da indústria cultural.

É curioso perceber que o Estado coloca a sua política nacional de cultura à disposição do ideário democrático, mas por outro lado inibe e censura de forma sistemática a ação popular em diversos níveis, ficando, assim, a critério dos ditames militares o planejamento e o poder de imposição ou negociação da produção cultural. A título de lembrança, basta verificar o modelo repressivo que foi instaurado na década de 60 para dissipar as forças oposicionistas. Um bom exemplo é o AI5 de 1968, que garantiu ao Presidente da República poderes excepcionais, tais como:

1) decretar o recesso do Congresso e demais casas legislativas; 2) decretar intervenções em estados e municípios; 3) cassar mandatos eletivos e suspender direitos políticos de qualquer cidadão; 4) remover, aposentar ou reformar quaisquer titulares de cargos públicos; 5) decretar o estado de sítio e fixar seu prazo de duração; 6) decretar o confisco de bens; 7) suspender garantias constitucionais referentes às liberdades de reunião e de associação; 8) estabelecer a censura da empresa, da correspondência, das telecomunicações e das diversões públicas. (CURZ; MARTINS, 1983, p.37).

De qualquer forma, é legítimo reconhecer que o Regime Militar a partir de um aparato legal traça idéias e concepções que orientam as suas políticas de cultura e traça particularmente estratégias de ação que fundamentam as suas propostas públicas escolhidas. Sendo assim, com o intuito de especificar a PNC, o documento segue definindo a concepção básica de política nacional como “[...] a arte de estabelecer os objetivos nacionais, mediante a interpretação dos anseios nacionais, e de orientar a conquista ou preservação daqueles objetivos.” (BRASIL, 1975, p.12). A partir desta definição de política nacional é que se estabelece o conceito de política cultural como “[...] o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.” (BRASIL, 1975, p.12). Deve-se assinalar que este conceito, assim como outros trabalhados pelo Regime Militar, teve como inspiração direta a Doutrina da Escola Superior de Guerra (ESG), que forneceu um suporte ideológico e político para a PNC. Retomando o discurso exposto no documento, fica claro que mais uma vez o mesmo está carregado da ética do humanismo e do incentivo à espontaneidade popular, porém de novo é válido frisar o quanto este Estado promoveu o desenvolvimento racional dos meios de comunicação de massa aqui no Brasil e o quanto isso atingiu o caráter espontâneo da produção cultural. É verdade que existia certo controle estatal em torno desses veículos de comunicação, entretanto este controle era particularmente para não divulgar informações que afetassem a legitimidade do governo militar, e não para tentar inibir ou regulamentar os abusos da indústria cultural que crescia vertiginosamente, e que muito favoreceu o discurso da segurança e do desenvolvimento e do próprio “milagre econômico”. A idéia de “Brasil Grande” traduzia a vontade modernizante de desenvolvimento trilhada pelos governos

militares, e que foi amplamente acolhida e transmitida de diversas formas por variados canais de comunicação:

Milhares de imagens de canteiros de obras, de radicais intervenções na paisagem natural, de construção de usinas, estradas e barragens foram divulgadas por todo o país através de revistas como a Manchete. E colaboraram para a reinvenção do otimismo, para consolidar e re-significar a convicção de que vivíamos uma época superadora do atraso[...] (FICO, 1997, p. 84).

Mais uma vez, o Estado Militar, assim como muitos outros, se valeu da retórica das campanhas publicitárias para tornar legível a sua atuação neste setor perante a opinião pública. Assim, pautadas em valores éticos e morais, as campanhas eram expressamente utilizadas e discursivamente montadas como instrumentos educativos e democráticos, não estando, neste sentido, como gostariam que todos acreditassem, a serviço dos militares como um mecanismo psicológico característico da propaganda política. Fico observa:

[...] semelhante estratégia retórica consistia não só na negação do “mal” que pode ser a propaganda (“lavagem cerebral”, lembrança do DIP) e na valorização de aspectos que, afinal, estavam anulados pela ditadura (“verdade” e “democracia”, por exemplo), mas também numa postura de antecipação às críticas possíveis. Isso foi especialmente comum com a questão do otimismo, do ufanismo: diante da evidência de que seriam acusados de excessivamente esperançosos e mistificadores da realidade, os responsáveis pela propaganda dos militares sempre se adiantavam às críticas e negavam isso. (FICO, 1997, p. 84).

Os formuladores da PNC acrescentam ainda que o Estado deve: incrementar a generalização do acesso à cultura, tornando-se possível a participação de todos nos resultados da cultura; garantir a espontaneidade da produção cultural, o que sugere que o Estado deve incentivar a produção simultaneamente à generalização do consumo, oferecendo estímulo às atividades de criação e condições de trabalho adequadas; e , estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção, ressaltando que a qualidade da criação cultural está precisamente associada à qualidade dos agentes da produção, já que “o problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível do desenvolvimento.” Para tanto, os elaboradores da política cultural alertam que: “Torna-se ainda indispensável um amplo e

permanente esforço de acompanhamento para que os princípios culturais formem seres humanos integrados harmoniosamente na vida em sociedade.” (BRASIL, 1975, p.14). Este apelo de integração e participação da nação nesse processo de maturação desta política oficial de cultura, é recorrente em praticamente todo o texto, o que indica que esta é uma preocupação do Estado de repor nas suas concepções e metas de ações caráter democrático. Seguindo este raciocínio, não é exagero afirmar que a cultura era tomada como instrumento fundamental na preparação do indivíduo para a participação política, cujo êxito dependia sobremaneira do comando dos militares, e por isso a sua intervenção, segundo eles, tinha um caráter pedagógico e racional. Vale também observar que insistentemente, tanto na PNC como na Doutrina da ESG, destaca-se a idéia tão defendida do saneamento moral e ético da sociedade, que somente seria possível, para os militares, por meio de um aperfeiçoamento das instituições políticas, econômicas e sociais, tendo como medida necessária o mecanismo de controle das instituições bem como o seu fortalecimento através das propagandas oficiais, que projetavam certos valores como indispensáveis para o desenvolvimento integral do país. Esta integração, inclusive, sendo justificada como fator importante para o desenvolvimento regional quanto nacional, é que alavanca os projetos com os seus investimentos nas áreas de telecomunicações e de transportes, possibilitando, assim, concretizar o processo de modernização e integração do mercado brasileiro. Além do significado econômico, a integração também significava uma premissa para a construção de uma sociedade harmônica e coesa, uma vez que a participação e o compartilhamento de certas idéias, comportamentos e visões de mundo, seriam essenciais para a consolidação e soberania da nação brasileira. Por isso, de acordo com a retórica presente nos discursos dos representantes do Regime Militar, a realização dos objetivos do Golpe de 64 estaria ligada à própria reorganização da sociedade, que se traduzia na edificação de uma nova ordem social que eliminasse a ameaça comunista e implementasse reformas políticas e econômicas adequadas para o momento. E é claro que tal

empreitada só aconteceria graças à capacidade e ao planejamento dos militares, modelo de ética e disciplina, como costumavam vender a sua imagem.

O segundo pressuposto enfatiza que esta política de cultura dará as diretrizes básicas de atuação do poder público no sentido de estimular e apoiar a ação cultural de indivíduos e grupos, revelando que assim cumprirá o seu objetivo maior, “[...] a plena realização do homem brasileiro como pessoa”. Todavia, convém acrescentar que esta plena realização para os militares estava atrelada em si a sua própria concepção de cultura, como algo genuíno e original, mas também inovador, e sobremaneira oposto a tudo que desvirtuasse esses valores coletivos, daí a perseguição ao que eles entendiam ser o seu maior inimigo, o comunismo.

Nesta visão de cultura, a PNC tenta considerar em seu discurso tanto a dimensão regional quanto a nacional. Por isso também apresenta a necessidade de revigorar o processo de criação, pois ao mesmo tempo em que precisa da continuidade cultural, torna-se imprescindível a capacidade de integrar e absorver novas alterações, diga-se o processo de modernização cultural; por isso, “[...] a crença no planejamento, na capacidade técnica de estabelecer metas, organizar ações, pretendendo-se prever resultados, foi uma das marcas fundamentais da ação supostamente modernizante dos governos militares.” (FICO, 1997, p.84). Sendo a cultura um fator de fortalecimento da nacionalidade, verifica-se, portanto, como as políticas culturais soavam como valiosas para introjetar ideologicamente os valores projetados pelo Regime Militar, já que havia uma considerável exposição dos seus conteúdos em significativos veículos de comunicação à disposição e sob o controle dos militares, embora sob fortes protestos.

O texto-documento na sua parte introdutória é finalizado citando a importância de se estabelecer objetivos culturais bem definidos para o alcance de um desenvolvimento pleno. Isto quer dizer, porém, que deve ocorrer uma integração e uma participação ativa dos membros da Nação na cultura nacional.

Tendo definido a política de cultura, o documento especifica adiante o conceito de cultura brasileira. Nestes termos, a cultura brasileira seria “[...] aquela criada, ou resultante da aculturação, partilhada e difundida pela comunidade nacional.” (BRASIL, 1975, p.16). Conforme se anuncia, ela é produto do sincretismo de diferentes manifestações culturais que incorporam uma criatividade dos diversos grupos que hoje somados caracterizam a cultura brasileira, “[...] traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais.” Vale enfatizar mais uma vez, que a proposta do governo militar de integração nacional diverge do período Vargas, uma vez que a preocupação aqui já não é mais com a construção da nação, mas com a união dos diversos membros e das diversas regiões para garantir os ideais de segurança e desenvolvimento do país (BRASIL, 1975, p.16). Portanto, as diferenças são tratadas como esferas ajustáveis que se diluem no sincretismo, de modo que o pluralismo presente em algumas regiões se transfigura em algo tipicamente brasileiro e recebe a “nossa marca”. Esta idéia, defendida pelos formuladores da PNC, sustenta que a cultura brasileira possui a “capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar” as manifestações culturais, gerando um caráter próprio da personalidade do povo brasileiro. Nesta lógica, é que a diversidade regional contribui para a unidade nacional, e neste caso: “A criatividade que envolve os diferentes aspectos do processo industrial deve visar não só a um crescimento global, mas também ao desenvolvimento harmônico do homem e de todos os homens.” (BRASIL, 1975, p. 17). Ao que tudo indica, parece esta ser uma tentativa de negação das diferenças sociais, resguardando o ideário do Regime Militar de valorização de uma sociedade coesa e harmônica, opondo-se fortemente às iniciativas de contestação e conflito. Isto foi reforçado pelo sentimento de esperança e patriotismo que tanto foi disseminado nas campanhas publicitárias³³ criadas pela AERP:

[...] a propaganda política dos militares lidava desembaraçadamente com essa forte tradição do otimismo no Brasil. Tal sentimento era utilizado pragmaticamente,

³³ Selecionamos algumas dessas propagandas, ver anexos.

apresentado como resposta para problemas concretos. Se esses problemas deixavam o otimismo em “maré baixa”, cabia reforçá-lo com novas campanhas – ao invés de se discutir e resolver as dificuldades efetivas. (FICO, 1997, p.138).

A visão otimista do Brasil era enfatizada nas campanhas como instrumento para promover a idéia da integração nacional, princípio fundamental para legitimar a proposta de segurança e desenvolvimento do governo federal. Este discurso sugere que a participação e a confiança num Brasil grande são elementos necessários para a obtenção de bons resultados políticos e econômicos para o país, cabendo assim ao Estado promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional. Para tanto, a PNC se fundamenta nos seguintes aparatos legais:

- Constituição Federal, outorgada em 17 de Outubro de 1969, cujo artigo 180, parágrafo único, afirma que “o amparo à cultura é dever do Estado”;
- Decreto-Lei nº 200, de 25 de Fevereiro de 1967, artigo 39, que enquadra a cultura, as letras, as artes e o patrimônio histórico na área de competência do Ministério da Educação e Cultura;
- Decreto-Lei nº 74, de 21 de Novembro de 1966, cujo objetivo foi criar o CFC, dando legitimidade para formular a Política Nacional de Cultura.

Com base no que está explícito acima, podemos inferir que o Estado tem a preocupação de anunciar todo o mecanismo legal no qual sustenta as suas idéias e ações, forma encontrada para obter o reconhecimento da sociedade civil e conquistar a sua hegemonia, tentando, portanto, se desvincular da imagem negativa de ditadura.

A seção é finalizada ratificando que a cultura é um “processo espontâneo, assistemático e natural”, e por isso mesmo o estado deve ser um elemento de apoio às diferentes manifestações culturais. Sugerindo, assim, que a ingerência do Estado não se trata

de dirigismo, mas apenas de um estímulo à produção cultural e à personalidade nacional. É coerente, portanto, afirmar que o discurso do governo militar presente na PNC, e em contraste com o período Vargas, comporta mais retórica da democracia, mais espaço para a cultura popular, bem como para as diferenças regionais.

O próximo passo, após ter apresentado a parte legal da política de cultura, é estabelecer as diretrizes da PNC, a saber:

- “o respeito às diferenciações regionais da cultura brasileira”, devendo relacioná-las ao seu próprio contexto;
- “a proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico”, considerando também as manifestações folclóricas e de artes populares;
- “o respeito à liberdade de criação em todos os campos da cultura”;
- “o estímulo à criação nos diversos campos [...], visando à difusão desses valores através dos meios de comunicação de massa”;
- “o apoio à formação de profissionais, que contribua para desenvolver uma consciência nacional capaz de zelar e dar continuidade ao que é culturalmente nosso”;
- “o incentivo aos instrumentos materiais, atuantes ou em potencial, para imprimir maior desenvolvimento à criação e à difusão das diferentes manifestações da cultura”;
- “a maior aproximação da cultura brasileira com a de outros povos, como elemento capaz de estimular a atividade criadora e, ao mesmo tempo, promover maior contato entre diferentes realidades nacionais”;
- “o desenvolvimento nacional não é puramente econômico, mas também sócio-cultural, ao abranger a plena participação de cada indivíduo como gerador e

assimilador de cultura, contribuindo de maneira efetiva para elevar o nível de vida.”

No geral, o Estado se apresenta como o grande mediador e incentivador da produção cultural, demonstrando interesse em fornecer condições materiais e profissionais para o desenvolvimento da cultura em todos os níveis, possibilitando uma “consciência nacional” e uma participação criadora do povo nesse processo de consolidação da identidade nacional. Nestes termos, o Estado Militar se auto-proclama guardião da tradição cultural ao mesmo tempo que sugere ser o agente ideal da modernização, sendo o que regulamenta, planeja as ações e executa. Tal idéia certamente aponta para uma concepção comum nas Forças Armadas, que reza que os militares exerciam o papel de moderadores diante da sociedade civil, possuindo, então, o entendimento de que desempenhavam a função de formadores de cidadãos. Conseqüentemente, o controle e a organização destas atividades culturais ficavam a cargo do Estado, cabendo ao MEC a coordenação da sua ação através do CFC, com caráter normativo e incentivador, e do DAC, com caráter executivo.

Prosseguindo na PNC, a próxima seção tratada no documento refere-se aos objetivos da política cultural, sendo assim delineados: 1. revelar a constituição do âmago do homem brasileiro; 2. preservar os bens de valor cultural; 3. incentivar a criatividade; 4. assegurar a difusão da criação e das manifestações culturais; e 5. integrar a nação. Todos esses objetivos estão circunscritos como metas prioritárias do processo de modernização, refletindo mais uma vez o discurso ambíguo da Ditadura Militar, que busca aliar a preservação à difusão da cultura. Não se deve esquecer que esta retórica se insere na lógica capitalista internacional de desenvolvimento, na qual o chamado Primeiro Mundo passa a ser referência para o resto dos países em desenvolvimento. Nesta lógica, o Regime Militar se apodera de um discurso da racionalização e do planejamento das políticas culturais, promovendo a institucionalização e a

mercantilização da cultura através do apoio à indústria cultural. Daí, segundo defende Ridenti (2001), o avanço desigual e combinado do capitalismo, acabaria impondo a atomização reificada da sociedade do espetáculo e o esvaziamento do ensaio geral de socialização da cultura.

Partiremos, então, para o próximo item, os componentes básicos da PNC. Segundo a definição adotada, os componentes básicos são os “elementos para a ação” do MEC no setor, uma vez que através deles “estabelecem-se as metas a serem alcançadas, definidas, aperfeiçoadas e ajustadas ao longo da respectiva execução.” (BRASIL, 1975, p. 32). O documento ainda acrescenta que deve levar em consideração as necessidades sociais no momento da alocação dos recursos humanos e financeiros. Seguem os nove componentes básicos:

1. “Apoio direto e acompanhamento das fontes culturais regionais, representadas, sobretudo, pelas atividades artesanais e folclóricas”. Aqui, se apresenta contundente a afirmativa de que o apoio deve ser dinâmico, ou seja, tanto deve se incentivar a criação como a preservação do produto final;
2. “Literatura: dinamizar o mercado de publicações [...], de modo a promover o financiamento e a comercialização de edições, entre outros, de novos talentos”, cujo interesse, segundo os formuladores da PNC, é o reforço da atividade editorial e fazer valer os direitos autorais;
3. “Revalidação do patrimônio histórico e científico brasileiro”, incluindo a preservação do patrimônio artístico e histórico, bem como paisagístico, arqueológico e etnográfico;
4. “Apoio à produção teatral nacional, tanto na área da criação quanto na da circulação e do consumo.” Lembrando que somente a partir do final da década

de 70, com o brandamento da censura e com uma nova proposta, é que o teatro brasileiro terá um espaço significativo de atuação e reconhecimento em relação ao público, principalmente por se enquadrar numa perspectiva de linguagem cênica despojada;

5. “Apoio à produção cinematográfica nacional [...]” tornando “melhor e competitiva essa produção, dando-lhe base artística”. Neste caso, vale dizer que o cinema estava tentando superar as suas deficiências tecnológicas e introduzir uma linguagem mais comercial;
6. “Apoio às diferentes modalidades da produção musical”, difundindo, estimulando e protegendo a obra do autor nacional;
7. “Apoio à dança”, cujo objetivo era “(...) preservar os símbolos gestuais e musicais da cultura nacional”;
8. “Implementar as artes plásticas”, tendo como objetivo central aumentar a pesquisa nessa área, através de “laboratórios de criatividade” e da “comunicação das novas tendências”;
9. “Difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa.” O objetivo aqui é “[...] assegurar o uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada.”

Em linhas gerais, podemos sugerir que estes componentes básicos são colocados como a base de apoio para a realização das políticas públicas culturais, o que supõe uma nova fase na área cultural brasileira, cujo seu desenvolvimento será efetivado pelo Estado como sinal de transformação social, que garantirá a superação das deficiências de todas as manifestações culturais, seja no nível local, regional ou nacional, bem como referentes à questão da preservação ou da modernização cultural. Neste sentido, estes componentes básicos

transmitem a necessidade do governo militar de firmar o discurso de uma política cultural ampla e irrestrita, que tem como elemento fundamental atender a todas as áreas culturais e aos seus diversos aspectos, cabendo ao Estado direcionar e assegurar apoio à produção e distribuição cultural, e principalmente garantir a concretude de uma política oficial de cultura.

Os formuladores da PNC, a partir de uma lógica hierárquica, tentam após estabelecer os componentes básicos, tornar visível os meios adotados que irão efetivar a realização dos objetivos. Estes meios referem-se às “idéias e programas” que fundamentam esta política cultural. Eles visam a:

- “preservar e defender os bens culturais”, entendidos estes como as “tradições históricas, costumes, criações artísticas e literárias, realizações técnicas e científicas, tradições populares, cidades, conjuntos arquitetônicos e paisagísticos e jazidas arqueológicas”;
- “incentivar a atualização do nosso potencial criativo, (...) estimulando a criação em suas diversas manifestações e, ao mesmo tempo, acolhendo os valores universais que possam contribuir para o nosso desenvolvimento cultural”;
- “promover estudos e pesquisas sobre o homem brasileiro e a sociedade em que realiza sua vivência”;
- “estimular a realização de festivais de arte como meio para difundir o conhecimento das manifestações artísticas nacionais”;
- “valorizar os museus [...], reunindo o que há de mais caracteristicamente expressivo de nossa cultura, através das técnicas, do artesanato, das artes plásticas, do disco, entre outras”;
- “incentivar a preservação dos arquivos nacionais, estaduais ou locais, de modo particular os de caráter eclesiástico [...], e estimular ao mesmo tempo a

conservação de arquivos particulares ou a incorporação dos documentos conservados em famílias aos arquivos oficiais”;

- “desenvolver uma campanha de informação e educação [...], para a conscientização maior dos nossos bens culturais”;
- “divulgar as manifestações da criatividade, estimulando a criação e o fomento através de instrumentos materiais, tais como cinema, teatro, sala de concerto, de conferências e exposição, editora, biblioteca, museu, rádio, televisão”;
- “desenvolver [...] a educação cultural no 1º e 2º graus, fomentando o gosto pelas artes e pelas letras, visando ao aparecimento de futuros criadores e consumidores de cultura [...]”;
- “criar cursos de extensão [...], bem como a promoção de cursos de curta duração para o aperfeiçoamento e atualização de especialistas nas áreas da cultura”;
- “estimular a concessão de bolsas de estudo, inclusive no estrangeiro, para incentivar o aperfeiçoamento da criatividade nos diferentes campos da cultura”;
- “fomentar na juventude o gosto pelas artes [...], através da freqüência a concertos musicais, a exibições teatrais e cinematográficas, a exposições de diferente natureza, de modo especial mediante a utilização de orientadores (...)”;
- “incentivar os jovens para a análise e debate de temas artísticos ou literários, mediante a coordenação de especialistas capazes de despertar o gosto pela pesquisa, estudo e interpretação das diferentes manifestações artísticas e literárias”;
- “estudar os meios adequados para se criar maior estímulo ao conhecimento e divulgação dos nossos valores e bens culturais através do turismo”, via “uma programação cultural de valorização de cidades ou núcleos tradicionais”;

Dando seqüência a um esquema hierárquico de planejamento, o documento é finalizado com o item “formas de ação”, que diz respeito às medidas a serem empreendidas pelo Estado para a realização dos programas já mencionados. Para tanto, os formuladores da PNC afirmam que as formas de ação devem considerar a regionalização cultural bem como um sistema de cooperação entre o MEC, seus órgãos e instituições, cujo objetivo é a execução de projetos e subprojetos provenientes da PNC. Parece paradoxal, mas este sistema de cooperação supõe a necessária união e participação civil-militar neste processo de mudança das políticas culturais, notadamente se encaixando no discurso oficial do governo de integração nacional, segurança e desenvolvimento. Mesmo sob o viés de um regime autoritário, neste momento correspondente à distensão política, o governo militar tentava compartilhar ações junto aos diversos órgãos de cultura, transmitindo a idéia de que a institucionalização era fator favorável para a realização dos programas e diretrizes, cabendo a cada órgão o desempenho de uma função específica. Portanto, tal sistema de cooperação proposto delimita os órgãos e as instituições, assim como as suas funções:

- CFC, cuja função seria incentivar o funcionamento das Casas de Cultura e difundir os princípios da PNC e das diretrizes para a sua execução e para a elaboração da Carta Cultural do Brasil;
- Departamento de Assuntos Culturais, ao qual caberia mobilizar recursos financeiros e intensificar programas juntamente com o apoio das suas unidades e de outras instituições públicas e privadas;
- Universidades, cuja função seria: “realizar concursos para a seleção de trabalhos literários, artísticos, científicos e cinematográficos (...)”; “promover estudos e pesquisas, em nível de planejamento próprio ou em convênio com outras instituições culturais (...), centralizando os dados em organizações de livre acesso

aos estudiosos”; “incentivar o levantamento da documentação histórica científica e artística, de referência imediata ao Brasil”; “constituir centros de documentação iconográfica e de reprografia dos acervos e de manifestações culturais de suas áreas”; “criar cursos de extensão com o objetivo de divulgar aspectos do patrimônio histórico, artístico, etnográfico ou folclórico, assim como das riquezas naturais e preservação do meio ambiente, visando ao aperfeiçoamento ou à atualização de especialistas nas diversas áreas da cultura”; “promover cursos de formação universitária especializada para a profissionalização, no cinema e no teatro de produtores e equipes técnicas”;

- Unidades federadas (Estados, Territórios, Distrito Federal e Municípios), através de seus órgãos de atividades culturais, objetivando realizar: “um plano de preservação dos acervos natural e de valor cultural (...)”; “um plano de regionalização das atividades culturais, levando em conta as peculiaridades de cada região”; “um trabalho de cooperação nos empreendimentos que sejam da iniciativa do Departamento de Assuntos Culturais para a respectiva área”; “a promoção de festivais para difundir o conhecimento das manifestações artísticas locais, regionais ou inter-regionais”; “a criatividade cultural através dos programas de ensino de 1º e 2º graus, a fim de promover nos alunos a sua vocação pessoal”;
- Ministério das Relações Exteriores, com o propósito de divulgar a cultura brasileira no exterior;
- Outros ministérios e instituições, que poderão colaborar para o incremento e realização dos programas culturais;
- Secretaria do Planejamento da Presidência da República, cuja função é uma ação conjunta para o cadastramento, preservação e valorização dos acervos, tanto naturais quanto culturais.

Para finalizar este capítulo, algumas ponderações são necessárias. De início, vale reafirmar a rigorosa cautela do documento de especificar detalhes acerca das “intenções” do Regime Militar referentes à área cultural, demonstrando capacidade de planejamento e ação através do delineamento de uma política cultural nacional. Daí o documento é minucioso e repetitivo, embora com uma lógica racional precisa, em torno da qual se mantém a sua idéia central de um projeto nacional de desenvolvimento e preservação cultural, sendo particular em relação a outros momentos, já que se trata de um contexto novo caracterizado pelos meios de comunicação de massa e pelas mudanças do capitalismo. Dito isso, não é demais concordar que o discurso da PNC defendia que tanto o desenvolvimento quanto a preservação atendiam a interesses comuns, não significando nenhum tipo de conflito, mas, ao contrário, respondendo a uma relação saudável, já que bem dirigida pelo governo militar, entre valor econômico e valor cultural, combinação perfeita para a idéia também adotada de turismo cultural.

Neste sentido, o lançamento da PNC corrobora mais ainda com a concepção segundo a qual a intervenção do Estado não se restringia a controlar e reprimir as manifestações culturais de artistas e intelectuais de esquerda. Existia também o interesse de promover a consolidação de uma identidade nacional caracterizada pela manutenção de certos valores tomados como inerentes à cultura brasileira, assim como pela assimilação seletiva de novos valores relativos às transformações capitalistas, marcando uma nova fase na dinâmica cultural brasileira, o que daria chance de o Brasil dialogar e se inserir no quadro dos países do Primeiro Mundo, proposta perseguida pelos militares desde o início do Golpe de 64. Dessa forma, a política cultural, na sua interface com a política de desenvolvimento e segurança, põe em destaque o Estado como elemento de apoio e estímulo para gerir o desenvolvimento cultural integral em consonância com o processo maior do desenvolvimento brasileiro. Assim,

o desenvolvimento técnico e científico do país para atender aos objetivos da PNC, deveria contemplar a esfera social, pautada na preservação da identidade nacional e na renovação cultural, daí ser recorrente no documento da PNC um discurso preocupado com a criação, difusão e qualidade da produção cultural, principalmente no que se refere a sua relação com os meios de comunicação de massa e com as inovações do mundo ocidental. Sendo, neste sentido, um aspecto diferenciador das diretrizes de períodos anteriores. É necessário perceber como o governo militar trabalhou esta dicotomia tradição e modernidade no meio cultural. Um bom começo é recuperar a visibilidade de alguns instrumentos dos quais ele se utilizou. Dentre estes instrumentos, temos os filmes da época, que tinham como função disseminar valores, comportamentos e visões de mundo creditados como mais apropriados para o “Brasil, Grande Potência”, aglutinando concepções subjacentes nas propostas do Regime Militar. No caso dos filmes, comumente se observava tanto a exposição e articulação de imagens do meio rural quanto do meio urbano, de elementos do campo e de aparatos tecnológicos, aludindo à idéia de um desenvolvimento integrado e com bases harmônicas. Talvez, por isso, o MEC tenha fornecido considerável atenção à produção cinematográfica. Após a criação da PNC, em 1975, a EMBRAFILME³⁴ foi reformulada, estendendo a sua esfera de atuação, passando a incorporar parcela das atividades do INC. No mesmo contexto, ocorreu a criação do CONCINE, responsável pelas atribuições normativas e de fiscalização do INC, sendo este extinto. Outra medida adotada foi a exibição compulsória de filmes brasileiros nos cinemas do país, obrigando estes a destinarem alguns dias por ano já pré-fixados pelo governo para exibirem filmes brasileiros, recurso encontrado para divulgar e promover a abertura e expansão do mercado cinematográfico brasileiro. Isto implica dizer que:

³⁴ Este órgão foi criado em 1969, e tinha como objetivo executar a distribuição da produção cinematográfica brasileira, possibilitando a realização de mostras e apresentações de filmes brasileiros em festivais, além de estabelecer convênios para implantação de pólos cinematográficos em vários Estados e de adotar mais duas modalidades de auxílio à indústria cinematográfica. Vale lembrar também que a direção da EMBRAFILME ficou a cargo de Roberto Farias e de Gustavo Dahl, figuras prestigiadas do meio cinematográfico brasileiro.

Na segunda metade dos anos 1970, o cinema brasileiro, apoiado pela Embrafilme, conseguiu uma razoável penetração no mercado nacional e, até, no internacional. Uma interessante conjugação entre um tipo de cinema de autor, com linguagem mais pessoal e artesanal, e um cinema mais industrial, com filmes tecnicamente bem-feitos com grande esquema de encenação, foi exercitada em várias produções, que pareciam reverter a tendência à falta de público crônica que o nosso cinema sofria. (NAPOLITANO, 2006, p. 116).

A perspectiva de mudança empreendida pela EMBRAFILME foi encarada como uma iniciativa positiva do Estado, sendo bastante reconhecida e aplaudida pelos profissionais do cenário cinematográfico, e sobremaneira pelos componentes do Cinema Novo, o que resultou inclusive severas críticas por parte da esquerda especialmente aos elogiosos comentários de Glauber Rocha acerca da política cultural da EMBRAFILME. Ancorados numa proposta nacionalista de descolonização da cultura brasileira e do cinema nacional, os integrantes do Cinema Novo possivelmente entendiam aquele momento como uma oportunidade de alcançar certos benefícios que outrora não tinham acesso, como as políticas de incentivo e de financiamento, que conjugadas ajudavam a consolidar o avanço do cinema brasileiro. Por outro lado, o governo também ganhava, já que o cinema tinha se tornado uma importante produção artístico-cultural e de entretenimento para o mercado cultural interno, sendo potencialmente lucrativo para o processo de abertura, além de garantir legitimidade frente à opinião pública e ter condições de construir e repassar uma imagem otimista do Brasil no exterior. Em suma, esta leitura nos permite supor que ocorreu uma convergência de interesses de ambas as partes.

Outro instrumento foi a propaganda, que bem contribuiu para firmar os traços definidores da brasilidade, e que por isso:

[...] a propaganda política dos anos 60 e 70 empregou como suporte principal a TV. Para tanto, necessitaram interpretar, segundo seus interesses, esse conjunto heterogêneo de leituras sob uma perspectiva imagética. Certas cenas nos parecem naturais hoje, quando vemos uma propaganda política de um partido na TV, ou um comercial para turistas que condensa “tomadas sobre o Brasil”, ou um desses clips que comemoram conquistas esportivas brasileiras e que resumem, em 30 segundos, o futebol, o carnaval, a alegria, a sensualidade, o índio, a feijoada [...], as torres de telecomunicação da Embratel, os computadores, a professorinha do interior, tanto quanto a pracinha da cidade pequena, local pacato e de fundas tradições, ao qual se

pode contrapor a metrópole fabril e moderna ou sensual e cosmopolita. Valores espirituais do espaço rural e aparições tecnológicas da civilização que transpõe o segundo milênio. Tudo é Brasil? Nada disso se deu naturalmente. Na história da constituição conflituosa das leituras otimista e pessimista sobre o Brasil, esses traços se configuraram como definidores da “brasilidade” e de certos “valores brasileiros”.(FICO, 1997, p.36).

A ligação entre os aspectos abordados nas propagandas e os objetivos e diretrizes da PNC é expressamente visível, formando um tronco comum que guiava as estratégias e mecanismos de atuação do governo militar, o qual acreditava ter um conhecimento cultural adequado e uma superioridade moral e ética capazes de mudar os rumos da realidade brasileira, de modo a vencer as dificuldades de falta de preparo e de “educação” do povo brasileiro, condição causadora do subdesenvolvimento do país. Portanto, para os militares bastaria assegurar as bases da identidade nacional através de ações concretas que resultassem na modernização e racionalização das esferas econômica, política e cultural, a fim de reorganizar a sociedade e retomar o caminho do crescimento.

Em meio a este processo, e em acordo com as diretrizes básicas lançadas pela PNC, órgãos e instituições, tanto públicas quanto privadas, apoiaram e financiaram programas e projetos voltados para o meio artístico-cultural, como foi o caso de algumas frentes de atuação: os projetos Minerva em Ação Cultural e Domingo Mobral, do Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC; o projeto Memória do Teatro Brasileiro; o Programa Concerto para a Juventude; e a Campanha das Kombis, do Serviço Nacional de Teatro (SNT). É claro que estas frentes renderam bons frutos para a imagem do Regime Militar, uma vez que tudo isso repercutia como favorável para a valorização cultural e do patrimônio histórico e artístico nacional, mesclado com a oportunidade de crescimento profissional para quem atuava na área. Mais uma vez, convém ser mencionado o fundamental papel que a FUNARTE desempenhou nesse momento. Produzindo, co-produzindo, financiando, apoiando tecnicamente ou simplesmente dando o aval a diversas manifestações artístico-culturais, a FUNARTE atendia a uma demanda que se estendia desde a própria divulgação de trabalhos e

produtos culturais, até a promoção de cursos de formação, capacitação e atualização profissional de artistas, gestores, técnicos, dentre outros que atuavam neste setor. Também a instituição trabalhou em prol da melhoria da qualidade dos recursos materiais e técnicos já disponíveis no mercado. A título de lembrança, podemos citar o projeto Bandas, que em parceria com o Instituto Nacional da Memória e com a indústria nacional especializada, a FUNARTE tinha como objetivo investir na melhoria dos instrumentos de sopro, executando, para isso, algumas atividades, a saber: cadastrando bandas, distribuindo instrumentos, oferecendo cursos de reciclagem para os mestres de banda e cursos de manutenção de instrumentos musicais, promovendo campeonatos nacionais para a divulgação das bandas, além de outras atividades. Nesta lógica, se evidencia a PNC em execução, colocando o Estado como o maior representante e promotor de uma política de valorização e de incentivo à cultura brasileira, cujo fim é possibilitar condições adequadas de atuação para os artistas e demais profissionais da área, bem como criar mecanismos de absorção de novos profissionais, expandindo, portanto, o mercado de trabalho no setor cultural, e conseqüentemente, assegurando o respaldo e o apoio daqueles que estão inseridos no espaço artístico e cultural.

Logo após, em 1981, sob a direção de Aloísio Magalhães, a SEAC foi transformada em Secretaria de Cultura, composta pelas subsecretarias de Assuntos Culturais (ligada à FUNARTE) e de Patrimônio (ligada ao IPHAN e à Fundação Pró-Memória). Também é significativo o aumento de secretarias e de conselhos de cultura em nível estadual e municipal, o que fortalecia a atuação governamental nesta área já desde a década de 60.

A realização de alguns encontros pela UNESCO sobre políticas culturais, de 1970 a 1982, acelerou este debate na América Latina e em particular no Brasil, que abriu para uma maior visibilidade e renovação das políticas de cultura. Em relação a este período de intervenção estatal na vida cultural do país, Rubim (2007) apresenta dois fatores que foram de fundamental importância para este momento: o primeiro refere-se ao destacado papel da

FUNARTE; e o outro, à significativa participação de Aloísio Magalhães no desenvolvimento e reorganização das políticas culturais. No caso da FUNARTE, tomada inicialmente como uma agência de financiamento de projetos culturais, imprime com o tempo um aspecto bastante inovador nas suas intervenções no setor cultural, contando com um corpo técnico qualificado que avaliava e aprovava projetos, sendo um dos principais órgãos públicos financiadores das ações culturais desde a sua criação em 1975, como podemos comprovar no caso do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC), que boa parte, ou melhor, o montante maior do apoio financeiro era oriundo dessa fundação. Isto sugere que as demandas culturais foram em certa medida contempladas pelas condições políticas apresentadas naquele momento, e portanto:

[...] verifica-se o firme apoio de figuras importantes da coalizão dirigente, redundando ora na captação de recursos, ora na abertura de novas oportunidades de trabalho cultural, inclusive em organismos públicos fora da órbita do MEC, ora no trabalho de sustentação em favor de figuras expressivas do meio intelectual e artístico carentes de conexões políticas suficientemente sólidas. (MICELI, 1984, p.66).

Convém inclusive sinalizar que a FUNARTE se projeta em um período de abertura política e de uma crescente autonomia organizacional da área cultural do MEC, além de estar diretamente relacionada ao contexto de crise vivenciado por alguns setores que disputam espaço e travam conflitos de interesses, como foi o caso da música erudita e das artes plásticas, deflagrando polêmicas prioritariamente em torno da Orquestra Sinfônica Nacional e do Museu de Arte Moderna.

Já a contribuição de Aloísio Magalhães está inscrita no novo formato organizacional que acompanha o seu trabalho em órgãos como: o CNRC (1975), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 1975), o SPHAN e a Secretaria da Pró-Memória em 1979, e a Secretaria de Cultura do MEC (1981). Em todos estes organismos, o desempenho de Aloísio Magalhães é caracterizado como dinâmico e criativo, principalmente no que se refere a sua visão renovada das antigas concepções de patrimônio e cultura que prevaleciam até

aquele momento. Esses dois fatores levantados por Albino Rubim, embora expressassem também tensões e conflitos no seu interior, significavam indicadores de inovação e desenvolvimento das políticas culturais brasileiras. Segundo Joaquim Falcão, Aloísio Magalhães era um líder pragmático que obteve a sua legitimidade particularmente pela sua história como designer de sucesso, pela consistência de sua proposta e pelo seu carisma. Fora isso, também enfatiza o seu bom relacionamento com figuras importantes do atual governo, o general Golbery do Couto e Silva, e da próxima gestão, o Ministro Eduardo Portella, ambos de grande relevância para a inserção de Aloísio Magalhães no cenário cultural.

Quanto à gestão de Eduardo Portella em 1979, cujo Presidente da República foi João Figueiredo, houve iniciativas neste setor cultural, embora em menores proporções para o desenvolvimento das atividades culturais: transferência do PCH para o IPHAN, criação da SPHAN, criação da Fundação Pró-Memória, transformação do Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais em Fundação, I Seminário Nacional de Artes Cênicas e I Encontro Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais. Na verdade, a gestão Portella apenas durou 01 ano, seguindo então a gestão de Rubem Ludwig. De qualquer forma, embora com todas as tentativas mal-sucedidas de introduzir no seu Ministério um programa de ação cultural “alternativo” que atendesse às demandas das populações de baixa renda, Eduardo Portella assegurou um polêmico debate acerca dos conceitos e diretrizes da política cultural oficial.

Diante do exposto, entretanto, não julgamos que os militares, puro e simplesmente, tenham montado todo o seu projeto cultural à sombra apenas de uma estratégia política de dominação, não resumindo, assim, as suas ações a uma conspiração ardilosa que deveria ocultar o lado negativo do Regime Militar, ainda que isso também fizesse parte dos seus propósitos, e embora os efeitos dessas ações tenham se configurado como favoráveis à imagem do Estado Militar, e tenham acelerado o processo de abertura política vigente. Na verdade, entendemos que a intervenção do governo militar na área cultural envolve motivos

diversos e bastante complexos, os quais devem ser rigorosamente tratados através de uma rede de relações políticas, econômicas e sócio-culturais, caracterizadas tanto por interesses que convergem, mas por muitos outros divergentes e conflituosos, inclusive no interior das forças armadas, nada homogêneas. Portanto, se os militares visavam ocultar a face autoritária do Regime Militar com o intuito de refazer a sua base de sustentação via o apoio de setores da classe média urbana e de outros grupos sociais, bem como do meio artístico e intelectual, ou se o interesse estava centrado em promover uma reorganização geral da sociedade baseada na internacionalização de valores e de padrões de comportamento, bem como na identidade nacional, tomando a cultura como mero instrumento dos seus objetivos, é algo difícil de mensurar, posto que todos esses fatores concorreram, como já foi dito antes, para delimitar os interesses dos militares assim como dos opositores ao regime. De qualquer forma, vale precisar que ao final a atuação do governo militar na cultura, e em especial o trabalho do MEC, pautado nos objetivos e nas diretrizes da PNC, serviu para intensificar o aparecimento de instituições e órgãos que colaboraram para a implementação de projetos e programas outrora relegados, mas que devem ser pensados também a partir da relação deflagrada entre governo militar e meio artístico e intelectual. Esta relação será analisada no próximo capítulo, cujo foco centra-se no FASC como palco para compreender melhor estes laços de união e de conflito entre o Regime Militar e os profissionais da arte e da cultura.

5 - REGIME MILITAR E INTELLECTUAIS: O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTÓVÃO

Neste capítulo o objetivo é traçar o debate em torno das entrevistas realizadas³⁵ com os gestores e produtores culturais do FASC, além de analisar programação e projetos elaborados durante o período de 1972 a 1985, em contraponto com as políticas culturais dos governos militares. Isto implica dizer, em outros termos, que há o interesse, nesse sentido, de apresentar os discursos do Regime Militar assim como dos intelectuais, os quais não se caracterizam por uma unilateralidade de aspectos, mas precisamente por uma realidade complexa e multifacetada, própria de um quadro de contradição e conflito. De uma forma geral, o que prevalece, tanto por parte do Governo Ditatorial quanto por parte dos gestores e produtores do FASC, é um discurso que se traduz em negociação para todos os atores, ainda que numa dimensão assimétrica e de confronto, já que esta negociação simboliza relações de poder e por isso mesmo se dá através de uma interação conflitiva entre os diversos setores. Para iniciar é importante esclarecer que as falas dos gestores e produtores se entrecruzarão nesta análise, situando, assim, algumas diferenças de interesses, ao mesmo tempo em que abordaremos também idéias ou formas de ação do Estado no contexto cultural do período militar, além de levantar e articular questões que perpassam o foco da análise.

Os critérios de análise adotados a seguir referem-se a aspectos da PNC e a outros meios de intervenção do Estado na cultura, associando-os aos discursos presentes nas entrevistas realizadas, ora de forma direta, ora relacionando a outras questões que indiretamente explicam os discursos do governo e dos intelectuais, explicitando em que medida podemos falar em discurso contra-hegemônico ou não. Para uma melhor exposição do

³⁵ No total foram realizadas 21 entrevistas.

argumento, primeiro faremos uma abordagem geral do nosso objeto de estudo, o FASC, para depois analisar as possíveis relações entre este, o Estado Militar e os intelectuais.

5.1. O Festival de Arte de São Cristóvão

O FASC teve início em 1972, em decorrência das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. À frente dessa iniciativa estava a UFS, atendendo a uma solicitação do governo federal. Foi o primeiro reitor da UFS, João Cardoso do Nascimento Júnior, quem determinou, a sua assessoria de Relações Públicas, a elaboração de um programa capaz de firmar a presença da universidade nas comemorações nacionais. Um grupo de intelectuais da UFS, entre professores e funcionários, ficou encarregado de organizar tal atividade, sendo responsável pela programação e por toda a gestão do evento. A população são cristovense praticamente só participou do FASC como espectador, gerando por isso muitas críticas em torno do festival. Da mesma forma, a cidade de São Cristóvão³⁶ servia apenas de cenário para o evento, já que se encontrava na condição de 4ª cidade mais antiga do país, se enquadrando perfeitamente na proposta do Estado de patrimônio histórico.

O FASC desde o início e até meados da década de 80 caracterizou-se por uma programação vasta e rica, com diversas manifestações culturais espalhadas pelas praças, ruas e igrejas da cidade, possibilitando o intercâmbio entre os inúmeros segmentos da arte e da cultura, do popular ao erudito, da vanguarda dos grupos experimentais às apresentações dos corais gregorianos. Neste sentido, o festival era reconhecido como promotor da difusão artística e cultural da região, sendo um espaço de preservação e também de inovação da cultura local, onde se descortinava e se projetava novas possibilidades de atuação do meio

³⁶ Esta cidade foi tombada pelo IPHAN em 1939, desenvolveu-se conforme o padrão urbano português, com cidade alta e cidade baixa. A arquitetura é colonial, e boa parte dos seus monumentos localiza-se na Praça São Francisco, no centro histórico da cidade. Destaca-se, entre outras construções, a Santa Casa da Misericórdia, construção barroca do século XVII; a Igreja e o Convento São Francisco, de 1693; o Museu Histórico, instalado no antigo Palácio Provincial, e o Museu dos ex-votos, que fica na Igreja e Convento do Carmo

artístico-intelectual. Como resultado, São Cristóvão era tomada nos três dias³⁷ de FASC por estudantes, artistas, hippies, intelectuais, pesquisadores, visitantes, entre outros. A título de esclarecimento, é oportuno apontar que durante a gestão dos governos militares, em praticamente todas as edições do festival desde 1972 a 1985, houve uma significativa quantidade de atividades em todas as modalidades culturais: Literatura (exposições e mostras, cursos, oficinas e seminários, lançamento de livros); Fotografia (exposições e mostras, cursos, oficinas e seminários); Cinema (cursos, oficinas, seminários, mostras e festivais); Folclore (apresentação de grupos); Música (apresentação de cantores e grupos de música erudita, popular e moderna); Teatro (apresentação de grupos); Dança (apresentação de grupos de dança clássica, moderna e popular); Artes Plásticas e Artesanato (exposições e mostras, cursos, oficinas e seminários).

Despertar o “gosto pelas artes e pelas letras” era uma das metas do governo militar, segundo constava na PNC, sobremaneira para favorecer o surgimento de “futuros criadores e consumidores de cultura”, o que evidencia o interesse em criar cursos de extensão e de curta duração, além de oficinas e seminários, como os que foram realizados durante o FASC. No primeiro festival (1972) foram ofertados cursos de História da Música, Jornalismo e Literatura Sergipana; também foram realizados seminários sobre cinema alemão e sobre o processo da independência brasileira. Em 1978, no VII FASC, já com o apoio da FUNARTE, o desenvolvimento destas atividades se mantém: curso de iniciação à educação artística, curso de iniciação à história da arte, seminário sobre cinema e literatura, diversas oficinas de colagem, pintura, desenho, canto e dança. Mesmo com o processo de abertura política em vias de acontecer, o FASC nos primeiros anos da década de 80 continuou ampliando a sua programação em torno da oferta de cursos, seminários e oficinas que atendessem à meta da PNC de incentivo à criatividade e de preservação do patrimônio histórico e artístico: cursos de

³⁷ Com exceção das edições de 1978 (VII FASC) e de 1979 (VIII FASC), que foram realizadas durante 07 dias.

história da arte, de educação artística, de teatro de bonecos, de educação musical integrada, de literatura de cordel, curso teórico e prático de cinema e intensivo de violão, curso de história da arquitetura de São Cristóvão e do folclore em Sergipe; seminário de análise crítica do cinema brasileiro, de cultura popular e seminário preparatório de “arte do povo em Sergipe”; oficinas de artes plásticas, de literatura, de cinema, de fotografia e de teatro.³⁸

Nas primeiras edições, o FASC fortaleceu a “identidade cultural brasileira”, atendendo, portanto, ao considerável apelo nacionalista difundido na imagem de um “Brasil, grande potência”, cujo governo militar buscava estimular a produção cultural regional como meio de integração e desenvolvimento. Esse ideal de identidade cultural e de intercâmbio cultural proposto pelo regime, efetivado, dentre outros mecanismos, a partir de cursos e oficinas que eram ofertados antes e durante o festival, colaborou para florescer com significativa força a cultura sergipana, descobrindo novos talentos e reciclando profissionais que já atuavam na área. Contudo, assim como aconteceu com os outros festivais de arte, o FASC foi no decorrer do tempo incorporando uma identidade própria distante daquela almejada pelo Regime Militar, que era propagar as suas campanhas nacionalistas. Na verdade, o foco no início era fortalecer as estratégias políticas de intervenção do Estado na cultura, precisamente numa tentativa de transmitir a idéia de humanização do regime, começando, então, a efetuar novas relações com os grupos mais resistentes à ditadura, tomando o festival como um espaço “democrático” e adequado para um possível “diálogo”, segundo os militares argumentavam. De qualquer forma, mesmo sabendo da pretensão dos militares de se manter no poder e de usar toda a produção cultural a seu favor, verificamos que esse investimento na cultura foi profícuo para o meio artístico e intelectual, pois, como já havia dito, as entrevistas realizadas sinalizaram que houve de fato uma efervescência cultural local em decorrência do FASC, pois além de uma vasta programação que englobava diversas áreas da cultura, também

³⁸ Todos estes dados foram pesquisados no arquivo do curso de História, localizado no Centro de Cultura e Arte (Cultart).

possibilitava o contato entre os diversos participantes e a troca de experiências entre os mesmos. Aliado a isso, já se configurava o processo de abertura e a inserção de novas necessidades projetadas pelo mundo moderno. O FASC, portanto, é o cenário característico da modernidade, cujo caráter ambíguo comporta velhas e novas propostas culturais. Um bom exemplo era o convívio entre as manifestações de protesto, ou contra-hegemônicas, tão em evidência na década de 60, e as manifestações culturais pouco ou nada envolvidas com um conteúdo político. No geral, podemos verificar uma mudança de mentalidade e de interesses por parte dos intelectuais bem como dos militares, resultado justamente das novas exigências do capitalismo e da lógica de mercado da indústria cultural, conforme analisaremos no sub-capítulo *Regime Militar e Intelectuais: tensões e negociações no âmbito da Universidade e do FASC*.

Para verificar o caráter diversificado das manifestações culturais do FASC, destacaremos o quadro abaixo:

QUADRO II: Ano, Edição Grupos Artísticos que participaram do FASC, 1972-1985.

	GRUPOS ARTÍSTICOS
1972 – I FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Quinteto Armorial de Recife;</i> • <i>Coral da Universidade Federal de Alagoas;</i> • <i>Rui Afonso – São Paulo;</i> • <i>Coral da Universidade Federal de Sergipe;</i> • <i>Grupos de ginástica da UFS, do Colégio de Aplicação, do Instituto Rui Barbosa e da Associação Atlética de Sergipe;</i> • <i>Orquestra da Câmara de Sergipe;</i> • <i>Coral Expressionista da Escolinha de Música;</i> • <i>Madrigal de Sergipe;</i> • <i>Jogral do Clube Sergipano de Poesia;</i> • <i>Grupos de Reisado, Guerreiro, Taieira, Lambe Sujo e Zabumba;</i> • <i>Grupos de compositores e cantores de música popular;</i> • <i>Trio Villa-Lobos;</i> • <i>Coral São Judas Tadeu;</i> • <i>Escola de Ballet “Márcia Haydée”;</i> • <i>Banda de Música do 28 BC (Exército);</i> • <i>Banda de Música da Polícia Militar;</i> • <i>Banda de Música do Corpo de Bombeiros;</i> • <i>Banda de Música Lira São Cristovense;</i>

<p>1973 – II FASC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grupos Sergipanos (29): Coral da Universidade Federal de Sergipe, Trio Villa-Lobos, Madrigal de Sergipe, Antonio Alvino Argolo, Fantoques, Coral de São Cristóvão, Pequenos Cantores de Sergipe, Coral da Associação Evangélica de Sergipe, Madrigal da Associação Evangélica de Sergipe, Quinteto de Sergipe, Orquestra Experimental da Escolinha de Música, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Coral São Judas Tadeu, Jograal da Universidade Federal de Sergipe, Orquestra da Câmara de Sergipe, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Studium de Dança Moderna, Reisado de Piliu, Guerreira Treme-Terra, Zabumba de Quemdera, Reisado de São Cristóvão, Candomblé de São Cristóvão, Chegança de São Cristóvão, Zabumba das Carnaibas - Riachão, Cacumbi de Japarutuba, Pisa-Pólvara de Estância, Samba de Côco de Estância, Os Cardeais de Piauitinga de Estância, Hilton Lopes Bossa – Show;</i> • <i>Grupos Visitantes (10): Coral da Universidade Santa Maria (RS), Conservatório Lavignac (Dança Folclórica – Santos-SP), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, Teatro da Universidade Federal de Alagoas, Coral da Universidade Federal de Alagoas, Quinteto Armorial do Recife (PE), Maculelê e Copeira (Superintendência de Turismo de Salvador-BA), Teatro de Caruaru (PE), Bandinha de Pifanos de Caruaru (PE), Teatro da Embaixada Francesa (RJ);</i> • <i>Expositores Visitantes: Antonio Marcelino (SA), Luisa Maciel (Caruaru-PE);</i> • <i>Conferencistas Visitantes: Paulo Protásio (Embratur-RJ), Carlos Guimarães de Mattos Junior (Instituto Nacional de Cinema – RJ), A. Carvalhaes (Crítico de Cinema – SP), Waldemar Lima (Cineasta Sergipano – SP), José Calazans (Prof. UFBA), Leonardo Alencar (Pintor), Junot Silveira (Jornalista, Revista Equipe da SUDENE, Diário de Pernambuco-Recife), Ariano Suassuna (Recife);</i>
<p>1974 – III FASC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grupos de Teatro de Sergipe: Teatro Universidade de Sergipe, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Teatro Livre de Sergipe, Teatro da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, Teatrinho de Fantoques;</i> • <i>Grupos de Teatro Visitantes: Teatro de Amadores de Alagoas, Teatro Nonato Freire-BA;</i> • <i>Grupo de Dança de Sergipe: Studium Danças Modernas, Grupo Infantil do Studium Dança Moderna;</i> • <i>Grupo de Dança Visitante: Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, Grupo Brasileiro de Dança Contemporânea;</i> • <i>Grupos de Ginástica Rítmica Moderna: Grupo do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe, Grupo da Universidade Federal de Sergipe;</i> • <i>Grupos Folclóricos: Candomblé do Cabloco “Oxossi Tauamin”, Zabumba de Quendera, Reisado de Areia Branca, Zabumba do Riachão do Dantas, Copoeira e Maculelê do SESI, Reisado de Oliveira, Reisado de São Cristóvão, Guerreiro Treme-Terra, Reisado dos Bichos, Embolador de Côco, Puxador de Rede, Batalha de Bacamarte, Zabumba de Lagarto, Maracatu;</i> • <i>Grupos Folclóricos Visitantes: Reisado de Alagoas, Grupo do SESC de João Pessoa (Ciranda, Fogo de Roda, Xaxado, Xote e Camaleão), Bandinha de Pifanos de Caruaru-PE;</i> • <i>Grupos de Música Erudita Sergipe: Coral da UFS, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Trio Villa Lobos, Madrigal dos Professores da UFS,</i> • <i>Grupos de Música Erudita Visitante: Banda Antiqua (RJ), Quarteto de Flauta Bloch-BA, Recital de Janie Hones (EUA), Conjunto de Flauta Doce do</i>

	<i>Instituto de Música – PUC-Salvador-BA;</i>
1975 – IV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grupos de Teatro Sergipanos: Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Teatro universitário de Sergipe, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Experimental,</i> • <i>Grupos de Teatro Visitantes: Teatrinho de Marionetes Rhode Island (EUA), Teatro Gamboa (Salvador, BA), Grupo Maçayok (Maceió, AL), Teatro da Universidade Gama Filho (RJ), Coro Falado da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, ES).</i> • <i>Grupos de Dança Sergipanos: Academia de Dança, Studium Danças Modernas;</i> • <i>Grupos de Danças de Outros Estados: Ballet Eugênia Federova (Fundação Brasileira de Ballet, RJ), Grupo Studio Dança (BA), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (BA).</i> • <i>Grupos de Coral Sergipanos: Madrigal da Universidade Federal de Sergipe, Coral da Universidade Federal de Sergipe, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Petrocoral, Coral da Câmara de Sergipe, Associação Coral Evangélico, Coral Presbiteriano;</i> • <i>Grupos de Coral Visitantes: Coral da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coral Vila Rica (Ouro Preto, MG), Coral da Fundação Cultural do Espírito Santo</i> • <i>Grupos Música Instrumental Sergipanos: Conjunto Pró-Música de Sergipe, Orquestra da Câmara de Sergipe, Trio Vila-Lobos, Quarteto Argolo</i> • <i>Grupos música Instrumental Visitantes: Quinteto Armorial do Recife, Banda do Companheiro Mágico (Salvador, BA), Quinteto de Cordas da Universidade Gama Filho (RJ), Quinteto Paulistano de Metais (SP), Duo Vetere-Argolo (Violão e Violino, RJ), Guitarrista França Freire (BA), Paulo César Prado (Pianista, BA)</i> • <i>Bandas Sergipanas: 28º Batalhão de Caçadores, Polícia Militar de Sergipe, Corpo de Bombeiros de Aracaju, Bandinha do Zótico, Lyra Carlos Gomes (Estância), Lyra São Cristovense, Banda Infantil de Riachuelo.</i> • <i>Ginástica: Universidade Federal de Sergipe, Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe,</i> • <i>Seresta: Grupo Antonio Garcia</i> • <i>Música Erudita Visitantes: França Freire (Salvador), Antonio Alvino Argolo (RJ)</i> • <i>Sessões Culturais: Academia Sergipana de Letras, Conselho Estadual de Cultura, Clube Sergipano de Poesia</i>
1976 – V FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grupos de Teatro Sergipanos: Grupo Raízes, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Experimental da Universidade Federal de Sergipe,</i> • <i>Grupos de Teatro Visitantes: Teatro Universitário da UFAL, Teatro Mamulengo da UFBA, Grupo “Messias” (BA), Grupo Teatral do Estado do Espírito Santo, Teatro Universitário de Mossoró (URGN), Teatro da Aliança Francesa (RJ), Grupo Artístico da Universidade Federal do Piauí.</i> • <i>Grupos de Dança Sergipanos: Grupo de Dança Moderna do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe;</i> • <i>Grupos de Danças de Outros Estados: Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (BA), Grupo Zambo (Salvador – BA), Grupo “Sambapapelô”(Salvador – BA), Grupo da Empresa Alagoana de Turismo, Grupo de Ballet Armorial do Recife;</i> • <i>Grupos de Coral Sergipanos: Coral da Universidade Federal de Sergipe, Coral do Colégio Estadual “Atheneu Sergipense”;</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Grupos de Coral Visitantes: Coral da Empresa Alagoana de Turismo;</i> • <i>Grupos Sergipanos de Música Instrumental: Conjunto Pró-Música de Sergipe, Grupo D'Aqui, Trio Villa-Lobos, Duo Argolo, Seresta;</i> • <i>Grupos Visitantes de Música Instrumental: Quarteto de Cordas da Fundação Universidade de Brasília, Grupo Musical da Universidade Federal do Maranhão, Cantora norte-americana Doris Thurber – USIS;</i> • <i>Bandas Sergipanas: Polícia Militar de Sergipe, Corpo de Bombeiros de Aracaju, Bandinha do Zótico;</i> • <i>Ginástica: Grupo de Ginástica Moderna da Universidade Federal de Sergipe;</i> • <i>Seresta: Grupo Antonio Garcia</i> • <i>Música Erudita Visitantes: Recital Antonio Alvino Argolo (RJ), Conjunto de Câmara da Universidade Federal da Paraíba;</i> • <i>Sessões Culturais: II Encontro Cultural do Nordeste, Comissão Estadual de Folclore;</i> • <i>Folclore – grupos visitantes: Grupo Folclórico da Universidade Regional do Rio Grande do Norte, Grupo Folclórico da Universidade Federal do Maranhão.</i>
1977 – VI FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dança Moderna: Dança moderna da Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo, EBATECA – Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Salvador,BA), Dança Moderna (Salvador, BA), INTERCENA, ICBA (Salvador, BA), Colégio Estadual Atheneu Sergipense (Aracaju-SE), Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal de Alagoas)</i> • <i>Exposições: Artesanato Sergipano, Salão de Artes Plásticas, Programação Especial do Museu de Sergipe, Exposição Infante-Juvenil do Colégio de Aplicação da UFS, Exposição de Livros e Fotografias, Programação Especial do Museu de Arte Sacra, Cinema de Arte, Grupo Experimental da UFS,</i> • <i>Dança Contemporânea: Clyde Morgan (Salvador, BA), Grupo de Dança Contemporânea do Studio Danças Clássicas;</i> • <i>Teatro: Teatro Livre da Bahia, Teatro de Fantoches, Grupo Gangorra (São Luís, MA), Universidade Federal do Mato Grosso (Três Lagoas), Grupo Expressionista da UFS, Grifacaca (Aracaju-SE), Grupo Raízes (Aracaju-SE), Educação e Cultura – SEC (Maceió, AL), Diretório “DIDO FONTES” (Vitória-ES), CIA Baiana de Comédias (Salvador-BA), Grupo “Ambiente” (Museu de Arte Contemporânea, Olinda-PE), Diretório Centro Biomédico da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória-ES)</i> • <i>Música Erudita: Duo Vetere (Rio de Janeiro, Violino e Violão), Maestro Souza Lima e Emma Souza Lima (Conservatório Souza Lima, São Paulo, Piano), Orquestra Romançal Brasileira (Recife, PE), Conjunto Pró-Música (Aracaju, SE, Cordas), Maestro Francisco de Paula Gondim (Salvador-BA, Piano), Coral da UFS, Trio Villa-Lobos (Aracaju-SE, Cordas), Lilian Barreto (Rio de Janeiro-RJ), Música Antiga (Salvador-BA), Duo Morozowicz (Rio de Janeiro-RJ, Violoncelo, Violino), Duo Argolo (Aracaju, SE), Conjunto de Piano e Oboé (Salvador-BA), Quinteto (Rio de Janeiro-RJ, Soprano), Banda do 28º Batalhão de Caçadores (Aracaju-SE)</i> • <i>Folclore: Reisado (Grupo Autêntico, São Cristóvão, SE), Chegança (São Cristóvão, SE),</i> • <i>Música Popular: Bandinha do Zótico (Aracaju-SE), Grupo D'AQUI (Aracaju-SE), Lyra Sancristovense (São Cristóvão, SE), Banda da Polícia Militar (Aracaju-SE), Banda da Escola Técnica Federal (Maceió-AL), Banda do Corpo de Bombeiros (Aracaju-SE), Lyra “Carlos Gomes” (Estância-SE)</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ginástica Rítmica: Colégio de Aplicação (Aracaju-Se), SESI (Salvador-BA)</i> • <i>Seresta</i> • <i>Missa</i> • <i>Reunião Conjunta dos Conselhos Universitário, do Ensino e da Pesquisa</i> • <i>Oficinas: Descoberta do Mundo (Modelagem, Desenho, Pintura) - Aracaju, SE, Jogos dramáticos (infanto-juvenis, livres e dirigidos), Aracaju-SE</i> • <i>Solenidades: Informações sobre o VI FASC;</i>
1978 – VII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dança Contemporânea: Focus – Dança Contemporânea do Royal Dance Centre (Salvador, BA), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA), Ballet do Teatro Municipal de São Paulo, EBATECA – Escola de Ballet do Teatro Castro Alves, Salvador, BA), Grupo de Dança Contemporânea do Studium Danças Clássicas (Aracaju, SE), Grupo de Dança “Emília Vasconcelos” (Maceió, AL), Grupo de Ballet “Eliana Cavalvante” (Maceió, AL)</i> • <i>Dança Moderna: Colégio Pio X (Aracaju, SE), Universidade Federal de Sergipe, Colégio de Aplicação da UFS, Alfa de Dança (Maceió, AL), Dança Moderna da Universidade Federal de Alagoas, Grupo “MARTHA SABACK” (Salvador, BA), Academia de Dança “Mônica Japiassu” (Recife, PE),</i> • <i>Exposição do Artesanato Sergipano</i> • <i>Salão de Artes Plásticas</i> • <i>Exposição do Museu de Sergipe</i> • <i>Noite de Autógrafos</i> • <i>Exposição Galeria Horácio Hora</i> • <i>Salão dos Novos Artistas</i> • <i>Mostra de Filmes Sergipanos</i> • <i>Mostra do MCP – Movimento de Cultura Popular (Música, Teatro, Artes Plásticas – Aracaju, SE)</i> • <i>Museu de Arte Sacra</i> • <i>Música Erudita: Luiz Alberto (Violão, Aracaju, SE), Coral da UFS (Aracaju, SE), Tony Rodrigues (Harpa, São Paulo), Lyra Carlos Gomes (Aracaju, SE), Lyra Cristovense João Prado (São Cristóvão, SE), Quarteto de Sopro (Rio de Janeiro), Coral de São Cristóvão, Banda de Música da Polícia Militar (Aracaju, SE), INSTRUMENTÁLIA (Recife, PE), Quinteto de Sopro da Universidade Federal da Paraíba (PB), Conjunto de Música Instrumental de Câmara da UFPe (PE), Duo da Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA), Quarteto de Cordas da Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa, PB), Conjunto Pró-Música de Sergipe, Concerto da Banda de Música do 28º Batalhão de Caçadores (Aracaju, SE)</i> • <i>Teatro: Grupo Experimental da UFS (Aracaju, SE), Grupo Raízes (Aracaju, SE), Fantoches de São Cristóvão, Teatro de Amadores de São Cristóvão, Teatro de Amadores do Cabo (Pernambuco), Grupo de Teatro da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, ES), Teatro da Universidade Santa Úrsula (RS), Teatro Só Riso da Universidade Federal de Pernambuco (PE), Teatro Mamulego da Universidade Federal da Bahia, Teatro Livre da SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, Associação Teatral da Alagoas, Mamulengo de Cheiroso (Aracaju, SE), Teatro do Atheneu (Aracaju, SE), Grupo Expressionista da UFS, GRAFACACA (Dança, Teatro, Expressão Corporal, Aracaju, SE)</i> • <i>Jogos Dramáticos: Grupo Expressionista da UFS</i> • <i>Desfile de Personagens da Literatura Infantil (Aracaju, SE)</i> • <i>Música Popular: Grupo Daqui (Aracaju, SE), Grupo Terra (Maceió, AL), Bolo de Feira (Aracaju, SE)</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Missa</i> • <i>Filme: Sítio do Pica Pau Amarelo</i> • <i>Cinema de Arte</i> • <i>Seresta</i> • <i>Curso de Iniciação à Educação Artística</i> • <i>Folclore: Chegança de São Cristóvão (SE), Reisado de São Cristóvão,</i> • <i>Curso de Iniciação à História da Arte</i> • <i>Seminário Sobre Cinema e Literatura</i> • <i>Ginástica Rítmica: Colégio de Aplicação UFS, Colégio Pio X, Colégio Estadual Atheneu Sergipense</i> • <i>Atividade Infante-Juvenil: “Mãe, deixa eu ir à praça?” (São Cristóvão, SE)</i> • <i>Exposição Juvenil</i> • <i>Manhã da Criação: Colagem, Pintura, Desenho, Canto, Dança</i> • <i>Sessão Cultural</i>
1979 – VIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro (grupos locais): Grupo Experimental da UFS, Grupo Expressionista da UFS, Grupo Mamulengo de Cheiroso, Grupo Raízes de Produções Artísticas, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Imbuca, Grupo Comunicativo da Barra dos Coqueiros, Grupo Tiradentes (teatro infantil), Grupo Apareceu de Repente, Grupo de Teatro Serrano (Itabaianinha, Se, teatro infantil), Grupo do Sesc e Grupo DONAE (S. Cristóvão), Grupo Antigo de São Cristóvão, Grupo Estágio (teatro infantil), Grupo Repente (teatro infantil); (grupos visitantes): Grupo Mamulengo Só Riso (Olinda, PE), Grupo Gangorra de São Luis, Grupo “Nuvem Verde” (Natal, RGN), Grupo Teatro Margem (Curitiba, PR), Grupo Amador do Cabo (PE), Grupo Experimental de Cabedelo (PB), Grupo Feira de Campina Grande, teatro Popular de Manaus, Grupo Cena Viva (Sete Lagoas, Minas Gerais, teatro infantil), Grupo Madrigal (João Pessoa, PB), Grupo Oficial de Teatro Santa Rosa, (João Pessoa, PB), Grupo Tema (Manaus, AM, teatro infantil), Teatro Popular de Manaus, Grupo Estaca de João Pessoa, Grupo de Teatro do SESI (Salvador, BA), Grupo Estrada (Bolsistas/Arte da Universidade Federal do Espírito Santo), Teatro Universitário de Dourados (SP);</i> • <i>Dança (grupos locais): Studium Danças Clássicas, Academia de Dança Moderna “Moema Maynard”; (grupos visitantes): Grupo de Dança “Cisne Negro” (São Paulo-SP), Grupo Experimental de Dança da Universidade de Brasília, Grupo Primeiro Contato (Salvador, BA), Grupo “Marta Saback” (Salvador-BA), Grupo Lia Robatto (Salvador-BA), Grupo Arraial de São Luis, Grupo de Dança do Centro Acadêmico Rui Barbosa da Escola de Educação Física da USP, Grupo Experimental de Dança da UFBA;</i> • <i>Dança Contemporânea (grupos visitantes): Studio de Dança Contemporânea (Salvador-BA)</i> • <i>Ginástica Rítmica (grupos locais): Grupo Aplicação de Ginástica da UFS, Grupo de Ginástica Moderna da UFS, Grupo de Ginástica do Instituto Educacional Rui Barbosa, Grupo de Ginástica Moderna Presidente Costa e Silva, Grupo de Ginástica Moderna Pio X, Grupo de Ginástica Moderna “Gymnástica”; (grupos visitantes): Grupo de Ginástica Moderna do SESI (Salvador-BA);</i> • <i>Música Erudita (grupos locais): Orquestra de Câmara de Sergipe e Coro, Coral da UFS, Coral da Associação Evangélica de Sergipe, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Paulo César Prado Andrade (recital piano), Luiz Alberto Santos de Jesus (recital violão), Grupo Orion, Recital “João Argolo” (violão), Banda de Música do 28º Batalhão de Caçadores, Coral de São</i>

	<p><i>Cristóvão; (grupos visitantes): Quinteto Itacoatiara (UFPB), Coral da Universidade de Campina Grande, quarteto de Câmara da Universidade de Brasília, Quinteto Armorial de Campina Grande, Recital Carmela Matoso (Recife – PE, canto), João Argolo (Minas Gerais), Maria Eugênia Lira Cardoso, (Salvador-BA, piano), Recital de Maria do Carmo M. Cruz (Recife, PE, canto), Recital Fernando M. Assunção (Recife, PE, violão);</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Música Popular (grupos locais): Conjunto musical Bolo de Feira, Grupo Chorinho, Grupo de Seresta “Velha Guarda”, Grupo Orion, Grupo Repente, Lira Sancristovense “João Prado”, Sociedade Musical Lira Carlos Gomes, Banda de Música do Corpo de Bombeiros; (grupos visitantes): Conjunto Som da Terra (Recife-PE), Concerto de Violão (Recife-PE), Grupo Aroeira (Natal – RGN);</i> • <i>Folclore: Reisado (S. Cristóvão), Chegança (S. Cristóvão), Violeiros (SE), Grupo Arraial (São Luis, MA), Grupo Arueira (Natal, RGN), Parafuso (Lagarto), Congada (Laranjeiras);</i> • <i>Capoeira: Grupo de Capoeira (Salvador, BA).</i>
1980 – IX FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro: Grupo Opinião Espetáculos,</i> • <i>Grupo Mamulengo de Cheirosos da UFS, Grupo Raízes de Espetáculos, Grupo expressionista da UFS, Grupo experimental de Caruaru, Grupo Imbuça, Grupo de Espetáculo de São Cristóvão, Grupo de “Teatroneco” (Recife-PE), Associação Federal de Alagoas, Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, Grupo Experimental da UFS, Grupo Aquários(Natal-RN)</i> • <i>Dança: Studium Danças Clássicas, Grupo de Dança Apocalipse(Salvador-Bahia), Grupo de Dança da Bahia, Dança Contemporânea de Recife, Balé Popular do Recife, Grupo Dança de São Cristóvão, Grupo Dança Espanhol (S.Cristóvão), Dança Contemporânea da Bahia</i> • <i>Música Popular: Bolo de Feira, Cooperativa de Musica de Sergipe;</i> • <i>Música Erudita: Recital de Canto do ACEEUS (Salvador-Bahia), Coral da UFS, Grupo de Flauta Doce da UFS, Recital de Luis Alberto, Coral de São Cristóvão, Recital Jodacil Damaceno (Salvador-Bahia), Grupo Duelos (Salvador-Bahia), Bandinha do Zótico, Orquestra de Câmara de Sergipe, Cherelos da UFS, Banda de Irará (Irará-Bahia) Quinteto Armorial do Recife, Lira São Cristovense, Concerto Pe. José Mauricio, Coral Evangélico de Sergipe</i> • <i>Folclore: Grupo Guerreiro Vencedor de UFS, Vários Grupos Folclóricos (Autênticos), Participação de (05) Grupos de Ginástica das Escolas de Aracaju;</i>
1981 – X FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Música: Tabuletas(Aju), Entre Amigos(Aju), Mingo e Beto(Aju), Cravos Tropicais(Aju), Grupo América(Aju), Alcides Melo(Aju), Bolo de Feira(Aju), Violonista Luiz Alberto(Aju), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Lira Sancristovense(São Cristóvão), Lira Carlos Gomes(Estância), Coral da UFS(Aju), Grupo de Flauta Doce(Aju), Banda Marcial do Instituto Rui Barbosa(Aju), Coral do Conservatório de Música de Sergipe(Aju), Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe(Aju), Coral da Petrobrás(Aju), Associação Coral Evangélica de Sergipe(Aju), Coral da Igreja 12 de Agosto(Aju), Coral da Primeira Igreja Batista(Aju), Coral São Judas Tadeu(Aju), Conjunto de Câmara de Sergipe(Aju), Cata Luzes(Aju), SEEC – Banda(Aju), Coral e Conjunto Flauta Doce da Fundação Mineira de Ensino Superior(Montes Claros - MG), Coral da Fundação da Universidade de Blumenau (Santa Catarina), Coral da Universidade de São Paulo(SP), Orquestra Filarmônica de Alagoas(AL), Orquestra Harmônica de Curitiba(PR), Banda Sinfônica do Recife(PE), Quarteto de Cordas da</i>

	<p><i>Bahia(BA), Recital de Piano – Prof. Calimério (Uberlândia), Soprano Anilda Leão e Recital de Canções Brasileiras(Maceió-AL), Soprano Terezina Rohgina e Emília Gilardoni (Pelotas – RS), Recital de Canto Honorina Barra Santana de Souza e Heloísa Barra Jardim Piano – (GO)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Dança: Academia Iracema Maynard(Aju), Academia Gymnástica, Studium Danças(Aju), Bacamarteiros(Carmópolis-SE), Terreiro Oxossi – Tauamin(Aju), Guerreiro Treme – Terra(Aju), Guerreiro Vencedor(Aju), Dança de (São Cristóvão-SE), Reisado de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Chegança de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Esquenta Mulher(Aju), Grupo Folclore e Atabaque(Aju), Grupo Integrado “Visão”(Aju), Grupo Ballet e Jazz(Aju), Grupo de Folclore – Instituto Rui Barbosa(Aju), Grupo de Dança Moderna – Instituto Rui Barbosa(Aju), Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo(SP), Ballet do Teatro Castro Alves da Bahia(BA), Grupo Odundê da Bahia(BA), Grupo de Dança Contemporânea da UFBA(BA), Grupo de Dança da UFBA(BA), Grupo de Ballet do Teatro Castro Alves (BA), Grupo de Dança UPAON – Açú(MA), Academia de Dança Mônica Japiassu(SE), Grupo Folclórico de Alagoas(AL)</i> • <i>Teatro: Grupo Experimental da UFS(Aju), Grupo Expressionista da UFS(Aju), Grupo Opinião de Espetáculos(Aju), Grupo Raízes de Produções Artísticas(Aju), Grupo Imbução(Aju), Mamulengo de Cheiroso da UFS(Aju), Grupo de Teatro da UFPB(PB);</i>
<p>1982 – XI FASC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro: Tá na Rua(RJ), Muito pelo Contrário (PE), Vital Santos (PE), Mamulengo(Aju), Raízes(Aju), Imbução(Aju), União(Aju), Opinião(Aju), Porão(Aju), Check - Up(Aju), Experimental(Aju), Opinião(Aju), Pastoril Profano(PB)</i> • <i>Dança: Studium(Aju), Stagium (SP), Ballet Câmara (SP), Afro – Brasileiro, Viva- Bahia(BA), Ballet da UFAL(AL)</i> • <i>Música Erudita: Quarte Cordas(SP), Orquestra Sinfônica(PB), Argolo(Aju), Eudoxia de Barros(Aju), Luiz Alberto(Aju), Paulo Cezar Prado(Aju), Pierre Klose e Eva Dahre(BA), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Conjunto Flauta Doce da UFS(Aju), Lira São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Banda Carlos Gomes(Estância-SE), Banda do Corpo de Bombeiros(Aju), Coral da UFS(Aju), Coral Banconômico(SE), Coral da Escola Técnica(Aju), Petrocoral(Aju)</i> • <i>Música Popular: Grupo América(Aju), Cata Luzes(Aju), Ginga Samba Som(Aju), Paulo Lôbo com Cata Luzes(Aju), Joésia Ramos com o seu grupo(Aju), Grupo Repente(Aju), Raios de Sol(Aju), Bolo de Feira(Aju), Tonel 14(Aju), Marcos Passos(Aju).</i> • <i>Folclore: Parafusos(Lagarto-SE), Cangaceiros(Lagarto-SE), Caçuá(Aju), Alegre Isidoro(São Cristóvão-SE), Satu(São Cristóvão-SE), Chegança(São Cristóvão-SE), Pastoril de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Bacamarteiro de Carmópolis(SE), Taieira de Laranjeiras(SE), Zabumba de Riachuelo(SE), Repentistas(SE);</i>
<p>1983 – XII FASC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Música Erudita: Petrocoral(Aju), Ana Cristina Tourinho (piano)(BA), Coral Inconfidente(Aju), Paulo César Prado(Aju), Orquestra Filarmônica de Sergipe(Aju), Luiz Alberto(violão) (Aju), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Orquestra de Concertos de Sergipe(SE), Associação Coral Evangélica(SE), Coral da UFS(Aju), SEC Banda(Aju), Zabumba de Simão Dias(Simão Dias –SE)</i> • <i>Folclore: Cacumbi(Laranjeiras-SE), Reisado(São Cristóvão-SE), Zabumba(Riachão –SE), Bacamarteiros(Carmópolis-SE), Grupo Parafolclórico(SE), Parafuso(Lagarto –SE), São Gonçalo(Laranjeiras_SE),</i>

	<p><i>Reisado do Mosqueiro(Aju), Guerreiro Treme Terra(Aju)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Dança: Academia Studium Danças(Aju)</i> • <i>Teatro: Grupo Imbuça(Aju), Grupo Amador de Espetáculo(São Cristóvão-SE), Grupo Experimental da UFS(Aju), Grupo União(Aju), Grupo Encenação D'Arte(Laranjeiras-SE), Teatro de Bonecos "Mamulengo Cheiroso"(Aju)</i>
1984 – XIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Teatro: Grupo Opinião de Espetáculos(Aju), Grupo Imbuça(Aju), Grupo União(Aju), Grupo Raízes(Aju), Grupo Mamulengo de Cheiroso(Aju), Grupo Vital Santos(Caruaru-PE), Grupo Terra(Cajazeiras-PE), Grupo laborarte(MA)</i> • <i>Música Popular: Grupo Cataluzes(Aju), Grupo Repente(Aju), Grupo Bolo de feira(Aju), Beto Sandes e Seu Regional(SE), Ginga Samba Som(Aju), Sá e Guarabira, Antonio Carlos do Aracaju e Banda Carisma(Aju), Sivuca e Sua Banda, Bandinha do Mané Preto(Aju), Luiz Alberto-violão(Aju), Desafio de Violeiros-Neve Branca e Curió (Pe) e Vem-Vem do Nordeste(Aju)</i> • <i>Dança: Grupo Primitivo de Arte Negra(PE), Grupo de Dança Contemporânea da UFBA(BA), Studium Danças(Aju), Academia Iracema Maynard(Aju), Vitor Navarro Cia de Dança "Paixão"(RJ), Royal Dance Center,</i> • <i>Música Erudita: Coral da UFS(Aju), Coral da PUC(SP), Coral do SESC(Aju), Madrigal da UFS(Aju), Orquestra de Câmara e Piano(Aju), Paraná Canta-Instrumental e Canto(Curitiba-PR), Quinteto Itacatiara(PB), Piano e Flauta-UFBA(BA)</i>
1985 – XIV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Música Erudita: Grupo de Flauta Doce N. S. da Vitória, Grupo Orion (Aju), Banda Filarmônica Coração de Jesus De Laranjeiras (Se), Sociedade Musical Lira Carlos Gomes (Estância-Se), Banda da Secretaria da Educação e Cultura de Sergipe (Se), Orquestra Sinfônica de Sergipe (Aju), Orquestra Filarmônica de Alagoas (AL), Banda Inter-escolar do Município de Aracaju (Aju), Recital do Madrigal (Aju)</i> • <i>Música Popular: Irineu Fontes (Aju), Grupo Cataluzes (Aju), Bolo de Feira (Aju), Banda Segredo (Aju), Roberto Alves e sua banda (Aju), Joésia Ramos e Xock Banda (Aju), Paulo Lobo (Aju), Antônio Carlos do Aracaju (Aju), Chico Queiroga (Aju), Lula Ribeiro (Aju), Grupo América (Aju), Ginga Samba Som (Aju), Jimi e Nenen (Aju)</i> • <i>Forró: Nordestino de Baião (Aju), Erivaldo de Carira (Se), Luiz Paulo e seu Conjunto (Aju)</i> • <i>Seresta: Ildon Santos (Se)</i> • <i>Repentistas: Vem Vem do Nordeste e João Bezerra (Se), Curió e Neve Branca (Pe), Palmeirinha e José Pereira (Ba)</i> • <i>Teatro: Grupo Cenário de Espetáculos (Aju), Grupo Quindim (Aju), Grupo Imbuça (Aju), Grupo Raízes (Aju), Elenco Produções Artísticas, Grupo Tenda (PB), Grupo União (Aju), Grupo Mambembe (Se), Grupo Broteiros, Grupo Mamulengo do Cheiroso(Aju), Grupo de Teatro da UFAL (AL), Oficina de Teatro de São Cristóvão (Se), Teatro Experimental de Arte (PE)</i> • <i>Dança: Grupo da Oficina do Lourival Fontes (Aju), Grupo da UFBA (BA), Banda Lu e Clyde Morgan (BA), Grupo Sementes (RN), Grupo Xirê da Bahia (BA), Ballet Rural de Salvador (Ba), Grupo I Ato(MG), Grupo Camaleão (MG), Grupo do Centro Integrado da Bahia (BA), Studium Danças (Aju), Grupo Afro Terreiro Oxosse Tauamim (Se), Ballet Popular do Recife (PE), Dança Contemporânea da UFBA (BA), Grupo Experimental de Dança da UFS (Aju), Grupo oficina de Dança da FUNDESC (Se),</i>

É importante frisar que esta variedade de manifestações culturais presente no FASC foi bastante expressiva durante a ditadura militar, já que havia significativo montante de verba do governo federal destinado a este evento, considerando que a partir de 1976 boa parte do dinheiro injetado (mais da metade) era proveniente de órgãos públicos federais, e em particular da FUNARTE. Para melhor visualizar esta questão da verba e as suas implicações, vale levantar um panorama geral acerca de todas as edições.

QUADRO III: Verba e fontes de financiamento do FASC, 1972-1985.

	VERBA INVESTIDA	FONTES FINANCEIRAS
1972 – I FASC	• Cr\$ 47.000 (orçamento)	• MEC;
1973 – II FASC	• Cr\$ 86.000 (orçamento)	• MEC;
1974 – III FASC	• Cr\$ 190.260,80 (orçamento)	• MEC;
1975 – IV FASC	• Cr\$ 340.990,69	<ul style="list-style-type: none"> • Convênio UFS-DAC-MEC: Cr\$ 150.000,00 • Auxílio do Governo do Estado: Cr\$ 20.000,00 • Auxílio do DAE-MEC: Cr\$ 12.000,00 • Saldo do Convênio UFS-CFC-MEC/74: Cr\$ 6.480,95 • Venda de Barracas: Cr\$ 10.900,00 • Participação da UFS: Cr\$ 141.609,74
1976 – V FASC	• Cr\$ 361.609,52.	<ul style="list-style-type: none"> • FUNARTE – Cr\$ 215.000,00; • DAE – Cr\$ 45.000,00; • Governo do Estado – Cr\$ 25.000,00; • UFS – Cr\$ 64.009,52; • Vendas de Barracas – Cr\$ 12.600,00;.
1977 – VI FASC	• Cr\$ 670.000,00 (orçamento)	• MEC;
1978 – VII FASC	• Cr\$ 962.971,12 (Total de Despesas Efetuadas)	<ul style="list-style-type: none"> • FUNARTE – Cr\$ 404.950,00 • UFS – Cr\$ 510.383,26 • Governo do Estado – Cr\$ 30.000,00 • ENSETUR – Cr\$ 100.000,00;

1979 – VIII FASC	• Cr\$ 1.753.000,00;	• FUNARTE – Cr\$ 1.135.000,00 • UFS – Cr\$ 618.000,00 • Governo do Estado – Cr\$ 35.000,00
1980 – IX FASC	• Cr\$ 1.507. 818,54 (previsão orçamento)	<i>Não disponível;</i>
1981 – X FASC	• Cr\$ 58.880.443,07 (previsão orçamento)	<i>Não disponível</i>
1982 – XI FASC	• Cr\$: 173.800.000,00 (previsão orçamento)	<i>Não disponível</i>
1983 – XII FASC	• Cr\$ 30.000.000,00 (previsão orçamento)	<i>Não disponível</i>
1984 – XIII FASC	• Cr\$ 97.500.000,00 (recursos captados)	<i>Não disponível</i>
1985 – XIV FASC	• <i>Não disponível;</i>	<i>Não disponível</i>

Fonte: quadro elaborado com base em documentos do Arquivo do curso de História da UFS.

Comparando os dados, no ano de 1975 o apoio financeiro ficou em torno de Cr\$ 340.990,69, tendo um aumento significativo se comparado ao 1º ano que foi em torno de Cr\$ 47.000,00. O quadro também revela que há uma falta de informação precisamente a partir de 1980, tanto referente à verba quanto ao apoio, embora não prejudique de forma significativa a análise. Na V edição, há uma participação maior de outros Estados e outras universidades federais no festival, o que confirma a sua visibilidade como projeto de extensão universitária. Os grupos que se apresentaram vêm das Universidades Federais da Bahia, de Alagoas, de Brasília, do Maranhão, do Recife, além de grupos da própria UFS, do Colégio de Aplicação, do Colégio Atheneu, dentre outros.

Na VI edição do festival, os grupos nacionais superam os locais nas três áreas analisadas: Dança, música e teatro. Só no teatro, há dois grupos a mais de cultura popular do que erudita (oito contra seis). E o orçamento também acompanha esse crescimento: Cr\$ 670.000,00.

No VII FASC, os grupos locais ultrapassam o número de grupos nacionais em teatro e

música. No teatro, há nove grupos de cultura popular e oito de cultura erudita. Da 7ª (1978) para a 8ª (1979) edição há um aumento na quantidade de grupos artísticos. Em 1979, ano do crescimento de apresentações artísticas no FASC, o pluripartidarismo é restabelecido no país, o que representa a descentralização da unidade política que o projeto de segurança nacional do regime instituiu durante anos.

No IX FASC (1980), a cultura local tem um pouco mais de espaço, e as apresentações eruditas são predominantes no teatro, na música e na dança. No ano seguinte, há 23 grupos locais de música contra 11 nacionais. No teatro (única modalidade em que a cultura popular é predominante nessa edição de 1981), verifica-se a presença de 01 grupo nacional e 14 locais. Na dança, há equilíbrio com 08 exhibições de grupos nacionais e 09 apresentações locais. Na XI edição, a cultura local é predominante nas modalidades de música e teatro, porém, só no teatro a cultura popular é maioria com 20 grupos artísticos contra 03 exhibições de cultura erudita. De uma forma geral, percebemos que havia a proposta no FASC de introduzir uma política cultural que promovesse a modernização da área cultural, criando espaços de visibilidade da cultura local em consonância com a lógica de mercado, de modo que o Estado foi o seu principal investidor, a exemplo do apoio financeiro público que caracterizava o FASC, principalmente em relação à verba proveniente da FUNARTE. Com o fim do Regime Militar, a situação muda. Embora a UFS continue à frente do festival até 1994, o fato é que o dinheiro destinado pelo governo federal para promover este evento sofrerá significativa redução a partir de 1986, o que causou insatisfação e falta de estímulo entre os participantes.

Outro aspecto importante que era motivo de debate se refere à relação do FASC com a grande mídia, cuja preocupação se direcionava para a espetacularização do FASC e para o esquecimento da cultura local em favor de manifestações culturais em nível nacional e até mesmo internacional, conforme comenta Luís Antônio Barreto (Ex-Secretário de Cultura do Estado de Sergipe e ex-gestor do FASC): “[...] havia certo preconceito com a chamada “prata

da casa”, já naquela época havia a busca pelo que estava na mídia, pelo que estava na moda e se renegava os artistas locais.” (informação verbal)³⁹. Segundo Renato Ortiz, enquanto a Indústria Cultural não completou a sua racionalização, a esfera de circulação restrita (cultura popular) e a esfera de circulação ampliada (cultura de massa) se interpenetravam no Brasil. E isto porque o Estado Militar se, por um lado, cedia espaço e infra-estrutura para os grandes empresários da cultura, os quais lucravam a cada dia com os meios de comunicação de massa, sendo estes regulados e fiscalizados pelo Estado somente para atender às suas demandas, por outro, reservava e financiava através dos seus diversos órgãos essas manifestações culturais carentes de investimento. O que sugere que os militares na tentativa de assegurar a sua legitimidade, buscavam uma relação de compensações com os diferentes agentes sociais, lembrando que este período correspondia à fase de distensão, cuja liderança estava a cargo de uma facção mais moderada que se fortaleceu justamente com a perda de legitimidade do Regime, evidenciando, assim, o caráter heterogêneo das Forças Armadas, já tratado no 2º capítulo deste trabalho.

Outro dado importante extraído do quadro descritivo do FASC refere-se à participação de diversos grupos experimentais de dança, música e teatro, criados dentro das universidades públicas federais. Isso é visivelmente intenso nos primeiros anos do festival. Com o tempo, muitos desses grupos⁴⁰ se profissionalizaram e passaram a divulgar também o seu trabalho em outros espaços. O fato é que a intervenção do governo militar no FASC possibilitou, mesmo que não fosse esta a sua intenção, a visibilidade das manifestações culturais locais, inserindo-as no processo de modernização das atividades culturais pelo qual outros setores já estavam passando. Isto não quer dizer que de repente os militares tenham puro e simplesmente se preocupado em dar as condições materiais necessárias para estes artistas e intelectuais, e

³⁹ Entrevista concedida ao autor por Luiz Antônio Barreto, em Aracaju, em 17 de Setembro de 2007.

⁴⁰ Somente a título de exemplo, grupos sergipanos de teatro como Raízes e Imbuça se consolidaram a partir do FASC. Hoje o movimento de curta metragem (CURTA-SE) com projeção nacional, deve muito ao Cinema Amador criado no período do Festival de Arte de São Cristóvão.

tenham decidido implementar políticas públicas que atendessem as suas demandas e outros mecanismos que pudessem inserir estes profissionais no mercado de trabalho. Aliado a isso, os intelectuais e artistas começavam a aproveitar estas oportunidades de profissionalização como meio de se inserir no mercado de trabalho através da cultura e da arte, ao mesmo tempo em que tentavam encontrar novas perspectivas de luta menos combativas, como é o caso do voto e da greve.

Aqui cabe também uma outra observação. Em meio a tanta diversidade cultural dos diversos grupos que se apresentaram no FASC e à falta de comunicação entre a universidade e a comunidade, a população de São Cristóvão não foi adequadamente preparada para este tipo de evento, o que causou certo mal estar nos moradores e uma recusa de participação nas suas atividades, já que praticamente São Cristóvão só era o palco para realizar tal festival, não oferecendo nenhum tipo de estrutura para a comunidade local, sendo esta esquecida durante todo o ano e lembrada apenas nos dias da realização do evento, embora o FASC se tratasse de um projeto de extensão desenvolvido pela UFS, cujo objetivo deveria ser atender primeiramente às necessidades da população são cristovense, criando uma ponte entre o conhecimento produzido no meio acadêmico e a possibilidade de mudança, desenvolvimento para a comunidade contemplada. Vale ainda considerar que o público em sua grande maioria eram estudantes universitários, ou seja, um evento que era feito pela UFS e para a UFS. Inclusive este foi um ponto comumente abordado pelos entrevistados, ao apresentarem as suas críticas referentes à realização do evento. Um entrevistado comenta:

Para a cidade de São Cristóvão eu acho que lamentavelmente os resultados deveriam ter sido maiores, acho que faltou talvez uma continuidade, já que o festival se repetiu outras vezes. Poderia ter feito um trabalho permanente, de desenvolvimento de outros aspectos de São Cristóvão, como o aspecto turístico (...). (informação verbal)⁴¹.

⁴¹ Entrevista concedida pelo ex-integrante da Comissão Organizadora do FASC, João Oliva, em Aracaju no dia 25 de junho de 2006.

Outro tipo de resistência em relação ao festival, veio da Igreja Católica. As queixas se direcionavam para a falta de “moralidade” a que o festival se encaminhava, referindo-se aos trajes que alguns grupos se apresentavam, além dos constantes encontros de casais e consumidores de drogas ao redor da igreja. Como consequência, a igreja fechou as portas para o FASC em dois anos.

Como o objetivo maior deste trabalho é analisar o FASC prioritariamente a partir da relação entre o Estado e os intelectuais (inclua neste conceito também os artistas), faremos a seguir uma abordagem das principais questões que perpassam esta relação. Deve-se assinalar, para tanto, que o que segue é intrínseco ao discurso contraditório e complexo que marca a relação entre os intelectuais e a ditadura militar, especificamente a partir de meados da década de 70, quando se evidencia a intensificação do processo de modernização cultural caracterizado tanto pelo desenvolvimento da massificação da cultura, quanto pela idéia de tradição cultural. Na verdade, todos estes aspectos contribuem para explicar a distensão política e a consequente abertura, assim como a transição de um modelo revolucionário de intelectual para o intelectual profissional, pontos fundamentais para entender e defender a idéia de “negociação” que marca este período militar, aqui não mais interpretado pela perspectiva de homogeneidade ideológica e nem pela perspectiva de dualidade entre discurso hegemônico e contra-hegemônico. Portanto, as questões contempladas a seguir compõem o discurso contraditório presente na própria modernidade e na relação entre o Estado Militar e os intelectuais.

5.2. Identidade Nacional: entre a homogeneidade e a diversidade cultural

Como já tratado na PNC, o tema da “identidade nacional” também é recorrente nas falas dos entrevistados, ficando visível nos dados coletados que o mesmo é problemático e é

explicitamente trabalhado no FASC em consonância com a diversidade das fontes culturais, notadamente aquelas tomadas como “genuinamente” brasileiras. De uma forma geral, os intelectuais argumentam que havia uma preocupação comum em transmitir, principalmente para o público mais jovem, a cultura brasileira no seu formato mais “puro”, decorrendo disso o apoio direto do Estado às atividades artesanais e folclóricas, oferecendo mecanismos que ampliassem a visibilidade dessas manifestações que estão na essência do homem brasileiro, e que, portanto, formam o patrimônio histórico e artístico maior. Neste sentido, faz-se necessário levantar uma questão: a identidade nacional é apresentada no singular ou no plural para os formuladores da PNC e para os organizadores e produtores do FASC? Segundo os ideólogos do Regime Militar a unidade não desconsidera a diversidade, pois o todo é plural, contudo, o todo se torna plural do que, na sua essência, é uno e idêntico. Para o Estado Militar o lema era “proteger e integrar a nação”, daí: “A miscigenação revela uma realidade sem contradições, já que o resultado do encontro entre as culturas passa por cima das possíveis divergências, e acaba por qualificar a cultura brasileira como democrática, harmônica, espontânea, sincrética e plural.” (BARBALHO, 2007, p. 43). Com isso, podemos sugerir que a identidade nacional proposta nas políticas culturais dos militares, e em particular no documento da PNC, é defendida como plural, já que sinaliza para a diversidade cultural fruto do processo de miscigenação, porém, em nenhum momento esclarece e defende as contradições advindas comumente desta relação, preferindo entender a identidade nacional como constituinte de uma essência homogênea e coesa, de modo que as diferenças são superadas. Assim:

A perspectiva essencialista de identidade da PNC se revela nos valores a que se aspira preservar: originalidade, genuinidade, peculiaridade, enraizamento, tradição, fixidez, personalidade, vocação, perenidade, consciência nacional. Sempre levando em conta as dimensões regional e nacional, estando a primeira submetida à segunda. A pluralidade que surge em algumas regiões se dilui no sincretismo, marca da brasilidade de seu povo [...] (BARBALHO, 2007, p. 44-45).

Quanto ao FASC, a idéia de identidade nacional está intrinsecamente associada a um caráter plural, uma vez que os organizadores bem como os produtores percebiam esta pluralidade principalmente em termos de interesses díspares que o festival comportava, a começar pelas diversas propostas apresentadas pelos agentes que participavam do evento. Disso decorre que, além da diversidade regional, também tínhamos a diversidade de cada esfera cultural, cultura popular e cultura erudita, por exemplo. Então o FASC, embora se situe no ideário da brasilidade, incorpora sobremaneira discursos que se traduzem na constituição de identidades, inerentes por vezes a consensos, mas principalmente a conflitos e contradições. Dessa forma, é oportuno ainda acrescentar que estes pólos culturais não eram estanques, o que sugere que no FASC a própria cultura popular era passível de interpretação a depender de como seria apropriada e inclusive reelaborada. Um exemplo típico era o grupo “Eletrozabumbada”, que fez uma releitura do popular unindo tradição a uma batida eletrônica, cujo objetivo era uma elaboração crítica da realidade, considerando que este atendia ao seu principal público: universitários. Outro fator importante que merece destaque é a relação da identidade nacional com a DSN, cuja ideologia era marcada principalmente pela preocupação com o comunismo, ficando a cargo do Poder Nacional a garantia dos Objetivos Nacionais almejados pela Nação, a saber a segurança e o desenvolvimento. Em função desse ideário da segurança nacional, e em particular da herança político-militar norte-americana, a DSN propõe a construção da identidade nacional atrelada à estratégia de preparação econômica, política e ideológica de combate ao Comunismo, daí a busca pelo “inimigo” ser constante no discurso do Regime Militar, e que aqui no Brasil se efetivou com a repressão e a perseguição precisamente às vertentes de esquerda mais internacionalizantes, caracterizadas como “subversivas”, logo prejudiciais à segurança e ao desenvolvimento da Nação e deformadoras da identidade nacional. Por isso: “Qualquer escrito, qualquer crítica de qualquer fato social pode ser interpretado como indício da presença da guerra revolucionária, esse monstro

intangível e onipresente.” (COMBLIN, 1978, p. 49).

Ainda devemos observar que a política cultural do Estado Militar encontra nos meios de comunicação de massa, segundo os formuladores da PNC, uma forma de atender ao seu objetivo da integração nacional, sendo esta primordial para garantir uma personalidade nacional forte e influente. Isto revela que:

Através do amálgama do conhecimento, da preservação da criatividade e da difusão da cultura, o Brasil, com sua vasta extensão territorial, população em crescimento acelerado, miscigenação étnica contínua e permanente, confluência de fatores culturais mais diversos, irá plasmando e fixando a sua personalidade nacional, graças à harmonia e à manutenção de seus variados elementos formadores. O desaparecimento do acervo cultural acumulado ou desinteresse pela contínua acumulação da cultura representarão indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional. (BRASIL, 1975, p. 30).

O intuito era integrar o país em busca de um crescimento econômico que visasse da mesma forma a preservação da “personalidade” brasileira, promovendo, para tanto, a construção de uma sociedade coesa e harmônica pretensamente querida pelo brasileiro e, portanto, idealizada pelo Regime Militar. Aqui, a cultura é tomada de fato como um instrumento essencial para alcançar todos os objetivos pautados nas metas do desenvolvimento e da segurança nacionais, pressupostos presentes tanto na DSN quanto na PNC. E dessa forma, a tentativa de consenso por parte dos governos militares era expressamente regida pela internalização de determinados valores e comportamentos, de modo que essa internalização tinha um caráter pedagógico à medida que transmitia à população através dos diversos meios a necessária vontade coletiva de participação nacional na construção de uma nova ordem social e econômica, cujo apoio da nação ao governo era imprescindível para a realização de tal projeto nacional. Para ratificar esta idéia, basta assinalar o papel fundamental que ocupou a propaganda política neste momento. Carlos Fico (1997) aponta que as iniciativas governamentais desse período intentavam educar o povo, ajustando hábitos e comportamentos, daí as propagandas políticas terem ocupado espaço

privilegiado de produção de consenso nesse momento⁴². O Estado autoritário introduz no seu discurso a preocupação com a integração nacional a partir das diferenças regionais, tentando legitimar uma noção de cultura funcional como base para a realização dos Objetivos Nacionais. É significativo perceber as condições gerais que possibilitam este discurso, pois, frente à criação de um espaço cultural por parte do governo, os bens simbólicos eram consumidos constantemente graças ao desenvolvimento urbano e ao crescimento da classe média. Dessa forma, o Poder Nacional, representado pelas ações governamentais, tentava assegurar e controlar um mercado de bens culturais que legitimasse a ideologia do projeto político-militar da Segurança Nacional. Daí: "O Estado é um elemento fundamental na organização e dinamização deste mercado cultural, ao mesmo tempo em que nele atua através de sua política governamental." (ORTIZ, 2003, p. 84).

Considerando a necessidade de inserir um plano cultural a nível nacional, o governo militar implanta o retorno à noção de tradição na perspectiva do discurso do regionalismo, pois através da diversidade cultural é que visualizamos a Unidade Nacional. Para o Regime Militar, o discurso da tradição tornou-se possível graças ao papel do CFC, o qual apóia o cultivo à memória, à diversidade regional e à conservação do patrimônio nacional como forma de garantir e construir uma identidade nacional democrática e plural. Nesse contexto:

O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido 'segurança e defesa' dos bens que integram o patrimônio histórico. (ORTIZ, 2003, p.42).

Aqui, o Estado Militar, tentando promover a imagem de forte e soberano, apresenta o seu discurso anticomunismo, defendendo que a memória nacional estaria sendo ameaçada pelo estrangeirismo, logo este estaria diretamente associado ao comunismo e à ex-URSS, e,

⁴² Ver mais em Azevedo (2006).

portanto, contra o aparato econômico e ideológico dos EUA, país fundamental para a instalação e o desenvolvimento do Regime Militar Brasileiro.

Em relação aos projetos, relatórios e programação elaborados nas várias edições do FASC, de uma forma geral fica evidente o constante vínculo com as diretrizes da PNC, uma vez que estes projetos já faziam parte da proposta maior da política cultural do sistema de cooperação do Regime Militar, que visava atribuições específicas para instituições e órgãos públicos, a exemplo das universidades que tinham dentre outras funções criar projetos de extensão, como foi o caso do FASC, e que, portanto, se insere no conjunto das normas de ação que orientavam as medidas adotadas pela PNC. Mesmo nas primeiras edições do festival, embora fossem realizadas antes do ano de criação (1975) do documento da PNC, já podemos perceber o delineamento da política cultural dos governos militares a partir de um documento que serviu de referência para todos os outros, a DSN da ESG. Somente a título de lembrança, os formuladores da PNC adotaram tanto o método de planejamento da ESG, o qual sugere uma seqüência formal entre objetivos e formas de ação, quanto uma orientação ideológica significativa que incluía conceitos de política nacional e objetivos nacionais. De qualquer forma, a maior atenção centra-se na PNC, devido ao ajustamento das propostas políticas na área cultural e à riqueza de detalhes quanto aos objetivos, às diretrizes e às formas de ação pretensamente trabalhadas no texto.

Na verdade, a integração pode ser desdobrada em integração econômica e integração sócio-cultural, justamente porque os conteúdos perseguidos pela censura eram os que incitavam os conflitos de classe e de raça. A integração econômica, ancorada no pressuposto do desenvolvimento tanto regional quanto nacional, é encarada como critério fundamental para satisfazer as necessidades de modernização e de integração do mercado interno brasileiro, daí o investimento sempre justificado do governo para ampliar as áreas de telecomunicações e de transportes. Quanto à segunda, é declarada como condição necessária

para a construção de uma sociedade harmônica e coesa, supostamente desejada pelo povo brasileiro e, logo, idealizada pelos militares, que tem o Estado como “[...] o criador de uma imagem integrada do Brasil que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional.” (OLIVEN, 1984, p. 51). Este discurso da integração é constantemente transmitido à nação em tom de cobrança, uma vez que o seu significado expressa, entre outras coisas, adesão e compartilhamento de valores e visões de mundo que incorporem práticas e comportamentos tomados como adequados principalmente para a realidade política em questão. Por isso, atendendo aos seus interesses, o Regime Militar comumente exaltava valores como: ordem, disciplina, cooperação, conciliação, responsabilidade, harmonia, respeito à autoridade, dedicação ao trabalho, não-subversão, dentre outros (GURGEL, 1975). Com isso, a sociedade passa a entender como fundamental este objetivo da integração, pois se revela como fator de segurança nacional, de modo que participa de forma mais ativa desse projeto e em certa medida legitima as ações do governo militar, atendendo, assim, aos seus apelos.

No caso do FASC, a integração é tema constante por parte dos gestores, que parecem perceber de forma mais nítida este projeto de consolidação da personalidade brasileira, algo pouco comentado pelos produtores. Neste caso, será que os gestores de fato acreditavam neste projeto nacional e se sentiam inclusive responsáveis por ele? De qualquer forma, é compreensível esta visão já que os gestores tomavam conhecimento dos programas e das diretrizes do governo federal antes de elaborarem os seus projetos e relatórios referentes ao festival, e que inclusive eram premissas importantes para executarem as suas atividades. Então, perceber esta dinâmica das políticas culturais era imprescindível para transmitir os seus valores e idéias e organizar o festival no formato almejado pelos militares, os quais estimulavam a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento. Ao passo que para os produtores esta noção era vagamente comentada nas entrevistas apenas como referência para a diversidade cultural expressa nas manifestações apresentadas no FASC, o

qual integrava tanto as manifestações regionais quanto nacionais, e que simbolicamente significava a tentativa de unidade nacional. Aqui fica visível como o discurso da PNC é circular, de modo que o conceito de integração nacional inevitavelmente incorpora a noção de unidade e de diversidade cultural, questões já discutidas anteriormente.

Percebe-se com isso que, embora o documento da PNC inicialmente negue o dirigismo estatal nesta área, há uma tentativa de justificar a ação do Estado como prioritária para possibilitar o conhecimento numa perspectiva humanista e para possibilitar conseqüentemente o alcance do “bem-comum”. Nesse sentido, o conhecimento essencial do homem brasileiro seria o pressuposto fundamental para consolidar a “identidade nacional” idealizada pelos militares, pois só conhecendo profundamente as características consideradas “genuínas” da cultura brasileira é que se tornaria possível intervir nesta realidade. E por isso o Estado, na função de tutor, desempenha papel fundamental para garantir e propagar esse conhecimento ao povo brasileiro e assegurar a segurança nacional. Tal idéia era trabalhada no FASC, conforme afirma uma das gestoras, Beatriz Góes Dantas:

[...] entre as várias atividades que o FASC desenvolvia, havia uma série de cursos e os cursos de folclore eram justamente uma tentativa de fazer com que as apresentações sobre o folclore não ficassem deslocadas do contexto em que eles estavam inseridos, e uma tentativa de fornecer para os estudantes e para o público em geral informações que permitissem a eles ter um conhecimento sobre aquilo que se apresentava nas ruas. (informação verbal)⁴³.

Observem que fica evidente o discurso do folclorismo, de modo que a política cultural se direcionava para a preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais entendidas como “autóctones”, tanto em relação ao acervo histórico dos grupos dirigentes quanto às tradições das classes populares. Embora também o discurso do Estado, especialmente presente na PNC, seja permeado por uma acentuada preocupação com a inserção da cultura no processo de modernização. Na verdade, com o crescimento da indústria cultural, inclusive financiada também pelo Estado, restava a este também contribuir de alguma forma com a

⁴³ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 05 de Maio de 2006.

preservação das manifestações tradicionais

É de comum acordo entre os intelectuais entrevistados que o Regime Militar atendia a esta proposta de transmissão do conhecimento acerca da cultura brasileira, de modo que eles apontam o apoio oficial para financiar cursos, oficinas e seminários que atendessem a este objetivo, inclusive como enfatiza (informação verbal)⁴⁴ Aglaé Fontes, gestora de diversas edições do FASC, havia também a elaboração de cursos e oficinas para crianças, demonstrando que os militares estavam preocupados em “educar” as novas gerações, promovendo, ainda que em longo prazo, as suas ideologias de modo a legitimar as suas ações. Aliado a esta questão, entendemos que o conceito de cultura estabelecido pela PNC corrobora a concepção anteriormente tratada:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimento ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (BRASIL, 1975, p. 8).

Este conceito de cultura é proposto para atender aos objetivos do Regime Militar que tenta minimizar as suas ações autoritárias a partir de um discurso que simbolicamente valoriza princípios democráticos e que se preocupa em atender as reivindicações de autonomia tão almejadas pelos intelectuais, mas que na verdade ideologicamente tende a reduzir heterogeneidade e complexidade a uma identidade cultural, quando diz respeito a um dentre tantos outros traços ou identidades culturais.

Aqui fica visível como o discurso da PNC é circular, de modo que o conceito de integração nacional inevitavelmente incorpora a noção de unidade e de diversidade cultural, questões já discutidas anteriormente. Seguindo este raciocínio e ampliando a discussão neste sentido, outras noções são igualmente trabalhadas, conforme destacaremos agora.

⁴⁴ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 02 de Maio de 2006.

5.3. Regime Militar: entre a tradição e a inovação cultural

O entrecruzamento entre a preservação dos valores culturais e o processo de massificação da cultura também era tema de debate da ditadura militar, dos organizadores do FASC e dos seus intelectuais, que trabalhavam com cultura popular e viam a necessidade de recuperar a tradição frente ao processo de desenvolvimento que se acelerava e que atingia a vida cultural, e sendo assim colocava em risco a memória nacional. Por outro lado, é notório o interesse em relacionar a cultura ao desenvolvimento, pontuando que a política cultural atenderia à estratégia de desenvolvimento do país. Este discurso de desenvolvimento, já presente na doutrina da ESG, sugere a qualificação dos agentes sociais para o processo de modernização e a participação de todos na cultura nacional, já que é “[...] parte integrante e fundamental do bem comum.” (BRASIL, 1975, p. 10). Na verdade, esta é uma questão explicitada na PNC, mas já anteriormente abordada na doutrina da ESG, cujo foco era a aliança entre o binômio Segurança Nacional e Desenvolvimento. Este discurso da tradição e do desenvolvimento é facilmente identificado no contexto do FASC, de modo que consta nos projetos e nos relatórios elaborados na época, uma demasiada preocupação em “[...] contribuir e estimular a preservação, a produção e a difusão cultural do país”, bem como em “[...] contribuir para o aprimoramento e desenvolvimento das manifestações culturais da comunidade.”⁴⁵. Neste caso, o discurso aqui presente sugere uma conciliação harmônica entre os valores intrínsecos da cultura brasileira e os novos valores disseminados pela revolução modernizadora, de modo que ocorra um ajustamento entre eles como estratégia para desenvolver as potencialidades econômicas, políticas e culturais da nação, sem perder o controle do processo de mudança e da coesão social. Tal discurso foi ratificado pela prof.^a Terezinha Oliva, ao falar sobre a escolha da cidade histórica São Cristóvão para a realização

⁴⁵ Ver projetos e relatórios do FASC entre 1972 a 1985.

do festival, e observa: "Acordar São Cristóvão era como acordar Sergipe para o novo, a partir de sua História. Fazer desfilarem pelas ruas de São Cristóvão os grupos folclóricos, enquanto nos palcos, nos salões e nas igrejas, ocorriam exposições, palestras, concertos, era procurar esta síntese." (OLIVA, 1995, p. 21). O que foi mencionado fica ainda mais explícito se atentarmos para a programação do FASC, pois esta além de atender ao apelo da tradição da cultura popular e da preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, também incorporava uma diversidade de manifestações culturais cujo foco era a cultura moderna, a exemplo dos diversos artistas que se apresentavam no festival de áreas como o cinema, a música e a dança modernas.

Nesse intuito, a PNC tentava advertir que: "O desenvolvimento nacional não é puramente econômico, mas também sócio-cultural, ao abranger a plena participação de cada indivíduo como gerador e assimilador de cultura, contribuindo de maneira efetiva para elevar o nível de vida." (BRASIL, 1975, p. 26). E acrescenta: "A atitude de preservação de determinados valores sociais, e suas projeções culturais, não é algo que esteja ancorado no passado. Ela constitui, também, uma antecipação das potencialidades do futuro." (BRASIL, 1975, p. 29). Em relação a esta questão, o que mais se destaca em termos de preservação é a atenção dada para a preservação das cidades e dos prédios públicos considerados patrimônio histórico, a exemplo da própria cidade escolhida para acontecer o Festival, São Cristóvão, a 4ª cidade mais antiga do país, cenário ideal para legitimar esta proposta dos governos militares, destacando aqui a implantação do PCH, de 1973, e do CNRC, de 1975, além, posteriormente, da criação da SPHAN e da Fundação Pró-Memória (SPHAN/Pró-Memória), em 1979. Esta diretriz de salvaguardar o patrimônio histórico e artístico nacional deve estar vinculada ao turismo cultural, proposta também lançada pelo governo federal, e que acabava atendendo aos anseios da sociedade contemporânea de então. Daí:

Uma das formas de percebermos a intervenção da política estatal pós-64 na esfera cultural é o impacto da política de turismo no processo de mercantilização da cultura popular, como, por exemplo, as Casas de Cultura Popular no Nordeste, associadas às grandes empresas de turismo, explorando as atividades folclóricas e os produtos artesanais. (ARAÚJO SÁ, 1995, p. 14).

Em se tratando do FASC, a professora e gestora do FASC, Beatriz Góes Dantas, esclarece:

Havia uma informação detalhada de quantas pessoas chegavam à São Cristóvão e era uma observação turística [...]. Neste sentido eu acho que ele estava muito dentro daquele espírito da época de 76, de você associar o patrimônio histórico e artístico ao folclore, ao artesanato e ao turismo, e que termina dando grandes projetos para as cidades históricas do nordeste e que alavanca tanto São Cristóvão como Laranjeiras e aí vem uma injeção muito grande de recursos, inclusive para a restauração física das cidades, dos prédios históricos, dos conventos. (informação verbal)⁴⁶.

Neste sentido, o turismo cultural era uma alternativa de aliar a tradição à modernização, e assim cumprir os objetivos do Regime Militar, principalmente quando esta modernização implica a formação de um mercado cultural e turístico, de modo a se efetivar relações tipicamente capitalistas, embora sob a tutela e o financiamento do Estado. Em relação à montagem deste mercado cultural no Brasil, faz-se necessário abordar a relação entre o Regime Militar e os meios de comunicação de massa, conforme analisaremos a seguir.

5.4. Estado militar autoritário e cultura de massa: entre a preservação e a racionalização dos bens culturais.

A relação entre o governo militar e o processo de massificação da cultura, presente no texto-documento da PNC, comporta também uma outra contradição, uma vez que denuncia e revela que a política cultural é "[...] o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização

⁴⁶ Entrevista concedida ao autor em Aracaju, em 30 de Junho de 2006.

da sociedade industrial.”(BRASIL, 1975, p.12). Contudo, posteriormente, assinala como a quarta diretriz: “O estímulo à criação nos diversos campos das letras, das artes e artesanato, das ciências e da tecnologia, bem como a outras expressões do espírito do homem brasileiro, visando à difusão desses valores através dos meios de comunicação de massa”. (p. 24). Por um instante o Estado reclama cuidados em relação aos meios de comunicação de massa por reduzir e ameaçar a criatividade humana, posicionando-se como o grande protetor dos valores nacionais e incentivador da liberdade criadora do homem brasileiro, porém, o seu discurso se vale mais adiante destes mesmos meios de comunicação de massa como veículo viável para a transmissão dos bens culturais, incorrendo, portanto, em uma falta de clareza de posicionamento quanto a esta questão, principalmente se atentarmos para o fato de que o governo militar desempenhou papel fundamental no processo de construção da infra-estrutura necessária para a montagem e propagação dos meios de comunicação de massa aqui no Brasil. Com o incentivo da EMBRATEL e do Ministério das Comunicações, e baseadas no princípio ideológico dos militares, as grandes redes de TV aparecem com programação em nível nacional. Registra-se ainda que:

À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial [...], de agências de publicidade, etc. Tornou-se comum por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa. (RIDENTI, 2001, p. 4).

Na verdade, o Estado desenvolvimentista autoritário ao que tudo indica tinha a pretensão de controlar os meios de comunicação de massa e usá-los em benefício próprio, cedendo, por isso, aos empresários excelentes oportunidades de lucro. Daí a preocupação do Estado de também se defender das acusações de entreguismo da cultura via os meios de comunicação de massa, conforme ficou explícito na PNC. Nesse sentido:

O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente aos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado. Não deixa de ser curioso observar que o que legitima a ação dos militares no campo da telecomunicação é a própria ideologia da Segurança Nacional. A idéia da “integração nacional” é central para a realização desta ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos. (ORTIZ, 2001, p. 118). .

Renato Ortiz avalia os laços estreitos que são mantidos entre os militares e os empresários da cultura acerca do ideário da “integração nacional”, porém, aponta que para os primeiros os interesses são voltados para a “unificação política das consciências”, enquanto que para os empresários a integração do mercado é que tem importância. Na verdade, os dois ganham, e é por isso que cada um tenta unir forças e legitimar ao seu modo as suas práticas, cuja pretensão inevitavelmente gerou o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. É preciso verificar, por exemplo, que o rádio e a TV promoviam uma autocensura imposta pelos próprios donos das emissoras e das redes, justamente porque “[...] as empresas eram as principais beneficiárias da política de expansão da infra-estrutura de comunicação (por exemplo, a inserção do Brasil na rede de satélites de comunicação) patrocinada pelo regime militar.” e assim: “Qualquer conflito com o governo poderia ocasionar uma represália em termos econômico-financeiros, desastrosa para a atividade.” (NAPOLITANO, 2006, p. 101).

Outro fator de considerável relevância é a relação entre o sistema de comunicações e o mercado de propaganda no Brasil. A expansão deste mercado está profundamente marcada pelo vínculo com o Estado Militar, nessa época um dos principais anunciantes.⁴⁷ O avanço da publicidade brasileira é vertiginoso, ocupando o Brasil em 1974 o sétimo mercado de propaganda do mundo, conforme informa Ortiz (2001, p.131). Portanto:

⁴⁷ Para um melhor esclarecimento sobre a relação entre propaganda e Governo Militar, ver AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Regime Militar: entre tapas e beijos – uma análise das peças publicitárias na era Médici**, 2006.

O desenvolvimento das atividades ligadas à propaganda já vinha se realizando desde a década de 50, com a criação da primeira escola de propaganda, a Cásper Líbero (1951), e a fundação da Associação Brasileira de agências de Propaganda. Mas é nos anos 60 que ele se intensifica, a profissão de publicitário ganha a universidade e tem o seu reconhecimento em nível superior.

Este contexto maior possibilita o propósito dos militares de tentar disseminar as suas ideologias e promover o aumento do volume e da dimensão do mercado de bens culturais, algo que realmente se efetivou se compararmos, por exemplo, à década de 50. Notadamente,

[...] as agências de publicidade e seus profissionais (para angariar contas governamentais) mostravam “boa vontade” para com a propaganda oficial. Adequavam-se às diretrizes governamentais, participavam de seminários de “relações públicas”, buscando assim influenciar a esfera governamental – sobretudo sugerindo o caráter indispensável da divulgação dos feitos do governo. (FICO, 1997, p. 115).

Carlos Fico sustenta que esta fase áurea da propaganda governamental foi bastante visível no governo Médici, cujo trabalho da AERP foi de grande contribuição para a expansão deste setor, elaborando campanhas que suscitavam simbolicamente um futuro melhor e grandioso para o país, reafirmando a autenticidade de certos valores nacionais e transmitindo a crença de que este era o “rumo certo” para o Brasil, demonstrando ser este um momento de estabilidade social e política. Arelado a esta questão, está a preocupação com a difusão das criações e manifestações culturais, cuja proposta é “[...] assegurar a difusão por um mecanismo ativo que facilite o conhecimento e a apreensão de seu significado pelo povo, tendo como conseqüência natural um processo de retorno e enriquecimento.” (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 1975, p.29). Este objetivo para ser concretizado contava com os meios de comunicação e a própria publicidade para levar adiante e difundir as diretrizes e as mensagens do Estado, o que não implica afirmar que outras mensagens de interesses contrários não fossem transmitidas. Para verificar tal descompasso, basta lembrar do papel que a grande emissora Rede Globo desempenhou a favor do Regime Militar, e que em troca também foi beneficiada. Outro aspecto a destacar, é que o papel de órgão centralizador que o Estado desempenhou foi de fundamental importância para a ditadura militar na sua tentativa

de conquista do consenso, pois evitava que cada veículo de comunicação agisse isoladamente e emitisse visões que prejudicassem a imagem oficial do governo, preferindo neste caso manter uma proposta política coesa trabalhada por um único órgão de propaganda, a AERP.

Na verdade, investindo na produção cultural, o MEC, guiado pela sua PNC, tentou realizar uma dinamização do mercado cultural através de convênios e parcerias com órgãos e instituições públicas e privadas. A FUNARTE é um bom exemplo dessa parceria, pois o seu principal objetivo era incentivar a criação e a difusão das manifestações artísticas, o que se tornou possível devido a certa autonomia que esta fundação gozava e a sua gestão financeira, fatores fundamentais que explicam o seu quadro de profissionais especializados e qualificados, distribuídos na seguinte divisão organizacional: Instituto Nacional de Música (INM), Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), Assessoria Técnica (ATEC), Salas FUNARTE e setores administrativos e de direção.⁴⁸ A política oficial da FUNARTE de priorização de projetos voltados à criação e difusão de manifestações artísticas e culturais é marcadamente visível no FASC, pois em função dessa política, a partir de 1975 houve um aumento na verba federal destinada aos festivais, sendo que boa parte era proveniente justamente da FUNARTE. Assim:

[...] a FUNARTE produziu, co-produziu, financiou, apoiou tecnicamente, acompanhou ou simplesmente deu seu aval a exposições, festivais, espetáculos, concertos, cursos, publicações, gravações de discos, etc. A instituição procurava conhecer a realidade e as dificuldades enfrentadas pelas áreas artísticas atendidas, elaborando ou apoiando projetos e programas que cobrissem todas as fases e/ou facetas da produção cultural (SILVA, 2001, p.33).

Por isso é importante entender o quanto era significativo o apoio da FUNARTE para o FASC, uma vez que o mesmo além de divulgar os trabalhos e produtos culturais das diversas expressões artísticas, também efetivava iniciativas voltadas para a formação e capacitação profissional dos artistas, produtores, técnicos e outros profissionais envolvidos no evento,

⁴⁸ Ver GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Por artes da memória: a crônica de uma instituição – FUNARTE**, 1996.

conforme os cursos, seminários e oficinas já apontados. Dessa observação, extrairemos a seguir a questão central de nossa análise, que no transcorrer do texto será sempre retomada.

5.5. Regime Militar e Intelectuais: tensões e negociações no âmbito do FASC

Este último sub-capítulo objetiva analisar o processo de transição política e cultural que marcou a relação entre os militares e os intelectuais, notadamente no contexto do FASC. Esta relação, inserida na dinâmica da modernidade conservadora, deve ser compreendida a partir de alguns aspectos fundamentais, que em conjunto expressam a passagem do modelo político autoritário para a abertura política, e a passagem do intelectual revolucionário para o intelectual profissional, tendo como consequência a reelaboração da idéia de contra-hegemonia.

Mesmo considerando a força do regime autoritário, não podemos com isso afirmar que os intelectuais atendiam a objetivos exclusivos dos militares, pois embora por vezes oprimidos, estes intelectuais estavam, antes de tudo, defendendo os seus interesses, tentando criar estratégias de sobrevivência para as suas manifestações artísticas e culturais, as quais não satisfaziam às leis de mercado, e que, por isso, transferiam para o poder estatal a responsabilidade de financiá-las e de criar condições de trabalho para estes profissionais, conforme atesta Miceli (1984, p. 66):

Outros grupos de intelectuais e artistas vieram se juntar às manifestações de reconhecimento aos gestos de aproximação governamental, que se traduziam em concessões generosas ao orçamento das instituições culturais públicas e na ampliação do mercado de trabalho do qual dependem esses mesmos setores.

Neste mesmo sentido, ainda devemos observar que a própria concepção de cultura da PNC, expressa uma interdiscursividade entre os defensores do anticomunismo (daí o discurso: democrata, cristão, livre) e aqueles que adotaram os discursos esquerdistas (defensores dos

regimes comunistas). Portanto, esta interdiscursividade sustenta a idéia central desta análise, que entende, gramscianamente falando, todo e qualquer discurso inscrito em relações de poder como luta pela hegemonia. Assim:

Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas. A luta hegemônica localiza-se em uma frente ampla, que inclui as instituições da sociedade civil (educação, sindicatos, família), com possível desigualdade entre diferentes níveis e domínios. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 122).

Reforçando o que foi dito, também devemos acrescentar aqui que o próprio discurso contra-hegemônico de esquerda se inseriu e se consolidou, velado conforme a repressão, no espaço da universidade, de onde curiosamente saíram os organizadores do FASC. Neste caso, o Estado de fato tentou incorporar a sociedade civil através da intervenção na cultura, principalmente por meio do incentivo às políticas culturais. Ao que tudo indica, houve essa tentativa, particularmente porque nunca é demais lembrar que a sociedade civil é o espaço privilegiado da elaboração e difusão de ideologias e de valores simbólicos, como é o caso das universidades. E neste caso vale de novo ressaltar o caráter contraditório da ditadura militar, sendo a universidade o foco de atenção dos militares tanto para reprimir professores e estudantes quanto para pôr em prática o seu projeto de desenvolvimento, que cobrava considerável incentivo do governo em ciência e tecnologia, criando, assim, um sólido sistema nacional de pós-graduação e de apoio à pesquisa nas universidades. Além de garantir “[...] a massificação do ensino público de primeiro e segundo graus, ainda que qualitativamente degradados, o incentivo ao ensino médio e superior privado e assim por diante”, cujo intuito era “[...] atender à sua maneira, dentro da nova ordem, às reivindicações de modernização que haviam levado os estudantes às ruas na década de 60.” (RIDENTI, 2005, p.18). Dessa forma, frente aos debates e aos questionamentos constantes elaborados na convivência do meio

acadêmico em relação ao Regime Militar, houve a manobra do governo de limitar possíveis ataques da oposição através do ajustamento e acomodação institucional de diversos setores intelectuais e artísticos. Isto implica dizer que a busca pela hegemonia é conflituosa, é em si uma luta e requer alianças e “acordos”, os intelectuais enquanto agentes-sujeitos ao sofrerem uma determinação inconsciente também se direcionam sobre as estruturas com o intuito de modificá-las conscientemente, daí no FASC ocorrer uma acomodação de interesses díspares entre o Estado e os intelectuais. Não esquecendo que também representa a necessidade de incorporação político-institucional do espaço cultural, adotando uma tentativa oficial de “degelo” em relação aos meios artísticos e intelectuais, conforme assinala Miceli (1984). Isto confirma “[...] uma política de “abertura” estendendo sua vigência à área cultural pública, ou ao menos, o que é tanto mais plausível, o empenho em incorporar ao legado da gestão Geisel as realizações em prol de setores intelectuais e artísticos que pareciam arredios ao regime.” (MICELI, 1984, p. 65).

Para compreender melhor esta relação entre os militares e os intelectuais, faz-se importante abordar o debate da cultura popular, que circunscreve não só o discurso do Estado como também de outros setores e grupos sociais por vezes antagônicos, como aconteceu com o CPC, que entendia existir uma distinção entre os construtores da cultura, classificando-a da seguinte forma: a cultura alienada, a da classe dominante; a cultura do povo, ingênua e conformista, sem criatividade artística nem intelectual; e a cultura popular-revolucionária, produzida pela vanguarda e que tinha a função de conscientizar o povo. A este grupo, da cultura popular-revolucionária do CPC, pertenciam artistas e intelectuais que “optaram por ser povo”, assumindo a missão de orientar o pensamento e a ação do povo. Eis aqui a diferença entre o popular como tradicional e massivo, e o popular como uma reelaboração de intelectuais de classe média. Dessa forma, verifica-se que a discussão acerca da cultura popular toma um novo rumo a partir da emergência dos Centros Populares de Cultura, que

rompem com a idéia conservadora de construção da identidade pensada em termos de folclore e cultura popular até então elaborada, assumindo, assim, uma postura moldada numa orientação reformista-revolucionária e contra-hegemônica, que entende a cultura, quando bem dirigida, como um instrumento de emancipação social. De qualquer forma, o próprio CPC busca no passado uma cultura popular autêntica para pôr em prática o projeto de construção de uma nova nação, moderna e não alienada, o que confere certa contradição e críticas para este tipo de abordagem, interpretadas algumas vezes como uma fusão entre as perspectivas romântica e ilustrada. Marilena Chauí, em seu livro “Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil” de 1989, assinala o paradoxo presente neste discurso, afirmando que: “Românticos e Ilustrados pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes.” (CHAUÍ, 1989, p.23). A autora criticamente privilegia outra explicação para a cultura popular, combinando dialeticamente as categorias de resistência e conformismo para tratar do seu conceito central de ambigüidade, e assim tenta esclarecer o significado do popular. Nesse contexto, tanto a resistência quanto o conformismo acabam enfatizando relações de poder na sociedade de classes, haja vista que o poder hegemônico do Estado mantém um significativo controle sobre o que caracteriza a pluralidade das manifestações populares no Brasil, legitimando uma visão homogeneizadora do popular. Assim, sob tais condições:

Essa estratégia de controle trata, através do prisma “regionalista”, de converter o popular em patrimônio nacional e assim esvaziar o sentido de transgressão, rebeldia, insubordinação, subversão e autonomia que essas manifestações incorporam. A *resistência* e o *conformismo* combinados, alternados ou dissimulados, referem-se pois à forma ambígua pelas quais as classes populares enfrentam a situação de dominação e a tentativa de controle por parte do poder representado pelo Estado ou, pela classe hegemônica que lhe dá sustentação (ABIB, 2007, p. 58).

Ao que tudo indica, esta concepção de cultura popular incorpora essa ambigüidade, no sentido de que a mesma ora é promotora de um discurso hegemônico da identidade nacional,

ou mais particularmente da Doutrina da Segurança e do Desenvolvimento, ora serve como instrumento contra-hegemônico de luta social para a emancipação do povo brasileiro. E assim, o popular é apropriado tanto pelo Estado quanto pelos intelectuais esquerdistas. Complementando algumas idéias abordadas até agora, é preciso lembrar que há uma outra visão, na qual o CPC está inserido também, que perdurou como alternativa para a explicação da cultura popular como instrumento de resistência. Estamos falando do que Marcelo Ridenti convencionou denominar de “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”. Na verdade, este conceito serve de suporte para compreender melhor a postura dos intelectuais e o clima cultural que se quer apreender durante a ditadura militar, verificando uma forte tendência desse tipo de estrutura até 1968 e o seu enfraquecimento a partir do processo de modernização conservadora no final dos anos 70 em diante. Em relação a este conceito, é bom esclarecer que sofre influência direta da noção de “estrutura de sentimento”, elaborada por Raymond Williams na sua obra “Marxismo e Literatura”, de 1979. Para Williams, a opção teórica pelo termo “sentimento” revela a intenção de distinção dos conceitos mais formais utilizados comumente, como o conceito de ideologia. Diferentemente deste, que se refere sobremaneira a crenças mantidas sistematicamente, a estrutura de sentimento deve ser entendida a partir de “(...) significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente.” (WILLIAMS, 1979, p.134). Ele adverte que a estrutura de sentimento não se contrapõe a pensamento, já que objetiva compreender o pensamento tal como sentido e o sentimento tal como pensado. Na verdade, a estrutura de sentimento é uma tentativa de perceber como as práticas sociais e mentais se articulam às formas de produção e de organização social que as estruturam. Vale lembrar que esta estrutura ao se constituir não é necessariamente perceptível pelos artistas e intelectuais, todavia, ao se consolidar, torna-se evidente, passando de uma estrutura vivida a uma estrutura registrada, passível de identificação e análise.

A este conceito de “estrutura de sentimento” de Williams, Ridenti acrescenta um outro, o conceito de romantismo revolucionário. O empréstimo aqui vem do conceito de “romantismo”, de Lowy e Sayre, formulado no livro *“Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade”*, de 1995. Estes autores partem do princípio de que se trata de uma resposta às profundas transformações do capitalismo, “(...) caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados”, e que necessitam de ser recuperados. (Lowy e Sayre, p. 38-39). Sendo assim, acrescentam que “(...) a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro”(p.44). A busca pelas qualidades e valores perdidos com a modernidade, estaria vinculada ao questionamento radical do sistema econômico capitalista. Este conceito, portanto, serviria de base para Ridenti associá-lo ao florescimento político e cultural dos anos 60 e início dos anos 70. Naquele momento, pretendia-se consolidar uma identidade nacional pautada na modernização bem como no resgate às raízes culturais. Assim,

[...] a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo. (RIDENTI, 2005, p. 5).

E portanto, nestes termos, o romantismo é matizado pelo caráter revolucionário, contradizendo, assim, a concepção de Marilena Chauí. Avaliando este período do Regime Militar, entendemos que a idéia de Marcelo Ridenti é a que mais se aproxima da realidade da ditadura militar, ficando evidente que este é um período marcado pelo paradoxo da estrutura de sentimento romântico-revolucionária. Resguardando as devidas particularidades, percebe-se que os traços do romantismo revolucionário de esquerda aqui no Brasil estavam sintonizados com aqueles observados em nível internacional, prevalecendo em ambos algumas idéias como: a liberação sexual, a fusão entre vida pública e privada, a crença na

prática em detrimento da teoria, a necessidade de viver o momento, o desejo de renovação, a relativa pobreza de artistas e intelectuais, dentre outros traços que caracterizaram ideologicamente os movimentos sociais das décadas de 60 e 70. Ampliando este debate, devemos considerar que o contexto cultural e político internacional e brasileiro dos anos 60, expressava um conjunto maior de condições materiais: crescente urbanização das cidades com a consolidação de novos modos de vida das metrópoles, significativo aumento das classes médias e do acesso ao ensino superior, e o avanço tecnológico que permitiu o acesso da população a eletrodomésticos bem como a outros bens. Essas condições materiais, e tantas outras não citadas, promoveram o florescimento de ações políticas e culturais inovadoras, deflagrando manifestações de cunho revolucionário frente ao processo crescente de modernização capitalista.

É importante frisar que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária teve origem já desde o período democrático iniciado em 1946, sobretudo no governo Goulart, marcado pela ânsia de artistas e intelectuais de fazerem a revolução. Com o golpe de 64, este sentimento de resistência aumentou. Como resultado:

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado. (RIDENTI, 2005, p. 7).

Conforme o trecho acima, fica notório que tal estrutura de sentimento apresenta a idealização do homem do povo, sendo este tomado como agente desse projeto político, cuja participação seria fundamental para fortalecer os movimentos revolucionários e consolidar a

libertação nacional. Outro dado que o trecho nos fornece é como a estrutura de sentimento romântico-revolucionária estava mergulhada num clima mundial de “terceiro-mundismo” contra o imperialismo, e a favor da solidariedade internacional aos países subdesenvolvidos que lutavam pela sua liberdade econômica e política. É bem verdade que esta estrutura de sentimento é marcada no seu contexto por pólos contraditórios que conviviam entre si: passado e futuro, tradição e modernidade, brasilidade e internacionalização. Da mesma forma, deve-se registrar que nem todos os intelectuais e artistas da década de 60 compartilhavam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, alguns, inclusive, estavam totalmente distantes dos acontecimentos políticos, sendo possível verificar tal situação dentro de um mesmo estilo musical, por exemplo. Também era possível em um mesmo grupo encontrar artistas que compartilhavam de alguma forma desse tipo de estrutura de sentimento, como foi o caso da Bossa Nova, que comportava artistas explicitamente engajados e comprometidos com a militância, a exemplo de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, e outros sutilmente ou pouco envolvidos com tal realidade, a exemplo de Vinícius de Moraes. Enfim, a estrutura de sentimento romântico-revolucionária se insere e se transfigura em diversas obras de diferentes artistas e intelectuais, sendo precisamente uma resposta às mudanças efetuadas na organização sócio-política do país, cuja ascensão e declínio são revelados a partir de fatores internos e externos que acompanham a trajetória da ditadura militar brasileira. Entre estes fatores, podemos citar o processo de modernização conservadora implementado pelos militares e a conseqüente consolidação da indústria cultural no Brasil, concomitante ao enfraquecimento da esquerda em nível internacional e à renovação dos parâmetros da intelectualidade brasileira.

Disso decorre o próprio processo de abertura política, que aliás, alguns setores da intelectualidade reagiram a favor desta proposta de abertura iniciada em meados da década de 70, principalmente aqueles que sofreram com a repressão e a censura nos anos anteriores.

Com base nas entrevistas realizadas devemos apontar dois aspectos acerca deste assunto: o primeiro é que os militares estrategicamente tiveram que efetuar esta distensão justamente para aliviar a insatisfação dos intelectuais frente aos mecanismos de repressão, e assim tentar certa “negociação” com este grupo e uma aproximação, já que o regime estava precisando acumular forças para garantir os seus objetivos; o segundo é que da mesma forma os intelectuais entendiam estar aproveitando aquele momento de “acordo”, ainda que assimétrico e com considerável confronto, para assegurar um espaço de visibilidade no mercado de trabalho e de divulgação e valorização da arte e da cultura, como acredita o artista sergipano Mingo Santana⁴⁹: “Eu creio que naquela época a gente tinha uma valorização muito maior do que nos tempos atuais. Quanto à remuneração, os valores eram bem legais”. (informação verbal)⁵⁰. Porém, quando o assunto é remuneração e valorização dos grupos locais, os produtores do FASC entram em contradição: muitos apontam que a quantia era simbólica e que os grupos locais não recebiam o mesmo tratamento dos grupos nacionais e internacionais, ficando a desejar, portanto, a valorização da cultura local; outros já concordam (a minoria) que os artistas locais eram valorizados, embora não tão bem remunerados se comparados aos artistas e grupos não locais. Eles, entretanto, independentemente desta questão, ressaltam que o festival contribuiu bastante para a divulgação e o crescimento da cultura sergipana nas suas diversas áreas, conforme avalia Isaac Galvão⁵¹, ex-componente do Grupo Expressionista de Teatro:

O FASC foi muito importante, não só para o Expressionista, mas para todos os grupos da época. O FASC era uma grande referência, abriu portas, era momento de encontrar pessoas, de trocar experiências, de conhecer grupos que a gente não teria oportunidade, era um momento muito forte, a área cultural do estado deve muito ao festival. (informação verbal)⁵².

⁴⁹ Como Músico e Compositor, participou do FASC nos anos 80, 81, 83, 85 e 87. Nos outros anos participou apenas como espectador.

⁵⁰ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 26 de Outubro de 2007.

⁵¹ Participou do FASC como artista em meados da década de 70 e início da década de 80.

⁵² Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 05 de novembro de 2007.

Assim, isto nos revela que a importância do FASC para os intelectuais se concentrava em dois aspectos correlatos: o espaço no mercado de trabalho e o reconhecimento da profissão, o que também contribuiu para a troca de experiência com grupos mais antigos e respeitados em nível nacional, além de ter promovido a reciclagem desses profissionais a partir de cursos, oficinas e seminários, geralmente ofertados pelos gestores e pelos produtores do evento. Portanto, isto implica dizer que a leitura que eles fazem das políticas culturais do Estado Militar não se restringem a práticas unilaterais que somente beneficiam o governo autoritário, mas sobremaneira expressam também mecanismos de diálogo passíveis de consenso e de compensações para alguns setores culturais. Dito isto, vale ressaltar que a exemplo do que aconteceu no FASC, que foi montado para atender a uma necessidade da política cultural oficial, mas que a gestão do evento era de responsabilidade da Universidade e dos seus professores e funcionários, houve a conquista de espaço através da luta de interesses e de relações de poder presentes nas “negociações” entre os militares e os intelectuais. Nesse sentido o FASC gerou um novo cenário cultural para Sergipe, agrupando em torno de si diversas iniciativas artísticas e culturais, como comenta Eduardo Oliva⁵³, professor e ex-integrante do Grupo Raíz:

Nesse período há um movimento cultural muito grande aqui em Sergipe, criam-se as bolsas de arte, e o projeto pioneiro é em Sergipe. Esse projeto manteve bolsistas de arte, projetos de música, e pouco mais adiante, por volta de 1975, a gente monta um espetáculo, eu e Jorge Lins, chamado Zoológico. É criado também o Eletrozabumbada, a Universidade assume o concurso de Poesia Falada do Nordeste, que passa a existir dentro da programação do Festival, a Universidade assume também o CENACA, o Festival de Cinema passa a existir, e com uma programação da Universidade, o Madrigal de Sergipe. Enfim, todos aqueles acontecimentos que eram muito isolados, começaram a girar em torno do Festival. (informação verbal)⁵⁴.

Inclusive é curioso o modo como abordam a censura no FASC, pois interpretam, na maioria das vezes quando questionados, que praticamente não havia censura durante o festival, e esclarecem que “[...] em São Cristóvão nunca aconteceu repressão, sempre houve

⁵³ Participou como artista e organizador do FASC, respectivamente, na década de 70 e na década de 80 e 90.

⁵⁴ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 03 de Julho de 2006.

um ambiente de muita liberdade.” (informação verbal)⁵⁵. É importante acrescentar que o período em questão refere-se ao final da década de 70, quando na verdade já havia certo alívio em relação à censura. Apenas alguns, principalmente os produtores, apontam que a censura era praticada meses antes pela polícia federal, com o intuito de controlar o que seria apresentado no FASC, mas que mesmo assim eles afirmam que conseguiam driblar o censor utilizando-se de metáforas e outros meios, e por fim acabavam transmitindo a mensagem desejada de uma forma sutil. O depoimento de Lindolfo Amaral⁵⁶ é bastante revelador, ao comentar sobre uma peça que foi apresentada no festival acerca de um fato ocorrido no bairro Coroa do Meio que envolvia a polícia:

[...] a gente fazia alguns rompimentos com a lei já a partir de 79. Por exemplo, essa história da Coroa do Meio. A gente quando mandou para a censura, a gente não mandou as imagens. A gente mandou o texto e em geral tinha um ensaio para a censura federal. [...] então na verdade para ela a gente fazia uma coisa e para o povo fazia outra. A gente rompia isso. As imagens da polícia derrubando os carros, as máquinas passando por cima de tudo, o desespero da população, isso a gente não mostrava. A gente mostrava na apresentação do espetáculo. [...] depois que a gente passava pela censura, pelo crivo do certificado, do ensaio, que às vezes era extremamente pensado, depois disso, muitas vezes a gente relaxava. (informação verbal).⁵⁷

O depoimento acima expressa um significativo orgulho do artista de poder atuar na “contramão” do regime, cuja fala está permeada de um discurso da esquerda, o discurso da contestação, embora ele mesmo tenha assumido que, “a gente tinha uma consciência política, mas a gente não percebia”, o que sugere que de uma forma geral esses artistas estavam mais envolvidos com a visibilidade do grupo do que antenados com a questão política de forma mais profunda. Outro trecho desta mesma entrevista elucida bem esta questão:

A gente tinha divergências enormes com o movimento estudantil, se deveria participar, se deveria referendar essa política. O que acontece é uma grande contradição do período. Depois de alguns anos passados começamos a repensar

⁵⁵ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 26 de Outubro de 2007.

⁵⁶ Integrante do grupo de teatro “Imbuça” desde 1978. Participou do FASC no final da década de 70 e na década de 80, antes participou como espectador. É atualmente Diretor do Teatro Tobias Barreto, localizado em Aracaju.

⁵⁷ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 02 de Maio de 2008.

nossas práticas. Era um momento extremamente árido, mas ao mesmo tempo possibilitou o surgimento desses eventos. Contraditoriamente esses eventos não se aliavam à ditadura. [...] parecia que o governo resolveu encapar essa luta para de repente humanizar o próprio regime. [...] então iam para o festival porque tinham o interesse de difundir seus trabalhos. Infelizmente, a gente acabou participando desse jogo. (informação verbal).⁵⁸

Segundo este entrevistado, lembrando que ele faz alusão ao final da década de 70, fica explícita a tentativa do governo militar de mudar a sua retórica e a sua prática na área cultural, principalmente no que se refere a sua proposta de “humanizar o próprio regime”, enfatizando que o momento é de contradição, no qual o festival, os artistas e os intelectuais estão inseridos, e que, portanto, participam também dessa mudança, participam “desse jogo”, acabam também alterando as relações entre o Estado e a produção cultural, alterando aquela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. Aliado a isso, havia a preocupação da visibilidade do trabalho desses artistas, conforme observa Wolney Siqueira⁵⁹: “O principal interesse do meu grupo na época era fazer com que o público passasse a apreciar a música clássica e o nosso trabalho. São Cristóvão naquela época era o berço da cultura em Sergipe, então nada mais justo do que investir no FASC.” (informação verbal)⁶⁰. Aqui também é relevante assinalar uma contradição existente no interior dos diversos órgãos e agências do governo, a saber:

Enquanto os órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual, sobretudo após 1975, como Roberto Farias, na Embrafilme, e Orlando Miranda, no SNT. Esses nomes eram elos entre o Estado e a classe artística, desempenhando um papel de mediadores das tensões entre um e outro. Além disso, o mecenato cultural era um importante dispositivo do governo para tentar cooptar opositores e mantê-los sob controle, mesmo permitindo uma certa liberdade de expressão em suas obras. (RIDENTI, 2005, p. 10).

Mais uma vez o que se expõe acima revela os diversos mecanismos de tentativa de consenso utilizados pelo Estado Militar, e em contrapartida a ação liderada por intelectuais e

⁵⁸ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 02 de Maio de 2008.

⁵⁹ Integrante do Grupo Trio Villa-Lobos. A participação no FASC aconteceu de 1972 a 1976.

⁶⁰ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 15 de Junho de 2008.

artistas que buscavam alternativas de “negociação” com os militares, sinalizando para uma nova tendência de comportamento menos radical politicamente falando. O fato é que a década de 70 estava mergulhada numa necessidade de renovação dos parâmetros da esquerda, marcada pela revalorização da democracia, da individualidade, das liberdades civis e dos movimentos sociais. Amparado por esta mudança de pensamento, o Partido dos Trabalhadores (PT) foi criado neste momento apoiado ideologicamente na Teologia da Libertação, no novo sindicalismo e em princípios políticos do marxismo-leninismo, defendendo a autonomia dos movimentos sociais em relação ao Estado. Isso possibilitou uma remodelagem da realidade brasileira e como consequência uma fase de adaptação da intelectualidade em relação à nova ordem, que assegurava agora um espaço no mercado para os seus produtos culturais, criando oportunidades de emprego em diversos órgãos públicos e privados para estes profissionais. Como efeito, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi aos poucos se alterando, ficando consideravelmente enfraquecida e entrando em extinção a partir da década de 80. Vale lembrar que o PT era formado em sua maioria por intelectuais da esquerda, logo a mudança de mentalidade que assolou o partido acabou provocando também a mudança na estrutura de sentimento dos intelectuais.

No contexto geral, é importante lembrar que o AI5 foi assinado em 1968, com o propósito de aumentar o arbítrio dos governos militares e assegurar o controle e a repressão sobre a nação, e servindo de instrumento para combater os grupos opositores e as manifestações estudantis e populares que atuavam contra o Regime Militar. Com isso, fica claro que, se a década de 60 representava uma revisão de boa parte das manifestações sociais, artísticas e culturais, gerando consequentemente diversas posturas revolucionárias, a década de 70 promoveu novas possibilidades de mudança pautadas na “[...] diluição das tendências ideológicas mais radicais. O início dos grandes consensos e das tentativas de “conciliação nacional”, eram as novas palavras de ordem. O movimento de 68 passou a ser visto,

contrariamente ao que se pensara, como uma rebeldia mitificada.” (SOUZA, 1996, p. 301).

Ratificando esta idéia, Carlos Alberto Pereira aponta que os anos 70 possibilitaram:

[...] novas formas de atuação político-cultural crítica, novas formas de engajamento, cujo ponto central era constituído por dimensões até então não necessariamente encaradas como passíveis de permitir uma postura crítica voltada para transformações sociais. Mas a década de 1970 também teve, no Brasil, um caráter no mínimo duplo. Aberta com a marca da mais intensa censura e repressão – representando o auge da ditadura militar que então vivíamos – ela foi fechada sob o signo da “abertura ampla, geral e irrestrita”, tendo passado pela “distensão lenta, gradual e segura”. No fim dos anos 70, com a queda do AI – 5, da censura, a volta dos exilados e assim por diante, inicia-se um período novo na vida política e cultural brasileira, marcado por outras formas de mobilização e de organização políticas, pelo surgimento de partidos. (PEREIRA, 2005, p. 89-90).

Possivelmente isto explique a nova forma de atuação dos intelectuais na década de 70, saindo do radicalismo de posições para uma função orgânica de defesa principalmente dos seus interesses no processo social, haja vista passam a ocupar espaços sociais de decisão prática e teórica, promovendo, embora com certa limitação, a formação de uma nova conduta intelectual e artística e de uma nova cultura, não mais amparados na proposta comunista de luta revolucionária, mas apoiadas no amadurecimento profissional e no investimento especializado no mercado de trabalho. Ainda assim, pode-se argumentar que:

A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a idéia de resistência cultural. A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas dos três gêneros (NAPOLITANO, 2006, p.111-112).

Estes gêneros musicais, aliados a uma postura visível também no cinema brasileiro e no teatro desta mesma época, configuravam uma crise política e estética que se traduzia numa variante da contracultura brasileira. No caso do cinema marginal o discurso era comumente recortado por figuras simbólicas das classes populares apresentadas como “grotescas”, vítimas da desumanização do sistema capitalista, daí o herói agora é este homem marginal,

transgressor de todas as regras, e não mais o operário ou o militante abnegado de classe média. Aliado a esta idéia, é curioso notar que se tem neste momento, em comunhão ao reconhecimento da cultura de massa tida como sofisticada, a exemplo da MPB, a consolidação da cultura de massa considerada “popularesca e de mau gosto”, o que sugere uma hierarquia cultural inscrita na dicotomia entre “cultura de massa valorizada” e “cultura de massa desvalorizada”. Para um melhor esclarecimento, é oportuno analisar a seguinte citação, que trata da constituição desta “cultura popular de massa”:

[...] a chamada música brega, sinônimo de mau gosto, que encontrava seu espaço nas rádios AM; os programas de auditório (Sílvia Santos, Chacrinha, Bolinha, entre outros); o cinema popular, hegemônico pelas pornochanchadas e pelas comédias de tipo circense. Não devemos considerar que o público era uma coisa só e que todos os membros das classes populares urbanas – basicamente, os subempregados, operários e pequenos funcionários públicos das grandes cidades e os assalariados das cidades médias e pequenas – tinham as mesmas preferências culturais. O acesso a produtos considerados menos nobres deve ser explicado também pelas condições de consumo cultural impostas às classes populares, e não apenas como uma questão de refinamento do gosto natural ou nível educacional. (NAPOLITANO, 2006, p.112-113).

Neste sentido, outra questão impera: Será que para o Estado a integração nacional significa também unir a cultura de massa a outras manifestações culturais? Ou em outros termos, associar o monopólio da memória nacional (caráter preservacionista) à disseminação de bens culturais (via incentivo aos meios de comunicação de massa)? Devemos ainda assinalar que em consonância com a consolidação da indústria cultural e com a conseqüente mudança no sentido do que seria “popular”, ocorria, conforme já comentado, a profissionalização das atividades artísticas e intelectuais, diferença primordial em relação à geração de 68. Portanto, não é exagero afirmar que o fim da década de 70 e particularmente as décadas de 80 e 90, registram a transição do papel do intelectual:

No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual profissional competente e competitivo no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual. (RIDENTI, 2001, p.6)

Isto implica dizer que a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária também entra em declínio, por isso que aquele intelectual revoltado contra a realidade sócio-política ou aquele revolucionário a sonhar com um novo mundo, tão presente nos anos 60, agora se adapta à nova ordem, reconhecendo-a e se inserindo nela, aproveitando todas as transformações inerentes à modernidade. Vale dizer que todas estas mudanças, inclusive a institucionalização de intelectuais e artistas, aconteceram de forma lenta e em paralelo à deterioração das cidades, à expansão dos subúrbios, ao sucesso da televisão e ao inchaço das universidades, cuja profissionalização da vida intelectual conduziria à privatização ou à despolitização, justamente devido às pressões da carreira e da publicação, gerando a fragmentação do conhecimento. Complementando esta e as outras idéias traçadas acerca da intervenção estatal na área cultural, deve-se registrar que o Estado Militar transmitia “[...] a preocupação de capacitar recursos humanos para a área da cultura.” (BRASIL, 1975, p.29). O texto-documento da PNC aponta para a escassez de profissionais com conhecimentos básicos específicos no campo cultural, o que dificulta o desenvolvimento de atividades nesta área, por isso intenta demonstrar o quão é benéfica a intervenção estatal nesses setores para dinamizar e regularizar tal situação. Para compensar este desequilíbrio, é preciso, segundo consta na PNC, promover a generalização do acesso à produção e ao consumo cultural, criando condições concretas de elaboração e participação; assegurar também a espontaneidade das manifestações culturais, de modo que: “O Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo. [...] O alcance de tal política visa a preencher os anseios e as necessidades culturais de uma sociedade democrática, dando ênfase ao pólo dinâmico.” (BRASIL, 1975, p. 13); e por fim, é preciso estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção, ficando atento ao “culto à novidade” característico da comunicação de massa, pois “[...] a qualidade é freqüentemente desvirtuada pela vontade de inovar, o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção.” (BRASIL, 1975, p. 14). É importante

perceber que aliado à vontade de profissionalização da vida intelectual estava o interesse do Estado de especializar esta mão-de-obra no sentido de gerar as condições apropriadas para o desenvolvimento racional da área cultural, o que coloca também em evidência o desenvolvimento da indústria cultural.

Para assegurar tal objetivo, o próprio documento enfatiza como um dos seus componentes básicos, ou seja, como um dos seus “elementos para a ação”, o apoio à criação e não apenas à preservação de bens culturais, dinamizando, portanto, o mercado de publicações através do financiamento e da comercialização de edições de novos talentos, a exemplo dos livros que foram publicados durante o FASC. Outro componente fundamental que também se insere nesta lógica do incentivo à criatividade, é o “apoio à produção teatral nacional, tanto na área da criação quanto na da circulação e do consumo”, além do incentivo à produção cinematográfica nacional e à implementação das artes plásticas mediante a elaboração de “laboratórios de criatividade”, estimulando, assim, o desenvolvimento da base artística. Em relação ao cinema, significativas atividades foram realizadas em todos os festivais, no VIII FASC, por exemplo, aconteceu a I Semana de análise crítica do cinema brasileiro, cujo objetivo era: “Dar ao público presente ao FASC conhecimento sobre o desenvolvimento da arte cinematográfica em Sergipe.”⁶¹. Se considerarmos os diversos cursos, palestras, seminários e oficinas ofertados durante as várias edições do festival, notaremos de forma clara a intenção por parte do Estado em transmitir para a população a sua preocupação com a profissionalização de quem atuava na área cultural, de modo a sugerir que há um investimento estatal em torno não só da produção de conhecimento, mas também em torno do caráter inventivo da arte e da cultura. Para tanto, o Estado se utilizou de instrumentos materiais necessários para a divulgação e propagação de tal proposta, investindo nas seguintes áreas: cinema, teatro, editora, biblioteca, museu, rádio, televisão, exposição e conferências. Neste

⁶¹ Projeto do VIII FASC (1979).

caso, é fundamental verificar que os intelectuais entendiam esta intervenção como favorável para o meio artístico e intelectual, já que promovia espaços e condições de visibilidade no mercado de trabalho competitivo. Na verdade, esta era uma das principais preocupações desses grupos, que acabavam se distanciando daquela cultura de resistência e politizada, e se aproximando da idéia modernizante da indústria cultural, marcada pelo declínio da estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária, embora ainda se conserve aspectos de defesa da brasilidade. Sobre a ausência de politização dos discursos dos intelectuais que participaram do FASC, temos a declaração de Edinha Barreto⁶²: “Nós fizemos determinadas coisas e não sabíamos a importância política do que estávamos fazendo (...)” (Informação verbal).⁶³ E acrescenta: “O interessante é que já estávamos saindo da ditadura, e existia uma sede muito grande do público por coisas novas.” Atrelado a isso, o depoimento de Lindolfo Amaral é esclarecedor: “A gente não tinha a preocupação de estar resgatando, de estar preservando. Não havia essa preocupação porque na verdade esse conceito de preservação e de resgate é um conceito colonialista. O nosso desejo era fazer, o nosso desejo era difundir e foi por isso que o Imbuçá tornou-se conhecido nacionalmente e internacionalmente.” (Informação verbal)⁶⁴. Com base nessas informações, tem um ponto que merece ser observado: o interesse pela novidade, por “coisas novas”. Isto pode ser traduzido pela crescente difusão e massificação da cultura, que atingia não somente o público, mas também os intelectuais envolvidos no festival. No caso daqueles que produziam as manifestações culturais e dos que organizavam o próprio festival, esta imersão no “novo” significava além da padronização cultural, tinha um caráter favorável para a assimilação de novos conhecimentos e para a formação profissional, já que estavam empenhados em atender às novas exigências do mundo moderno. Apenas para frisar, o contexto político da Ditadura Militar, precisamente no final dos anos 70, estava estritamente ligado à proposta de

⁶² Integrante do Grupo Cenário de Espetáculos. Participou do FASC nos anos 70.

⁶³ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 20 de Maio de 2007.

⁶⁴ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 02 de Maio de 2008.

desenvolvimento da modernidade de realizar significativos investimentos em ciência, cujo intuito era de justamente qualificar os profissionais da área cultural, dentre outras áreas. O resultado disso foi a perda considerável do caráter revolucionário por parte destes intelectuais, e a corrida desmedida pela consolidação da carreira profissional e a busca idealizada pelo modelo político democrático, que também a modernidade prometia; em contraponto, a ética da revolta e da revolução foi aos poucos desaparecendo, e com ela foi o sentimento revolucionário dos intelectuais, embora ainda permanecesse o caráter romântico da busca da identidade nacional do homem brasileiro. Outras declarações corroboram também tal idéia de ausência deste sentimento revolucionário, como sinaliza a Professora Emiralva⁶⁵: “ (...) a gente tinha momentos de utilizar aspectos das estações do ano, temas de novelas, ritmos da época, anos 70. Era tudo montado com o que havia de mais moderno no momento, não havendo o interesse em destacar problemas sociais e políticos e nem de brigar contra os militares.” (Informação verbal)⁶⁶.

Em linhas gerais, a difusão cultural busca promover, segundo a PNC, o conhecimento ao povo através da transmissão das manifestações culturais “genuinamente” brasileiras, difundindo, assim, valores que são traçados como caracteristicamente da nossa identidade cultural. Contudo, ao mesmo tempo também se busca promover manifestações culturais que revelem novos valores característicos do processo de desenvolvimento. Aqui, adverte o texto da PNC, deve-se ficar atento e evitar a desvalorização de princípios culturais que são fundamentais para o caráter da nacionalidade brasileira, daí ser imprescindível o acompanhamento contínuo de todo o processo. Este acompanhamento, na verdade, se fundamenta na censura como estratégia do governo autoritário de manter o controle sobre a produção cultural, o que implica dizer que as manifestações culturais apresentadas no FASC tinham que atender aos princípios e valores da política cultural do Regime Militar, bem como

⁶⁵ Ex-integrante do Grupo de Dança Pio X, o qual se apresentou no FASC durante quatro anos, após 1976.

⁶⁶ Entrevista concedida ao autor, em Aracaju, em 25 de Maio de 2007.

todos os projetos de todas as edições do festival tiveram que ser avaliados e aprovados junto a órgãos específicos do MEC.

Retomando o texto-documento da política cultural, também o mesmo faz menção aos meios adequados de realização dos objetivos e diretrizes, apontando, para tanto, idéias e programas que visem, dentre outros: “estimular a realização de festivais de arte como meio para difundir o conhecimento das manifestações artísticas nacionais, de modo a despertar o interesse pela criação de artistas brasileiros em todos os meios.” (BRASIL, 1975, p. 36) e “divulgar as manifestações da criatividade, estimulando a criação e o fomento através de instrumentos materiais, tais como cinema, teatro, sala de concerto, de conferências e exposição, editora, biblioteca, museu, rádio e televisão.” (BRASIL, 1975, p. 37). Mais uma vez, é importante perceber que a intenção de difundir a cultura, de ampliar o mercado turístico e cultural e de difundir a ideologia da Segurança Nacional estão associadas, e fazem parte do projeto moderno de desenvolvimento integral do país. E sendo assim, esta intenção dos militares de difundir a cultura e as artes é fortemente visível no FASC, pois o próprio festival foi criado para satisfazer uma demanda do governo federal de comemoração do sesquicentenário da independência do Brasil, algo que transmitia de maneira contundente valores nacionalistas que favoreciam sobremaneira a imagem dos governos militares, os quais representavam o poder nacional cuja missão era integrar a nação, divulgando e transmitindo, por meio das condições materiais necessárias, as características essenciais do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que incentivava a sua criatividade. Neste ponto, todos os entrevistados concordaram que de fato houve um bom investimento por parte do Regime Militar no que diz respeito à difusão e estímulo das manifestações culturais, o que para eles significava investimento tanto para a produção e distribuição cultural quanto para ampliar o acesso cultural ao povo. Outrossim, era o retorno que isso representava tanto para os gestores quanto para os produtores em nível de divulgação e visibilidade para os seus trabalhos, sejam

intelectuais ou artísticos, além de estimular principalmente a participação do jovem universitário neste cenário, já que o FASC era considerado um projeto de extensão, e tinha, portanto, como objetivo estender o conhecimento elaborado na universidade à comunidade, de modo que também o aluno era peça fundamental, inclusive este geralmente desenvolvia projetos durante todo o ano apoiados pelo Bolsa Trabalho e Arte, iniciativa do governo federal cujo resultado das atividades era apresentado no FASC. Um fator interessante é que mesmo apoiados pelos projetos do governo federal, estes universitários defendiam que a posição que ocupavam naquele momento era de fundamental importância para o desenvolvimento cultural e artístico, e que não necessariamente esta posição tinha um caráter revolucionário ou conservador, mas que algumas vezes estavam apenas aproveitando a oportunidade de apresentar o seu trabalho. De qualquer forma, geralmente estes universitários eram justamente os que mais estavam envolvidos anteriormente com a vida acadêmica e com os ideais da esquerda, e que por isso mesmo era profícuo para o Estado tentar uma aproximação e certo controle das suas atividades. Na verdade, o meio social universitário era a grande expressão da cultura alternativa, a qual teve um considerável crescimento nos anos 60 e início dos 70. Esta nova juventude universitária era caracterizada por atitudes ambíguas, pois ao mesmo tempo em que tendiam a recusar também aceitavam os produtos e linguagens da cultura de massa, tinham a vontade de participar e discutir os temas nacionais mas de uma forma “descompromissada”, sempre em nome da sua liberdade comportamental e existencial, defendendo, assim, a substituição da revolução da realidade social por uma “revolução individual”, marcada muitas vezes por um vago autoconhecimento psicologizante. Portanto:

Culturalmente falando, os independentes seguiam a tradição dos malditos e do desbunde, marcas da cultura jovem *underground* do início dos anos 70. A abertura para o humor, as ousadias formais e a recusa dos grandes esquemas de produção e distribuição do produto cultural foram incorporadas como heranças do início da década. [...] Na poesia, essa atitude de despojamento e recusa viu-se traduzida pela geração mimeógrafo que, sem dinheiro para imprimir seus livros em gráficas industriais, utilizava-se dessa engenhoca barata e caseira para rodar os seus romances e poemas e distribuí-los pela cidade. Grupos de teatro amador ocupavam

os espaços dos campi universitários, dos teatros decadentes dos centros urbanos ou realizavam *happenings* (intervenções cênicas), em bares e nas ruas. (NAPOLITANO, 2006, p. 125-126).

Em linhas gerais, fica claro que existia uma preocupação comum em manter uma linguagem despojada e espontânea, e a utilização do deboche e do *kitsch* (mau gosto) como recurso viável para transmitir a sua mensagem de protesto, ficando explícito que muitos foram os recortes da nova postura artística e intelectual, fazendo valer, ainda que sob um novo formato, alternativas práticas de adequação às novas exigências do meio cultural. Este contexto revela que a cultura foi ocupada por uma lógica mercantil produtora de uma despolitização da intelectualidade brasileira que não deve ser apenas interpretada pela vontade dos seus agentes, mas precisamente compreendida a partir das transformações processadas nos diversos aspectos sociais, políticos e econômicos percorridos pela sociedade brasileira, e dirigidos pelo Estado autoritário.

Na verdade, amparados num cenário de mudança em nível internacional, os intelectuais, assim como os próprios militares, estavam se adequando a esta nova realidade de distensão política e de modernização da cultura, já que o momento exigia como forma de sobrevivência um possível diálogo, ainda que pautado em contradições para ambas as partes.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta nota final possivelmente deixará algumas lacunas acerca das temáticas trabalhadas até aqui, mas provavelmente também trará algumas interpretações passíveis de elucidar, ou talvez provocar, outras questões. Dada a complexidade do tema, a impressão é que o mesmo se torna escorregadio, embora conte com uma literatura vasta, ainda que impregnada de uma visão conservadora e simplista no tocante à relação civil-militar, sendo comum a defesa de um caráter homogêneo para explicar toda a ditadura militar. O objetivo aqui, porém, é conjugar conceitos e idéias, assim como práticas e ações, que nos levem a apostar numa outra visão, bem mais complexa e heterogênea nas suas diversas relações. Por isso, a tese central que ora sustenta este trabalho, refere-se ao caráter ambíguo e heterogêneo que percorreu o Regime Militar, entendendo que estas características estavam presentes não somente nas políticas culturais do governo, mas principalmente na sua relação com a intelectualidade da época, cujo FASC foi palco revelador de tal situação. Em síntese, para compreender esta tese, devemos retomar alguns pontos e fazer o seu devido fechamento.

Em primeiro lugar, afirmamos que, mesmo se tratando de um regime autoritário, o exercício da força vinha acompanhado pela necessidade de um consenso, e da mesma forma, o discurso hegemônico era recortado pelo discurso contra-hegemônico, ainda que com significativas mudanças, precisamente em meados da década de 70, quando a intelectualidade imprime novas relações com o Estado. Sendo assim, a busca pela hegemonia era objetivo tanto do governo militar quanto da esquerda revolucionária, e neste caso as relações de poder estavam circunscritas na interdiscursividade desses grupos. Daí a luta, o conflito e a própria “negociação” fazer parte dessa realidade.

Em segundo lugar, defendemos que o período da ditadura militar se inscreve como um momento particular nas suas políticas culturais, diferentemente do Estado Novo, já que

caracterizado pela institucionalização da cultura e pela consolidação da indústria cultural, especialmente financiada pelo governo federal nos anos 70. Tendo o documento da PNC como peça fundamental desse projeto cultural, vale enfatizar que o Regime Militar inicia o processo de profissionalização da intelectualidade brasileira, ao mesmo tempo que sobre a mesma lança atos de repressão e censura. Situação, portanto, paradoxal.

Em terceiro lugar, concordamos com a idéia segundo a qual o Regime Militar tem muitas facetas, assim como a própria intelectualidade da época. O regime porque não correspondia a uma visão equivocada de que se tratava de um grupo homogêneo com os mesmos interesses, já ficando comprovado que havia os militares da linha-dura (grupo mais radical que defendia a permanência dos militares no poder) e os militares da ala castelista (grupo que defendia a intervenção temporária). Em relação aos intelectuais, da mesma forma se configurava uma heterogeneidade do grupo, notadamente referente a uma postura romântico-revolucionária do início do golpe de 64, e a uma postura modernizante fruto da lógica capitalista da década de 70, a qual gerou um considerável afastamento da ordem crítica. Neste caso, devemos acrescentar que esta última postura evidencia justamente o momento da distensão política, quando ocorre a aproximação do meio intelectual com o Estado, o qual passa a dar espaço aos intelectuais / artistas de oposição, sobremaneira nos órgãos públicos, marcando uma nova fase na ordem da ditadura, ainda que continuasse a realizar prisões, mortes, torturas. Portanto, em meio à repressão, ocorreu o esforço modernizador por parte do governo militar, especialmente nas áreas de comunicação e cultura, de desenvolver o capitalismo privado e de atingir a sua legitimidade através de um diálogo com a oposição. Articulando em conjunto estes pontos destacados, eis aqui a nossa principal questão. Com caráter ambíguo, a relação entre Estado e intelectuais durante o Regime Militar foi ponto fundamental no contexto do FASC, principalmente se considerarmos que foi justamente a UFS a realizadora do festival, fato curioso já que as universidades eram verdadeiros focos

revolucionários de protesto contra a ditadura. Isto implica dizer que o Regime Militar, sob a égide de um controle sistemático, encontrou como um dos mecanismos eficientes de valorização da cultura e de integração nacional, a criação de festivais por todo país: Festivais de Ouro Preto, de São Cristóvão, de Marechal Deodoro, de São Mateus, de Belém, de Itajaí, de Cachoeiras, dentre outros. Estes festivais promoviam a revitalização de muitas atividades de cunho popular, principalmente aquelas que careciam de apoio financeiro, e promoviam também o desenvolvimento turístico nesta área, o que evidencia como consequência a intervenção da política estatal no processo de mercantilização da cultura popular, atendendo justamente às diretrizes do Sistema Nacional de Turismo de 1967, como bem aconteceu com as Casas de Cultura Popular no Nordeste, que estavam vinculadas às grandes empresas de turismo e exploravam notadamente as atividades folclóricas e os produtos artesanais. Para tanto, tentavam justificar tal investida como critério para se obter um maior conhecimento e divulgação dos nossos valores e bens culturais por meio do turismo, o qual garantiria uma valorização maior das cidades históricas e das suas tradições, ao mesmo tempo em que possibilitaria o desenvolvimento da região. Outro aspecto importante foi o incentivo do Estado ao ensino privado e a criação de um sistema nacional de apoio à pós-graduação e à pesquisa para as universidades, oferecendo estrategicamente uma alternativa de acomodação institucional para estes setores intelectuais de resistência ao Regime Militar. Representava, portanto, uma tentativa de atender, dentro dos limites da ordem estabelecida, às reivindicações de modernização especialmente solicitados pelos estudantes nos anos 60. Em meio a este contexto, fica claro que:

As universidades brasileiras seriam, em seu conjunto, um dos palcos privilegiados para o confronto de **diferentes** modos de ver a questão cultural. De um lado, temos a resistência político-cultural ao Estado autoritário, principalmente a matriz nacionalista e de esquerda, como os remanescentes do cepecismo e do Cinema Novo e os integrantes do ativo movimento contracultural e do tropicalismo. E de outro, o Estado brasileiro que, ao lado da repressão ao movimento estudantil, implementa uma série de atividades de extensão, dentre as quais destacavam-se os Festivais de Arte, ora tendo à frente universidades federais, ora as próprias secretarias estaduais de Educação e Cultura [...] (ARAÚJO SÁ, 1995, p. 16).

Ainda em relação ao caráter heterogêneo do meio intelectual, vale enfatizar que a transição do intelectual romântico-revolucionário para o intelectual profissional, atendia assim como a própria abertura política, a novas necessidades da vida política e social do país, e principalmente a novas necessidades dos intelectuais que buscavam visibilidade e crescimento profissional. Portanto, o estímulo à realização de festivais obedecia à meta da PNC de “difundir o conhecimento” acerca da produção nacional, despertando “o interesse pela criação de artistas brasileiros” (BRASIL, 1975, p.37). Daí, aliado a esta política cultural, os projetos, relatórios e programas elaborados em relação ao FASC, recorriam a um discurso ambíguo que mesclava “o velho” e “o novo”, “a tradição” e a “modernidade”, “a cultura popular” e “a cultura massificada”, “o preservar” e o “desenvolver”, “a repressão” e “o incentivo à cultura”, “a esquerda revolucionária” e “a produção do consenso”. Todas estas noções compõem os discursos da PNC e estão também presentes nos discursos do FASC.

O Estado esbanja um discurso contraditório se considerarmos o modelo autoritário e controlador daquele momento, e que se houve certa flexibilidade foi por conta da necessidade de mudar as regras do jogo político para estrategicamente alcançar a hegemonia. De fato, o Estado Militar assumiu algumas obrigações com a cultura, ficando responsável pelo seu processo de institucionalização, que garantiu a criação de órgãos públicos fundamentais como a FUNARTE, peça importante para o apoio financeiro do FASC e de outros eventos culturais e artísticos. Contudo, a intervenção estatal na cultura não pode ser entendida como uma via de mão única, é coerente perceber que o Estado se alimentava de um discurso da identidade nacional pautado na ideologia da segurança e do desenvolvimento, colocada como prioritária para a nação e devendo ser levada adiante pelo poder nacional, o que conseqüentemente legitimava a ação do Estado para assegurar tal propósito e o dirigismo que o caracterizava, embora a PNC negasse.

Em breve síntese, podemos assinalar que a interferência do Estado Militar no processo cultural é particularmente marcada pela PNC, cujo foco era a consolidação da identidade nacional através da internalização de valores e visões de mundo aceitos como fundamentais para a nação pela ordem política vigente. Nesse contexto, o Estado assume uma postura contraditória: de um lado, agente de repressão e censura; e do outro, agente promotor e incentivador das manifestações culturais, tomando a cultura como um canal de construção da hegemonia. Para tanto, este conjunto de valores, idéias e princípios que fundamentam a ação do Estado nesta área, foi compartilhado por grupos e órgãos da sociedade civil, que por sua vez também disputavam e negociavam espaços de poder, a exemplo dos intelectuais e dos empresários da cultura, ficando evidente, portanto, que a ambigüidade permeia não somente o discurso oficial do governo militar, mas também está presente no universo intelectual da época, servindo especialmente para atender interesses díspares de grupos na luta pela hegemonia. Neste sentido, vale enfatizar que os instrumentos de luta dos intelectuais mudam em consonância às circunstâncias políticas, econômicas e sociais. O que significa que a própria transição do intelectual revolucionário para o intelectual profissional já foi uma resposta ao contexto particular das novas relações mantidas na modernidade, caracterizadas pela intensidade da indústria cultural e pela necessidade de visibilidade e profissionalização do meio intelectual, agravadas ao cenário mundial de desenvolvimento do capitalismo e enfraquecimento do comunismo, sendo este a base fundamental da esquerda revolucionária. Ao mesmo tempo, conforme mencionado pelos entrevistados, a luta contra-hegemônica se transforma e em muitos casos desaparece, prevalecendo a atuação de um intelectual profissional competitivo, menos engajado e mais preocupado com a carreira. Dito isto, convém apenas acrescentar que o Regime Militar, e em especial o FASC, comportou substancialmente este último tipo de intelectual, centrado na ascensão profissional e na possibilidade de disputar espaço no mercado de trabalho. Sendo assim, o Estado, com a

proposta de abertura política, entendia a importância de se aliar aos intelectuais via promoção e divulgação da cultura, ao passo que estes intelectuais aproveitavam estas oportunidades de profissionalização, sem precisar recorrer àquela estrutura de sentimento romântico-revolucionária da esquerda comunista. O discurso dos intelectuais, portanto, é reelaborado, no sentido de se transfigurar de novos valores que contemplem consensos e diálogos, ao invés de radicalismos de postura, já que entendiam que assim não prejudicariam o desenvolvimento nacional e nem a oportunidade de profissionalização e institucionalização da área cultural. Considerando as observações acima, fica, assim, o questionamento acerca da validade desse discurso como contra-hegemônico. Entretanto, também convém lembrar que para Gramsci a luta pela hegemonia refere-se à conquista do poder através de uma longa batalha no interior do Estado Ampliado, por isso, o discurso contra-hegemônico tende a abandonar o modelo de revolução radical, passando a compreendê-la como uma longa marcha que reage às transformações da sociedade civil, o que sugere, por exemplo, uma ocupação progressiva de espaços nas diversas instituições da sociedade civil, como aconteceu com os intelectuais no FASC. A isso deve acrescentar que, conforme a própria dinâmica da interdiscursividade, as reformas empreendidas no meio intelectual estão fortemente vinculadas às propostas de abertura política do Regime Militar. A esquerda revolucionária dos anos 60 lutava pela hegemonia com base em um contexto político nacional e internacional particular, marcado principalmente pela repressão e pela idéia de comunismo. Com a abertura e com o declínio dos países socialistas, a situação muda, e exige agora novas possibilidades de poder, de confrontos e negociações. Isto implica dizer que, com a modernização conservadora, ocorreu a institucionalização profissional do meio artístico e intelectual, ocasionando, assim, o seu distanciamento das causas críticas da ordem.

Em resumo, podemos afirmar que a relação entre os intelectuais e o Regime Militar, se traduz em uma lógica do capital que cobrava mais abertura política e mais modernização para

a sociedade, o que implicava avançar na institucionalização da cultura e na profissionalização do meio intelectual, e, em contrapartida, tornando legítima a intervenção militar no poder e a sua proposta de integração via os meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, via a mercantilização da cultura, satisfazendo o objetivo do desenvolvimento e da segurança nacional, embora se verificasse também na PNC a preocupação com a tradição, com a cultura popular, conforme observamos no FASC. Enfim, o entrelaçamento das questões aqui apresentadas identifica a complexidade do discurso estatal e o caráter heterogêneo e paradoxal que caracteriza o meio intelectual e o próprio Regime Militar, contrariando, dessa forma, a versão que julga a ditadura brasileira ser apenas um resumo da repressão e da censura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Revitalização de manifestações populares tradicionais brasileiras: re-significação da noção de cultura popular**. Trabalho apresentado no III ENECULT, Salvador-BA, 2007.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural**. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação de Mestrado do Museu Nacional / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

ARANTES, Antônio A. **O Que é Cultura Popular**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando. **O I FASC e a Política Cultural do Estado Autoritário**. In: Cadernos UFS, Departamento de História; Programa de Documentação e Pesquisa. Aracaju: EDUFS, 1995.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Regime Militar: entre tapas e beijos – uma análise das peças publicitárias na era Médici**. São Cristóvão: Editora UFS, 2006.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BOBBIO, Noberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Tradução Carmen C. Varriale... (et al.); **Dicionário de Política**. 8ª ed., Brasília – DF, Editora Universidade de Brasília, 1995, 2v.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

BURITY, Joanildo. **Globalização e Identidade: Desafios do Multiculturalismo**. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/tpd/107.html>, acesso em 2001.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

CADERNOS UFS. **História**. Universidade Federal de Sergipe. Departamento de História, Programa de Documentação e Pesquisa Histórica. São Cristóvão: EDUFS, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

CAPARELLI, Sérgio. **Ditaduras e indústrias culturais**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS. 1989.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e**

cultura. v.1, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez. 1989.

_____. **Cidadania cultural: O direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Guerras Culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COHN, Gabriel. **A concepção oficial da política cultural nos anos 70**. São Paulo: DIFEL, 1984.

COMBLIN, Joseph. **A ideologia da segurança nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Carlos Nelson; TEIXEIRA, Andréa de Paula (Orgs). **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Uma entrevista para reportagem**. Disponível em <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=158>. Acesso em 10/02/2007.

_____. **Paixão por Gramsci**. O Globo, Prosa e Verso, 27 de setembro de 2003.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura – Brasil: 1964 – 1985**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CRUZ, Sebastião C. Velasco; MARTINS, Carlos Estevam. **De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da “abertura”**. In: Sociedade e Política no Brasil Pós-64. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CURY, Cláudia Engler. **Políticas Culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade**. USP: tese de doutorado, 2002.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (Orgs). **Ernesto Geisel**. Rio de Janeiro: Editora

da Fundação Getúlio Vargas, 1997.

DRAIBE, Sônia. **Rumos e Metamorfoses; um estudo sobre a constituição do Estado e as alternativas da industrialização no Brasil, 1930/1960**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: UNB, 2001.

FALCÃO, Joaquim Arruda. **Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional**. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: [Editora Record](#), [1998](#), 34ª edição.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GONÇALVES, Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, IPHAN, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1989.

_____. **A Questão Meridional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho, v. 04, 2001.

GRUPPI, Luciano. **Conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Por artes da memória: a crônica de uma instituição - FUNARTE**. São Paulo, 1996. Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

GURGEL, José Alfredo Amaral. **Segurança e democracia: uma reflexão política sobre a doutrina da Escola Superior de Guerra**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército & Livraria José Olympio Editora, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

IANNI, Octávio. **Sociedade global**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

LEITE, Rogério Proença de Sousa. **A dupla face do nacionalismo: ideologia, discurso e dominação em Kubitscheck e Médici**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1995.

_____. **“Cultura Popular – Algumas considerações teóricas”**. In: Revista Movimentos. Ano I, nº 1, Aracaju: UFS/CESEP, julho/95, p. 25-29.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. (Org.). **História das Ciências Sociais no Brasil**. 2. ed. São Paulo, Sumaré. v. 1, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: Atual, 1998.

_____. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVA, Terezinha de. **O FASC e o Sesquicentenário da Independência**. In: Cadernos UFS, Departamento de História; Programa de Documentação e Pesquisa. Aracaju: EDUFS, 1995.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)**. Petrópolis: Vozes, 1976.

OLIVEN, Ruben George. **A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade?** In: Estado e Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DIFEL, 1984.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **A hora e a vez dos anos 70 – literatura e cultura no Brasil**. In: VÁRIOS AUTORES. Anos 70 – Trajetórias. São Paulo: Iluminuras / Itáu Cultural, 2005.

PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

PESSOA, Mário. **O direito da segurança nacional**. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1971.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade – 1964-1984**. São Paulo, 1996. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Artistas e Política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade**. In: *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Intelectuais e Romantismo Revolucionário**. São Paulo em Perspectiva, v.15, n. 2, 2001.

ROETT, Riordan (Org). **O Brasil na década de 70**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

RUBIM, Albino C. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SALLUM Jr., Brasília. **Labirintos: dos generais à nova república**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de Mestrado do Departamento de Sociologia da USP, 2001.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Esdi: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998

THIOLLENT, Michel J. M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1987.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VIEIRA, Evaldo. **Democracia e Política Social**, São Paulo: Cortez, 1992.

WALLERSTAIN, Immanuel. **A cultura como campo de batalha ideológica do sistema mundial moderno**. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.) *Cultura Global*. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

UFS. Pró-Reitoria de Extensão e de Assuntos Comunitários. **Documentos Oficiais FASC 1972-1994**. São Cristóvão: Coleção do Acervo do Arquivo do Curso de História da UFS no Centro de Cultura e Arte (CULTART). Relatórios, fotografias, folderes, cartazes, projetos, jornais, recibos, contratos, cartas, autorizações dos órgãos de censura.

APÊNDICE A - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Entidades de Apoio e Público

	APOIO:ENTIDADE	PÚBLICO:FONTE
1972 – I FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Governo do Estado de Sergipe; • Universidade Federal de Sergipe; • Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR); • Prefeitura municipal de Aracaju; • Prefeitura municipal de São Cristóvão; • Assembléia Legislativa do Estado; • Secretaria de Educação e Cultura do Estado; • Departamento de Trânsito Estadual (DETRAN); • Departamento de Serviços Urbanos do Município de Aracaju; • Divisão de Cultura do Município de Aracaju; • Interact Clube; • Colégio Agrícola Benjamim Constant; • Lojas Maçônicas; • Tradição S.A Crédito Imobiliário; • Empresa Industrial de S. Cristóvão; • Clube dos Diretores Lojistas; • 28º Batalhão de Caçadores; • Polícia Militar do Estado; • Corpo de Bombeiros de Aracaju; • Rotary Clube; • Departamento de Cultura e Patrimônio Histórico do Estado; • Petrobrás; • Associação Sergipana de Cultura; • Federação das Indústrias do Estado; • Conservatório de Música; • Escola Técnica Federal de Sergipe; • Pousada São Francisco (S. Cristóvão); • Orfanato Imaculada Conceição (S. Cristóvão); • Convento do Carmo (S. Cristóvão); • Colégio Patrocínio São José; • Superintendência da Agricultura de Produção (SUDAP); • Departamento Nacional de Estradas e Rodagens (DNER); 	<ul style="list-style-type: none"> • 26.986 pessoas (EMSETUR – Empresa Sergipana de Turismo);
1973 – II FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Embratur (colaborador) 	<ul style="list-style-type: none"> • 43062
1974 – III FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR) - colaboração • São Cristóvão Country 	<ul style="list-style-type: none"> • 43088
1975 – IV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Prefeitura Municipal de Aracaju • Prefeitura Municipal de São Cristóvão • Secretaria de Educação e Cultura • Empresa Industrial de São Cristóvão • Empresa Distribuidora de Energia em Sergipe (ENERGIPE) • Secretaria de Segurança Pública • Departamento Estadual de Estrada de Rodagem (DER) • Departamento Nacional de Estrada de Rodagem (DNER) • 28º Batalhão de Caçadores • Polícia Militar • Polícia Federal • Arquidiocese de Aracaju • Departamento Estadual de Trânsito (DETRAN) • Escola Técnica Federal de Sergipe • Associação Cultural Franco-Brasileira • Sociedade de Cultura Artística • Colégio Agrícola Benjamim Constant • Transbrasil S/A Linhas Aéreas 	<ul style="list-style-type: none"> • 43.401

	<ul style="list-style-type: none"> • Viação Aérea Rio Grandense (VARIG) • Empresa Sergipana de Turismo (EMSETUR) • Imprensa Falada, Escrita e Televisiva de Sergipe: TV Sergipe, TV Atalaia, Jornal da Cidade, Jornal do Estado de Sergipe, Diário de Aracaju, Gazeta de Sergipe, Rádio Cultura de Sergipe, Rádio Liberdade de Sergipe, Rádio Atalaia, Rádio Jornal de Sergipe, Rádio Difusora de Sergipe. • Departamento de Assuntos Culturais do MEC 	
1976 – V FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • MEC – FUNART E; • Universidade federal da Bahia; • Universidade Federal do Espírito Santo; • Universidade Federal de Alagoas; • Universidade Federal do Piauí; • Fundação Universidade de Brasília; • Fundação Universidade do Maranhão; • Universidade Regional do Rio Grande do Norte; • Associação Cultural Brasil Estados Unidos; • Associação de Cultura franco-brasileira; • Empresa Alagoana de Turismo - EMATUR; • Secretaria de Educação e Cultura do Recife; • Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; • Museu de Arte Sacra; • Museu de Sergipe; • Banda de Música do Corpo de Bombeiros; • Banda de Música da Polícia Militar; • Comissão da Defesa do Folclore em Sergipe; • Academia Sergipana de Letras; • Coral do Colégio Estadual Atheneu Sergipense; • Conselho Estadual de Cultura; • Arquidiocese de Aracaju; • 28º Batalhão de Caçadores; • Prefeitura Municipal de Aracaju; • Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe; • Secretaria de Segurança Pública; • Polícia Militar; • Departamento de Trânsito; • Departamento de Estrada de Rodagem; • Energipe; • Escola Técnica Federal de Sergipe; • Polícia Federal; • Empresa Sergipana de Turismo; • Fundação Nacional de Arte; • Empresa Industrial de São Cristóvão; • Conselho Estadual de Cultura; • Academia Sergipana de Letras; • Diretório Central dos Estudantes; • Departamento de Assistência ao Estudante – MEC; • Aliança Francesa – Rio de Janeiro; • Aliança Francesa – Aracaju; • TV Sergipe; • TV Atalaia; • Rádio Atalaia; • Rádio Cultura de Sergipe; • Rádio Liberdade de Sergipe; • Rádio Jornal de Sergipe; • Rádio difusora de Sergipe; • Jornal da Cidade; • Jornal Estado de Sergipe; • Diário de Aracaju; • Gazeta de Sergipe; • Tribuna de Aracaju; • Varig; • Transbrasil; • vasp 	<ul style="list-style-type: none"> • 38834 (EMSETUR)
1977 – VI FASC	<p>COMISSÃO DE APOIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe 	<ul style="list-style-type: none"> • 55.536 (EMSETUR)

	<ul style="list-style-type: none"> • MEC – FUNART E; • Conselho Estadual de Cultura; • Arquidiocese de Aracaju; • 28º Batalhão de Caçadores; • Prefeitura Municipal de Aracaju; • Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe; • Secretaria de Segurança Pública; • Polícia Militar; • Departamento de Trânsito; • Departamento de Estrada de Rodagem; • Energipe; • Escola Técnica Federal de Sergipe; • Polícia Federal; • Empresa Sergipana de Turismo; • Prefeitura Municipal de São Cristóvão • Departamento Nacional de Estradas e de Rodagem • Telergipe • Caderneta – Associação de Poupança e Empréstimo • Deso <p>ENTIDADES COLABORADORAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Diretório Central dos Estudantes; • Aliança Francesa – Aracaju; • TV Sergipe; • TV Atalaia; • Rádio Atalaia; • Rádio Cultura de Sergipe; • Rádio Liberdade de Sergipe; • Rádio Jornal de Sergipe; • Rádio difusora de Sergipe; • Jornal da Cidade; • Jornal Estado de Sergipe; • Diário de Aracaju; • Gazeta de Sergipe; • Tribuna de Aracaju; • Varig; • Transbrasil; • Vasp • EMATERSE • PETROBRAS • INPS • Colégio Agrícola Benajamin Constant • Academia Sergipana de Letras • Faculdade Pio X • Faculdade Tiradentes • EBATECA – Escola de Ballet e Teatro Castro Alves – BA • Sergipe Country Clube • Secretaria de Educação e Cultura do Recife • Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco • Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas • SESI – Salvador, BA • Escola Técnica Federal de Alagoas • Universidade Federal de Minas Gerais • Universidade Católica de Salvador • Universidade Estadual do Mato Grosso • Universidade de São Paulo • Universidade Federal da Bahia • Universidade Federal do Espírito Santo • Universidade Federal de Alagoas • Universidade Federal do Maranhão • Universidade Federal do Rio Grande do Sul 	
1978 – VII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • MEC • DAC – Departamento de Assuntos Culturais • FUNARTE – Fundação Nacional da Arte • DAE – Departamento de Assuntos Estudantis • SNT (patrocínio) • Governo do Estado de Sergipe 	<ul style="list-style-type: none"> • 53.000 pessoas (relatório FUNARTE)

	<ul style="list-style-type: none"> • Conselho Estadual de Cultura • Secretaria de Educação e Cultura • Prefeitura de Aracaju • Prefeitura de São Cristóvão • 28º Batalhão de Caçadores • Polícia Militar • Corpo de Bombeiros • Energipe • Telergipe • EMSETUR • Associação Sergipana de Cultura • Federação Nacional das Indústrias • Academia de Letras • Interact Clube • Rotary • Sindicato dos Jornalistas • Clube de Cinema • Associação de Imprensa • Agência Nacional • Detran • Faculdade Tiradentes • Faculdade Pio X • Museu de Sergipe • EMBRATUR • Tv Sergipe • Tv Atalaia • Gazeta de Sergipe • Jornal da Cidade • Diário de Aracaju • Tribuna de Aracaju • Jornal de Sergipe 	
1979 – VIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • MEC – DAC – FUNARTE – DAE – SNT (patrocínio) • Governo do Estado de Sergipe, Prefeitura de Aracaju e Prefeitura de São Cristóvão (Colaboração) • EMSETUR • EMBRATUR 	Não identificado;
1980 – IX FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Ministério da Educação e Cultura – SEAC – FUNARTE – Fundação Nacional de Arte do Ministério da Educação e Cultura • Universidade Federal Sergipe • Prefeitura Aracaju, Prefeitura São Cristóvão, Governo Estado Sergipe (Colaboração) • Hotel Beira Mar • EMSETUR • EMBRATUR • Secretaria de Segurança Pública • Arquidiocese de Aracaju • Conselho Estadual de Cultura • Polícia Militar de Sergipe • Departamento Estadual de Trânsito • Departamento Nacional de Estradas e Rodagens • Departamento de Estradas e Rodagens • 28º Batalhão de Caçadores • Energipe • Escola Técnica Federal de Sergipe • Polícia Federal • Telergipe • DESO • INAMPS • PETROBRÁS • IPES • Hospital de São Cristóvão 	Não Identificado;
1981 – X FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Ministério da Educação e Cultura – FUNARTE, Governo do Estado de Sergipe, Prefeituras de Aracaju e São Cristóvão (colaboração) • Fundação Roberto Marinho • Coca Cola 	<ul style="list-style-type: none"> • 03 dias – 30.165 (EMSETUR)

	<ul style="list-style-type: none"> • Banese • Propag (agência propaganda BA) • Polícia Militar e Civil • Empresa Sergipana de Turismo • Empresa Distribuidora de Energia • Conselho de Cultura • Secretaria de Educação e Cultura • Subsecretaria de Cultura e Arte • Fundação Estadual do Bem Estar do Menor • Secretaria de Obras • Transporte e Energia • Superintendência de Obras Públicas • Departamento de Edificações Públicas • Secretaria de Saúde Pública • Secretaria de Segurança Pública • Departamento Estadual de Trânsito • Departamento de Estradas e Rodagens • Departamento da Polícia Federal • Telecomunicações de Sergipe • Policia Rodoviária Federal • Instituto Nacional de Assistência Médica e Previdência Social • Departamento Nacional de Estradas de Rodagens • Secretaria de Obras e Secretaria de Educação e Cultura de Aracaju 	
1982 – XI FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Ministério da Educação e Cultura – FUNARTE, Governo do Estado de Sergipe, Prefeituras de Aracaju e São Cristóvão (colaboração) • Fundação Roberto Marinho 	Não Identificado;
1983 – XII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • FUNART, MEC, SEC – SUDENE, BNB, INACEM • COCAR – Coordenação de Cursos de Cultura e Arte • CULTART/UFS – Centro de Cultura e Arte da UFS 	Não Identificado;
1984 – XIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Governo do Estado de Sergipe • Prefeitura municipal de São Cristóvão • Banco do Estado de Sergipe, Fundação Roberto Marinho, EMSETUR, FUNART/MEC/SEC, BNB, INACEP, Petrobras, Banco do Brasil. Sesi, Sudene, Prefeitura Municipal de Aracaju (apoio) • Ministro do Interior (João Alves Filho) 	Não Identificado;
1985 – XIV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Universidade Federal de Sergipe • Governo do Estado, Prefeituras de Aracaju e São Cristóvão, Banco Brasileiro Comercial S.A. e Fundação Roberto Marinho (apoio) 	Não Identificado;

Fonte: Elaborado pelo autor.

APÊNDICE B - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Tema, Data de Realização, Meios de Divulgação e Programação

	TEMA FASC	DATA FASC	DIVULGAÇÃO	PROGRAMAÇÃO
1972 – I FASC	<ul style="list-style-type: none"> • I Festival de Arte de São Cristóvão 	<ul style="list-style-type: none"> • 01, 02 e 03/09 	<ul style="list-style-type: none"> • 07/08 – Tribuna da Bahia “Festival de Cinema Amador em S. Cristóvão”; • Gazeta de Sergipe; • Diário de Aracaju; • Jornal da Cidade; • A Presença; • Jornal da Semana; • Rádio Difusora de Sergipe; • Rádio Atalaia; • Rádio Jornal; • Rádio Cultura; • Rádio Liberdade; • TV Sergipe. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cursos: História da Música, Jornalismo e Literatura Sergipana; • Seminários de Cinema Alemão e do Processo da Independência Brasileira; • Tardes de autógrafos (09 autores sergipanos); • Exposição de pintura (20 pintores sergipanos), de postais e de artesanato, • 1º Festival de Cinema Amador de Sergipe; • Atividades artísticas: concertos, jograis, tarde de criação, espetáculo de ballet, retretas, apresentação de ginástica moderna (05 grupos), shows de música popular, espetáculo teatral e apresentações folclóricas; • Concurso de Fotografias; • Mostra de filmes culturais e artísticos; • Participação de Ariano Suassuna;
1973 – II FASC	<ul style="list-style-type: none"> • II Festival de Arte de São Cristóvão – Ano Nacional do Turismo 	<ul style="list-style-type: none"> • 31/08, 01 e 02/09 	<ul style="list-style-type: none"> • 29 e 30/04 – Jornal da Cidade “O FASC e a extensão universitária” • 22/08 – Jornal da Cidade • 02 e 03/09 – Jornal da Cidade “II FASC bate record de público e termina hoje” • 28/08 – Jornal da Cidade “Barracas do II FASC ficam na Praça Getúlio Vargas, em São Cristóvão” • 07/09 – Gazeta de Sergipe “O FASC foi sucesso: diz a estatística” • 15/08 – Gazeta de Sergipe “Sergipanos frios com o Festival de Arte” 	<ul style="list-style-type: none"> • Concursos: Fotografia e Cartaz do FASC; • Cursos: Cinema, teatro, música erudita, música popular, difusão cultural, artesanato, folclore sergipano e jornalismo; • Festival Nacional de Cinema Amador; • Festival Norte-Nordeste de Poesia Falada; • Sessão Solene da Academia Sergipana de Letras; • Seminário de Literatura Brasileira; • Exposições: Documentos Históricos, Livros Raros, Pinacoteca do Instituto Histórico e geográfico de Sergipe, Retrospectiva da Pintura Sergipana, Jovens Pintores de Sergipe, Poesia Visualizada, Retrospectiva “Celso Oliva”, Cerâmica, Artesanato, Cartazes, A mulher nas artes, Peças do Museu Sergipano de Arte e Tradição, Museu do Estado de Sergipe, Acervo Pictórico Eduardo Cabral, O mundo em Postais, Óleos; • Apresentação de Coral, Teatro, Grupos de Música, Orquestras, Grupos Folclóricos, Dança; • Conferências; • Concurso Monografias da História de São Cristóvão; • Concurso de Poesia do Nordeste • Exposição da artista sergipana Rosa Farias – Azulejos Decorados e em barro vitrificado.
1974 – III FASC	<ul style="list-style-type: none"> • III Festival de Arte de São Cristóvão 	<ul style="list-style-type: none"> • 20, 21 e 22/09 	<ul style="list-style-type: none"> • 22 e 23/09 – Diário de Aracaju “No FASC, a análise da Literatura de Cordel” • 13/08 – Gazeta de Sergipe 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações: Grupos de Teatro, de Dança, de Ginástica Rítmica Moderna, Folclóricos, de Música Erudita, Música Popular, Literatura, Música Popular Sergipana, Música

			<p>“Professor de Sorbone no III FASC”</p> <ul style="list-style-type: none"> • 17/08 – Gazeta de Sergipe “Hoje tem início curso do folclore” • 25/09 – Diário de Aracaju “Público não prestigiou III FASC como se esperava” 	<p>Experimental;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposições de Artesanato, Artes Plásticas e Museologia; • Mostra de Cinema: Mostra de Filmes Sergipanos, Cinema de Arte, Lançamento do III Festival Nacional de Cinema Amador; • Concursos: Poesia • Feira de Livros; • Sessões Culturais; • Solenidades (Missas, Pronunciamento Oficial); e MM • Arte Infantil; • Exposição sobre Literatura de Cordel (Prof. Raymond Contel) • Curso de Folclore Nordestino (Profa. Beatriz Goes Dantas)
1975 – IV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • IV Festival de Arte de São Cristóvão – Ano do IV Centenário da Civilização em Sergipe 	<ul style="list-style-type: none"> • 26, 27 e 28/09 	<ul style="list-style-type: none"> • 30/09 – Jornal da Cidade “IV FASC: teria sido o último?” • 28 e 29/09 – Gazeta de Sergipe “IV FASC Chega ao fim com “record” de público” 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações: Grupos de Dança, Teatro, Coral, Música Instrumental, Bandas, Música Popular Sergipana, Música Erudita; • Sessões Culturais • Seminários: Música, Dança, Canto Coral e Teatro • Exposições: Artes Plásticas e Poesia, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Arte Infantil, Coletiva de Artistas Plásticos Sergipanos, Artesanato, Poesia Visualizada e Tarde da Criação • Feira de Livros e Noite de Autógrafos • Mostra de Cinema: Filmes de Longa e Curta Metragens • Seresta
1976 – V FASC	<ul style="list-style-type: none"> • V Festival de Arte de São Cristóvão – A arte contemporânea 	<ul style="list-style-type: none"> • 24, 25 e 26/09 	Não Identificado;	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações: Grupos de Dança, Teatro, Coral, Música Instrumental, Bandas, Música Popular Sergipana, Música Erudita, Grupos Folclóricos; • Sessões Culturais ; • Exposições: Artes Plásticas e Poesia, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Arte Infantil, Coletiva de Artistas Plásticos Sergipanos, Artesanato e Tarde da Criação • Mostra de Cinema de Arte; • Seresta e Recital.
1977 – VI FASC	<ul style="list-style-type: none"> • VI Festival de Arte de São 	<ul style="list-style-type: none"> • 23, 24 e 25/09 	<ul style="list-style-type: none"> • 29/09 – Tribuna de Aracaju “Coordenadores reclamam e sugerem alterações no FASC” • 03/09 – Diário de Aracaju “VI FASC vai promover concurso de fotografia” • 11/09 – Gazeta de Sergipe “Curso de Iniciação ao Cinema” 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações: Grupos de Dança, Teatro, Coral, Música Instrumental, Bandas, Música Popular Sergipana, Música Erudita, Grupos Folclóricos; • Sessões Culturais (Oficinas); • Exposições: Artes Plásticas e Poesia, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Arte Infantil, Coletiva de Artistas Plásticos Sergipanos, Artesanato e Tarde da Criação, Livros, Fotografias, • Mostra de Cinema de Arte; • Seresta
1978 – VII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • VII Festival de Arte de São Cristóvão 	<ul style="list-style-type: none"> • 23 a 30/09 	Não Identificado;	<ul style="list-style-type: none"> • Espetáculos de Teatro, Música Erudita, Música Popular, Dança, Canto, • Lançamento de livros • Mamulengo • Ginástica Rítmica Desportiva • Folclore • Salão de Artes Plásticas • Salão dos Novos Artistas • Exposição de Artesanato

				<ul style="list-style-type: none"> • Feira de Artesanato • Sessões Culturais • Seminários • Cinema de Arte • Cursos
1979 – VIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • VIII Festival de Arte de São Cristóvão – A arte popular ou erudita – Música, teatro, Cinema, Artes Plásticas, Dança, Folclore, Literatura, Artesanato e Cursos. 	<ul style="list-style-type: none"> • 20 a 27/10 	<ul style="list-style-type: none"> • TV Sergipe – Canal 4; • TV Atalaia – Canal 8; • Gazeta de Sergipe; • Empresa Gráfica de Sergipe “Jornal da Cidade”; • Diário de Aracaju; • Indústria Gráfica Tribuna de Aracaju; • Empresa Jornal de Sergipe; • Revista Alvorada; • Rádio Difusora de Sergipe; • Rádio Atalaia de Sergipe Ltda; 	<ul style="list-style-type: none"> • Espetáculos de Teatro, Música Erudita, Música Popular, Dança, Coral, Canto; • Ginástica Rítmica Desportiva; • Folclore; • Exposições: de Artesanato, Artes Plásticas, Salão dos Novos Artistas, Salão dos Bolsistas de Arte, Salão de Arte Fotográfica, Salão de Literatura, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Noite de Autógrafos (exposição de livros de autores sergipanos); • Sessões Culturais: Academia Nacional de História e Academia Sergipana de Letras; • Seminário: Análise Crítica do Cinema Brasileiro; • Cinema de Arte: Mostra de filmes sergipanos inéditos e premiados (Clube de Cinema de Sergipe); • Sessão de Cinema Infanto-juvenil; • Missa; • Seresta; • Cursos: Educação Artística, História da Arte, Curso Livre de Teatro; • Recreação Infanto-juvenil: “Mãe, posso ir à praça?”, “Do barro ao papel”, “Do ruído ao som”.
1980 – IX FASC	<ul style="list-style-type: none"> • IX Festival de Arte de São Cristóvão – Artes Plásticas, Folclore, Artesanato, Literatura, Cinema, Música, Teatro, Dança Cursos. - João Bebe Água (Faça uma viagem histórica: pise no chão de São Cristóvão. Onde o lendário João Bebe Água tanto lutou para manter em sua cidade, a capital de Sergipe. Aí ele guardou fogos, sonhos, e esperanças de comemorar sua vitória. Os fogos jamais chegaram aos céus. Mas o sonho de João Bebe Água entrou para a História. 	<ul style="list-style-type: none"> • 24, 25 e 26/10 	<ul style="list-style-type: none"> • 10/10 – Diário de Aracaju “Cartaz do FASC fala do sonho de João Bebe Água” • 21/10 – Jornal de Sergipe • Empresa Sergipana de Turismo; • Empresa Gráfica Universitária; • TV Sergipe – Canal 4; • TV Atalaia – Canal 8; • Gazeta de Sergipe; • Empresa Gráfica de Sergipe “Jornal da Cidade”; • Diário de Aracaju; • Indústria Gráfica Tribuna de Aracaju; • Empresa Jornal de Sergipe; • Composição Editora e Publicidade; • Chama Publicidade Ltda; • Rádio Cultura de Sergipe S/A. • Rádio Difusora de Sergipe; • Rádio Jornal de Sergipe Ltda; • Rádio Atalaia de Sergipe Ltda; • Rádio Liberdade; 	<ul style="list-style-type: none"> • Espetáculos de Teatro, Música Erudita, Música Popular, Dança, Folclore; • Ginástica; • Exposições: de Artesanato, Artes Plásticas, Salão dos Novos Artistas, Salão dos Bolsistas de Arte, Salão de Arte Fotográfica, Salão de Literatura, Salão de Arte Fotográfica, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Noite de Autógrafos (exposição de livros de autores sergipanos); • Seminário: Análise Crítica do Cinema Brasileiro; • Cinema de Arte: Sessão de Cinema Infanto-juvenil, Sessão de filmes sergipanos; • Cursos: Educação Artística, História da Arte, Curso Livre de Teatro, Curso de Teatro de Bonecos, Educação Musical Integrada, Curso Teórico e Prático de Cinema, Curso Intensivo de Violão, Literatura de Cordel;
1981 – X FASC	<ul style="list-style-type: none"> • X Festival de Arte de São Cristóvão - Artes Plásticas, Folclore, Artesanato, Literatura, Cinema, Música, Teatro, Dança s e Cursos. 	<ul style="list-style-type: none"> • 23, 24 e 25/10 	<ul style="list-style-type: none"> • 10/10 – Jornal da Manhã “Música Popular Sergipana no FASC” • Fundação Roberto Marinho (Rede Globo) • 27/10 – Jornal da Cidade “FASC recebe mais de 30 	<ul style="list-style-type: none"> • Terezinha Rohring • Noite da música Sergipana (Alcides Melo, Cravos Tropicais, Entre Amigos, Lógica, América, Tabuletas e Bolo de Feira – no palanque oficial à Praça São Francisco) • Grupo de Teatro Imbuça

			mil pessoas”	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo Experimental Teatro Paulo Sarazate • Exposições: Filatelia e Numismática da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Seletiva de Artistas Plásticos do Acre, Museu de Sergipe, Museu de Arte Sacra, Salão Livre de Arte, Salão dos Bolsistas de Arte, I Salão Estadual da Criança, Prodiarte, Exposição de Artesanato – EMSETUR • Cursos e Oficinas: Alimentação Regional, Oficina Criar e Crescer, Oficina Redação Criativa, Cidades Históricas, Iniciação Teatral, Folclore na Educação • Projeções Cinematográficas • Outras atividades do Prodiarte • Salão Livre do Universitário • Recreação – Dança, Ginástica • Sessões Culturais
1982 – XI FASC	<ul style="list-style-type: none"> • XI Festival de Arte de São Cristóvão – São Cristóvão: sua gente, sua arte e seus costumes 	<ul style="list-style-type: none"> • 29, 30 e 31/10 	<ul style="list-style-type: none"> • Rádio Difusora de Sergipe • Tv Sergipe – Canal 4 	<ul style="list-style-type: none"> • Oficinas: Teatro, Artes Plásticas, Literatura, Dança, Fotografia, Musicalização Infantil, Artesanato • Lab. Coral • Canto Coral • Palestras: Cultura Popular, Música Popular • Cursos: História de São Cristóvão, Cultura Popular, Arte Culinária • Exposições: Fotografia, Movimento das Artes, O Índio em Sergipe, Salão Livre • Recreação Infantil • Cinema: Mostra de Filmes Sergipanos, Retrospectiva do Cinema Sergipano, Homenagem à Leila Diniz, Homenagem à Mazzaropi
1983 – XII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • XII Festival de Arte de São Cristóvão - Nordeste: nossa cultura 	<ul style="list-style-type: none"> • 28, 29 e 30/10 	<ul style="list-style-type: none"> • 22/07 – Gazeta de Sergipe “O Festival ainda e Sempre” • 08/10 – Jornal de Sergipe “Seminário prepara o povo para o FASC” • Fundação Roberto Marinho • TV Sergipe • Tv Atalaia • Estações de Rádio Locais • Imprensa Escrita Local e Nacional 	<ul style="list-style-type: none"> • Atividades Lúdicas • Seminário preparatório sobre “Arte do povo em Sergipe” (professores UFS – Beatriz Góes dantas, Luiz Alberto Santos e Hélia Paula Barreto) • Oficina de Dança – Iracema Maynard • Exposições: Museu de Segipe, Museu de Arte Sacra, Artes Plásticas, Salão Livre, Mostra Artesanato, Mostra de Fotografia • Cursos: História da Arquitetura de São Cristóvão, O Folclore em Sergipe, Teatro de Bonecos • Oficinas: Artes Plásticas, Literatura, Teatro • Sessões Culturais: Cultura Popular, Rumos da Literatura • Cinema: Debate do Cinema Nordestino, Encontro de Cineastas Norte e Nordeste
1984 – XIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • XIII Festival de Arte de São Cristóvão 	<ul style="list-style-type: none"> • 07, 08 e 09/12 	Não Identificado;	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentações teatrais • Oficinas de arte • Simpósio e debates • Apresentações de musicas popular e erudita • Mostra de cinema de arte • Apresentações de Ballet e dança moderna • Exposição de artesanato • Salões de artes plásticas

				<ul style="list-style-type: none"> • Mostra de fotografia do folclore sergipano • Apresentação de grupos folclóricos de diversos municípios • Feira de livros de autores sergipanos
1985 – XIV FASC	•XIV Festival de Arte de São Cristóvão	• 29, 30/11 e 01/12	Não Identificado;	<ul style="list-style-type: none"> • Oficinas: Artesanato, Cinema, Artes Plásticas, Fotografia • Canto Coral • Palestras/Cursos: Curso Dinâmica das Cores, Curso de Iniciação à Fotografia • Exposições: Exposição de arte, Ilustrações do livro de Nivaldo Menezes, Mostra de Artistas Plásticos Sergipanos, Exposição Identificados, Mostra Dinâmica das Cores, Mostra de Fotógrafos Profissionais, Mostra de Iniciação à Fotografia, • Cinema: Mostra de Filmes Sergipanos, Retrospectiva do Cinema Sergipano, Retrospectiva do Cinema Brasileiro, Mostra do Cinema Alemão, Mostra do Moderno Cinema Alemão, Mostra de Filmes Didáticos sobre Saúde.

Fonte: Elaborado pelo autor.

APÊNDICE C - Quadro Explicativo FASC (1972 – 1985) - Grupos Artísticos, Verba, Coordenação e Reitor

	GRUPOS ARTÍSTICOS	VERBA	COORDENAÇÃO	REITOR UFS
1972 – I FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Quinteto Armorial de Recife; • Coral da Universidade Federal de Alagoas; • Rui Afonso – São Paulo; • Coral da Universidade Federal de Sergipe; • Grupos de ginástica da UFS, do Colégio de Aplicação, do Instituto Rui Barbosa e da Associação Atlética de Sergipe; • Orquestra da Câmara de Sergipe; • Coral Expressionista da Escolinha de Música; • Madrigal de Sergipe; • Jogral do Clube Sergipano de Poesia; • Grupos de Reisado, Guerreiro, Taieira, Lambe Sujo e Zabumba; • Grupos de compositores e cantores de música popular; • Trio Villa-Lobos; • Coral São Judas Tadeu; • Escola de Ballet “Márcia Haydée”; • Banda de Música do 28 BC (Exército); • Banda de Música da Polícia Militar; • Banda de Música do Corpo de Bombeiros; • Banda de Música Lira São Cristovense; 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 47.000 (orçamento) 	<ul style="list-style-type: none"> • Prof. João Cardoso do Nascimento Júnior – Secretário da Educação e Cultura do Estado; • Prof.ª Albertina Brasil Santos – Coordenadora do FASC; • Clodoaldo Alencar – Coordenação Artística; • Antônio Campos de Lima – Coordenação Estrutural; • Aglaé Fontes de Alencar – Coordenadora de Ornamentação; • Felix D’Ávila – Coordenador de Transportes; • Antônio Fontes Freitas – Coordenador dos Cursos; 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Bispo
1973 – II FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos Sergipanos (29): Coral da Universidade Federal de Sergipe, Trio Villa-Lobos, Madrigal de Sergipe, Antonio Alvino Argolo, Fantoques, Coral de São Cristóvão, Pequenos Cantores de Sergipe, Coral da Associação Evangélica de Sergipe, Madrigal da Associação Evangélica de Sergipe, Quinteto de Sergipe, Orquestra Experimental da Escolinha de Música, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Coral São Judas Tadeu, Jogral da Universidade Federal de Sergipe, Orquestra da Câmara de Sergipe, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Studium de Dança Moderna, Reisado de Piliu, Guerreira Treme-Terra, Zabumba de Quemdera, Reisado de São Cristóvão, Candomblé de São Cristóvão, Chegança de São Cristóvão, Zabumba das Carnalbas - Riachão, Cacumbi de Japarutuba, Pisa-Pólvora de Estância, Samba de Côco de Estância, Os Cardeais de Piauitinga de Estância, Hilton Lopes Bossa – Show; • Grupos Visitantes (10): Coral da Universidade Santa Maria (RS), Conservatório Lavignac (Dança Folclórica – Santos-SP), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, Teatro da 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 86.000 (orçamento) 	<ul style="list-style-type: none"> • Albertina Brasil Santos (coordenação geral) • Clodoaldo de Alencar Filho (coordenação artística) • Ovidio Valois (Comissão de Recepção) • Antonio Campos de Lima (coordenador Estrutural) • Antonio Fontes Freitas (comissão de cursos) • João Oliva Alves (Comissão de Divulgação) • Felix d’Ávila (Transportes, Hospedagem e Ginástica) • José Maria Rodrigues Santos (coordenação médica) • Fernando Porto (Assuntos históricos) • Jose Araújo Filho (Atividades culturais) 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Bispo

	<p>Universidade Federal de Alagoas, Coral da Universidade Federal de Alagoas, Quinteto Armorial do Recife (PE), Maculelê e Copeira (Superintendência de Turismo de Salvador-BA), Teatro de Caruaru (PE), Bandinha de Pifanos de Caruaru (PE), Teatro da Embaixada Francesa (RJ);</p> <ul style="list-style-type: none"> • Expositores Visitantes: Antonio Marcelino (SA), Luisa Maciel (Caruaru-PE); • Conferencistas Visitantes: Paulo Protásio (Embratur-RJ), Carlos Guimarães de Mattos Junior (Instituto Nacional de Cinema – RJ), A. Carvalhaes (Crítico de Cinema – SP), Waldemar Lima (Cineasta Sergipano – SP), José Calazans (Prof. UFBA), Leonardo Alencar (Pintor), Junot Silveira (Jornalista, Revista Equipe da SUDENE, Diário de Pernambuco-Recife), Ariano Suassuna (Recife); 			
1974 – III FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos de Teatro de Sergipe: Teatro Universidade de Sergipe, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Teatro Livre de Sergipe, Teatro da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, Teatrinho de Fantoques; • Grupos de Teatro Visitantes: Teatro de Amadores de Alagoas, Teatro Nonato Freire-BA; • Grupo de Dança de Sergipe: Studium Danças Modernas, Grupo Infantil do Studium Dança Moderna; • Grupo de Dança Visitante: Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, Grupo Brasileiro de Dança Contemporânea; • Grupos de Ginástica Rítmica Moderna: Grupo do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe, Grupo da Universidade Federal de Sergipe; • Grupos Folclóricos: Candomblé do Cabloco “Oxossi Tauamin”, Zabumba de Quendera, Reisado de Areia Branca, Zabumba do Riachão do Dantas, Copoeira e Maculelê do SESI, Reisado de Oliveira, Reisado de São Cristóvão, Guerreiro Treme-Terra, Reisado dos Bichos, Embolador de Côco, Puxador de Rede, Batalha de Bacamarte, Zabumba de Lagarto, Maracatu; • Grupos Folclóricos Visitantes: Reisado de Alagoas, Grupo do SESC de João Pessoa (Ciranda, Fogo de Roda, Xaxado, Xote e Camaleão), Bandinha de Pifanos de Caruaru-PE; • Grupos de Música Erudita Sergipe: Coral da UFS, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Trio Villa Lobos, Madrigal dos Professores da UFS, 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 190.260,80 (orçamento) 	<ul style="list-style-type: none"> • Albertina Brasil Santos (coordenação executiva) • Antônio Aureliano Bispo (coordenação administrativa) • Alencar Filho (coordenação de promoções culturais) • Jose Araújo Filho (Atividades culturais) 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Bispo (vice: Lopes Gama)

	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos de Música Erudita Visitante: Banda Antíqua (RJ), Quarteto de Flauta Bloch-BA, Recital de Janie Hones (EUA), Conjunto de Flauta Doce do Instituto de Música – PUC-Salvador-BA; 			
1975 – IV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos de Teatro Sergipanos: Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Teatral da Associação Sergipana de Cultura, Teatro universitário de Sergipe, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Experimental, • Grupos de Teatro Visitantes: Teatrinho de Marionetes Rhode Island (EUA), Teatro Gamboa (Salvador, BA), Grupo Maçayok (Maceió, AL), Teatro da Universidade Gama Filho (RJ), Coro Falado da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, ES). • Grupos de Dança Sergipanos: Academia de Dança, Studium Danças Modernas; • Grupos de Danças de Outros Estados: Ballet Eugênia Federova (Fundação Brasileira de Ballet, RJ), Grupo Studio Dança (BA), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (BA). • Grupos de Coral Sergipanos: Madrigal da Universidade Federal de Sergipe, Coral da Universidade Federal de Sergipe, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Petrocoral, Coral da Câmara de Sergipe, Associação Coral Evangélico, Coral Presbiteriano; • Grupos de Coral Visitantes: Coral da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coral Vila Rica (Ouro Preto, MG), Coral da Fundação Cultural do Espírito Santo • Grupos Música Instrumental Sergipanos: Conjunto Pró-Música de Sergipe, Orquestra da Câmara de Sergipe, Trio Vila-Lobos, Quarteto Argolo • Grupos música Instrumental Visitantes: Quinteto Armorial do Recife, Banda do Companheiro Mágico (Salvador, BA), Quinteto de Cordas da Universidade Gama Filho (RJ), Quinteto Paulistano de Metais (SP), Duo Vetere-Argolo (Violão e Violino, RJ), Guitarrista França Freire (BA), Paulo César Prado (Pianista, BA) • Bandas Sergipanas: 28º Batalhão de Caçadores, Polícia Militar de Sergipe, Corpo de Bombeiros de Aracaju, Bandinha do Zótico, Lyra Carlos Gomes (Estância), Lyra São Cristovense, Banda Infantil de Riachuelo. • Ginástica: Universidade Federal de Sergipe, Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe, 	<ul style="list-style-type: none"> • Convênio UFS-DAC-MEC: Cr\$ 150.000,00 • Auxílio do Governo Auxílio do Governo do Estado: Cr\$ 20.000,00 • Auxílio do DAE-MEC: Cr\$ 12.000,00 • Saldo do Convênio UFS-CFC-MEC/74: Cr\$ 6.480,95 • Venda de Barracas: Cr\$ 10.900,00 • Participação da UFS: Cr\$ 141.609,74 • TOTAL: Cr\$ 340.990,69 	<ul style="list-style-type: none"> • Albertina Brasil (coordenação geral) • Clodoaldo Alencar Filho (coordenação Artística) 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Bispo (vice: Lopes Gama)

	<ul style="list-style-type: none"> • Seresta: Grupo Antonio Garcia • Música Erudita Visitantes: França Freire (Salvador), Antonio Alvino Argolo (RJ) • Sessões Culturais: Academia Sergipana de Letras, Conselho Estadual de Cultura, Clube Sergipano de Poesia 			
1976 – V FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Grupos de Teatro Sergipanos: Grupo Raízes, Grupo Expressionista da Universidade Federal de Sergipe, Grupo Experimental da Universidade Federal de Sergipe, • Grupos de Teatro Visitantes: Teatro Universitário da UFAL, Teatro Mamulengo da UFBA, Grupo “Messias” (BA), Grupo Teatral do Estado do Espírito Santo, Teatro Universitário de Mossoró (URGN), Teatro da Aliança Francesa (RJ), Grupo Artístico da Universidade Federal do Piauí. • Grupos de Dança Sergipanos: Grupo de Dança Moderna do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe; • Grupos de Danças de Outros Estados: Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (BA), Grupo Zambo (Salvador – BA), Grupo “Sambapapeló”(Salvador – BA), Grupo da Empresa Alagoana de Turismo, Grupo de Ballet Armorial do Recife; • Grupos de Coral Sergipanos: Coral da Universidade Federal de Sergipe, Coral do Colégio Estadual “Atheneu Sergipense”; • Grupos de Coral Visitantes: Coral da Empresa Alagoana de Turismo; • Grupos Sergipanos de Música Instrumental: Conjunto Pró-Música de Sergipe, Grupo D’Aqui, Trio Villa-Lobos, Duo Argolo, Seresta; • Grupos Visitantes de Música Instrumental: Quarteto de Cordas da Fundação Universidade de Brasília, Grupo Musical da Universidade Federal do Maranhão, Cantora norte-americana Doris Thurber – USIS; • Bandas Sergipanas: Polícia Militar de Sergipe, Corpo de Bombeiros de Aracaju, Bandinha do Zótico; • Ginástica: Grupo de Ginástica Moderna da Universidade Federal de Sergipe; • Seresta: Grupo Antonio Garcia • Música Erudita Visitantes: Recital Antonio Alvino Argolo (RJ), Conjunto de Câmara da Universidade Federal da Paraíba; • Sessões Culturais: II Encontro Cultural do Nordeste, Comissão Estadual de Folclore; • Folclore – grupos visitantes: Grupo Folclórico da Universidade Regional do Rio Grande do Norte, Grupo Folclórico da Universidade Federal do Maranhão. 	<ul style="list-style-type: none"> • FUNARTE – Cr\$ 215.000,00; • DAE – Cr\$ 45.000,00; • Governo do Estado – Cr\$ 25.000,00; • UFS – Cr\$ 64.009,52; • Vendas de Barracas – Cr\$ 12.600,00; • TOTAL – Cr\$ 361.609,52. 	<ul style="list-style-type: none"> • Albertina Brasil – Coordenadora de Cultura e Arte; • Clodoaldo de Alencar Filho (coordenação artística) 	<ul style="list-style-type: none"> • José Lopes Gama

<p>1977 – VI FASC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dança Moderna: Dança moderna da Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo, EBATECA – Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Salvador, BA), Dança Moderna (Salvador, BA), INTERCENA, ICBA (Salvador, BA), Colégio Estadual Atheneu Sergipense (Aracaju-SE), Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal de Alagoas) • Exposições: Artesanato Sergipano, Salão de Artes Plásticas, Programação Especial do Museu de Sergipe, Exposição Infanto-Juvenil do Colégio de Aplicação da UFS, Exposição de Livros e Fotografias, Programação Especial do Museu de Arte Sacra, Cinema de Arte, Grupo Experimental da UFS, • Dança Contemporânea: Clyde Morgan (Salvador, BA), Grupo de Dança Contemporânea do Studio Danças Clássicas; • Teatro: Teatro Livre da Bahia, Teatro de Fantoques, Grupo Gangorra (São Luís, MA), Universidade Federal do Mato Grosso (Três Lagoas), Grupo Expressionista da UFS, Grifacaca (Aracaju-SE), Grupo Raízes (Aracaju-SE), Educação e Cultura – SEC (Maceió, AL), Diretório “DIDO FONTES” (Vitória-ES), CIA Baiana de Comédias (Salvador-BA), Grupo “Ambiente” (Museu de Arte Contemporânea, Olinda-PE), Diretório Centro Biomédico da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória-ES) • Música Erudita: Duo Vetere (Rio de Janeiro, Violino e Violão), Maestro Souza Lima e Emma Souza Lima (Conservatório Souza Lima, São Paulo, Piano), Orquestra Romançal Brasileira (Recife, PE), Conjunto Pró-Música (Aracaju, SE, Cordas), Maestro Francisco de Paula Gondim (Salvador-BA, Piano), Coral da UFS, Trio Villa-Lobos (Aracaju-SE, Cordas), Lillian Barreto (Rio de Janeiro-RJ), Música Antiga (Salvador-BA), Duo Morozowicz (Rio de Janeiro-RJ, Violoncelo, Violino), Duo Argolo (Aracaju, SE), Conjunto de Piano e Oboé (Salvador-BA), Quinteto (Rio de Janeiro-RJ, Sopra), Banda do 28º Batalhão de Caçadores (Aracaju-SE) • Folclore: Reisado (Grupo Autêntico, São Cristóvão, SE), Chegança (São Cristóvão, SE), • Música Popular: Bandinha do Zótico (Aracaju-SE), Grupo D'AQUI (Aracaju-SE), Lyra Sancristovense (São Cristóvão, SE), Banda da Polícia Militar (Aracaju-SE), Banda da Escola Técnica Federal (Maceió-AL), Banda do Corpo de Bombeiros (Aracaju-SE), Lyra “Carlos Gomes” (Estância-SE) • Ginástica Rítmica: Colégio de 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 670.000,00 (orçamento) 	<ul style="list-style-type: none"> • Clodoaldo de Alencar Filho (Coordenador Artístico) 	<ul style="list-style-type: none"> • José Aloisio de Campus
------------------------------	---	---	--	--

	<p>Aplicação (Aracaju-Se), SESI (Salvador-BA)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Seresta • Missa • Reunião Conjunta dos Conselhos Universitário, do Ensino e da Pesquisa • Oficinas: Descoberta do Mundo (Modelagem, Desenho, Pintura) - Aracaju, SE, Jogos dramáticos (infanto-juvenis, livres e dirigidos), Aracaju-SE • Solenidades: Informações sobre o VI FASC; 			
1978 – VII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Dança Contemporânea: Focus – Dança Contemporânea do Royal Dance Centre (Salvador, BA), Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA), Ballet do Teatro Municipal de São Paulo, EBATECA – Escola de Ballet do Teatro Castro Alves, Salvador, BA), Grupo de Dança Contemporânea do Studium Danças Clássicas (Aracaju, SE), Grupo de Dança “Emília Vasconcelos” (Maceió, AL), Grupo de Ballet “Eliana Cavalvante” (Maceió, AL) • Dança Moderna: Colégio Pio X (Aracaju, SE), Universidade Federal de Sergipe, Colégio de Aplicação da UFS, Alfa de Dança (Maceió, AL), Dança Moderna da Universidade Federal de Alagoas, Grupo “MARTHA SABACK” (Salvador, BA), Academia de Dança “Mônica Japiassu” (Recife, PE), • Exposição do Artesanato Sergipano • Salão de Artes Plásticas • Exposição do Museu de Sergipe • Noite de Autógrafos • Exposição Galeria Horácio Hora • Salão dos Novos Artistas • Mostra de Filmes Sergipanos • Mostra do MCP – Movimento de Cultura Popular (Música, Teatro, Artes Plásticas – Aracaju, SE) • Museu de Arte Sacra • Música Erudita: Luiz Alberto (Violão, Aracaju, SE), Coral da UFS (Aracaju, SE), Tony Rodrigues (Harpa, São Paulo), Lyra Carlos Gomes (Aracaju, SE), Lyra Cristovense João Prado (São Cristóvão, SE), Quarteto de Sopro (Rio de Janeiro), Coral de São Cristóvão, Banda de Música da Polícia Militar (Aracaju, SE), INSTRUMENTÁLIA (Recife, PE), Quinteto de Sopro da Universidade Federal da Paraíba (PB), Conjunto de Música Instrumental de Câmara da UFPe (PE), Duo da Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA), Quarteto de Cordas da Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa, PB), Conjunto Pró-Música de Sergipe, Concerto da Banda de Música do 28º Batalhão de Caçadores 	<ul style="list-style-type: none"> • FUNARTE – Cr\$ 404.950,00 • UFS – Cr\$ 510.383,26 • Governo do Estado – Cr\$ 30.000,00 • ENSETUR – Cr\$ 100.000,00 • Cr\$ 962.971,12 (Despesas Efetuadas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Clodoaldo de Alencar Filho (coordenação geral) • Aglaé Dávila Fontes de Alencar (Coordenação Artística) • Sônia Góis (coordenação de hospedagem) • João Barreto de Almeida (coordenação de Alimentação) • Rubens Mendonça Alves (Coordenação Administrativa) • Paulo Amado Oliveira (Coordenação de Saúde) • Tereza Prado (Coordenação de recepção e relações públicas) • Milton Viera de Melo (coordenação estrutural) • Deusanah Correia da Silva (coordenação financeira) • Arivaldo Prata Neto (coordenação de transporte) • Carlos José Magalhães de Melo (coordenação de turismo) • Assessoria de Relações Públicas da UFS (coordenação de divulgação) 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Carlos Fontes de Alencar (Vice reitor)

	<p>(Aracaju, SE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Teatro: Grupo Experimental da UFS (Aracaju, SE), Grupo Raízes (Aracaju, SE), Fantoches de São Cristóvão, Teatro de Amadores de São Cristóvão, Teatro de Amadores do Cabo (Pernambuco), Grupo de Teatro da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, ES), Teatro da Universidade Santa Úrsula (RS), Teatro Só Riso da Universidade Federal de Pernambuco (PE), Teatro Mamulego da Universidade Federal da Bahia, Teatro Livre da SCAS – Sociedade de Cultura Artística de Sergipe, Associação Teatral da Alagoas, Mamulengo de Cheiroso (Aracaju, SE), Teatro do Atheneu (Aracaju, SE), Grupo Expressionista da UFS, GRAFACACA (Dança, Teatro, Expressão Corporal, Aracaju, SE) • Jogos Dramáticos: Grupo Expressionista da UFS • Desfile de Personagens da Literatura Infantil (Aracaju, SE) • Música Popular: Grupo Daqui (Aracaju, SE), Grupo Terra (Maceió, AL), Bolo de Feira (Aracaju, SE) • Missa • Filme: Sítio do Pica Pau Amarelo • Cinema de Arte • Seresta • Curso de Iniciação à Educação Artística • Folclore: Chegança de São Cristóvão (SE), Reisado de São Cristóvão, • Curso de Iniciação à História da Arte • Seminário Sobre Cinema e Literatura • Ginástica Rítmica: Colégio de Aplicação UFS, Colégio Pio X, Colégio Estadual Atheneu Sergipense • Atividade Infanto-Juvenil: “Mamãe, deixa eu ir à praça?” (São Cristóvão, SE) • Exposição Juvenil • Manhã da Criação: Colagem, Pintura, Desenho, Canto, Dança • Sessão Cultural 			
1979 – VIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro (grupos locais): Grupo Experimental da UFS, Grupo Expressionista da UFS, Grupo Mamulengo de Cheiroso, Grupo Raízes de Produções Artísticas, Grupo Opinião de Espetáculos, Grupo Imbuença, Grupo Comunicativo da Barra dos Coqueiros, Grupo Tiradentes (teatro infantil), Grupo Apareceu de Repente, Grupo de Teatro Serrano (Itabaianinha, Se, teatro infantil), Grupo do Sesc e Grupo DONAE (S. Cristóvão), Grupo Antigo de São Cristóvão, Grupo Estágio (teatro infantil), Grupo Repente (teatro infantil); (grupos visitantes): Grupo Mamulengo Só Riso 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 1753.000, 00 	<ul style="list-style-type: none"> • Clodoaldo de Alencar Filho (coordenação geral) • Aglaé Dávila Fontes de Alencar (Coordenação Artística) • José Albérico de Araújo (coordenação de hospedagem) • João Barreto de Almeida (coordenação de Alimentação) • Deusanah Correia da Silva (Coordenação Administrativa) • Paulo Amado Oliveira (Coordenação de Saúde) 	<ul style="list-style-type: none"> • José Aloisio de Campos

	<p>(Olinda, PE), Grupo Gangorra de São Luis, Grupo “Nuvem Verde” (Natal, RGN), Grupo Teatro Margem (Curitiba, PR), Grupo Amador do Cabo (PE), Grupo Experimental de Cabedelo (PB), Grupo Feira de Campina Grande, teatro Popular de Manaus, Grupo Cena Viva (Sete Lagoas, Minas Gerais, teatro infantil), Grupo Madrigal (João Pessoa, PB), Grupo Oficial de Teatro Santa Rosa, (João Pessoa, PB), Grupo Tema (Manaus, AM, teatro infantil), Teatro Popular de Manaus, Grupo Estaca de João Pessoa, Grupo de Teatro do SESI (Salvador, BA), Grupo Estrada (Bolsistas/Arte da Universidade Federal do Espírito Santo), Teatro Universitário de Dourados (SP);</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dança (grupos locais): Studium Danças Clássicas, Academia de Dança Moderna “Moema Maynard”; (grupos visitantes): Grupo de Dança “Cisne Negro” (São Paulo-SP), Grupo Experimental de Dança da Universidade de Brasília, Grupo Primeiro Contato (Salvador, BA), Grupo “Marta Saback” (Salvador-BA), Grupo Lia Robatto (Salvador-BA), Grupo Arraial de São Luis, Grupo de Dança do Centro Acadêmico Rui Barbosa da Escola de Educação Física da USP, Grupo Experimental de Dança da UFBA; • Dança Contemporânea (grupos visitantes): Studio de Dança Contemporânea (Salvador-BA) • Ginástica Rítmica (grupos locais): Grupo Aplicação de Ginástica da UFS, Grupo de Ginástica Moderna da UFS, Grupo de Ginástica do Instituto Educacional Rui Barbosa, Grupo de Ginástica Moderna Presidente Costa e Silva, Grupo de Ginástica Moderna Pio X, Grupo de Ginástica Moderna “Gymnástica”; (grupos visitantes): Grupo de Ginástica Moderna do SESI (Salvador-BA); • Música Erudita (grupos locais): Orquestra de Câmara de Sergipe e Coro, Coral da UFS, Coral da Associação Evangélica de Sergipe, Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe, Paulo César Prado Andrade (recital piano), Luiz Alberto Santos de Jesus (recital violão), Grupo Orion, Recital “João Argolo” (violão), Banda de Música do 28º Batalhão de Caçadores, Coral de São Cristóvão; (grupos visitantes): Quinteto Itacoatiara (UFPB), Coral da Universidade de Campina Grande, quarteto de Câmara da Universidade de Brasília, Quinteto Armorial de Campina Grande, Recital Carmela Matoso (Recife – PE, canto), João Argolo (Minas Gerais), Maria Eugênia Lira Cardoso, (Salvador-BA, piano), Recital de Maria do 		<ul style="list-style-type: none"> • Tereza Prado (Coordenação de recepção e relações públicas) • Milton Viera de Melo (coordenação estrutural) • Yvonete de Oliveira Lima (coordenação financeira) • Arivaldo Prata Neto (coordenação de transporte) • Mozart Santos (coordenação de turismo) • Watyson Alves Oliveira (coordenação de divulgação) 	
--	--	--	---	--

	<p>Carmo M. Cruz (Recife, PE, canto), Recital Fernando M. Assunção (Recife, PE, violão);</p> <ul style="list-style-type: none"> • Música Popular (grupos locais): Conjunto musical Bolo de Feira, Grupo Chorinho, Grupo de Seresta "Velha Guarda", Grupo Orion, Grupo Repente, Lira Sancristovense "João Prado", Sociedade Musical Lira Carlos Gomes, Banda de Música do Corpo de Bombeiros; (grupos visitantes): Conjunto Som da Terra (Recife-PE), Concerto de Violão (Recife-PE), Grupo Aroeira (Natal – RGN); • Folclore: Reisado (S. Cristóvão), Chegança (S. Cristóvão), Violeiros (SE), Grupo Arraial (São Luis, MA), Grupo Arueira (Natal, RGN), Parafuso (Lagarto), Congada (Laranjeiras); • Capoeira: Grupo de Capoeira (Salvador, BA). 			
1980 – IX FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro: Grupo Opinião Espetáculos, Grupo Mamulengo de Cheiroso da UFS, Grupo Raízes de Espetáculos, Grupo expressionista da UFS, Grupo experimental de Caruaru, Grupo Imbuçã, Grupo de Espetáculo de São Cristóvão, Grupo de "Teatroneco" (Recife-PE), Associação Federal de Alagoas, Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, Grupo Experimental da UFS, Grupo Aquários(Natal-RN) • Dança: Studium Danças Clássicas, Grupo de Dança Apocalipse(Salvador-Bahia), Grupo de Dança da Bahia, Dança Contemporânea de Recife, Balé Popular do Recife, Grupo Dança de São Cristóvão, Grupo Dança Espagal (S.Cristóvão), Dança Contemporânea da Bahia • Música Popular: Bolo de Feira, Cooperativa de Musica de Sergipe; • Música Erudita: Recital de Canto do ACEEUS (Salvador-Bahia), Coral da UFS, Grupo de Flauta Doce da UFS, Recital de Luis Alberto, Coral de São Cristóvão, Recital Jodacil Damaceno (Salvador-Bahia), Grupo Duelos (Salvador-Bahia), Bandinha do Zótico, Orquestra de Câmara de Sergipe, Cherelos da UFS, Banda de Irará (Irará-Bahia) Quinteto Armorial do Recife, Lira São Cristovense, Concerto Pe. José Mauricio, Coral Evangélico de Sergipe • Folclore: Grupo Guerreiro Vencedor de UFS, Vários Grupos Folclóricos (Autênticos), Participação de (05) Grupos de Ginástica das Escolas de Aracaju 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 1507. 818, 54 	<ul style="list-style-type: none"> • Aglaé D'Ávila Fontes de Alencar (coordenação geral) • João Bosco Seabra (coordenação de espetáculos) • Ivonete Lopes de Oliveira (coordenação administrativa) • Deusanah Correia da Silva (coordenação financeira) • Milton Vieira de Melo (coordenação estrutural) • João Barreto de Almeida (coordenação de alimentação em São Cristóvão) • Jessé de Oliveira Andrade (coordenação de alimentação em Aracaju) • Sérgio Giansanti (coordenação de Transporte) • Paulo Amado Oliveira (coordenação de Saúde) • Marta Vieira Cruz (coordenação de Participação Estudantil) • Lânia Maria Duarte Aguiar (coordenação de Divulgação) • Mozart Santos (coordenação de Turismo) • Tereza Prado (coordenação de Relações Públicas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Gilson Cajueiro de Hollanda
1981 – X FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Música: Tabuletas(Aju), Entre Amigos(Aju), Mingo e Beto(Aju), 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 58. 880. 443,07 	<ul style="list-style-type: none"> • Clodoaldo Alencar Filho – Pró-reitor de 	<ul style="list-style-type: none"> • Gilson Cajueiro de

	<p>Cravos Tropicais(Aju), Grupo América(Aju), Alcides Melo(Aju), Bolo de Feira(Aju), Violonista Luiz Alberto(Aju), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Lira Sancristovense(São Cristóvão), Lira Carlos Gomes(Estância), Coral da UFS(Aju), Grupo de Flauta Doce(Aju), Banda Marcial do Instituto Rui Barbosa(Aju), Coral do Conservatório de Música de Sergipe(Aju), Coral da Escola Técnica Federal de Sergipe(Aju), Coral da Petrobrás(Aju), Associação Coral Evangélica de Sergipe(Aju), Coral da Igreja 12 de Agosto(Aju), Coral da Primeira Igreja Batista(Aju), Coral São Judas Tadeu(Aju), Conjunto de Câmara de Sergipe(Aju), Cata Luzes(Aju), SEEC – Banda(Aju), Coral e Conjunto Flauta Doce da Fundação Mineira de Ensino Superior(Montes Claros - MG), Coral da Fundação da Universidade de Blumenau (Santa Catarina), Coral da Universidade de São Paulo(SP), Orquestra Filarmônica de Alagoas(AL), Orquestra Harmônica de Curitiba(PR), Banda Sinfônica do Recife(PE), Quarteto de Cordas da Bahia(BA), Recital de Piano – Prof. Calimério (Uberlândia), Soprano Anilda Leão e Recital de Canções Brasileiras(Maceió-AL), Soprano Terezina Rohgina e Emília Gilardoni (Pelotas – RS), Recital de Canto Honorina Barra Santana de Souza e Heloísa Barra Jardim Piano – (GO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dança: Academia Iracema Maynard(Aju), Academia Gymnástica, Studium Danças(Aju), Bacamarteiros(Carmópolis-SE), Terreiro Oxossi – Tauamin(Aju), Guerreiro Treme – Terra(Aju), Guerreiro Vencedor(Aju), Dança de (São Cristóvão-SE), Reisado de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Chegança de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Esquentá Mulher(Aju), Grupo Folclore e Atabaque(Aju), Grupo Integrado “Visão”(Aju), Grupo Ballet e Jazz(Aju), Grupo de Folclore – Instituto Rui Barbosa(Aju), Grupo de Dança Moderna – Instituto Rui Barbosa(Aju), Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo(SP), Ballet do Teatro Castro Alves da Bahia(BA), Grupo Odundê da Bahia(BA), Grupo de Dança Contemporânea da UFBA(BA), Grupo de Dança da UFBA(BA), Grupo de Ballet do Teatro Castro Alves (BA), Grupo de Dança UPAON – Açú(MA), Academia de Dança Mônica Japiassu(SE), Grupo Folclórico de Alagoas(AL) • Teatro: Grupo Experimental da UFS(Aju), Grupo Expressionista da UFS(Aju), Grupo Opinião de Espetáculos(Aju), Grupo Raízes de 		<p>Extensão</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ivonete Lopes de Oliveira – Diretora do Centro de Cultura e Arte CULTART • Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar – Coordenação de Cursos e Atividades Bolsa-Arte • Djaldino Mota Moreno – Coordenação de Estágios • Manoel Hollanda – Coordenação Administrativa • Antônio Aureliano Bispo – Coordenação Financeira • Milton Vieira de Melo – Coordenação Estrutural • José Antônio Furtado Menezes – Coordenação de Hospedagem e Alimentação • Carlos Alberto Teixeira Chaves – Coordenação de Transportes • Paulo Amado de Oliveira – Coordenação de Saúde • Diretório Central dos estudantes (coordenação de Participação Estudantil) • Lânia Maria Duarte Aguiar (coordenação de Divulgação) • Tereza Prado (coordenação de Relações Públicas) 	<p>Hollanda (vice: Djenal Gonçalves Soares)</p>
--	--	--	---	---

	Produções Artísticas(Aju), Grupo Imbuuça(Aju), Mamulengo de Cheiroso da UFS(Aju), Grupo de Teatro da UFPB(PB)			
1982 – XI FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro: Tá na Rua(RJ), Muito pelo Contrário (PE), Vital Santos (PE), Mamulengo(Aju), Raízes(Aju), Imbuuça(Aju), União(Aju), Opinião(Aju), Porão(Aju), Check - Up(Aju), Experimental(Aju), Opinião(Aju), Pastoril Profano(PB) • Dança: Studium(Aju), Staging (SP), Ballet Câmara (SP), Afro – Brasileiro, Viva- Bahia(BA), Ballet da UFAL(AL) • Música Erudita: Quarte Cordas(SP), Orquestra Sinfônica(PB), Argolo(Aju), Eudoxia de Barros(Aju), Luiz Alberto(Aju), Paulo Cezar Prado(Aju), Pierre Klose e Eva Dahre(BA), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Conjunto Flauta Doce da UFS(Aju), Lira São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Banda Carlos Gomes(Estância-SE), Banda do Corpo de Bombeiros(Aju), Coral da UFS(Aju), Coral Banconômico(SE), Coral da Escola Técnica(Aju), Petrocoral(Aju) • Música Popular: Grupo América(Aju), Cata Luzes(Aju), Ginga Samba Som(Aju), Paulo Lôbo com Cata Luzes(Aju), Joésia Ramos com o seu grupo(Aju), Grupo Repente(Aju), Raios de Sol(Aju), Bolo de Feira(Aju), Tonel 14(Aju), Marcos Passos(Aju). • Folclore: Parafusos(Lagarto-SE), Cangaceiros(Lagarto-SE), Caçuá(Aju), Alegre Isidoro(São Cristóvão-SE), Satu(São Cristóvão-SE), Chegança(São Cristóvão-SE), Pastoril de São Cristóvão(São Cristóvão-SE), Bacamarteiro de Carmópolis(SE), Taieira de Laranjeiras(SE), Zabumba de Riachuelo(SE), Repentistas(SE) 	• Cr\$ 173.800.000		• Gilson Cajueiro de Hollanda
1983 – XII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Música Erudita: Petrocoral(Aju), Ana Cristina Tourinho (piano)(BA), Coral Inconfidente(Aju), Paulo César Prado(Aju), Orquestra Filarmônica de Sergipe(Aju), Luiz Alberto(violão) (Aju), Orquestra de Câmara de Sergipe(Aju), Orquestra de Concertos de Sergipe(SE), Associação Coral Evangélica(SE), Coral da UFS(Aju), SEC Banda(Aju), Zabumba de Simão Dias(Simão Dias –SE) • Folclore: Cacumbi(Laranjeiras-SE), Reisado(São Cristóvão-SE), Zabumba(Riachão –SE), Bacamarteiros(Carmópolis-SE), Grupo Parafolclórico(SE), Parafuso(Lagarto –SE), São Gonçalo(Laranjeiras_SE), Reisado do Mosqueiro(Aju), Guerreiro Treme Terra(Aju) 	• Cr\$ 30.000.000	<ul style="list-style-type: none"> • Clodoaldo Alencar Filho – Diretor do Centro de Cultura e Arte CULTART • Marcos Fayad – Coordenador da Oficina de Teatro do XII FASC • Tereza Prado – Diretora do Centro de Cultura e Arte CULTART • Iracema Maynard – Coordenadora da Oficina de Dança 	• Gilson Cajueiro de Hollanda

	<ul style="list-style-type: none"> • Dança: Academia Studium Danças(Aju) • Teatro: Grupo Imbuça(Aju), Grupo Amador de Espetáculo(São Cristóvão-SE), Grupo Experimental da UFS(Aju), Grupo União(Aju), Grupo Encenação D'Arte(Laranjeiras-SE), Teatro de Bonecos "Mamulengo Cheiroso"(Aju) 			
1984 – XIII FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Teatro: Grupo Opinião de Espetáculos(Aju), Grupo Imbuça(Aju), Grupo União(Aju), Grupo Raízes(Aju), Grupo Mamulengo de Cheiroso(Aju), Grupo Vital Santos(Caruaru-PE), Grupo Terra(Cajazeiras-PE), Grupo laborarte(MA) • Música Popular: Grupo Cataluzes(Aju), Grupo Repente(Aju), Grupo Bolo de feira(Aju), Beto Sandes e Seu Regional(SE), Ginga Samba Som(Aju), Sá e Guarabira, Antonio Carlos du Aracaju e Banda Carisma(Aju), Sivuca e Sua Banda, Bandinha do Mané Preto(Aju), Luiz Alberto-violão(Aju), Desafio de Violeiros-Neve Branca e Curió (Pe) e Vem-Vem do Nordeste(Aju) • Dança: Grupo Primitivo de Arte Negra(PE), Grupo de Dança Contemporânea da UFBA(BA), Studium Danças(Aju), Academia Iracema Maynard(Aju), Vitor Navarro Cia de Dança"Paixão"(RJ), Royal Dance Center, • Música Erudita: Coral da UFS(Aju), Coral da PUC(SP), Coral do SESC(Aju), Madrigal da UFS(Aju), Orquestra de Câmara e Piano(Aju), Paraná Canta-Instrumental e Canto(Curitiba-PR), Quinteto Itacatiara(PB), Piano e Flauta-UFBA(BA) 	<ul style="list-style-type: none"> • Cr\$ 97.500.000.00 (recursos capitados) 		<ul style="list-style-type: none"> • Gilson Cajueiro de Holanda
1985 – XIV FASC	<ul style="list-style-type: none"> • Música Erudita: Grupo de Flauta Doce N. S. da Vitória, Grupo Orion (Aju), Banda Filarmônica Coração de Jesus De Laranjeiras (Se), Sociedade Musical Lira Carlos Gomes (Estância-Se), Banda da Secretaria da Educação e Cultura de Sergipe (Se), Orquestra Sinfônica de Sergipe (Aju), Orquestra Filarmônica de Alagoas (AL), Banda Inter-escolar do Município de Aracaju (Aju), Recital do Madrigal (Aju) • Música Popular: Irineu Fontes (Aju), Grupo Cataluzes (Aju), Bolo de Feira (Aju), Banda Segredo (Aju), Roberto Alves e sua banda (Aju), Joésia Ramos e Xock Banda (Aju), Paulo Lobo (Aju), Antônio Carlos do Aracaju (Aju), Chico Queiroga (Aju), Lula Ribeiro (Aju), Grupo América (Aju), Ginga Samba Som (Aju), Jimi e Nenen (Aju) • Forró: Nordestino de Baião (Aju), Erivaldo de Carira (Se), Luiz Paulo e seu Conjunto (Aju) • Seresta: Ildon Santos (Se) • Repentistas: Vem Vem do 	<ul style="list-style-type: none"> • Não identificado; 	<ul style="list-style-type: none"> • Maria da Glória Santana de Almeida – Coordenação Geral • Jorge Luiz Bezerra de Aragão – Coordenação Estrutural • José Antônio Furtado Menezes – Coordenação de Hospedagem • Érico Alves Filho – Coordenação de Alimentação • York Lopes de Oliveira – Coordenação de Transportes • Antônio Aureliano Bispo – Coordenação Financeira • João Paulo dos Santos Neto – Coordenação de Música e Artes Cênicas • Djaldino Mota Moreno – Coordenação de Artes Visuais • Paulo Amado de Oliveira – 	<ul style="list-style-type: none"> • Eduardo Antonio Conde Garcia

	<p>Nordeste e João Bezerra (Se), Curió e Neve Branca (Pe), Palmeirinha e José Pereira (Ba)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Teatro: Grupo Cenário de Espetáculos (Aju), Grupo Quindim (Aju), Grupo Imbuça (Aju), Grupo Raízes (Aju), Elenco Produções Artísticas, Grupo Tenda (PB), Grupo União (Aju), Grupo Mambembe (Se), Grupo Broteiros, Grupo Mamulengo do Cheiroso(Aju), Grupo de Teatro da UFAL (AL), Oficina de Teatro de São Cristóvão (Se), Teatro Experimental de Arte (PE) • Dança: Grupo da Oficina do Lourival Fontes (Aju), Grupo da UFBA (BA), Banda Lu e Clyde Morgan (BA), Grupo Sementes (RN), Grupo Xirê da Bahia (BA), Ballet Rural de Salvador (Ba), Grupo 1Ato(MG), Grupo Camaleão (MG), Grupo do Centro Integrado da Bahia (BA), Studium Danças (Aju), Grupo Afro Terreiro Oxosse Tauamim (Se), Ballet Popular do Recife (PE), Dança Contemporânea da UFBA (BA), Grupo Experimental de Dança da UFS (Aju), Grupo oficina de Dança da FUNDESC (Se), 		<p>Coordenação de Saúde</p> <ul style="list-style-type: none"> • Célio Nunes da Silva (coordenação de Divulgação) • Terezinha do Menino Jesus Leite Prado (ADUFS) (Coordenação de Recepção) • Antônio Barbosa de Melo (EMSETUR) (Coordenação de Turismo) • Luis Fernando Ribeiro Soutelo (Coordenação de Sessões Culturais) • Wolney Barros Moura (Coordenação de Desporto e Lazer) 	
--	--	--	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

APÊNDICE D – Roteiro de Entrevista com Gestores

Nome:

Data:

Função/Cargo durante o FASC:

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS GESTORES

- 1- Fale sobre sua atuação no FASC.
- 2- Há alguma documentação sobre o FASC?
- 3- Como o(a) Sr(a) percebe o afastamento da UFS do FASC?
- 4- Após a saída da UFS houve alguma mudança na proposta do Festival?
- 5- Qual a relação do FASC com a indústria cultural?
- 6- No FASC já havia uma proposta que contemplasse o turismo?
- 7- O FASC foi palco do surgimento de novos grupos? Qual foi a contribuição para estes?
- 8- Como a censura, marca do governo Médici, operava no FASC?
- 9- Fale sobre a concepção da programação do FASC.
- 10- Fale sobre o retorno da UFS ao FASC.

APÊNDICE E – Roteiro de Entrevista com Artistas

Nome:

Banda ou Grupo Artístico:

Data:

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS GRUPOS ARTÍSTICOS

- 11- Fale sobre sua história no grupo e como o grupo se formou. Fale sobre a origem social e a escolaridade dos membros. Qual foi a proposta e as principais temáticas tratadas pelo grupo no Festival de Arte de São Cristóvão? Qual o clima naquele momento e qual o lugar dos produtores culturais dentro e fora da universidade?
- 12- Os senhores se consideravam um grupo de cultura popular? Por quê?
- 13- Que tipo de apoio o grupo recebeu do FASC? A participação era remunerada?
- 14- O grupo recebeu algum tipo de apoio por parte do MEC/FUNARTE em outros projetos desenvolvidos além do FASC?
- 15- Qual foi a receptividade da proposta do grupo pelo público do FASC?
- 16- Houve censura (ou orientação) em relação às atividades do grupo no FASC?
- 17- A estrutura oferecida pelo FASC era adequada à apresentação do grupo?
- 18- O grupo participou de quantas edições do FASC? Houve alguma mudança durante este período?
- 19- Como era a programação do FASC? O que vocês pensavam disso?
- 20- E os militares? Acompanhavam de perto? E na universidade?
Qual foi a importância do FASC para o grupo e a contribuição do grupo para o FASC?

ANEXO A – Anúncio Publicitário Veiculado em 06/09/79



**ESTE CIDADÃO
FAZ 13 PONTOS
TODA SEMANA.**

Toda semana milhares de brasileiros são alfabetizados com os 6,75% da receita bruta da Loteria Esportiva.

Toda semana os hospitais, as maternidades e as escolas subsidiados pela L.B.A. recebem 9% da receita bruta e o esporte fica com 6,75% do total arrecadado.

A Loteria Esportiva é um concurso de muitos ganhadores. Ganha quem faz o maior número de pontos e quem não faz nenhum. Quem joga e quem não joga. Insista.

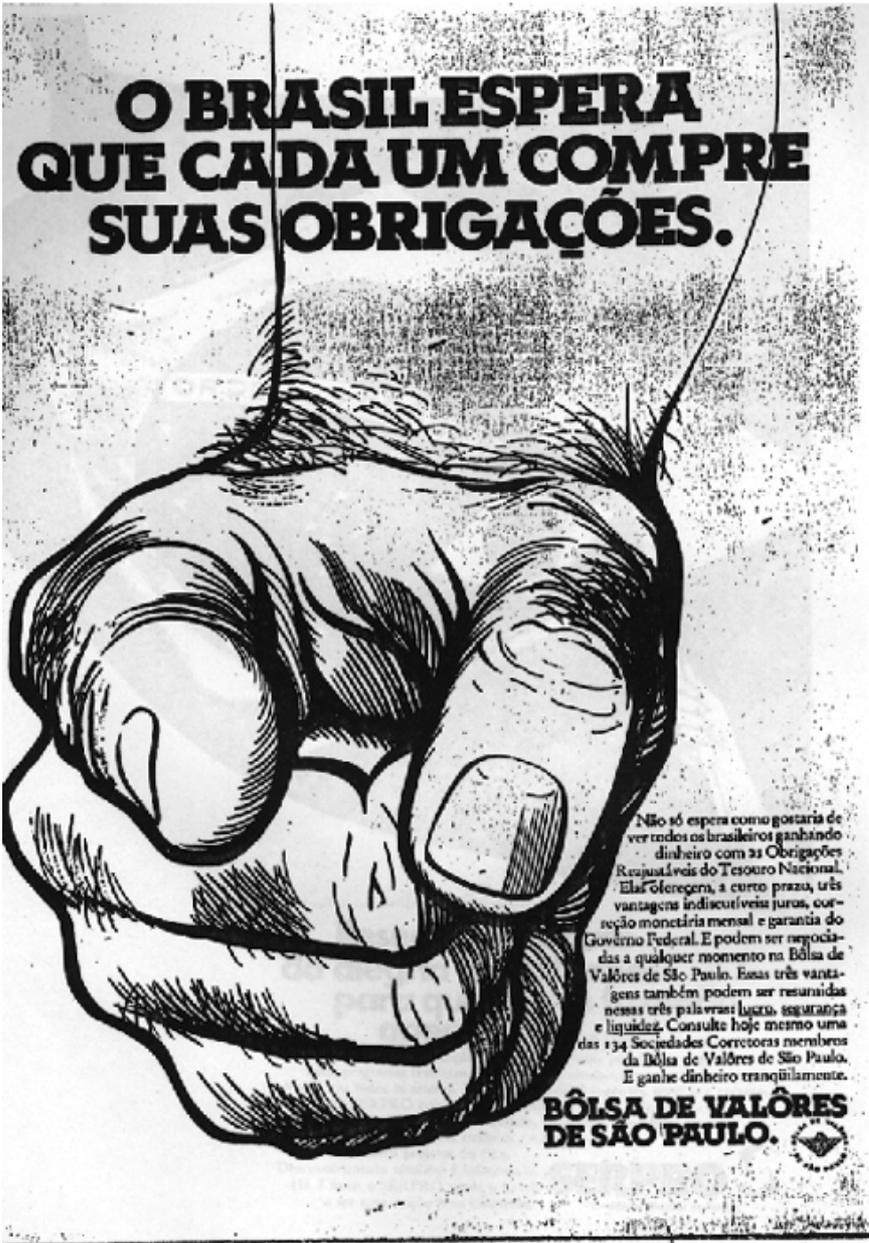
Qualquer dia desses você receberá uma fortuna.

As pessoas que ajudam o Brasil a se desenvolver mereçam ficar ricas para o resto da vida.

**Def. caixa alta
Caixa Econômica Federal**

ANEXO B – Anúncio Publicitário Veiculado em 04/03/70

**O BRASIL ESPERA
QUE CADA UM COMPRA
SUAS OBRIGAÇÕES.**

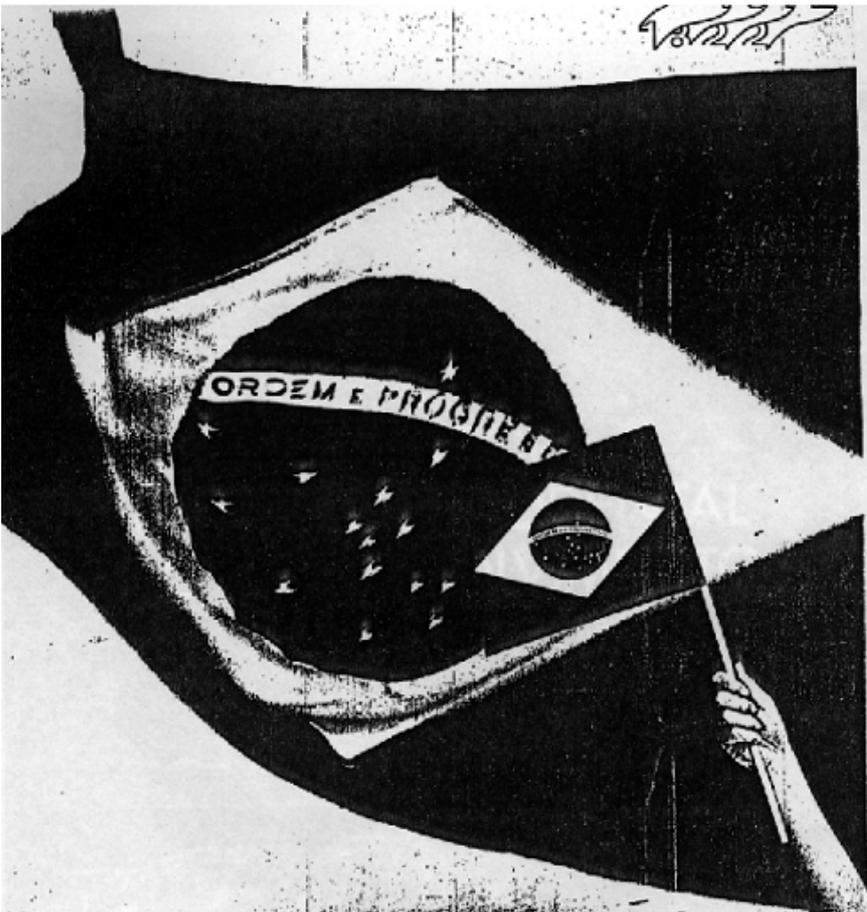


Não só espera como gostaria de
ver todos os brasileiros ganhando
dinheiro com as Obrigações
Resgatáveis do Tesouro Nacional.
Elas oferecem, a curto prazo, três
vantagens indiscutíveis: juros, cor-
reção monetária mensal e garantia do
Governo Federal. E podem ser negocia-
das a qualquer momento na Bolsa de
Valores de São Paulo. Essas três vanta-
gens também podem ser resumidas
nessas três palavras: lucro, segurança
e liquidez. Consulte hoje mesmo uma
das 134 Sociedades Corretoras membros
da Bolsa de Valores de São Paulo.
E ganhe dinheiro tranquilamente.

**BÓLSA DE VALÓRES
DE SÃO PAULO.**



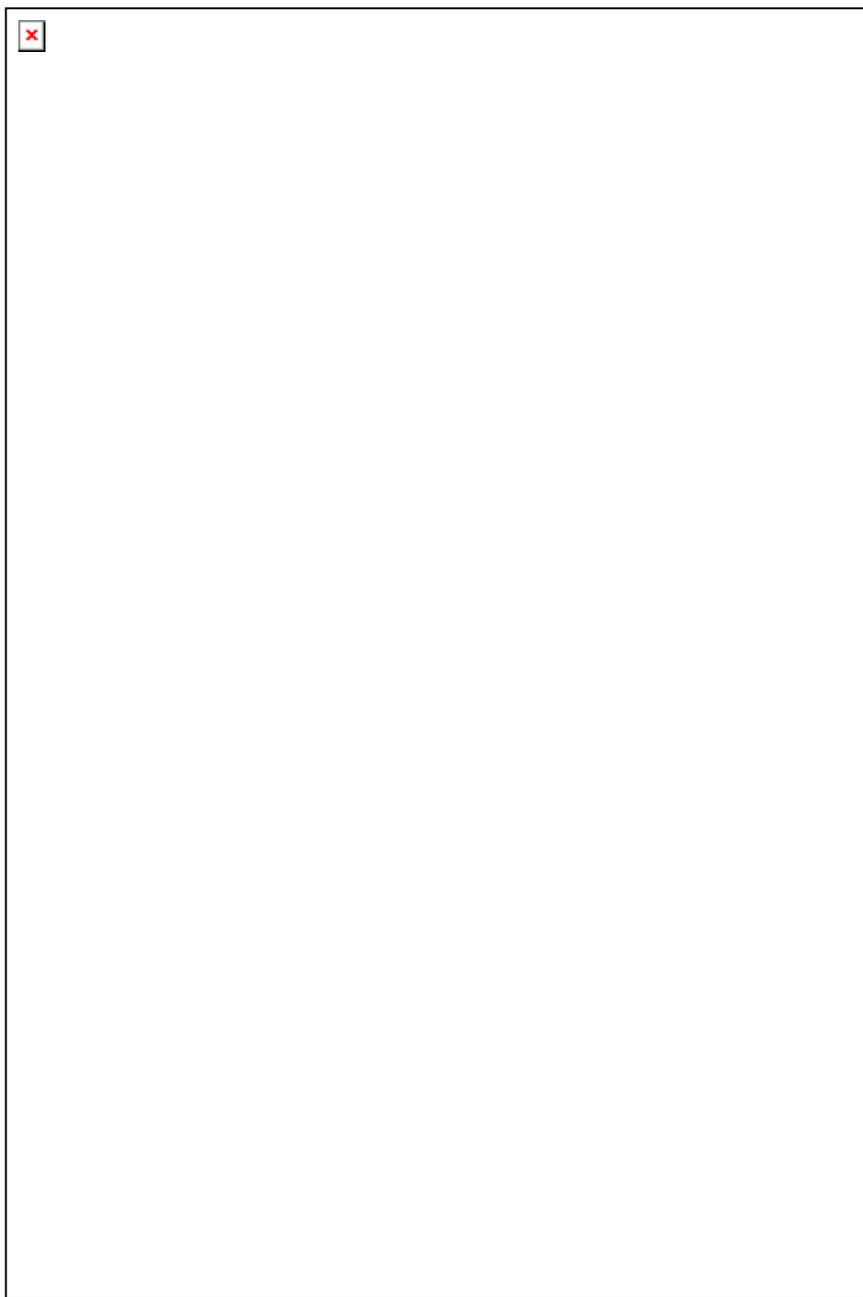
ANEXO C – Anúncio Publicitário Veiculado em 06/09/72



**Reserve um pouco
da alegria dos 150 anos
para quem está fazendo
apenas 7.**

A independência de um país é feita de uma porção de respostas a uma porção de perguntas. Essas perguntas resultam da vertiginosa mudança que está acontecendo no Brasil, em todos os setores. E exigem respostas urgentes, seguras e corretas. O SERPRO coleta, analisa e fornece dados indispensáveis às decisões do Ministério da Fazenda. Oferece alternativas à administração pública. Cria modelos estatísticos para os novos projetos do País. Desenvolvimento também é informação. Há 7 anos, o SERPRO ajuda o Brasil a ser uma nação bem informada.

SERPRO 
Veículo do Ministério da Fazenda

ANEXO D – Anúncio Publicitário Veiculado em 05/11/69

ANEXO E – Anúncio Publicitário Veiculado em 24/12/69

Turismo é sua nova fonte de renda. Essa é do Brasil. Este não é o país mais bonito do mundo? Explore esta vantagem, ganhe dinheiro com a indústria do turismo. Aproveite o entusiasmo do Governo para desenvolvê-la, através da EMBRATUR. Faça investimento. E lucra certo. Porque os espanhóis podem usar o turismo para ganhar dinheiro e fazer

seu país mais rico? Usar recursos naturais como fonte de renda não é exclusividade da Itália, nem da França, nem da Suíça. Afinal, quem mora num país tropical, abandonado por Deus e bombejo por natureza, é você. Explore esta vantagem. Informe-se com a EMBRATUR. Há mais de 160 projetos para desenvolver a atividade turística no Brasil.

Acrescente o seu. Esta fonte espera do seu investimento, da sua vontade de ganhar dinheiro. Turismo dá lucro, não cara. Para você e para o Brasil.

Ministério da Indústria e do Comércio
EMBRATUR
 Empresa Brasileira de Turismo
 Caixa Postal 1946 - Rio - 08



Eis uma indústria pronta para dar lucro

