

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIA E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL
Contribuições para o debate sobre Política Cultural

Natalia Ap. Morato Fernandes

Araraquara
2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIA E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL

Contribuições para o debate sobre Política Cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Natalia Ap. Morato Fernandes

Orientador: Prof. Dr. Renato Franco

Araraquara

2006

NATALIA AP. MORATO FERNANDES

CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL
Contribuições para o debate sobre Política Cultural

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Renato Franco

2º examinador: Prof. Dr. Luís Antonio C. Nabuco Lastoria

3º examinador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

4º examinador: Prof. Dr. José Pedro Antunes

5º examinador: Prof. Dr. Raul Fiker

Araraquara
2006

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço, particularmente, ao meu orientador Prof. Dr. Renato Franco que me acompanha desde a iniciação científica e despertou em mim o interesse pelo estudo das “coisas da cultura”. Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia – coordenação, secretárias e, de modo especial, aos Professores. À CAPES pela bolsa de estudos que me foi concedida durante o curso.

Aos amigos do Grupo de Estudos e Pesquisa Teoria Crítica: Tecnologia, Cultura e Formação pelas valiosas discussões em nossos encontros em Araraquara, Piracicaba e São Carlos.

Aos amigos de todas as horas que, com seu apoio, estímulo, discussões, referências e empréstimo de materiais, muito contribuíram para que eu pudesse desenvolver e concluir este trabalho. Felizmente pude contar com muitas pessoas e por isso ficaria difícil nomeá-las todas aqui, mas algumas eu não poderia deixar de citar: Robson, Miqueli, Adriano, Rosimár e Aragão - a todos meu muito obrigado!

À minha Família pelo suporte emocional, pois sem ele tudo seria mais difícil e, certamente, não valeria a pena.

***Cultura se faz,
não se consome, nem se ganha de graça,
muito menos se impõe!***

Otto Maria Carpeaux

RESUMO

Neste trabalho analisa-se como a relação entre Cultura e Política tem se estabelecido no Brasil. Identificamos, num breve panorama histórico, as ações do Estado brasileiro voltadas ao planejamento e à implementação de ações no âmbito da cultura. Especial atenção foi dada ao período do regime militar. A partir do exame da atuação governamental no âmbito da cultura nesse período, é possível evidenciar a existência de um planejamento estratégico que foi desenvolvido ao longo dos vários governos militares, bem como identificar três formas principais de atuação: censura a determinado tipo de produção cultural, investimentos em infra-estrutura e criação de órgãos estatais voltados a formular e implementar a política cultural oficial. Finalmente, mapeamos os desdobramentos de tais ações para a produção cultural no período subsequente ao regime militar, quando se intensificaram na sociedade brasileira os debates sobre as formas de atuação do Estado na seara da cultura, especialmente em dois pólos principais: “cidadania cultural” e leis de incentivo à cultura.

Palavras-chave: Política Cultural; Cultura e Política no Brasil; Estado e Cultura; Cultura e Mercado; Cidadania Cultural.

ABSTRACT

In this paper the relationship between Politics and Culture and its development in Brazil is analyzed. In a brief historical view the actions and planning of the Brazilian government towards culture were identified. Special attention was devoted to the period of military dictatorship. From the analysis of the government performance in the cultural space during that period it is possible to find strategic planning which was developed during several military governments, as well as to identify three main forms of action: censorship to certain type of cultural production, investment in infrastructure and creation of state organs concerned with formulating and implementing the official cultural policy. Finally the unfolding of such actions for cultural production in the period just after the military regime were mapped, when debates about the role of the state in the field of culture were intensified amidst Brazilian society, especially in two main areas: cultural citizenship and culture stimulating laws.

Key words: Cultural Policy; Culture and Politics in Brazil; State and Culture; Culture and Market; Cultural Citizenship.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Política Cultural: uma articulação entre coisas distintas.....	17
Panorama histórico do tratamento destinado à Cultura no Brasil....	56
Cultura e Administração: O planejamento da cultura no projeto político dos militares.....	102
Tendências atuais do debate sobre Política Cultural: “cultura e mercado” ou “cidadania cultural”?	132
Considerações Finais.....	155
Referências.....	162
ANEXOS	174

Introdução

O objetivo deste trabalho é o de analisar aspectos da relação entre Cultura e Política¹ no Brasil a fim de tentar trazer algum esclarecimento à questão da política cultural. O debate sobre tal questão ainda é restrito. Começou a tomar forma apenas recentemente, mas vem ganhando força e expressão, tanto na academia quanto fora dela.

É certo que podemos encontrar registros sobre a relação entre Cultura e Política – ou, mais especificamente, entre Estado e Cultura – desde a Antiguidade. Porém, as análises históricas indicam que tais relações se intensificaram com o advento do capitalismo e da sociedade burguesa. No mundo ocidental moderno, o Estado passa a se ocupar efetivamente dos “negócios da cultura” ao longo no século XX:

A cultura passou a integrar os textos constitucionais a partir do momento em que as Constituições abriram um título especial para a ordem econômica, social, educação e cultura – o que se deu primeiro com a Constituição Mexicana de 1917 e depois com a Constituição de Weimar de 1918, e esta com maior influência sobre as Cartas Políticas produzidas entre as duas Grandes Guerras Mundiais. (SILVA, 2001a, p. 39).

No entanto, as Constituições da primeira metade do século XX referiam-se à cultura de modo vago e sintético, na maioria das vezes assegurando, como forma de direito individual, o direito à livre manifestação do pensamento, os direitos autorais e de invenção. Porém, dos anos 1970 em diante, as

¹ Ao falarmos em Cultura e Política nos referimos tanto à ação do Estado no âmbito da cultura quanto às discussões que se desenrolam na sociedade civil sobre os aspectos sociais, econômicos e políticos que envolvem o processo cultural.

Constituições alargaram os horizontes da proteção da cultura, surgindo daí a idéia de *direitos culturais* como *direitos fundamentais do homem*, cuja matriz está na *Declaração dos Direitos Humanos*, de 1948, particularmente no art. 27:

[...] toda pessoa tem direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que dele resultam, e toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais que lhe correspondem por razão das produções científicas, literárias ou artísticas de que seja autor. (*apud* SILVA, 2001a, p. 40).

No Brasil, a cultura figurará nos textos constitucionais a partir de 1934, em capítulo dedicado à educação e cultura, cujas disposições referem-se à proteção das ciências, das artes e da cultura em geral. Em 1988, a Constituição fala pela primeira vez em *direitos culturais*. O artigo 215 estabelece os direitos culturais na categoria de *direitos humanos fundamentais*, dispondo que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. (*apud* SILVA, 2001a, p. 49).

Será, portanto, no período pós-Segunda Guerra Mundial, norteador por essa noção de cultura como direito, que a interferência oficial nas questões culturais passará a ocorrer cada vez mais efetivamente, quer pela regulamentação das questões de cultura, quer pela criação de oportunidades culturais ou ainda por meio da construção de espaços culturais. Indissociável do processo de institucionalização da cultura - cujo principal expoente talvez seja a criação dos Ministérios da Cultura - é a formação e consolidação das indústrias culturais. Também a regulamentação destas caberá aos Estados-nacionais, submetidos, inclusive, a acordos internacionais.

É também no pós-Segunda Guerra Mundial – com maior intensidade a partir da década de 1970 - que começa a configuração do processo atualmente conhecido como globalização. Este fenômeno provocou a reconfiguração dos Estados-nacionais para lidar com as novas questões que surgiam nos cenários internos e nas relações internacionais, tanto em termos econômicos quanto políticos e sociais. Tal processo tem repercussões profundas no mundo da cultura – considerado até então, particularmente pela crítica de esquerda, como uma esfera cindida da economia e da política –, que passa a ser vista com um nicho a ser melhor explorado economicamente e também como forma de difundir os padrões culturais de uma dada sociedade. É nesse sentido que apontam as análises de Fredric Jameson sobre “a lógica cultural do capitalismo tardio”, as quais tomamos por base para compreender a nova conjuntura mundial e, particularmente, para refletir sobre os caminhos seguidos no Brasil referentes à relação entre Estado e Cultura e às políticas culturais.

Com esta breve exposição, pretende-se demonstrar como as questões culturais alcançaram relevância significativa ao longo do século XX, tornando-se cada vez mais conectadas às esferas da política e da economia. Foi com o intuito de compreender como esse processo se desenvolve no Brasil que esse trabalho foi realizado.

A proposta inicial do trabalho era analisar a relação entre o crescimento da indústria cultural no Brasil - nos anos do regime militar - e as ações do governo no âmbito da cultura. Mais precisamente, visava investigar a importância da cultura no projeto político dos militares, fato evidenciado pela ação da censura à produção cultural, pelos incentivos governamentais que

favoreceram a consolidação e modernização da indústria cultural entre nós e, ainda, a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar tanto a produção como a distribuição cultural no país.

No entanto, ao analisarmos tais questões, tornou-se importante esclarecer como a cultura foi tratada no país em seus diferentes períodos históricos (e políticos). Para tanto, buscou-se localizar informações que indicassem as atuações governamentais no âmbito da cultura ou de modelos de políticas adotadas para a cultura. Esse referencial nos permite a análise comparativa com o período em foco, assim como nos dá uma noção de totalidade, ou de processo, sobre as questões culturais no país. Este talvez tenha sido o ponto de maior dificuldade no desenvolvimento da pesquisa, pois encontramos poucas obras referentes a tal assunto e, ainda assim, de maneira incipiente e fragmentada. Nesse sentido, consideramos que o segundo capítulo da tese trará alguma contribuição para a sistematização de informações históricas acerca do tratamento destinado à cultura no Brasil, ainda que tal lacuna permaneça aberta e clamando por estudos que a tomem como foco.

Compreender a relação entre Estado e Cultura durante o regime militar é, como já foi dito, o foco central da pesquisa. Para tanto, buscou-se analisar tal questão por diferentes perspectivas, visando tornar explícita a complexa teia que envolve o objeto. Com esse objetivo elaboramos o terceiro capítulo da tese. A partir do exame da atuação dos governos militares no âmbito da cultura é possível evidenciar a existência de um planejamento estratégico, que foi desenvolvido ao longo dos vários governos militares, bem como identificar três formas principais de atuação: censura, investimentos em infra-estrutura e

criação de órgãos estatais voltados a formular e implementar a política cultural oficial.

Tal cenário evidencia a expansão da racionalidade administrativa para a área da cultura, isto é, torna patente que se buscava planejar a cultura nos mesmos moldes, ou em sintonia, com outras áreas, como a economia. Assim, os investimentos realizados no setor de telecomunicações, por exemplo, estão relacionados tanto ao amplo projeto de modernização do país quanto aos objetivos dos militares de promover a Integração e a Segurança Nacional. As análises desse processo e de suas conseqüências deram origem ao debate em torno do sucesso ou não dessa política cultural e de seus desdobramentos nos anos de abertura e redemocratização no país.

Ainda no terceiro capítulo, seguindo a pista de autores que abordaram o assunto no calor da hora e levantando informações e estudos posteriores, procurou-se compreender o modo como a expansão da indústria cultural e a atuação dos órgãos criados pelo governo articulam-se na implementação das políticas de cultura. Analisou-se ainda a pressão exercida por artistas e intelectuais pela liberdade de expressão artística e política, que denunciavam tanto o arbítrio estatal - imposto por meio da censura - quanto o econômico, efetivado pela indústria cultural.

Outro ponto da pesquisa, apresentado no capítulo 4, refere-se ao desdobramento dos debates e ações ocorridos nos anos 1970 em tendências que se configuraram na década seguinte. O foco da discussão concentra-se em definir como seriam as formas de atuação do Estado no âmbito da cultura em condições de liberdade e democracia. Assim, a criação do Ministério da Cultura,

em 1985, é acompanhada de intensos debates entre os setores envolvidos com as questões culturais (funcionários da Secretaria de Cultura e de instituições culturais, artistas e intelectuais) para a definição das formas de financiamento da cultura e sobre os meios de democratização da cultura. Disso resulta a polarização dos setores envolvidos em duas tendências principais: a primeira, mais ligada às interfaces entre cultura e mercado, esteve relacionada à proposição das leis de incentivo a cultura; e a outra, cuja preocupação principal é a democratização da cultura. Esta última ganharia corpo na proposta de cidadania cultural, experimentada em algumas secretarias municipais de cultura sob o governo de partidos de esquerda, particularmente do Partido dos Trabalhadores.

Nesse sentido, procuramos organizar o estudo das questões apontadas da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, *Política Cultural - Uma articulação entre coisas distintas*, visou-se apresentar o mapeamento do conceito de política cultural. A partir da contribuição de alguns autores estudiosos das questões que configuram o universo da relação entre Política e Cultura, analisamos algumas noções como as de campo artístico e mercado de bens simbólicos, apresentadas por Pierre Bourdieu, e ainda as de indústria cultural e cultura administrada, examinadas por Theodor Adorno. Ao final do capítulo são apresentados alguns modelos de políticas culturais implementados em países europeus e nos Estados Unidos.

No capítulo dois, *Panorama histórico do tratamento destinado à cultura no Brasil*, buscou-se identificar as atuações governamentais no âmbito da

cultura nos diferentes períodos históricos e políticos. Com isso, é esboçado o mapeamento das principais questões norteadoras do debate sobre cultura em cada momento.

No terceiro capítulo, *Cultura e Administração: o planejamento da cultura no projeto político dos militares*, analisou-se a relação entre Cultura e Política nos anos do regime militar com ênfase na importância estratégica da cultura nesse projeto político, evidenciando as diferentes formas de atuação no âmbito da cultura adotadas ao longo do período ditatorial: censura a determinado tipo de produção cultural; investimentos em infra-estrutura e incentivos que favoreceram a consolidação da indústria cultural; a criação de órgãos estatais destinados a regulamentar e organizar a produção e distribuição cultural pelo país. Essas ações estão relacionadas tanto ao amplo projeto de modernização do país quanto aos objetivos militares de Integração e Segurança Nacional.

Finalmente, no quarto capítulo, *Tendências atuais do debate sobre Política Cultural: “cultura e mercado” ou “cidadania cultural”?*, apresentou-se os desdobramentos de tais ações para a produção cultural no período subsequente ao regime militar. Destaca-se a criação do Ministério da Cultura e o debate atual sobre políticas culturais, o qual marcado por dois pólos principais: “cultura e mercado” e “cidadania cultural”.

Capítulo 1

Política Cultural: uma articulação entre coisas distintas

Política Cultural: uma articulação entre coisas distintas

1. Debate acerca do conceito

Esse trabalho não poderia ser iniciado de outra maneira senão tentando esclarecer o que se entende por *política cultural*. Definição difícil, por tratar-se de objeto ambivalente e hesitante, pois pretende reunir num único conceito coisas que poderiam estar em oposição. “Se cultura é liberdade e política é organização [administração], como entendermos uma junto à outra?” (FEIJÓ, 1992, p. 9). Política cultural seria então faca de dois gumes? Serviria tanto para o controle da cultura quanto para a sua democratização?

Não se pode confundir cultura a serviço da política com política a serviço da cultura. Da mesma forma que pode existir política para a proibição, o cerceamento, o direcionamento, a imposição, também pode existir a organização para o incentivo, para a criação, para o esclarecimento, enfim, para uma elaboração cultural que supere a própria política que lhe deu origem. (FEIJÓ, 1992, p. 9).

O exame de algumas experiências históricas nos fornece exemplos tanto de uma situação quanto de outra. Mas isto nos colocaria numa posição maniqueísta de ou isto ou aquilo, quando a questão nos parece muito mais ampla e mais complexa. Política cultural refere-se, então, à ação de organização da cultura - seja por parte do Estado (em seus diferentes níveis - federal, estadual e municipal) ou de particulares (instituições públicas ou privadas, empresas, organizações não governamentais etc.).

Uma interpretação corrente, porém limitada, desse conceito é a que considera como Política Cultural somente as ações organizadas em torno da

questão artística (artes plásticas, música, teatro, museus etc.), quando a cultura envolve níveis mais complexos (cultura popular, indústria cultural). O equacionamento das diferentes modalidades de expressões simbólicas e culturais, sem predomínio de uma sobre as outras, ou mesmo das imposições de objetivos políticos sobre os culturais, tem se configurado como o principal desafio para a formulação de políticas na área da cultura.

Na bibliografia a que tivemos acesso poucos autores se debruçaram sobre a tarefa de explicitar o conceito de política cultural e os que se aventuraram o fizeram em perspectiva histórica, recobrando amplo período que tem como marco inicial a Grécia antiga.

A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso. Tão velha, em outras palavras, quanto a Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura. No mínimo, tão antiga quanto a Renascença italiana e o dinheiro dos Médici, sem o qual um estoque majestoso de obras-primas não teria emergido para os olhos admirados de sucessivos séculos. Ou, ainda, antiga como a Revolução Francesa, que abre “ao público” as portas das bibliotecas e dos museus e faz surgir a política cultural como um projeto verdadeiramente social. Em última instância, a política cultural tem no mínimo a idade das iniciativas do escritor e militante André Malraux, no final dos anos 50 deste século que se encerra, das quais resultou a criação do ministério da cultura na França e a implantação de uma sólida malha cultural que irriga aquele país de uma maneira, se não única, sem dúvida notável. (COELHO, 1999, p. 9).

Identificar tais momentos e atividades não resolve, porém, o problema conceitual. Teixeira Coelho expressa isso ao relatar suas dificuldades e os rumos escolhidos para a elaboração:

Para fazer esta espécie de primeira consolidação conceitual da área, e que cria as condições para falar-se da política cultural como uma *ciência da organização das estruturas culturais*,

era necessário percorrer a bibliografia especializada e localizar termos e conceitos recorrentes. Tarefa não tão simples quanto parece: não raro, os termos estão lá mas os conceitos, não. Assume-se, com grande frequência, que os conceitos são auto-evidentes, autênticos *dados*, praticamente postulados – quando de fato deveriam ser demonstrados. Se por vezes é possível encontrar aqui e ali, intacta e inteiriça, a definição de um termo, num número maior de ocasiões é preciso *reconstruir* a idéia por trás dele, montá-la peça por peça mediante uma ação de *arqueologia*, eventualmente detetivesca. E, não raro, *construir* uma definição ali onde nenhuma parece ter sido claramente dada antes. (COELHO, 1999, p. 10-1).

Para o autor, Política Cultural constitui “uma ciência da organização das estruturas culturais” e, nesse sentido,

[...] é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as **necessidades culturais** da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO, 1999, p. 293 – grifos no original).

Com essa definição, o autor amplia o conceito de Política Cultural em relação a outras interpretações que a restringem principalmente à ação do Estado na organização da cultura. Um ponto parece ser consensual: o de que o conceito possui caráter de ação, de intervenção social – ainda que não exclusivamente por parte do Estado.

Numa tentativa de sistematização, T. Coelho propõe a seguinte definição para o conceito de Política Cultural:

Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Essas intervenções assumem a forma de:

1. normas jurídicas, no caso do Estado, ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes, que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais; e

2. intervenções diretas de ação cultural no processo cultural propriamente dito (construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais específicas, etc.).

Como *ciência da organização das estruturas culturais*, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de produção e agenciamento dessas iniciativas bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam. (COELHO, 1999, 293).

Certamente tal definição é importante do ponto de vista de quem busca a definição de um *campo* (no sentido bourdieusiano do termo), pois abarca todo complexo de relações de concepção, implementação/produção, acesso/consumo, estrutura, legislação, etc. Tal definição recoloca a questão apresentada anteriormente, sobre o conceito de política cultural, e cada vez mais fica explícito que ele envolve a articulação entre coisas distintas – assim como o ocorre com o conceito de indústria cultural, conforme a formulação de Adorno e Horkheimer, que apresentaremos mais adiante.

No entanto, se há dificuldade em termos de definição conceitual, muitas são as referências que podem nos ajudar a compreender os pontos norteadores das reflexões sobre o assunto. Contribuição importante, nesse sentido, é a do sociólogo francês Pierre Bourdieu que, na empreitada de provar a validade científica do referencial por ele desenvolvido, particularmente com relação aos conceitos de *habitus* e *campo*, analisa a constituição do campo artístico e, em sua exposição, nos ajuda a compreender como estão entrelaçadas (ou de que forma se articulam) as perspectivas econômica, política e social na produção de bens simbólicos. Examinamos a seguir, de forma um pouco mais detalhada, as contribuições deste autor.

2. Pierre Bourdieu: a construção do campo artístico

Pierre Bourdieu é autor de vasta obra, que abrange variados objetos e campos do saber, como etnologia, educação, cultura, entre outros. O reconhecimento de tal produção o tornou referência para a Sociologia contemporânea, não somente pelo resultado de seus trabalhos, mas também pela maneira como os desenvolveu, sempre procurando articular a elaboração teórica e a pesquisa empírica.

Destacam-se como aspectos centrais da obra de P. Bourdieu os conceitos de *habitus* e *campo*. Esses elementos estão sempre presentes em seus trabalhos e são aplicados na análise de diferentes temas, fato que evidencia a pretensão do autor em desenvolver um instrumental de análise para ser amplamente utilizado no exame dos problemas sociais.

A noção de *habitus* compõe um sistema de disposições duráveis e transponíveis, que se manifestam num duplo movimento: primeiro, a maneira como o agente interioriza as estruturas sociais – isto é, a marca do social sobre o indivíduo, a interiorização do exterior – e, num segundo movimento, a exteriorização do interior, momento em que o agente expressa as disposições adquiridas, mas de maneira a diferenciá-lo socialmente. É importante salientar que, para Bourdieu, o agente não é meramente reprodução da estrutura social (postura que deriva de sua crítica ao determinismo estruturalista). O agente é eminentemente ativo e atuante no espaço social, mas não se configura em “sujeito”, isto é, não é autônomo.

Nesse sentido, os termos “duráveis” e “transponíveis” da noção de Bourdieu fazem diferença, pois com isso o autor reconhece que as disposições

adquiridas “podem se modificar no curso de nossas experiências” (CORCUFF, 2001, p. 51), apesar das resistências às mudanças – o que marca certa continuidade na vida de uma pessoa. E também indica que as “disposições adquiridas ao longo de certas experiências (familiares, por exemplo) têm efeitos sobre outras esferas (profissionais, por exemplo)” (CORCUFF, 2001, p. 51). Assim, o *habitus* carrega em si, ao mesmo tempo, a possibilidade de reprodução e de transformação social. Representa, por um lado, as marcas da estrutura nos indivíduos e, por outro lado, a exteriorização dessas disposições adquiridas de maneira particular e, portanto, carregada de subjetividade. A apresentação desse conceito, a partir de uma bela imagem, é feita por Rezende:

Tudo se passaria como se as diversas práticas sociais se estabelecessem à maneira pela qual se estabelecem os caminhos num determinado território: o próprio fato de alguém percorrer uma extensão qualquer de campo deixa traços que o induzirão a tomar o mesmo caminho numa próxima vez, abrindo assim cada vez mais a trilha, o que induzirá outros a segui-la também. Assim, é o caminhar que abre o caminho mas, por outro lado, a existência da trilha aberta leva a que habitualmente se ande por ela. Nada impede, porém, que, na medida em que tenha interesse nisso, o caminhante possa desviar-se do caminho já feito e nem que, em seguida, por comodidade, digamos, volte a ele. A tendência ‘natural’, é de sempre trilhar os caminhos já abertos. [...] É isto que produz uma correspondência formal, ou um mesmo ‘estilo’, entre diversos aspectos das práticas e dos diversos produtos simbólicos numa dada cultura e portanto a aparência de que existe uma única lógica anterior, subjacente e determinante dessas práticas. Mas é isto também que explica as aparentes incoerências e contradições que mesmo o pesquisador estruturalista, se atento, acabará por encontrar. (REZENDE, 1999, p. 198-9).

Contudo, se a noção de *habitus* está mais ligada ao agente, à subjetividade, seu contraponto – ou melhor, seu complemento – é o conceito de campo.

A noção de campo se refere ao espaço das relações objetivas. É formado por agentes, instituições ou grupos. Entretanto, não se constitui de maneira deliberada, mas de acordo com as relações entre agentes individuais e coletivos, portanto, é um espaço de luta entre os agentes, com diferentes graus de força entre eles e diferentes possibilidades de sucesso. Resultam desses embates as modificações ou a manutenção das regras de um determinado campo.

Para melhor explicitarmos a noção de campo, buscamos apreendê-la tomando como referência um campo específico, que poderia ser o intelectual, o político, o religioso entre outros. Para os propósitos desse trabalho, torna-se relevante a análise do campo artístico. A análise de Bourdieu sobre este campo começa com proposições relacionadas ao valor simbólico da obra e do artista:

O que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte, e não uma coisa do outro mundo, ou um simples utensílio doméstico? O que é que faz de um artista um artista em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu, sejam obras de artes? (BOURDIEU, 2000, p. 287).

A transmutação do objeto de arte, simbólica e economicamente, remete à questão histórica da gênese do campo artístico. O valor simbólico de tal objeto depende da cumplicidade de uma estrutura de relações, "conluio dos agentes do sistema de produção de bens sagrados". Consumidores, artistas, historiadores, *marchands*, críticos etc., que progressivamente se instituem no campo, nesse espaço de concorrência de relações objetivas entre os agentes que crêem e participam ativamente do interior deste universo social.

Com relação ao artista, deve-se levar em consideração as condições históricas e sociais que possibilitaram o surgimento e a hegemonia do seu personagem e de sua obra, neste mundo de crença no valor da arte:

[...] o que leva a arrolar não só os índices de autonomia do artista (aqueles que a análise dos contatos revela como o aparecimento da assinatura, da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito à arbitragem dos pares, etc.) mas também os índices de autonomia do campo tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que condiciona o funcionamento da economia dos bens culturais: locais de exposições (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (escolas de belas artes, etc.) agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.). (BOURDIEU, 2000, p. 289).

O campo é o local onde se trava uma batalha concorrencial entre os dominantes (estabelecidos e, portanto, conservadores da ordem vigente) e os dominados, candidatos que desejam romper com o ciclo dominante e conquistar capital simbólico para manter hegemonia. Essa disputa constante proporciona a dinâmica e a vida do campo. O campo artístico se constitui historicamente, produzindo valor e crença do artista e de sua obra, isto é, criando mecanismos (como as instituições culturais) que atestem a legitimidade de tal produção e promovendo o reconhecimento social de determinados artistas e suas respectivas obras. Entretanto, a instituição de outra ótica, ou seja, a conversão coletiva da apreciação estética no interior desse campo, depende das condições sociais favoráveis para o embate dos agentes sociais envolvidos até que se destitua a visão dominante e se consolide outra ótica.

Bourdieu analisa a gênese do campo de produção artística e sua constituição histórica citando a revolução simbólica de Manet e os Impressionistas, na França do século XIX. A conjuntura social e política da

França e a instituição da Academia de Arte, que na prática tinha poder quase exclusivo de avaliar e julgar a arte, proporcionaram aos artistas acadêmicos poder político e institucional cuja sustentação era o esquema sistemático de concurso coroado por recompensas honoríficas; por exemplo, o concurso anual do Grande Prêmio, que garantia ao vencedor uma estada na Vila de Medicis, assim como o Prêmio de Roma e a Medalha do Salão. Os pintores acadêmicos tinham de cumprir a seqüência de provas preparadas pela Escola de Belas Artes e a Escola de Roma.

De acordo com Bourdieu, a aceitação das normas e a docilidade dos pintores acadêmicos podem ser justificadas por conta da origem familiar (freqüentemente mais humilde do que a dos Impressionistas), e também pela dependência de trabalhos estatais:

Formados na imitação dos seus mestres e ocupados em formar mestres à sua própria imagem, eles [pintores acadêmicos] jamais escaparam completamente à dominação da Escola, cuja necessidade interiorizaram profundamente por meio de disciplinas na aparência puramente técnicas ou estéticas, mas tendo por princípio a submissão à instituição escolar.

A Escola, quer dizer, o Estado, garante o valor desses pintores, garantindo (...) o valor de seus títulos e dos títulos que eles concedem. E ela garante também o valor de seus produtos, assegurando-lhes o quase-monopólio do único mercado existente, o Salão [...] (BOURDIEU, 2000, 261/262).

A perspectiva econômica traz grandes contribuições para melhor explicação do processo de luta no campo artístico daquela época, visto que os pintores acadêmicos constituíam peça importante no esquema. Desde a formação até a consagração, eram submetidos às rigorosas disciplinas e normas acadêmicas, já que dependiam dos serviços públicos e da certificação do "bom gosto" para poderem aumentar o valor de seus trabalhos. Os Impressionistas, por serem

"filhos de família", não dependiam exclusivamente dos seus trabalhos e, por isso mesmo, evitavam a carreira acadêmica. Com isso, não tinham que passar por seqüências longas de provas preparatórias, nem tão pouco manter uma submissão às normas acadêmicas, que exigiam severa disciplina e comportamento dócil. Ainda que os campos sejam relativamente autônomos, há relação e englobamento entre eles (variando historicamente). Nesse caso, o campo econômico está diretamente relacionado com outros campos. Isto remete às condições sociais e econômicas, que, se não favoreceram completamente a Manet e aos Impressionistas, ao menos deram sustentação para que eles mantivessem firme a visão de mundo que professavam. Assim, os conceitos estéticos vigentes e aceitos socialmente eram aqueles legitimados pela academia, que, naquela sociedade, encontravam nas obras públicas (devido a sua relação com o Estado) importante espaço de manifestação. Nesse sentido, a constituição do campo artístico passa também por relações com outros campos, como o econômico e o político.

O capital simbólico, o poder e a hegemonia dos pintores e artistas adeptos do academicismo eram, na verdade, bem maiores do que a simples garantia do monopólio sobre toda arquitetura nacional. Eles eram os mestres, "detentores de uma autoridade estatutária garantida pela instituição", que tinham o poder de discernir o que é a pintura, quem é e quem não é pintor, além de influenciar os aspectos econômicos, como os altos preços alcançados em suas pinturas. Desta forma, o Estado criava os "juizes do bom gosto", cujo prisma assentava-se em normas e símbolos convencionais: céu azul, pele cor de carne, campos verdes, numa pintura de cores modestas e de nobres contornos: "Gestos

codificados: braços levantados, mãos abertas com os dedos crispados para exprimir o desespero, o dedo indicador ameaçando para significar a condenação, a palma da mão aberta para dizer a surpresa ou admiração, etc." (BOURDIEU, 2000, p.275). Assim, criava um valor positivo para a busca da virtuosidade, o gosto do *acabado*: "o acabado é com efeito aquilo que, ao idealizar, torna impessoal e universal, quer dizer, universalmente apresentado" (BOURDIEU, 2000, p. 272). Trata-se de um conceito estereotipado de beleza com legitimação institucional.

É neste clima que Manet surge em cena (e, posteriormente, os Impressionistas) com sua pintura que se contrapunha à perspectiva acadêmica: como era de se esperar, recebeu críticas violentíssimas.

[...] os críticos, convencidos de que Manet ignora tudo da arte de pintar, comprazem-se em realçar as falhas, falando por exemplo de 'ignorância infantil das bases do desenho'; eles percebem como *sem vida* uma pintura que elimina os valores intermédios (o que valeu ao autor do *Balcon* a ser comparado com um pintor de paredes) e, sobretudo, eles lamentam incansavelmente que nela falte o acabado. Manet julga fazer pinturas, quando o que ele faz é pincelar esboços, diz Albert Wolff em 1869 ; Manet, diz um outro crítico em 1875, zomba do júri enviando esboços mal delineados; segundo um outro, em 1876, por simples incompetência, Manet não acaba o que começou; um outro, ainda no mesmo ano, reproba-o por nada acabar__ e Mallarmé em 1874 defende-o desta acusação indefinidamente repetida. Se não se pode estar de acordo com Albert Boime quando, ao retomar o argumento dos críticos do Salão, formula a hipótese (já sugerida por Sloane) que tem em vista negar a revolução impressionista mostrando que ela teria essencialmente consistido em constituir como obras acabadas os esboços dos pintores acadêmicos. (BOURDIEU, 2000, p. 271).

Manet impõe a sua visão como nova visão de mundo, rompendo com o estilo acadêmico "acostumado a perceber a pintura como uma narrativa, uma representação dramática de uma história". Perde completamente o sentido, em

sua pintura, a lógica acadêmica (razão de tantas críticas) e os códigos "normais" tornam-se insignificantes. Para os acadêmicos, essa afronta era insuportável. "A perturbação chega ao auge perante quadros que, como L'Execution de Maximilien, suprimem toda forma de drama e fazem desaparecer toda espécie de relação narrativa, psicológica ou histórica, entre objetos e, sobretudo, as personagens, ligados assim apenas por relações de cores e valores" (BOURDIEU, 2000, p. 274).

Tal situação evidencia o campo de luta, o espaço de disputa pelo capital entre os acadêmicos (conservadores, dominadores) e os Impressionistas (dominados) recém-chegados, determinados a impor uma visão de mundo, conseqüentemente, um estilo de vida. Essa disputa coloca em xeque o sistema de crença construído pelos artistas acadêmicos: "Crença dos pintores na legitimidade do júri e dos seus veredictos, crença do Estado na eficácia do júri, crença do público no valor da marca acadêmica" (BOURDIEU, 2000, p. 277). Disso resulta a desestruturação da cumplicidade social dos agentes no sistema de produção de arte.

Em 1863, é criado o "Salão dos Recusados" para a exposição de pinturas dos excluídos, preteridos pelo júri de admissão e pela Academia de belas artes. Este foi o golpe fatal que abalou as estruturas, abrindo concessões para o fluxo maior de pintores não acadêmicos criarem seus mercados e se instituírem no campo das artes. Em novembro de 1884, um decreto retira da academia a direção do ensino na Escola de Belas Artes e da Vila de Medicis, desmoronando de vez a rígida estrutura e o sistema instituído:

O universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como aparelho hierarquizado controlado por um

corpo, institui-se pouco a pouco como campo de concorrência pelo pólo da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do *nomos*, mesmo que todos tenham pretensão a tal título. A constituição de um campo é, no verdadeiro sentido, uma *institucionalização da anomia*. (BOURDIEU, 2000, p. 278).

O campo artístico não acabou: o que houve foi o rompimento da hegemonia de determinado grupo, com a conseqüente emergência de outro mestre, que, da mesma forma, poderia vir a ser, em algum momento, contestado e substituído. A luta permanente no interior do campo é a própria expressão de seu dinamismo.

Para Bourdieu, a constituição do mercado de bens simbólicos está associada à formação e autonomização dos campos artístico e intelectual. Nestes campos, o artista e o intelectual (que superam o letrado e o artesão) colocam-se em oposição às instâncias econômicas, políticas e religiosas que atuam com pretensões de legislar na esfera cultural em nome de um poder não-cultural. Os novos agentes pretendem, eles mesmos, definir as normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos. O processo de autonomização desses campos, do qual resulta a formação do mercado de bens simbólicos, ocorre em meio às seguintes transformações: a) a constituição do público de consumidores virtuais, extenso e socialmente diversificado, capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência econômica aliada a um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição do corpo de produtores e empresários de bens simbólicos, profissionalizados em razão do acesso aos meios técnicos especializados e às normas disciplinadoras da participação no meio; c) a multiplicação e diversificação tanto de instâncias de consagração (como as academias e os salões) competindo pela legitimidade cultural, como

das instâncias de difusão, com operações de seleção investidas de legitimidade propriamente cultural. (BOURDIEU, 2001, p. 100). Dessa maneira, com a autonomização da produção intelectual e artística, os agentes desses campos estariam cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos da Igreja, seja dos controles acadêmicos e das encomendas do Estado, propenso a tomar a arte como instrumento de propaganda.

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos ocorre simultaneamente ao processo de diferenciação tanto dos produtos quanto dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos – fenômeno que corresponde ao incremento da indústria cultural. Bourdieu reconhece que os bens simbólicos “constituem realidades de dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes” (BOURDIEU, 2001, p. 102). Para o autor, com a constituição do mercado de bens culturais, os escritores e artistas tiveram a possibilidade de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria e também a singularidade da condição intelectual e artística. É nesse sentido que o autor analisa a separação entre o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural.

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica [...] que se estabelece entre, de um lado, *o campo da produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, *o campo da indústria*

cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 105).

O que o autor pretende enfatizar é que, com a constituição e autonomização dos campos artístico e intelectual, das quais deriva a formação do mercado de bens simbólicos, ocorre a cisão entre a produção voltada para especialistas - campo da produção erudita - e a produção voltada para o “grande público” - a indústria cultural. Ele apresenta tal separação como especialização do próprio mercado para atender a públicos diferenciados. No entanto, tal cisão deve ser interpretada, segundo o autor, não como ruptura dos artistas e intelectuais com o público de não-produtores ou transfiguração do que ocorre na esfera da política e da economia para a esfera cultural, mas como forma da produção erudita se livrar das imposições e pressões externas a ela garantindo a possibilidade dessa produção ocorrer de acordo com seus próprios princípios de funcionamento. Exemplo da conquista de autonomia no campo da produção erudita é:

[a] tendência cada vez mais marcada da crítica (recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores”. Destarte, constituem-se “sociedades de admiração mútua”, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. (BOURDIEU, 2001, p. 106)

Lembremos, porém, que, para Bourdieu, o campo é espaço de tensão, que congrega as forças em disputa. Assim, os agentes do campo são também

concorrentes e estão em busca da legitimidade cultural, definida pelo próprio campo. Nestas condições, as obras trazem as marcas do sistema de posições do campo no qual foram produzidas, isto é, as relações sociais nas quais se realiza a produção são comandadas pela posição relativa que tais agentes ocupam na estrutura do campo de produção erudita. A consequência desse processo, para o campo da produção erudita, é que cada vez mais ele se prende à lógica de funcionamento interior: ao excluir qualquer referência a demandas externas, tende a dificultar continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo.

Ao analisar a relação entre o campo da produção erudita e o da indústria cultural, Bourdieu ressalta que a oposição entre os dois modos de produção de bens simbólicos constitui recurso metodológico, já que operam no interior do mesmo sistema. Sua diferenciação decorre, como já indicamos acima, da especialização do próprio mercado para atender públicos diferenciados. “Por este motivo, seus produtos derivam de sua consagração desigual dos valores materiais e simbólicos com que são aquilatados no mercado de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2001, p. 142). Isto é, existe uma relação de hierarquia entre os dois pólos e nela a produção erudita detém a legitimação simbólica da dominação, alcançada por meio das normas de consagração instituídas pelo campo, sendo reconhecida como cultura legítima. Os produtos da indústria cultural, ligados ao que o autor chama de “cultura média” (fundamentalmente heterônoma), devem ser definidos em relação à cultura legítima para que seus consumidores possam identificá-los com aquelas referências. No entanto,

encontram-se subordinados à demanda externa e obedecem aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado.

Com efeito, tal arte resulta da conjunção de vários processos: a) de um lado, constitui o produto de um sistema de produção dominado pela procura da rentabilidade dos investimentos e, em consequência, da extensão máxima do público [...]; b) de outro, constitui o resultado de transações e compromissos entre as diferentes categorias de agentes envolvidos em um campo de produção técnica e socialmente diferenciada. (BOURDIEU, 2001, p. 137)

As análises de Bourdieu sobre o campo artístico certamente nos trazem contribuições importantes sobre o desenvolvimento dos processos culturais, particularmente quando procura explicitar tanto as especificidades inerentes ao funcionamento desse campo como suas articulações com as outras esferas sociais. No entanto, suas considerações sobre a indústria cultural parecem não alcançar a mesma dimensão, limitando-se, como procuramos apresentar acima, a demonstrar sua dupla subordinação: à lógica do mercado e à inspiração/adaptação aos produtos da “cultura legítima”. Exame mais profundo das implicações da indústria cultural para a sociedade contemporânea, foi desenvolvido por Theodor Adorno, cujas principais contribuições procuraremos apresentar a seguir.

3. Adorno: Cultura e Administração

Theodor Adorno dedicou parte significativa de sua produção teórica à análise do processo cultural da sociedade na fase do capitalismo tardio. Uma de suas principais contribuições para o exame deste assunto está no ensaio, escrito em parceria com Max Horkheimer, “A indústria cultural: o esclarecimento como

mistificação das massas” que compõe o livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947.

Neste ensaio os autores explicitam o processo de imbricação entre cultura e economia, bem como seus desdobramentos na esfera da política, que caracterizam o atual estágio do desenvolvimento capitalista. Evidentemente, os estudos sobre cultura e economia não se iniciam neste momento, mas as interpretações anteriores (especialmente as do século XIX, como também outras contemporâneas desses autores) tendiam a considerar a cultura como uma esfera cindida da economia, como espaço de refúgio ou de contestação para os problemas da vida moderna. Outros viam nas transformações do modo de produção de bens culturais - cada vez menos artesanal e mais técnico-industrial - a possibilidade de, por meio da produção em larga escala, atingir um número maior de pessoas e assim democratizar a cultura. É nesse contexto que surge a expressão cultura de massa, que tentava transmitir a idéia de uma cultura surgida das massas. Ora, é em particular contra esse argumento que se destina o ensaio de Adorno e Horkheimer. Para desvelar tal argumentação cunham o conceito de indústria cultural e demonstram, ao contrário do que pretendiam os “advogados da coisa”, tratar-se da imposição da lógica econômica à cultura. Isto é, o modo de produção industrial, pautado no modelo fordista, passava a ser aplicado a produtos simbólicos e isso resultava de nova forma de organização do capital.

Vale ressaltar algumas características do momento histórico e, particularmente, do ambiente intelectual em que tais reflexões estão inseridas. Nesse período - primeira metade do século XX se estendendo até a década de

1960 - se desenrola intenso debate acadêmico acerca do desenvolvimento do capitalismo e da “validade” da teoria marxista para a análise social. Os intelectuais envolvidos nesse debate dividiam-se em dois grupos principais: um, defendia ter a sociedade industrial alcançado seu pleno desenvolvimento e que a própria evolução das forças produtivas teria levado a um tipo de organização social distinta da do período anterior, fato que exigiria a formulação de novas categorias analíticas para o exame da sociedade. O outro grupo afirmava estarmos vivendo nova fase do capitalismo, com nova configuração na organização do capital e ênfase na sua internacionalização, mas ainda sob o modo de produção capitalista. Portanto, o instrumental analítico da teoria marxista – especialmente sobre a mais-valia e a luta de classes – continuaria em pleno vigor.

Bom exemplo da expressão desse debate foi o 16º Congresso dos Sociólogos Alemães, em 1968, tendo como tema “Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial”. Da Conferência de Abertura, feita por Adorno, inferimos importantes indicadores tanto da posição de Adorno como das principais polarizações no debate.

[...] Exposições e debates deverão ajudar a esclarecer se o sistema capitalista ainda domina de acordo com o seu modelo, independentemente de como ele se tenha modificado, ou se com o desenvolvimento industrial o próprio conceito de capitalismo, a diferença entre Estados capitalistas e não-capitalistas, e até mesmo a crítica ao capitalismo tornaram-se obsoletos. Em outras palavras, saber se é pertinente a tese, hoje tão difundida dentro da sociologia, de que Marx estaria ultrapassado. Segundo essa tese, o mundo está tão determinado pela técnica, que se desenvolveu além das previsões, a ponto de, em comparação a isso, a relação social que outrora definia o capitalismo, a metamorfose do trabalho vivo em mercadoria e, desse modo, a contradição de classe, perdeu a relevância, na medida em que não se tenha tornado credence. (ADORNO, 1986, p. 62/63).

Adorno aproveita o espaço para empreender a defesa da liberdade e do pensamento dialético e, por meio desse, tece críticas a ambos os grupos usando, para sua reflexão, argumentos apresentados por eles para marcarem sua oposição. Com isso, Adorno mostra que a questão não se resume a optar por essa ou aquela formulação teórica, mas que o foco deve ser a análise crítica da sociedade; vigiando para não sucumbir às respostas simples, ao caminho fácil; praticando o pensamento dialético; e explorando as contradições.

Em sua análise sobre a temática, nos diz:

Em categorias da teoria crítico-dialética, eu gostaria de propor como primeira, e necessariamente abstrata, resposta que a atual sociedade é, de acordo com o estágio de suas *forças* produtivas, plenamente, uma sociedade industrial. Por toda parte e para além de todas as fronteiras dos sistemas políticos, o trabalho industrial tornou-se o modelo de sociedade. Evolui para uma totalidade, porque modos de procedimento que se assemelham ao modo industrial necessariamente se expandem, por exigência econômica, também para setores da produção material, para a administração, para a esfera da distribuição e para aquela que se denomina cultura. Por outro lado, a sociedade é capitalismo em suas *relações* de produção. Os homens seguem sendo o que, segundo a análise de Marx, eles eram por volta da metade do século XIX: apêndices da maquinaria, e não mais apenas literalmente trabalhadores, que têm de se conformar às características da máquina a que servem, mas, além deles, muitos mais, metaforicamente: obrigados até mesmo em suas mais íntimas emoções a se submeterem ao mecanismo social como portadores de papéis, tendo de se modelar sem reservas de acordo com ele. Hoje como antes produz-se visando o lucro. Para além de tudo o que à época de Marx era previsível, as necessidades, que já o eram potencialmente, acabaram se transformando completamente em funções do aparelho de produção, e não vice-versa. São totalmente dirigidas. (ADORNO, 1986, p.68).

Como se vê, Adorno demonstra que a sociedade continua organizada sob o modelo capitalista e que muitas das análises de Marx haviam se concretizado. Portanto, seu referencial teórico não deveria ser descartado, principalmente

porque “a irracionalidade da atual estrutura social impede seu desdobramento racional em uma teoria” e, nesse sentido, “abdicar dessa teoria não seria um progresso crítico do espírito científico mas sim a expressão de uma forçada resignação. Paralela à regressão da sociedade corre uma regressão do pensamento sobre ela” (ADORNO, 1986, p. 66). No entanto, a sociedade atual é diferente daquela analisada por Marx, fato que impõe ao intérprete social o exame de tais transformações em perspectiva histórica. Desafio enfrentado por Adorno, que concluiu ter a teoria da dominação econômica explicitada por Marx se convertido em algo ainda mais perverso: a dominação total. É nesse contexto, então, e não somente na perspectiva econômica, que Adorno utiliza a expressão “capitalismo tardio”.

Outro texto de Adorno sobre as circunstâncias que envolvem o processo cultural é *Cultura e Administração*. De extrema relevância para as questões examinadas nesse trabalho, o ensaio é emblemático desde sua primeira frase: “Quien habla de cultura habla también de administracion, quiéralo o no”. Tais palavras vindas de Adorno, podem causar estranheza, particularmente àqueles acostumados a rotulá-lo como pessimista ou elitista, defensor da cultura erudita, de acesso restrito apenas aos que dominam seus códigos. Esse texto mostra exatamente que as análises adornianas sobre o mundo da cultura não são descoladas dos demais aspectos da vida social, como a política e a economia.

O primeiro aspecto salientado pelo autor é a abrangência da palavra cultura e da relação tensa estabelecida com a administração:

El reunir bajo la palabra única de cultura cosas con denominador tan distinto como filosofía e religión, arte y ciencia, formas del modo de vivir y moralidad y, finalmente, el espíritu objetivo de una época, traiciona de antemano la

mirada administrativa, que, desde lo alto, acumula, reparte, pondera, organiza. (ADORNO, 1971, p. 69).

Talvez essa contraposição entre as duas esferas tenha sido construída historicamente a partir do entendimento que se tinha da palavra cultura: “tendría que ser lo más alto y puro, lo que no este manoseado ni aderezado mediante ninguna consideración táctica ni técnica (...) La cultura sería la manifestación de la esencia humana pura, sin consideracion de las unidades funcionales de la sociedad.” (ADORNO, 1971, p. 70). Adorno refere-se a tal concepção como um conceito ingênuo de cultura, que, para seus defensores, certamente provocaria estranheza pensar a cultura como algo administrado (ou administrável).

No entanto, surgiria daí um paradoxo: por um lado, “quanto mais se fizer pela cultura, pior para ela”, pois isto significaria subordiná-la, classificá-la, submetê-la a uma lógica que é exterior a ela. Por outro lado, “pero si se la abandona a si misma, no solo queda amenazado todo lo cultural com la perdida de la posibilidad de ejercer um efecto, sino con la perdida de la existencia.” (Idem, p.70). Sua postura é bastante clara quanto a esta questão:

Ni hemos de aceptar sin crítica el concepto ingenuo de cultura, hace ya mucho cruzado por ideas propias de negociaciones, ni – denegado conservadoramente – hemos de quedarnos con lo que le ocurra en la época de su organización integral. (ADORNO, 1971, p.70).

Adorno desenvolve análise sobre o processo de burocratização ocorrido na sociedade moderna retomando e criticando, em alguns momentos, a análise weberiana para enfatizar como tal tendência se expande para o mundo da cultura. Um dos principais problemas identificados é o dos critérios gerais das

normas administrativas, que não observam as especificidades da “coisa” a ser administrada, pelo contrário, tendem a apagá-las. Não se trata de “negar” a administração da cultura, mas de observar que não se pode fazê-lo com as normas gerais da administração tendentes à homogeneização, isto é, não importa o que será administrado, os princípios serão sempre os mesmos. Adorno adverte que, no caso da cultura, é preciso considerar suas especificidades, a sua “razão imanente”: não se deve tratá-la com normas que não lhes são imanentes, “que não tem nada a ver com a qualidade de seu objeto”.

Para Adorno, a administração da cultura deve ser exercida por pessoas especializadas e deve-se estar atento aos argumentos aparentemente democráticos (de “dar” ao povo o que ele quer), bem como aos jogos de interesses políticos e mercadológicos.

Una política cultural socialmente no ingenua tiene que mirar hasta el fondo de este conjunto complejo, sin temer ante la amonestación de las mayorías. Indudablemente, no es posible eliminar mediante una simple política cultural la contradicción entre el orden democrático y la consciencia existente de hecho en quienes tanto están retenidos a consecuencia de las condiciones materiales como mantenidos hacia la minoría de edad; pero la democracia otorga, con todo, cierta igualdad gracias a la representación, a la que, en definitiva, deben también los expertos su legitimidad para la administración de los asuntos culturales: permite impedir las maniobras que sirven a la barbarie, merced a que éstas corrompen los pensamientos de calidad objetiva mediante la malfamada apelación a la *volunté de tous*. Las palabras de Benjamin acerca del crítico – que tiene que sostener los intereses del público contra el público – son aplicables a la política cultural. Y el experto está también al servicio del público. (ADORNO, 1971, p. 95).

No entanto, onde encontrar pessoas qualificadas para tais atividades senão entre aqueles ligados ao mundo da cultura?

No existe ninguna pura inmediateidad de la cultura: allí donde los hombres la consumen con gusto como un bien de consumo manipula a los hombres; el sujeto se convierte en sujeto de cultura únicamente pasando a través de la mediación de las disciplinas objetivas, y su procurador en el mundo administrado es en todo caso el experto. Desde luego, habría que encontrar expertos cuya autoridad fuese realmente la de la cuestión, y no la fuerza meramente personal del prestigio o de la sugestión. Debería, incluso, ser un experto quien decidiese quiénes son expertos (círculo fatal).

La relación entre administración y expertos no es solo necesidad, sino también virtud: abre la perspectiva de proteger las cosas culturales de la esfera de dominio del mercado o del pseudomercado, esfera que hoy, irremisiblemente, es algo casi truncado. (...) Quien impertérritamente, con consciencia crítica, se vale de los medios administrativos y de las instituciones, hace siempre posible que se llegue a realizar algo de lo que de otro modo no sería sino cultura administrada; y las mínimas diferencias que con respecto a lo siempre igual a sí mismo se abren ante él representan, como de costumbre desvalidamente, la diferencia en torno al todo: en la diferencia misma, desviación, está concentrada la esperanza. (ADORNO, 1971, p. 95-7).

Nesse ponto talvez possamos fazer uma aproximação entre as análises de Bourdieu e as de Adorno. No trecho acima, Adorno salienta a especificidade da formação cultural, que deve ser mediada por especialistas, e não pelo simples consumo de produtos culturais. É o especialista que possui autoridade para atuar no meio cultural, essa autoridade deveria se originar não de seu prestígio ou posição social, mas de seus conhecimentos, de sua formação na área. “Deveria, inclusive, ser um especialista quem decidisse quem são especialistas (círculo fatal)”. Tal caracterização parece se aproximar dos apontamentos de Bourdieu sobre a constituição do campo artístico, conforme apresentamos acima. O processo de autonomização do campo caracteriza-se por estabelecer distinções dos outros campos que compõem o espaço social, bem como afirmar as habilidades específicas que os agentes inseridos nesse campo devem apresentar.

A relação entre a administração da cultura e os especialistas da área numa sociedade cada vez mais dominada pelo mercado tornou-se, mais que uma necessidade, uma virtude, para que haja ainda uma brecha contra a dominação total do mercado. Fica a esperança de que o especialista, valendo-se dos meios da administração e das instituições, possa fazer algo mais pela cultura do que abandoná-la à própria sorte. Nesse sentido, ao longo do século XX, a necessidade de se mediar as relações entre mercado, cultura e política deu origem a experiências de administração da cultura, das quais resultaram alguns modelos de política cultural, como os que apresentaremos a seguir.

4. Sérgio Miceli – Política cultural comparada

Um dos principais estudiosos do tema Política Cultural no Brasil é o sociólogo Sérgio Miceli, organizador, aliás, de importante obra sobre o assunto: *Estado e Cultura no Brasil*. No entanto, nesse momento, pretendemos abordar outra pesquisa realizada pelo autor em parceria com Maria Alice Gouveia, *Política Cultural Comparada* (1985), em que se analisa a atuação de vários países europeus e dos Estados Unidos no âmbito da cultura, e identifica dois modelos principais que norteiam as políticas culturais:

As definições alternativas do que se entende por *política cultural* em diferentes países, mesmo entre aqueles que apresentam níveis idênticos e homogêneos em termos de desenvolvimento econômico, social, político e cultural, derivam, é claro, da história particular dessas sociedades, cujo saldo de lutas sociais está na raiz de uma presença mais ou menos abrangente do poder público como instância decisiva nos processos de regulação e intervenção no campo da produção cultural. *A França e os Estados Unidos constituem, por assim dizer, os tipos ideais extremos de uma perspectiva comparada*, ou seja, o contraste entre uma política cultural marcada sobretudo pelo vulto da presença governamental e um apoio

institucional que depende muito mais das orientações e decisões de ‘contribuintes’ privados (fundações, corporações ou particulares) do que de recursos públicos. (MICELI, 1985, p. 11 – grifo meu).

O autor identifica o período pós-segunda guerra mundial como o momento em que “a maioria dos governos europeus institui um aparato administrativo, destinando-lhe um montante apreciável de recursos” (MICELI, 1985, p. 11), fato que marcaria, então, a origem dos Ministérios da Cultura. No entanto, o autor esclarece existir um longo percurso nessa relação entre Estado e Cultura na Europa e, para demonstrá-lo, recupera historicamente as tradições de apoio/incentivo às atividades artístico-culturais, caracterizadas principalmente por ações como o mecenato. Tal tradição, de acordo com Miceli, tem peso significativo na elaboração das políticas culturais, mesmo no caso de países onde houve mudança no regime de governo:

Naqueles países onde a atividade cultural se mostrava indissociável da imagem prevalecente de identidade nacional, as reformas empreendidas nos estatutos e nas práticas dessas instituições de ‘excelência artística cultural’ apenas alteraram o rótulo da chancela, tendo perdido o qualificativo ‘real’ para assumirem a designação ‘nacional’ ou ‘estatal’. (MICELI, 1985, p. 11).

Reconhece-se, dessa forma, a importância e a responsabilidade atribuídas pela sociedade ao Estado como protetor e incentivador das artes, particularmente daquelas consideradas significativas para a identidade nacional.

[...] A manutenção das instituições consolidadas de grande prestígio cultural, quase todas sediadas nas capitais, traduzia a intenção política manifesta de preservar a tutela do poder público sobre o legado de cada ‘cultura nacional’, mantendo-se o Estado não apenas como principal fonte de apoio e financiamento às artes mas também como empresário nos domínios legítimos da produção cultural. (MICELI, 1985, p. 12).

Nesse sentido, a atuação do Estado no âmbito da cultura nos países europeus foi marcada pela preocupação em preservar as características da cultura nacional como elemento de coesão e fortalecimento da identidade cultural. Tal motivação se expressa em dois tipos característicos de atitude do Estado em relação à produção cultural: 1) na maioria dos países europeus, o Estado assumiu a posição de “patrão” direto das artes e dos artistas; 2) outros governos preferiram restringir a presença pública na área cultural ao encargo de subvencionar as companhias de ópera, teatro declamado, balé e orquestras, “em suma, aquelas instituições e produtores considerados capazes de exibir os padrões de excelência cultural nos gêneros consagrados que essas sociedades identificam e reconhecem como a encarnação mesma do que seja cultura com maiúscula” (MICELI, 1985, p. 12). No entanto, o autor aponta que a continuidade do mecenato governamental, nas dimensões consideráveis que subsistiram em inúmeros países europeus, “prende-se à crescente impossibilidade de as chamadas artes cênicas e a música instrumental erudita gerarem receitas de bilheteria suficientes para cobrir seus gastos operacionais” (MICELI, 1985, p. 12). Nesse caso, apesar de se declarar um “protetor das artes”, o Estado restringe sua atuação àquelas áreas que não conseguem se sustentar com receita própria.

O caso austríaco, apresentado por Miceli, parece representativo de como tal tradição influenciou na formulação de políticas públicas para a cultura, bem como de suas formas de financiamento, norteadoras da atuação dos Ministérios da Cultura no pós-guerra:

O caso austríaco é uma introdução bastante instrutiva do que se passa em diversos outros países europeus. No campo da criação

cultural, o carro-chefe da política oficial implementada pelos governos centrais consiste do subvencionamento concedido às orquestras e às companhias de teatro, de ópera e de dança incumbidas de encenar as peças consagradas do repertório clássico e contemporâneo, obedecendo aos *cânones reconhecidos da excelência cultural*. [...] O exemplo austríaco permite ainda entrever outros componentes do campo de forças sociais em meio ao qual tomam feição as políticas culturais européias. Afora o peso de toda uma herança de práticas culturais associadas ao estilo de vida aristocrático e burguês que hoje pesam no orçamento público de maneira desproporcional à contribuição que oferecem ao lazer da maioria da população, a manutenção dessas formas arcaicas de produção cultural conta com dois trunfos políticos nada desprezíveis. Além do *lobby* integrado pelos grupos profissionais diretamente dependentes da preservação desses gêneros da produção cultural (artistas, cantores, instrumentistas etc.) cuja rede de sustentação social e política se estende às diversas frações cultas da classe dirigente, mesmo os segmentos que não consomem regularmente os bens ‘nobres’ (ópera, balé, música de câmara etc.) parecem reconhecer a legitimidade cultural dessas práticas a ponto de lhes conceder um respaldo inclusive eleitoral quando consultados. (MICELI, 1985, p. 13 – grifo meu²).

De acordo com este argumento, determinadas áreas da produção cultural, como as artes cênicas e a música instrumental, necessitariam do apoio governamental devido sua impossibilidade de gerar receitas de bilheteria suficientes para cobrir seus gastos operacionais. Contudo, esse apoio estatal foi conquistado por meio da organização de *lobbys* que buscavam sensibilizar as classes dirigentes para as questões culturais, apelando, não raro, a argumentos de defesa da identidade nacional e da tradição cultural. Tais argumentos têm ressonância num momento em que o avanço da indústria cultural de fato ameaçava a sustentabilidade de tal tipo de produção artística. Além disso, o respaldo popular ao incentivo às artes tradicionais certamente influenciou para que os governos passassem a atuar nessa área.

² É possível perceber nessa passagem elementos apontados por Bourdieu, conforme apresentamos acima, em sua análise sobre o campo artístico.

O autor analisa as políticas culturais de vários países: Áustria, Itália, Alemanha, Bélgica, Holanda, Suíça, França e Inglaterra. Aponta que o dilema clássico com o qual esses países tiveram que se defrontar para a proposição de políticas culturais públicas foi o da “oposição *centralização* versus *descentralização*”. O caso de maior descentralização é o da Alemanha, justificado pela tradição de cada cidade de manter o seu teatro municipal “em condições de oferecer espetáculos regulares em quaisquer gêneros musicais ou cênicos, subsidiando sua própria orquestra e dispondo de um elenco estável de atores, cantores, dançarinos, coristas e instrumentistas” (MICELI, 1985, p. 15). O período de maior centralização das atividades culturais alemãs ocorre durante o regime nazista que, a partir de 1933, com a instalação da Câmara de Cultura e seus sete departamentos, passa a exercer forte controle sobre as atividades artístico-culturais do país. Contudo, a organização descentralizada da administração dos órgãos culturais seria retomada logo após o fim da guerra:

Com a derrota em 1945 e a conseqüente partição do território alemão, a Alemanha Ocidental implantou um sistema federativo de governo que devolveu aos estados e municipalidades suas antigas atribuições enquanto patronos e financiadores das artes, eximindo o governo central de qualquer papel de relevo no campo da produção cultural. [...] Na Alemanha, aliás, as únicas agências federais na área cultural foram instituídas para lidar com pendências derivadas da partição, como por exemplo a Conferência dos Ministros Culturais dos Estados. (MICELI, 1985, p. 17).

Outro modelo característico de intervenção governamental na área da cultura é o de países que apresentam clivagens étnicas, lingüísticas e religiosas, como é o caso de países como Bélgica, Holanda e Suíça. Nesse caso os países são forçados a proceder à alocação de recursos para atividades culturais em função do atendimento de clientelas diferenciadas da população. A partir da análise

desse caso o autor propõe uma interpretação generalizante sobre as questões de centralização ou descentralização das políticas culturais:

Quanto mais unificada uma sociedade dos pontos de vista lingüístico, religioso, político e cultural, tanto mais candentes os debates e mais prementes as iniciativas com vistas à criação de instrumentos e programas de ação cultural destinados a atenuar ou minorar os efeitos perversos da concentração dos serviços culturais de prestígio na capital ou nos principais pólos culturais [...]. Inversamente, quanto mais intensos e atuantes os indicadores de cisão e até mesmo de “guerra” cultural num dado país, tanto mais “eufemizados” os expedientes de que se vale o governo central para ampliar suas atribuições e esferas de influência. (MICELI, 1985, p. 18-19).

Miceli salienta que as diferenças mais relevantes em termos de política cultural têm a ver com o grau de ingerência do poder político sobre as agências incumbidas de gerir os recursos alocados em favor das atividades culturais. A reforma da política cultural francesa, em 1959, culminando com a criação do Ministério da Cultura, “se faz acompanhar por uma revisão do repertório da Comédie Française e por mudanças importantes nos procedimentos de gestão daquela companhia oficial” (MICELI, 1985, p. 19). Esse fato revela que as instituições culturais francesas, mesmo as mais prestigiosas e consagradas, dispõem de autonomia financeira, mas sofrem interferências externas na definição da programação e até mesmo da produção artística.

Outro indicador importante da relevância política de que se reveste a atividade cultural subsidiada na França, tanto no plano interno quanto como instrumento de política externa, é o fato de praticamente todos os setores da administração pública destinarem recursos orçamentários para subsidiar alguma modalidade de ação cultural.

Embora o Ministério da Cultura Francês detenha o controle sobre 43,7% dos recursos destinados pela administração central

à área cultural, os Ministérios da Educação, das Universidades, da Juventude e Esportes e das Relações Exteriores detêm em conjunto, 42,3% dos recursos canalizados para atividades culturais, os 14% restantes repartidos por outros setores da administração. (MICELI, 1985, p. 21)

Existem, na França, várias modalidades de incentivo governamental à produção cultural, não se reduzindo ao financiamento direto ou ao repasse de recursos. Reduções fiscais e subvenções oferecidas por Fundos de Apoio (cujos comitês decisórios são dirigidos por profissionais da área) são alguns exemplos. Essas modalidades destinam-se, particularmente, a atividades que não dependem totalmente do financiamento governamental, mas que, por outro lado, sem seu apoio enfrentariam problemas econômicos capazes de comprometer sua atuação ou mesmo sua sobrevivência. É o caso, por exemplo, do teatro comercial “cuja sobrevivência é considerada indispensável à preservação do prestígio nacional”, de determinado tipo de produção cinematográfica e salas de exibição, tidas como “experimentais” ou de “arte”, que recebem apoio do Centro Nacional de Cinematografia Francesa – este órgão administra o sistema de subsídios e busca organizar a indústria em bases econômicas viáveis. Além disso, a produção cinematográfica recebe apoio público por meio do adiantamento sobre as rendas de bilheteria, “concedido por recomendação de um comitê misto de burocratas e profissionais da área, a ser devolvido se houver lucro, quer através de recursos concedidos diretamente aos produtores a serem reinvestidos em outras produções”. (MICELI, 1985, p. 22)

A instância máxima para a formulação de políticas públicas na área cultural francesa é a Comissão de Negócios Culturais. Essa Comissão é subdividida em grupos setoriais (teatro, cinema etc.) e é composta por

especialistas, técnicos e funcionários, acadêmicos, parlamentares, representantes de movimentos sociais e culturais etc. Entretanto, o poder de pressão dos grupos de interesse nos diversos gêneros da produção artística e cultural faz com que a distribuição de recursos seja bastante desigual, “contribuindo para cristalizar a consequência social perversa segundo a qual a pirâmide de distribuição dos financiamentos seja quase inversa à pirâmide de distribuição das práticas de consumo cultural.” (MICELI, 1985, p. 22-23)

A política cultural da Inglaterra difere da francesa tanto em termos de volume de recursos quanto no dimensionamento dos aparatos administrativos e no grau de centralização das próprias instâncias oficiais encarregadas de regular e subsidiar a vida cultural.

Enquanto o Ministério da Cultura francês dispõe de subsecretarias internas atuantes nas mais diversas áreas (museus, monumentos históricos, arquivos, teatros, cinema etc.), o Arts Council empenha mais da metade de seus recursos na proteção e subsídio às companhias oficiais de teatro, ópera, balé e música, cabendo a outras repartições a gestão dos museus e atividades congêneres. (MICELI, 1985, p. 25).

De acordo com o autor, tal diferença resulta do fato de que “na Inglaterra a cultura não é vista como patrimônio nacional nem o Estado como seu tutor, as justificativas para subsidiar as artes adotam quase sempre álibis pedagógicos, morais e espirituais” (MICELI, 1985, p. 26). Nesse sentido, o apoio às artes pelo Estado não teria nada de político nem haveria interferência de atitudes políticas particulares na definição da política cultural britânica. Vigora claramente uma política liberal, já que as instituições culturais são independentes do Estado e são financiadas por uma instituição igualmente independente: o Arts Council. O sistema de concessão de recursos funciona por meio da aprovação de projetos

individuais e considera o nível de audiência da atividade subsidiada tão importante quanto a qualidade dos serviços ou sua relevância artística.

Quanto ao funcionamento e dotação orçamentária o Arts Council também apresenta peculiaridades em relação aos demais países europeus, particularmente a França:

O Arts Council não é propriamente uma repartição governamental, sua organização interna não procura se ajustar aos moldes em que opera o setor público inglês e seu pessoal não se compõe de funcionários. Em termos estritamente formais, os poderes do governo estão limitados à atribuição do orçamento anual e a nomeação dos membros do Conselho propriamente dito. As atribuições do parlamento se restringem à votação do orçamento anual, sempre aprovado sem quaisquer alterações, o que não costuma acontecer em outros países europeus. O orçamento não está calcado na estimativa que o próprio Conselho faz de suas necessidades e muito menos numa determinada política cultural, sendo fixado basicamente em consequência da política financeira do governo (mais ou menos generosa ou restritiva). O ministro e seus funcionários graduados não intervêm no processo de atribuição de subvenções pelo Conselho a organismos individuais, assim como o próprio Conselho é plenamente soberano para decidir sobre seu pessoal e sobre o salário que lhes concede. (MICELI, 1985, p. 27)

A atuação do Arts Council parece estar inserida num contexto em que a condução da política cultural ocorre contra uma direção ministerial autônoma. Tal característica derivaria da própria tradição inglesa na forma de se relacionar com a cultura: “A aristocracia inglesa protegia os grandes retratistas e comprava antigas obras-primas mas passava sua vida em lugares e espaços privados (castelos, residências etc.), longe das salas de espetáculo” (MICELI, 1985, p. 24). O contato, a relação, com a produção cultural se dá no âmbito privado, por isso, obras culturais que exigiam uma organização mais pública, como as artes cênicas, tinham espaço reduzido nessa sociedade. Outro fator a se destacar é que na Inglaterra as doutrinas da economia de mercado foram estendidas às

artes e com tal força que “até hoje procura-se justificar a concessão de subvenções importantes aos teatros nacionais e à Ópera em virtude dos benefícios que tais gêneros poderiam propiciar à indústria do turismo” (MICELI, 1985, p. 24).

Concluindo sua análise sobre as políticas culturais dos países europeus, o autor chama a atenção para o fato de esses países terem assumido compromisso com o financiamento – e alguns até com a administração – de determinado tipo de produção cultural, principalmente no domínio da música e das artes cênicas. Para ele, isso “traduz a valorização política de uma definição social do trabalho artístico que remonta à era de hegemonia do mecenato aristocrático, eclesiástico e monárquico-absolutista [...]” (MICELI, 1985, p. 28). Nesse sentido, a tradição do mecenato se mantém nas políticas culturais dos Estados europeus por meio de uma atuação marcadamente “patrimonial” ou “preservacionista” no domínio das chamadas “artes ao vivo” e dos museus.

Assim se consolidaria a tendência de separação do sistema de produção cultural em duas esferas: de um lado, o conjunto de gêneros associados às artes tradicionais (ópera, teatro, dança, música clássica etc.), cuja tecnologia e níveis de produtividade não acompanharam o desenvolvimento das forças produtivas em outros setores da economia, e por isso necessita do apoio do Estado, e, de outro lado, o conjunto das atividades incluídas sob a designação abrangente de indústria cultural (mídias eletrônicas/rádio, televisão, vídeo, mídias impressos/jornais, revistas, livros etc.), que tem condições de se manter no mercado sem financiamento estatal.

Dois pontos da análise de Miceli ainda merecem ser destacados: “essa política cultural fortemente ‘previdenciária’ em relação às ‘artes ao vivo’ encontra apoio efetivo junto a segmentos numericamente importantes da população.” (MICELI, 1985, p. 29). Mesmo as pessoas que não costumam freqüentar as salas de espetáculos onde são apresentadas as obras financiadas por tal política, “costumam, via de regra, respaldar as iniciativas governamentais destinadas a ampliar o montante de recursos canalizados para tais finalidades”. Mas se, por um lado, tais disposições explicam o elevado grau de legitimidade alcançado por essa política cultural, por outro, expõem os valores dessas sociedades quanto ao tipo de produção cultural que deve ser incentivada e, por conseguinte, ao daquelas que estarão fora do âmbito de “proteção” do Estado.

O outro ponto refere-se às modalidades de controle público de veículos como o rádio e a televisão. Em vários países europeus as estações de rádio e de televisão são consideradas serviços públicos e estão submetidas às diretrizes estabelecidas pelos poderes governamentais. Sua atuação abrange:

A fixação do orçamento, a constituição de um corpo estável de funcionários, artistas e administradores profissionais, o perfil e a margem de autoridade de que desfrutam os órgãos e instâncias de programação, supervisão e direção, as orientações doutrinárias da programação e, sobretudo, os critérios políticos capazes de influenciar e moldar a programação, em suma, praticamente tudo que afeta a operação, o teor da produção veiculada e o alcance desses veículos, encontram-se na dependência das diretrizes e dos poderes governamentais. (MICELI, 1985, p. 29)

Desse modo, apesar da separação entre as artes tradicionais e a indústria cultural e das ações do Estado se voltarem preferencialmente para as primeiras,

ele não deixa de agir na esfera da segunda, particularmente com relação ao rádio e a TV, sob a justificativa de resguardar os valores culturais da sociedade.

O modelo de política cultural adotado nos Estados Unidos tem por fundamento os incentivos fiscais, segundo o qual as pessoas físicas ou jurídicas podem abater do imposto devido o valor efetivamente doado para a cultura. A política da renúncia fiscal em benefício de organizações artísticas e culturais, bem como de organizações confessionais e educacionais, ocorre nos Estados Unidos desde os primeiros anos após a Independência e foi regulamentada em 1913. Estas organizações também ficaram isentas das taxações sobre as propriedades e o patrimônio, além de outros tributos:

Outra valiosa fonte de recursos para as artes deriva da isenção de diversos tributos (federais, estaduais, locais) e taxas (aquelas incidentes sobre a transmissão de herança etc.) concedida às contribuições, doações e legados feitos às organizações sem fins lucrativos. Desde o início do século [XX], tal sistema de arrecadação vigente nos EUA tem possibilitado uma expansão duradoura das contribuições “filantrópicas” às artes. (MICELI, 1985, p. 70)

Os investimentos públicos diretos no campo das artes nos EUA remontam ao início dos anos 1960, quando foi criado o Conselho de Artes da Cidade de Nova York (1961). Antes disso prevalecia a política de incentivos fiscais, a qual Miceli denomina de “filantropia privada”. O marco da atuação do Estado americano no âmbito da cultura foi a criação do *National Endowment for the Arts* (NEA), em 1965. Depois, a presença pública na área da cultura foi ampliada estendendo o financiamento às humanidades com a criação do *National Endowment for the Humanities* (NEW). Essas duas agências são os principais instrumentos de atuação federal norte-americana na área da cultura.

O NEA, desde sua criação, recebe verba do governo federal em valores determinados anualmente pelo Congresso. A distribuição desses recursos se faz entre instituições artísticas sem fins lucrativos e entre produtores individuais. Parte desse orçamento deve ser repassado para as agências estaduais. Tanto o NEA quanto as agências estaduais devem agregar recursos à verba recebida. Este regime, denominado *matching grants*, sugere que seja agregado pelos menos U\$ 1,00 não federal a cada dólar disponibilizado. (OLIVIERI, 2004, p. 66).

O modelo americano de apoio à cultura, composto pelos incentivos fiscais ao apoio privado e pelos fundos federal, estaduais e municipais, tem sido tomado como parâmetro para o estabelecimento do papel que os Estados devem desempenhar em relação à produção cultural na sociedade contemporânea. Completa esse modelo a esfera do próprio mercado de circulação de bens culturais, isto é, o mercado da indústria cultural.

Nesse capítulo buscou-se evidenciar a maneira como as transformações na sociedade contemporânea, conduzidas pelo desenvolvimento do capitalismo, provocaram mudanças significativas nas formas de produção cultural e na própria maneira de as sociedades se relacionarem com tal produção. Conforme pudemos acompanhar, por meio da análise de alguns autores que estudaram tais questões, transformações expressivas no campo da cultura ocorrem entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX – período que corresponde ao surgimento da indústria cultural e em que a lógica econômica passa a dominar também a produção cultural. Resulta daí a separação entre as chamadas “artes tradicionais” (teatro, música erudita, ópera, dança etc.) e a

indústria cultural. É diante de tal cenário que, ao longo do século XX, ocorrerá de modo cada vez mais intenso a articulação entre coisas, até então, distintas: por um lado, Cultura e Política – a cobrança aos Estados-nacionais para que se definam políticas específicas para a área da cultura; por outro lado, Cultura e Economia – a organização e fortalecimento do “mercado de bens simbólicos” dominado cada vez mais pela indústria cultural.

A apresentação dos modelos de política cultural, acima mencionados, bem como dos elementos econômicos, políticos e sociais envolvidos na elaboração de políticas para a cultura, sejam elas estatais ou não, nos dão subsídios para compreender o desenvolvimento dos debates sobre as questões culturais no Brasil, conforme analisaremos no próximo capítulo, no qual se buscou identificar as formas de atuação, no âmbito da cultura, adotadas pelo Estado brasileiro em diferentes períodos históricos e políticos.

Capítulo 2

Panorama histórico do tratamento destinado à cultura no Brasil

Panorama histórico do tratamento destinado à Cultura no Brasil

Na historiografia brasileira são bastante freqüentes as referências à influência cultural européia sobre a elite econômica, que se formava no Brasil desde os tempos da Colônia. Pode-se até dizer que a vida cultural no país na época colonial era muito limitada, restrita à influência de Portugal, para onde se dirigiam os filhos dos grandes proprietários de terra em busca de formação superior, especialmente na Universidade de Coimbra. Alguns escolhiam a França como destino ou, ainda, em menor grau, a Inglaterra. Eram desses lugares que recebíamos as influências culturais nesse período, por meio dos estudantes que regressavam como bacharéis e impregnados das idéias (e da cultura) européias, e também dos poucos livros, revistas e periódicos que aqui chegavam, também por meio destes estudantes ou de viajantes, brasileiros ou estrangeiros.

A importação desse tipo de material era rigidamente controlada pela metrópole. Era proibida a implantação de gráficas, editoras e universidades na colônia.

A censura de livros e idéias no Brasil não foi apenas uma característica e uma das tristes lembranças dos períodos de ditadura no país. Ela existiu em outros momentos de nossa história, tendo inclusive predominado durante a época colonial, quando a América portuguesa, integrante do Império luso, devia sujeitar-se às leis de censura que vigoravam no Reino e que se estendiam às suas colônias. (ALGRANTI, 2002, p. 91)

Tal postura censora tem duas frentes de justificação: uma, religiosa, que, particularmente a partir a Contra-Reforma e a instauração do Index, visava impedir a difusão das idéias protestantes; outra, política, que pretendia controlar o que liam os súditos americanos, sendo a principal preocupação da Coroa os ideais iluministas que, ao se espalharem pelo mundo, ameaçavam romper a ordem estabelecida.

No entanto, tal controle não impediu a entrada de obras proibidas no Brasil. Um dos melhores exemplos históricos disso é o episódio da Inconfidência Mineira, no qual foram apreendidas - e tomadas como provas contra os inconfidentes - exemplares da Enciclopédia e panfletos que divulgavam os ideais motivadores da Revolução Francesa e da Independência dos EUA.

Apoiada em tão forte tradição lusitana, não causa estranheza a existência da censura de livros no Brasil, no período joanino, principalmente se levarmos em conta que o controle relativo às idéias não se restringiu durante séculos somente à circulação de livros. Todo um conjunto de medidas ocupava-se em dificultar o acesso dos colonos ao mundo das letras, tais como a proibição de tipografias na Colônia, a ausência de um sistema de ensino eficaz e o fato de não existirem universidades deste lado do Atlântico. Cabe lembrar ainda o fechamento de academias científicas que existiram no final do século XVIII no Rio de Janeiro, sob o argumento de que nelas se discutiam idéias revolucionárias. (ALGRANTI, 2002, p. 95)

A argumentação de Algranti, particularmente sobre a universidade e a imprensa no Brasil colonial, parece acompanhar a análise de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes dos Brasil*, sobre os modelos de colonização empreendidos na América pela Espanha e por Portugal.

[...] Em nosso próprio continente a colonização espanhola caracterizou-se largamente pelo que faltou à portuguesa: por uma aplicação insistente em assegurar o predomínio militar,

econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas, mediante a criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados. Um zelo previdente dirigiu a fundação das cidades espanholas na América. (HOLANDA, 1995, p. 95).

Na América portuguesa, com exceção da obra dos jesuítas, não houve preocupação maior com a fixação do homem na nova terra, prevaleceu o caráter comercial da colonização. Holanda apresenta como uma das principais evidências dessa característica a localização geográfica da ocupação – “[...] Ao contrário da colonização portuguesa, que foi antes de tudo litorânea e tropical, a castelhana parece fugir deliberadamente da marinha, preferindo as terras do interior e os planaltos.” (HOLANDA, 1995, p. 99) - e a atenção dispensada ao que hoje chamamos de planejamento urbano – “Já à primeira vista, o próprio traçado dos centros urbanos na América espanhola denuncia o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste: um ato definido da vontade humana” (HOLANDA, 1995, p. 96).

As diferenças nos modelos de colonização adotados implicaram na adoção de estratégias distintas com relação à vida intelectual das colônias, tendo como casos exemplares a universidade e a imprensa. Na América espanhola, desde o século XVI são fundadas universidades:

[...] O afã de fazer das novas terras mais do que simples feitorias comerciais levou os castelhanos, algumas vezes, a começar pela cúpula a construção do edifício colonial. Já em 1538, cria-se a Universidade de São Domingos. A de São Marcos, em Lima, com os privilégios, isenções e limitações da de Salamanca, é fundada por cédula real em 1551, vinte anos apenas depois de iniciada a conquista do Peru por Francisco Pizarro. Também de 1551 é a da Cidade do México, que em 1553 inaugura seus cursos. Outros institutos de ensino superior nascem ainda no século XVI e nos dois seguintes, de modo que, ao encerrar-se o período colonial, tinham sido instaladas nas diversas possessões de Castela nada menos de 23 universidades, seis das quais de primeira categoria (sem incluir as do México e Lima). Por esses estabelecimentos passaram, ainda durante a dominação

espanhola, dezenas de milhares de filhos da América que puderam, assim, completar seus estudos sem precisar transpor o oceano. (HOLANDA, 1995, p. 98)

As conseqüências de tal intento são apresentadas por Holanda por meio da estimativa de um historiador “que avalia em cerca de 150 mil o total [de estudantes diplomados] para toda a América espanhola”.

[...] Só da Universidade do México sabe-se com segurança que, no período entre 1775 e a independência, saíram 7850 bacharéis e 473 doutores e licenciados. É interessante confrontar este número com o dos naturais do Brasil graduados durante o mesmo período (1775 – 1821) em Coimbra, que foi dez vezes menor, ou exatamente 720. (HOLANDA, 1995, p. 119).

Outro autor que analisa as diferenças entre os modelos de colonização portuguesa e espanhola e, particularmente, suas implicações para a vida cultural dos países colonizados é Sodré (1999), em seu livro sobre *A História da Imprensa no Brasil*. Ele aponta como elemento motivador para a precoce instalação de universidades e da imprensa na América espanhola a estratégia do colonizador de impor sua cultura sobre os povos conquistados a fim de poder efetivamente dominá-los e assim garantir o controle sobre o território. No caso da colonização portuguesa no Brasil tal expediente não foi adotado. Contudo, outros instrumentos foram utilizados: por exemplo, a atuação dos jesuítas em relação às populações indígenas e o controle sobre o que poderia ser consumido culturalmente pelos colonos brasileiros.

Assim, onde o invasor encontrou uma cultura avançada, teve de implantar os instrumentos de sua própria cultura, para a duradoura tarefa, tornada permanente em seguida, de substituir por ela a cultura encontrada. Essa necessidade não ocorreu no Brasil, que não conheceu, por isso, nem a Universidade nem a imprensa, no período colonial. Na zona espanhola, uma e outra surgiram logo: tinham larga tarefa a desempenhar, e fundamental. A dualidade de culturas, nela, representava sérios riscos ao domínio. Aqui, não tinha existência prática, não

representava risco algum. O aparecimento precoce da Universidade e da imprensa, assim, esteve longe de caracterizar uma posição de tolerância. Foi, ao contrário, sintoma de intransigência cultural, de esmagamento, de destruição, da necessidade de, pelo uso de instrumentos adequados, implantar a cultura externa, justificatória do domínio, da ocupação, da exploração.” (SODRÉ, 1999, p. 11)

Reafirma-se, dessa maneira, que as ações dos colonizadores concentravam-se em medidas que pudessem garantir seu domínio sobre o território conquistado e sua hegemonia cultural sobre as populações que nele habitavam. Assim, o controle sobre a formação dos colonos, a difusão da religião católica e da língua portuguesa, bem como a repressão a outros tipos de manifestações culturais (particularmente as religiosas) fizeram parte da política colonial portuguesa, que impunha limites à vida cultural no Brasil.

A situação começaria a mudar em 1808, com a vinda da família real e da corte portuguesa³. Márcio Souza fala das condições de atraso da colônia no início do século XIX e das realizações de D. João VI para melhorar as condições de vida na colônia, porém com a preocupação de mantê-la como *colônia*. “Impossibilitado de promover avanços ou mudanças na estrutura econômica, D. João VI investe em Educação e Cultura” (SOUZA, 2000, p. 24).

A fundação da Imprensa Régia, em 1808, é destacada como o marco das mudanças culturais que ocorreriam na vida da colônia, pois a partir daí:

A presença de um prelo, mesmo pertencendo à Imprensa Régia, um órgão oficial, refletia uma mudança inesperada para uma colônia como o Brasil, tratada sempre com restrições e vigiada de perto. Era um sinal de apreciável mudança. (SOUZA, 2000, p. 23).

³ Cf. Holanda, 1995; Algranti, 2002 e Souza, 2000.

Algranti nos dá algumas informações sobre a atuação da Imprensa Régia e sua importância para a colônia, que se tornara sede do império colonial português:

[...] A Imprensa Régia foi fundada no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1808 com o objetivo de “imprimir exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos”. Pouco mais de um mês depois, autorizava-se a impressão de outros títulos e assuntos. Com o tempo, e com muitas reservas, novas tipografias seriam autorizadas na Corte e em outras localidades. Rompia-se assim mais um dos antigos procedimentos relativos à Colônia, como tantos outros que urgia reverter, a fim de que se viabilizasse a administração do Império a partir do novo continente. (ALGRANTI, 2002, p. 97).

Por outro lado, ainda de acordo com Algranti, também data deste período a criação oficial de órgãos de censura no país, que apresentariam as seguintes características:

[...] a implantação da censura no Brasil passou por três momentos. O primeiro, por ocasião da nomeação dos censores para a tipografia régia; depois, ao estabelecer a função censora do Desembargo do Passo aqui na América, que resultou na escolha dos censores civis; por último, a colaboração da recém-criada intendência da Polícia do Rio de Janeiro. Pois esta, logo após sua criação em 1808, mandou divulgar um aviso proibindo afixarem-se anúncios de livreiros em lugares públicos sem que antes fossem entregues à Intendência para exame e censura. Todos esses órgãos (tipografia, Desembargo do Paço e Intendência da Polícia) eram instituições e organismos régios, isto é, encontravam-se submetidos diretamente à autoridade do rei. (ALGRANTI, 2002, p. 99).

Assim, podemos vislumbrar, a partir deste panorama do período colonial, algumas características que marcariam a vida cultural no país: em meio a uma população maciçamente analfabeta, a vida cultural estava restrita à elite econômica; além disso, havia forte controle estatal sobre as atividades culturais por meio da censura – especialmente sobre aquelas que dependiam dos meios impressos para alcançar expressão pública.

Além da Imprensa Régia, os seguintes fatos são apresentados como as principais realizações culturais do período joanino no Brasil (1808-1819): a edição do primeiro livro no Brasil, em 1808; a criação da Biblioteca Nacional, em 1811; a fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1813; e a vinda da missão francesa, em 1816, para atuar na Escola Real.

Desse modo, a atuação estatal na área da cultura nesse período parece demonstrar preocupação em criar espaços voltados ao deleite e à formação cultural, ainda que de um grupo restrito de pessoas – particularmente daquelas que compunham a corte portuguesa, agora instalada no Rio de Janeiro. Talvez possamos identificar em tais ações a origem do processo de institucionalização da cultura e do saber no Brasil, num momento em que se considerava importante “civilizar” a nova capital do império luso.

Concomitantemente a estas iniciativas é possível identificar um outro tipo de atuação na área da cultura: a destinação de auxílios à formação de jovens artistas em diversos segmentos: artes plásticas, música, arquitetura, pintura etc. Ter-se-ia assim uma política cultural centrada no artista. Este parece ter sido o modelo de política cultural que prevaleceu durante todo o período imperial, haja vista a imagem de grande mecenas da qual desfrutava D. Pedro II.

Segundo Souza, esse modelo de política cultural, pautado pela criação de instituições culturais e pelo incentivo pessoal à formação de jovens artistas, vigorou no Brasil até 1929. Entretanto, o autor não nos fornece informações sobre os primeiros anos da República.

De acordo com outros autores⁴, a preocupação com a área da cultura no início do século XX foi praticamente nula por parte do Estado, no sentido de projetar e implementar políticas específicas para a área, e, em linhas gerais, manteve as características do momento anterior. Exemplo disso é que não figura na composição institucional dos governos nenhum órgão destinado à área cultural. As indicações que encontramos informam que ela estava subordinada à área da Educação do Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos (CASTANHO, 1987). Aliás, nem mesmo a Educação, considerada prioritária para “a superação do atraso da nação”, teria suas bases claramente definidas no início da República:

A própria Constituição republicana de 1891 era pouco mais que lacônica quanto à educação. Entre as atribuições do Congresso, no âmbito, portanto, da União, reservou-lhe, no artigo 35, dois incisos, o 3º e o 4º, onde declara ser sua incumbência “criar instituições de ensino superior e secundário nos Estados” e “prover à instrução secundária no Distrito Federal”. Se se pudesse falar em política cultural, esta ficaria por conta do inciso 2º: “animar, no país, o desenvolvimento das letras, artes e ciências, bem como imigração, a agricultura, a indústria e o comércio, sem privilégios que tolham a ação dos governos locais” (CASTANHO, 1987, p. 23)⁵

Assim como não houve transformações profundas na estrutura do poder republicano em relação ao período anterior – isto é, mudou a forma de organização do Estado, mas as elites econômicas e políticas são praticamente as mesmas do império – algo semelhante se dava no âmbito da educação: “[...] a dicotomia da educação imperial – educação superior para a elite dirigente,

⁴ Castanho (1987) *Política Cultural: Reflexão sobre a separação entre a educação e a cultura no Brasil*. Martins (1987) *A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940*. As análises desses autores sobre o assunto em foco serão exploradas no decorrer deste trabalho.

⁵ As citações de Castanho são referentes à “Adriano Campanhole e Hilton Lobo Campanhole, *Todas as constituições do Brasil, 1971, p. 465*” conforme nota 8, p. 23.

educação profissional para as classes subalternas – era mantida” (CASTANHO, 1987, p. 24)

O autor ressalta as muitas reformas educacionais ocorridas no período e as principais tendências que pautaram esse debate na Primeira República. Sem entrar no mérito da quantidade ou qualidade das reformas implementadas (pois este assunto foge aos objetivos deste trabalho, tendo já merecido importantes estudos, particularmente de pesquisadores da área da Educação), elas apontam a importância que a Educação adquirira na época, pelo menos para a *intelligentsia*⁶ ou nos discursos políticos, pois os resultados alcançados, apesar do expressivo crescimento do número de matrículas, ainda demonstram a distância do ideal projetado:

[...] em 1889, para uma população de 14 milhões de habitantes, havia 250 mil alunos na escola primária; em 1924, para pouco mais que o dobro da população (30 milhões), as matrículas do ensino elementar havia sextuplicado: 1.500.000. Daí até 1930 a população total cresceu quase 17% e as matrículas no primário aumentaram em quase 33,5%. Apesar de tal incremento, o analfabetismo brasileiro, em fins da Primeira República, ainda era um dos maiores do mundo, atingindo 75% do conjunto da população e chegando a 90% no meio rural. (CASTANHO, 1987, p. 28)

A mudança no estilo de vida provocada pelo crescimento das cidades, particularmente dos centros político e econômico do país – Rio de Janeiro e São Paulo respectivamente –, tornam a Educação um valor para os habitantes das cidades e, cada vez mais, uma maneira de alcançar bom emprego na crescente burocratização tanto das instituições públicas como das empresas. Mas, tais

⁶ Cf: Martins, 1987. Os argumentos do autor serão explorados mais adiante neste trabalho.

valores ainda não espelhavam as preocupações do mundo rural, onde vivia a maior parte da população brasileira, pois:

[...] As técnicas agrícolas tradicionais dispensavam a instrução e, passadas oralmente de uma geração para outra, sequer necessitavam de alfabetização. Por isso, o trabalhador rural não exercia qualquer pressão por educação, da mesma forma como o proprietário rural. (CASTANHO, 1987, p. 28).

Este cenário certamente contribuiu, conforme os números evidenciam, para o distanciamento entre os valores e aspirações culturais do campo e da cidade, bem como apontam as preocupações e aspirações da sociedade, principalmente a urbana (e em particular dos intelectuais), com a expansão do ensino público e a criação de espaços culturais. Porém, ter adquirido relevância social não significa que tenha alcançado a mesma importância para o Estado. Nesse sentido, a própria criação do Ministério responsável por coordenar os trabalhos na área da Educação ocorre em meio a circunstâncias nebulosas, que envolvem motivações políticas:

Um marco no estabelecimento dessa política educacional é a criação do Ministério da Instrução, a 19 de abril de 1890. Mas se atentarmos cuidadosamente para esse fato, perceberemos nele mais ambigüidades do que uma firme definição em favor de uma educação ampliada. Primeiro, seu aparecimento em circunstâncias completamente conjunturais, não orgânicas: ao próprio tempo da criação do Ministério corria a suposição de que tanto sua instituição quanto a nomeação de Benjamin Constant para chefiá-lo não passavam de expedientes para afastar da pasta da Guerra esse professor da Escola Militar, uma das mais eminentes figuras da nova intelectualidade e de maior influência junto à jovem oficialidade do Exército. Segundo, sua própria denominação: “Ministério da instrução, Correios e Telégrafos”, reunindo, na mesma pasta, serviços públicos “tão diferentes e apartados”. [...] Terceiro, sua efêmera duração, que não chegou a dois anos, sendo extinto a 26 de dezembro de 1892. A educação foi absorvida pelo Ministério do Interior e Justiça. (CASTANHO, 1987, p. 25-6).

No entanto, apesar de tais fatos, o tema da instrução pública ganha cada vez mais notoriedade e passa a ser reconhecido como problema social. A defesa da educação nos discursos políticos torna-se freqüente, prevalecendo o argumento de que por meio dela se alcançaria o desenvolvimento nacional. Nesse sentido, a responsabilidade de planejar e orientar as ações nessa área deveria ser do Estado e não da sociedade civil, particularmente da Igreja, a cargo da qual esteve até então. “[...] O certo é que o Estado logrou a direção da educação, que antes da república situava-se sobretudo no âmbito da sociedade civil. Em resumo: o advento republicano representou o paulatino deslocamento da educação para a esfera pública.” (CASTANHO, 1987, p. 29)

Buscando de identificar ações voltadas especificamente para o âmbito da cultura, o autor parte das seguintes indagações:

Pode-se falar, a rigor, de uma política cultural na Primeira República? Que tipo de demanda cultural havia na sociedade no período em foco? Que tipo e que nível de resposta dava o Estado a essa demanda? Em que esfera, pública ou privada, colocava-se a questão da cultura? (CASTANHO, 1987, p. 29).

As conclusões a que Castanho chega para tais indagações não são das mais animadoras. Quem procurava encontrar no Estado republicano as prerrogativas necessárias ao desenvolvimento de ações no âmbito da cultura, especialmente na educação, se deparou, de um lado, com uma sociedade civil frágil, sem possibilidade de exercer pressão política e, de outro, com a falta de empenho estatal e ausência de um projeto capaz de congregar todas as expectativas para o estabelecimento das bases educacionais do país. É por isso que:

A rigor não se pode falar de uma política cultural na Primeira República. O Estado republicano não demonstrou interesse em atuar na área especificamente cultural. Nem da parte da sociedade civil houve qualquer pressão no sentido de que o Estado viesse a assumir a atribuição de planejar e implementar algo como uma política de cultura. (CASTANHO, 1987, p. 30).

Diante do exposto, o aspecto mais relevante para explicar tal contexto estaria no fato de que “a política educacional do Estado primeiro-republicano já atende ao tipo de demanda cultural existente. *É na escola e através da escola que se manifesta, aí, a estratégia cultural do Estado.*” (CASTANHO, 1987, p. 30 – grifo meu).

Neste contexto, a demanda por bens culturais relacionava-se a diferentes objetivos. De um lado, havia a elite econômica e política, de extração oligárquica, para a qual os bens e o mercado cultural eram tomados como possibilidade de “entrada do Brasil no concerto das nações”, expressão de seu ingresso na “civilização”. De outro lado, estava a intelectualidade envolvida na discussão das possibilidades de modernização do país, que via a educação como meio privilegiado para alcançá-la. Mas, de forma geral, permaneciam as características do período imperial e do início do republicano: a destinação dos bens culturais ficava circunscrita a uma camada da população brasileira, que, por sua vez, limitava a expansão do mercado de bens simbólicos no país e o acesso à educação ainda era bastante restrito, caracterizando, não raro, a expressão de privilégio de classe.

Do ponto de vista da oligarquia dominante, a demanda era inteiramente satisfeita. O fenômeno do bacharelismo, apontado pelos estudiosos do período como uma das mais visíveis heranças da elite imperial, é ainda a marca da cultura oligárquica na República Velha [...]. (CASTANHO, 1987, p. 30).

O fenômeno do bacharelismo, apontado por Castanho, tem na obra de Sérgio Buarque de Holanda, talvez, sua mais brilhante interpretação. Nela, o autor de *Raízes do Brasil* identifica a oposição entre trabalho manual e trabalho intelectual. À cultura bacharelesca corresponderia muito mais a negação do trabalho manual do que propriamente a valorização do trabalho intelectual: “É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, *inteligência há de ser ornamento e prenda*, não instrumento de conhecimento e de ação” (HOLANDA, 1995, p.83, grifo meu). Desse modo, a separação entre tais categorias de trabalho era usada principalmente para marcar a distinção de camadas sociais e para efeitos de afirmação do *status quo*.

Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza. (HOLANDA, 1995, p. 83).

É nesse sentido que se desdobram as discussões sobre Educação na Primeira República, pois, com a mudança de regime político, a Educação se torna, cada vez mais, um meio de ascensão social, assim como ganhava força a idéia de que o desenvolvimento do país dependia também da qualificação de mão-de-obra.

O estudo de Luciano Martins sobre a *gênese da intelligentsia brasileira* também aponta para a importância do debate sobre as questões educacionais no início do século XX e recoloca a questão do traço bacharelesco na formação cultural dessa *intelligentsia*, mas percebe também que, com o advento da República, cresce a preocupação desse grupo com as questões sociais. Nesse sentido, o autor destaca a existência de:

[...] dois tipos sociológicos distintos de intelectuais. O homem ilustrado era o *bacharel*, o *doutor*, signos indicadores simultaneamente de uma confortável condição social e da ‘cultura ornamental’ de que ele constituía a expressão mais acabada. O homem ilustrado constituía o orgulho das elites e das classes médias que se imaginavam cultas, ‘européias’; condição que as distinguia do comum dos mortais, justificando também seu estatuto social ou sua dominação. Isso não significa, entretanto, que o fato deste homem ‘ilustrado’ pertencer ao universo das elites tradicionais, ou das novas elites, ou de ser aceito por elas, fizesse dele um defensor do *status quo*. Pelo contrário, em sua maioria foram eles os primeiros a denunciá-lo, em nome desta mesma ‘ilustração’: em nome de uma ética intelectual. (MARTINS, 1987, p. 74).

Em essência, não se trata de dois grupos distintos, mas de um mesmo grupo permeado por ambigüidades: herdeiros (ou mesmo parte) da cultura bacharelesca, esses intelectuais são impelidos a refletir sobre as questões sociais, sem, que isso os levasse, no entanto, à construção de um projeto de transformação nacional:

[...] eles [intelectuais brasileiros] não possuíam nem um projeto de sociedade nem a teoria de uma sociedade que seria produzida por um sujeito histórico em formação. (Essa noção só aparecerá muito mais tarde). Na realidade, são eles, os intelectuais, que vão posteriormente atribuir-se, enquanto intelectuais, o papel de demiurgos, ou heróis civilizadores da *nação* (e não necessariamente de uma sociedade nova). (MARTINS, 1987, p. 74)

Essa *intelligentsia* em formação no país, de acordo com Martins, apresentaria as seguintes características: “ela reivindica a liderança moral da nação, mas mostra-se incapaz de pensar uma nova sociedade” (p. 73). Em outras palavras, a *intelligentsia* brasileira reivindica a posição de intérprete da sociedade, identifica os problemas sociais, os denuncia, demonstra preocupação com “a construção da nação”, mas não é capaz de elaborar um projeto de transformação social, por isso transfere para o Estado a responsabilidade de fazê-lo – ainda que muitas vezes aceite compor governos e participar do

processo. Tal postura decorreria do sentimento de isolamento ligado aos seguintes fatores:

- a) eles [os intelectuais] viviam num país de analfabetos, sem um ‘público’ e um mercado, justamente num momento em que os valores capitalistas começavam a penetrar fortemente o mundo urbano;
- b) num campo cultural ainda dominado pela cultura ornamental, havia pouco espaço seja para o pensamento abstrato, seja para o conhecimento instrumental. (MARTINS, 1987, p. 75).

Nesse sentido, a reforma do ensino e a construção de um “campo cultural” configuram os pontos principais de atenção de boa parte da *intelligentsia* dos anos 1920-30. Decorre dessa postura seu elo com o Estado.

No âmbito da sociedade civil, algumas transformações foram marcantes para o processo de modernização da sociedade brasileira:

Uma nova burguesia ligada aos interesses comerciais e principalmente à intermediação do café junto ao mercado internacional, e, subsidiariamente, saída da industrialização inicial, aliou-se aos setores da oligarquia que haviam aderido à república. [...] Essa nova burguesia [...] logo conseguiu situar-se no centro do sistema. Foi inclusive um dos pólos mais ativos da ‘Regeneração’, um movimento urbano, mais do que urbano, carioca, cuja finalidade era, a um tempo, apagar da memória o modo de vida tradicional – ligado, é claro, à aristocracia rural, - e afastar qualquer irrupção do popular no espaço público em gestação. (CASTANHO, 1987, p. 31).

O principal exemplo desse fenômeno é a reforma urbanística do Rio de Janeiro, empreendida pelo prefeito Pereira Passos, fortemente inspirada no modelo francês. Uma das marcas da Regeneração era precisamente o elemento *cosmopolita*. De acordo com Castanho (1987), não se tratava de uma simples importação de idéias ou “de um elemento surgido casualmente”, mas de uma tendência internacional da economia capitalista.

Estava em pleno desenvolvimento o capitalismo monopolista, dos grandes conglomerados, da economia de escala, do mercado mundial e da associação, sempre que possível, com os Estados nacionais interventores. [...] O cosmopolitismo manifestava-se em inúmeras instâncias culturais, a moda, a etiqueta, o gosto artístico, a higiene. É nesse contexto que surgem as campanhas sanitárias, a vacinação obrigatória, a limpeza pública como valor urbanístico. (CASTANHO, 1987, p. 32).

Essa tendência ao cosmopolitismo relaciona-se aos ideais de reforma social acima apontados. Existe nela a esperança de transformar o Brasil, de superar as condições de “atraso” que impediam o ingresso do país na modernidade. No entanto, tais reformas destinavam-se à aparência da sociedade, por isso o exemplo da reforma do Rio de Janeiro é significativo, pois dá à capital da República traços de civilização européia, enquanto despacha para a periferia tudo aquilo que pudesse ameaçar a imagem de modernização e progresso que deveria caracterizar a cidade⁷.

Martins lembra que a vida intelectual do país concentrava-se no Rio de Janeiro e que a influência cultural européia ainda era traço marcante, isto é, as atenções dessa camada social continuavam voltadas para fora do país. No entanto, no início do século, alguns intelectuais - principalmente escritores - passam a refletir sobre as questões sociais ou sobre a miséria do povo.

Na passagem do século, os intelectuais levantam suas vozes (ou seriam apenas suas sobranceiras?) diante da miséria do povo. Por certo que a literatura vigorosa de Euclides da Cunha ou de Lima Barreto demonstra um sentimento de indignação moral autêntica. Mas os protestos e as perplexidades não chegam a tomar a forma de um *projeto* de transformação da sociedade. O discurso permanece no terreno da condenação moral, quando não resvala para o desalento. (MARTINS, 1987, p. 73).

⁷ Cf. SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A preocupação com tais questões promove o envolvimento de alguns membros da intelectualidade com a cena política: “certos deles vão mesmo fornecer as justificações ideológicas para a implantação do *Estado Novo* (Francisco Campos, Azevedo Amaral). Mas, num primeiro momento, é no plano cultural que sua ação inovadora mais se fará sentir” (MARTINS, 1987, p. 75).

O autor destaca, nesse cenário de efervescência cultural, a importância do movimento modernista e refere-se à Semana de Arte Moderna, de 1922, e a sua repercussão “como uma certidão de nascimento de uma intelligentsia que parece finalmente constituída”. (MARTINS, 1987, p. 76).

Efetivamente serão anos de grande criatividade. E uma criatividade que se propõe quebrar (o que era novo no Brasil) a separação entre o *erudito* e o *popular*. Pela incorporação do falar cotidiano à escrita e à linguagem literária (preocupação central em Mário de Andrade), dos ritmos afro-brasileiros à música (Villa-Lobos) ou das figuras do povo à pintura (Portinari, Di Cavalcanti). [...] Trata-se, antes, de uma espécie de ‘ir ao povo’ à brasileira: sem utopia, ou teoria da sociedade, com humor e malícia. O protótipo é o livro de Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. O que eles querem: voltar às raízes, desmascarar a ‘ilustração’, sem renegar a erudição. Evidentemente, isso não exclui uma grande ambigüidade. Mas é justamente da ambigüidade que esses escritores tiram sua força. (MARTINS, 1987, p. 76).

A agitação do período parece marcar o momento da mudança do olhar da intelectualidade brasileira – antes voltado majoritariamente para a Europa – para as questões nacionais, para a busca de uma identidade nacional e, mais especificamente para este segmento, a busca de sua identidade social. Como já dissemos anteriormente, reivindica o papel de intérprete dos problemas da nação, aponta o caminho da reforma da sociedade e da renovação cultural como a ponte entre a modernidade e a modernização do país que, contudo, deve ser capitaneada pelo Estado. Resumindo:

[...] Essa *intelligentsia* brasileira, que parece finalmente constituída, queixa-se das estruturas atrasadas e rígidas do país, mas de modo algum o rejeita para sentir-se ‘civilizada’; é isolada, mas enraizada. Está profundamente convencida da importância de sua contribuição à transformação das estruturas sociais, ainda que não saiba como fazê-lo. Com efeito, para realizar a tarefa que se atribui, ela só dispõe do ‘poder das idéias’. Mas, considerada a ‘estreiteza dos espíritos’, como convencer pelas idéias? (MARTINS, 1987, p. 79).

Talvez pudéssemos aplicar para a análise deste cenário o conceito de radicalismo, de Antonio Candido. O autor constrói o conceito analisando o pensamento de três autores significativos no pensamento social brasileiro: Joaquim Nabuco, Manoel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda. Ele caracteriza o pensamento radical em contraste ao conservador e ao revolucionário. Tal pensamento, “gerado na classe média e setores esclarecidos das classes dominantes”, efetua análises mais amplas sobre as questões sociais, constituindo, portanto, o contrapeso ao pensamento conservador, que sempre predominou. Mas, por outro lado, não chega a romper com os interesses de sua classe para tornar-se representante dos interesses das classes trabalhadoras, atitude que o caracterizaria como revolucionário. Assim, nas palavras de Antonio Candido:

[...] dir-se-ia que o radical é sobretudo um revoltado, e embora seu pensamento possa avançar até posições realmente transformadoras, pode também recuar para posições conservadoras. Mesmo que o *pensamento* chegue a um teor de ousadia equivalente à do pensamento revolucionário, em geral ele não produz um *comportamento* revolucionário. (CANDIDO, 1995, p. 266).

A postura da *intelligentsia* brasileira, apresentada por Martins, parece adequar-se à caracterização acima, pois ela é radical em suas análises sobre os problemas sociais, mas não mantém essa mesma postura no equacionamento

das soluções. Podemos traçar um paralelo na argumentação dos dois autores buscando evidenciar a consonância entre as posturas descritas por Martins e a caracterização geral apresentada por Candido. De acordo com Martins, “[...] Na verdade, mais propriamente do que a *sociedade*, é a *nação* que constitui o eixo das preocupações dos intelectuais. [...] Será justamente com a ‘construção da nação’, por intermédio do Estado, que a intelligentsia brasileira irá preocupar-se um século após a independência” (1987, p. 74). Para Candido, essa é exatamente a saída dos radicais para não levar a termo um *comportamento* revolucionário:

De fato, o radical se opõe aos interesses de sua classe apenas até certo ponto, mas não representa os interesses finais do trabalhador. É fácil ver isso observando que ele pensa os problemas na escala da nação, como um todo, preconizando soluções para a nação, como um todo. Deste modo, passa por cima dos antagonismos entre as classes; ou por outra, não localiza devidamente os interesses próprios das classes subalternas, e assim não vê a realidade à luz da tensão entre elas e as dominantes. O resultado é que tende com frequência à harmonização e à conciliação, não às soluções revolucionárias. (CANDIDO, 1995, p. 266).

Voltando a discussão para o debate específico sobre a estruturação do campo cultural, Martins assinala que este se torna um aspecto importante, pois as relações entre os intelectuais e a política serão em ampla medida condicionadas pelo grau de autonomia adquirida pelo campo cultural relativamente ao Estado.

Para a intelligentsia, estruturar o espaço cultural significa a possibilidade de criar instituições modernas, abertas ao espírito de renovação e de pesquisa; e, num outro registro, instituições capazes também de tirá-la do isolamento, de difundir sua mensagem e de criar um ‘mercado’, não necessária ou exclusivamente no sentido econômico do termo, mas também no sentido de um *lugar* onde se intercambiam idéias. Em suma, os *loci* para a fundação, o reconhecimento e a expansão de sua

identidade social, e mesmo de sua ‘missão’ na sociedade. (MARTINS, 1987, p. 80).

O ponto de partida para a estruturação do campo cultural deveria ser a educação, visto que, primeiro seria necessário aumentar o número de pessoas alfabetizadas para, num segundo momento, implementar ações que estimulassem o consumo – não só em termos econômicos - de bens culturais, de forma que pudesse garantir a constituição e a existência autônoma do campo cultural. Daí os intensos debates entre os diferentes setores da *intelligentsia* (movimento escola-novista, igreja católica etc.) sobre o modelo educacional a ser adotado.

No entanto, a principal dificuldade residia em por onde começar a reforma do ensino. Nesse sentido, entra em evidência, e torna-se consensual, o papel a ser desempenhado pela universidade: “um lugar de criação de elites modernizadoras”, que deveriam “compreender a necessidade de educar o povo” (MARTINS, 1987, p. 80).

Analisando tal contexto, Martins demonstra que os debates sobre o ensino naquele período estão impregnados de lutas políticas e ideológicas e que trariam as seguintes conseqüências para a constituição do campo cultural:

- a) o campo cultural é politizado antes mesmo de estruturar-se e de criar suas próprias instituições.
- b) desde seu nascimento, a universidade é concebida mais como um instrumento político do que propriamente como um lugar de produção científica; e o que é mais importante, o Estado intervém no campo cultural antes de que este se estruture.

A intervenção do Estado no campo cultural a que se refere o autor, diz respeito, especificamente, à reforma da educação empreendida por Francisco

Campos, que submete escolas e universidades ao controle do Estado na medida em que considera a autonomia didática e administrativa destas como “inconveniente” e mesmo “danosa” ao ensino.

Cabe ressaltar nesse processo o papel que duas universidades exerceram na constituição do campo cultural. A Faculdade de Filosofia de São Paulo – cuja criação estaria ligada a um projeto das elites paulistas de hegemonia cultural sobre o país⁸ - tinha como propósito criar um ensino de alto nível e estabelecer as condições para o desenvolvimento da pesquisa científica, recorrendo, para tanto, à contribuição de professores estrangeiros. Tal fato, segundo Martins, resultou numa situação paradoxal:

[...] Por um lado, a condição de estrangeiros desses professores, entre os quais alguns de renome, ajudou consideravelmente a manter a autonomia universitária contra os ventos e marés políticas, sobretudo a partir da implantação do *Estado Novo*; por outro lado, a *intelligentsia* via-se afastada do único setor do campo cultural que conseguia se estruturar e ganhar autonomia frente ao Estado. (MARTINS, 1987, p. 83).

Característica diferente apresentaria a Universidade do Distrito Federal, criada em 1935, que acolheu em seus quadros número expressivo de intelectuais e artistas que compunham a *intelligentsia* brasileira. Contudo, esta instituição teria vida efêmera. Diante dos conflitos políticos ocorridos naquele ano - formação da Aliança Nacional Libertadora, confrontos entre fascistas e socialistas -, a universidade também passa a ser alvo de repressão por parte do governo federal e será extinta em 1938. A motivação de tal ato esteve fundada na divergência ideológica entre os grupos que, de um lado, ocupavam a universidade (escola-novistas) e, do outro, o grupo ligado ao Ministério da

⁸ Voltaremos a esse assunto ao analisarmos a fundação do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

Educação que, neste caso, teria cedido às pressões da direita católica. “Em seu lugar é fundada, no ano seguinte, a Faculdade Nacional de Filosofia, no quadro da Universidade do Brasil [criada em 1937], instituída nesse ínterim pelo Ministro da Educação, Capanema.” (MARTINS, 1987, p. 84).

É nesse ambiente de intensas disputas político-ideológicas que está se constituindo o campo cultural e diante do acirramento de tais tensões, tanto no cenário nacional quanto no internacional, o Estado exercerá cada vez mais sua dominação sobre as questões educacionais e, conseqüentemente, também sobre a cultura, devido aos rumos adotados pela *intelligentsia* brasileira. Diante disso, “a autonomia do campo cultural torna-se letra morta: ele é invadido pelo autoritarismo e, depois, será marcado pelo paternalismo do Estado” (MARTINS, 1987, p. 84).

Passamos, portanto, de um momento em que as questões culturais assentavam-se principalmente nos debates travados no âmbito da sociedade civil, particularmente na década de 1920, para um outro de forte controle do Estado sobre tais questões, inaugurado com a Revolução de 1930, e que terá como principal expoente a figura de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Em outras palavras, apagam-se as fronteiras entre o campo cultural e o Estado. Isso não ocorre sem conflitos, dúvidas e dilacerações entre os membros da *intelligentsia*: eles sabem que não são mais mestres de suas relações com a política e que essa identidade social tão procurada depende então, de algum modo, de seu reconhecimento pelo Estado. Até o fim do *Estado Novo* (1945), essa *intelligentsia* nascida em 1922 continua a produzir e criar como antes, com a ressalva de que seu sopro renovador parece agora absorvido pelo Estado. Ou seria o caso de pensar que ela começa a acreditar que sua ‘missão’ só pode realizar-se através do Estado? (MARTINS, 1987, p. 85).

A construção de instituições novas em espaços onde antes o Estado não estava presente, principalmente em termos de Educação e Cultura, foi a tônica maior da gestão Capanema. Se o foco prevalecia sobre as questões educacionais – cujos principais destaques são a reforma do ensino e a criação da Universidade do Brasil, como pontuamos acima -, a área da cultura ganha maior atenção do ministério, ainda que, não obstante, fosse com a intenção de controlá-la.

À ascendência sobre a Universidade, segue-se uma longa lista de iniciativas no plano cultural, promovidas sob os auspícios do Ministro da Educação. Villa-Lobos é encarregado de organizar escolas de músicas e de canto coral em todo o país. Mário de Andrade, que colabora com o Ministro em toda uma série de iniciativas, é encarregado de preparar o projeto de uma Enciclopédia Brasileira, que nunca será implementado. Os ‘reformadores’ da *Escola Nova*, como Anísio Teixeira e Lourenço Filho, pois Fernando de Azevedo é excluído pela ação de Amoroso Lima, são encarregados de fundar e dirigir o Instituto de Estudos Pedagógicos. O Instituto Nacional do Livro, com as funções de contribuir para a expansão das bibliotecas em todo o país e de editar (ou subvencionar a edição) dos livros escolhidos pelo Ministro, conta em seus quadros Buarque de Hollanda e outros intelectuais conhecidos. E estes são apenas alguns exemplos. A iniciativa mais espetacular, e também a mais simbólica, é a construção do prédio do Ministério. A partir de um esboço de Le Corbusier, e inicialmente sob sua orientação, os que serão mais tarde os criadores de Brasília (Lúcio Costa e Oscar Niemayer) constroem o edifício que permanecerá como o primeiro monumento (oficial) da arquitetura moderna no Brasil. E é a Portinari que se solicita pintar os murais do prédio. (MARTINS, 1987, p. 84).

O que se percebe com tais iniciativas é que, a partir dos anos 1930, inicia-se um processo de burocratização cultural. Nesse sentido, talvez, o período conhecido na história do Brasil como Era Vargas (1930-1945), particularmente o Estado Novo, seja o primeiro em que possamos identificar claramente motivações (e ações) que caracterizariam uma política cultural do Estado brasileiro. Porém, um dos aspectos que os estudiosos da relação Estado e

cultura nesse período são unânimes em destacar é que tal política transita com desenvoltura da cooptação à repressão.

A atuação do Estado na área cultural durante o período Vargas ocorreu em dois níveis: um centrado no Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 1930, ao qual a área da cultura é integrada na parte da Educação, e o outro no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939. Entre esses dois órgãos ocorria uma espécie de divisão do trabalho, visando uma abrangência mais ampla e complexa sobre a produção cultural: “o Ministério Capanema volta-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular” (VELLOSO, 2003, 149).

É importante observar que as iniciativas do governo Vargas na área cultural ocorrem num momento de grandes transformações sociais, marcadas pelo crescimento das cidades e do número de trabalhadores urbanos. Assim, torna-se necessário absorver essa massa ao processo político, organizando-a e controlando-a. Disso resulta o processo de legalização e estatização de atividades como as estudantis, as sindicais e as culturais. É nesse sentido que se insere o empenho governamental em ridicularizar a figura do “malandro”, presente na música popular, e de enaltecer a do “trabalhador”. Tal fato evidencia, também, a preocupação do Estado em construir símbolos de identidade nacional, na medida em que incentiva e promove atividades que considera próprios da cultura brasileira e, por outro lado, proíbe e censura o que julga ser prejudicial à uma imagem ideal do Brasil de país sério, trabalhador e pacífico. (OLIVEN, 1984, p. 50).

Aspecto importante a se destacar no estudo sobre políticas culturais no Brasil é a experiência de um grupo de intelectuais e artistas, da cidade de São Paulo, que se envolveram na formulação e implementação do projeto de política cultural, o qual deu origem, em 1935, ao *Departamento de Cultura e Recreação*. Tal é a importância dessa experiência que ela se tornou referência tanto para quem pretende estudar política cultural no Brasil, quanto para quem deseja ter um parâmetro de atuação estatal no âmbito da cultura.

Vários intelectuais de renome estiveram vinculados à origem e aos projetos desenvolvidos por este Departamento. O mais eminente, ou pelo menos o mais citado, é Mário de Andrade que foi seu diretor até 1937.

Patrícia T. Raffaini desenvolveu importante pesquisa histórica sobre este Departamento, intitulada *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. É com base neste estudo que apresentaremos as informações a seguir:

O Departamento foi criado na gestão do prefeito Fábio Prado, “tendo em vista os artigos 148, 149, 156 da Constituição Federal, que colocava sob a proteção dos municípios o desenvolvimento da cultura em geral e a manutenção e desenvolvimento dos sistemas educativos” (RAFFAINI, 2001, p. 31). A criação do Departamento foi oficializada pelo ato 861, de 30 de março de 1935, e seria composto por quatro divisões: Expansão cultural, Bibliotecas, Educação e Recreios, e Documentação Histórica e Social, reunindo serviços e instituições já existentes como os Parques Infantis, o Teatro Municipal, a Biblioteca Municipal e o Serviço de Diversões Públicas. (RAFFAINI, 2001, p. 31)

Também no início dos anos 1930, “com [a] preocupação de conhecer, organizar e transformar a Cidade e o Estado”, são criadas a Escola de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo.

[...] A Escola Livre de Sociologia e Política ficaria encarregada de formar, com a ajuda de professores norte-americanos, profissionais que com base em pesquisas científicas, pudessem estudar o tecido e a conformação urbana da cidade de São Paulo, para, a partir de então, transformá-la. A Universidade de São Paulo teria o papel, principalmente pela Faculdade de Filosofia, de formar professores para a rede pública, melhorando assim o ensino não só primário como secundário ((RAFFAINI, 2001, p. 33-4).

Para a autora, essas iniciativas, bem como outras que vinham sendo desenvolvidas tanto na cidade como no Estado de São Paulo, podem ser percebidas como um projeto de “hegemonia cultural” que vinha se desenvolvendo desde o início do século no sentido de tentar deslocar o “centro nacional por excelência, o Rio de Janeiro, para a já então capital econômica, São Paulo” (RAFFAINI, 2001, p. 32).

De fato, o Departamento de Cultura de São Paulo era o primeiro dentre os vários departamentos que seriam criados em outras cidades do Estado e capitais pelo país a fora, como um protótipo a ser seguido. *Esse projeto grandioso no qual primeiramente São Paulo e depois todo o Brasil seria transformado por meio da cultura, no qual caminhariam juntos progresso material e espiritual, pode ser compreendido como parte de uma idéia hegemônica, por meio da qual o estado de São Paulo, depois da derrota na Revolução de 1932, conseguiria, na visão dos que planejavam o Departamento de Cultura e as recém-criadas faculdades, conquistar e transformar o resto do país através da cultura e da educação.* Esses intelectuais aliados ao grupo que acabava de subir ao poder estadual com a nomeação de Armando de Salles Oliveira, vinculado ao Partido Democrático, acreditavam ser possível a volta ao poder federal do grupo paulista, pela via cultural. (RAFFAINI, 2001, p.35 – grifo meu).

A idéia do Departamento de Cultura teria nascido da reunião de um grupo de intelectuais e amigos que se encontravam periodicamente no

apartamento de Paulo Duarte e Nino Gallo. Faziam parte desse grupo, além dos dois já citados, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sérgio Milliet, Antônio Carlos Couto de Barros, Henrique da Rocha Lima, Rubens Borba de Moraes e Randolpho Homem de Melo, além de outros menos freqüentes.

São nas memórias de Paulo Duarte que se encontram as conversas e as discussões que levariam à idealização de um Departamento de Cultura:

Pois foi nessa sala, em torno da fria mesa de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? – falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros. Mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para a Santa Casa. [...] À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com dinheiro do governo. (DUARTE, p. 1971, p. 50, apud RAFFAINI, 2001, p. 36)⁹

A possibilidade de colocar em prática esse sonho apareceu com a eleição de Armando de Salles Oliveira para o governo do Estado de São Paulo, em 1935, e com a nomeação de Fábio Prado para a prefeitura. Esta possibilidade se tornou ainda mais próxima de sua realização quando o prefeito convidou Paulo Duarte para ser seu chefe de gabinete, aproximando assim o grupo de intelectuais, que já tinha alguma ligação com o Partido Democrático, do governo municipal e, dessa forma, também da realização dos projetos sonhados.

Devido à sua amizade com Armando de Salles Oliveira e ao prestígio político alcançado, Paulo Duarte foi escolhido pelo grupo para falar ao governador e ao prefeito sobre o projeto de criação do Departamento de

⁹ DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

Cultura. A elaboração do anteprojeto coube a Paulo Duarte e Paulo Barbosa e, em seguida, foi submetido à análise de vários especialistas, entre eles Anhaia Mello, André Dreyfus, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Rubens Borba de Moraes. “A Fernando de Azevedo foi solicitado um outro projeto que, segundo Paulo Duarte, apresentou ‘um plano magnífico para o Departamento. Bem estruturado e com o aumento de mais uma divisão: Rádio-escola” (RAFFAINI, 2001, p. 38).

A versão final do projeto, que incorporava as contribuições dos especialistas consultados, deu origem ao Ato Municipal que criou o Departamento de Cultura. Os responsáveis pela implementação do projeto estavam entre os idealizadores do Departamento, “ou a eles eram ligados por laços familiares ou de amizade”. A direção do Departamento ficou a cargo de Mário de Andrade, que, além disso, também responderia pela divisão de Expansão Cultural, formada por duas seções: teatros, cinemas e salas de concerto e a de Rádio-escola. Para chefe da divisão de Bibliotecas foi indicado Rubens Borba.

A chefia da divisão de Educação e Recreios continuou com Nicanor Miranda que, anteriormente à criação do Departamento, já coordenava os Parques Infantis da cidade, sendo o único chefe de divisão que não era ligado ao grupo de Paulo Duarte. No entanto, junto a Nicanor, passava a trabalhar como administradora dos parques Maria Aparecida Duarte, formada pelo Instituto de Educação, irmã de Paulo Duarte. (RAFFAINI, 2001p. 40).

A divisão de Documentação Histórica e Social ficou sob a responsabilidade de Sérgio Milliet. Em julho de 1936 foi criada uma nova divisão: a de Turismo e Divertimentos Públicos, dirigida por Nino Gallo.

A autora analisa a composição do Departamento apontando para “o quanto o universo cultural da cidade de São Paulo era reduzido a poucos que se conheciam, visitavam-se, e projetavam em conjunto uma política cultural a ser desenvolvida em um órgão municipal” (RAFFAINI, 2001, p. 41). Afirma, também, que tal composição deriva do fato “desses intelectuais, em sua maioria, pertencerem à oligarquia paulista [...] e enquanto membros dessa oligarquia continuavam com práticas características a ela, como no caso da rede de indicações baseada no parentesco ou amizade”. No entanto, essas indicações sugerem ainda “o quanto era precário o mercado de trabalho para esses intelectuais” que, como no caso de Mário de Andrade, “sequer poderiam sobreviver à custa de sua produção literária”. (RAFFAINI, 2001, p. 41)

Assim, além de fazer parte de um projeto hegemônico maior, que visava o deslocamento do centro cultural do país do Rio de Janeiro para São Paulo, compõe este cenário o próprio “processo de metropolização caótico e acelerado” pelo qual passava a cidade de São Paulo e o fato de ainda não existir um campo cultural estruturado que permitisse a existência de projetos culturais mais autônomos. Tais elementos levaram o grupo de intelectuais paulistas a identificarem no Estado o espaço privilegiado para realização de seus projetos, tanto em termos de viabilidade política quanto, até mesmo, para garantir a subsistência de alguns desses intelectuais.

Entre as realizações do Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade, destaca-se uma série de pesquisas sociais e etnográficas realizadas na cidade com o intuito de conhecer as situações sociais e econômicas, a partir da

coleta de dados estatísticos que permitissem a elaboração de mapas para definição das ações de desenvolvimento do município.

Essas pesquisas, em sua maioria, tiveram a colaboração de cientistas sociais especialmente contratados pelo Departamento, e muitas vezes foram feitas com a colaboração de alunos da Universidade de São Paulo e da Escola de Sociologia e Política, que exerciam o papel de entrevistadores, coletando dados. (RAFFAINI, 2001, p. 49).

Essas pesquisas buscavam identificar o padrão de vida dos paulistanos, particularmente dos operários da cidade, pois elas serviriam como base não só para as ações do Departamento de Cultura como de toda a administração municipal. Nesse sentido, algumas pesquisas visavam “definir a densidade populacional levando-se em consideração a origem estrangeira ou não, o sexo, a idade, o estado civil e a profissão dos habitantes da cidade” (RAFFAINI, 2001, p. 49). Outras pesquisas buscavam identificar os hábitos alimentares tanto dos operários como da classe média; outras, ainda, conhecer o padrão de vida e o nível social dos habitantes. A partir do tipo de pesquisa realizada é possível identificar tanto as preocupações quanto as concepções de cultura e sociedade que motivavam os membros do Departamento de Cultura. Por exemplo, uma das pesquisas realizadas em escolas primárias visava identificar a distribuição da nacionalidade dos pais dos alunos. “Essa pesquisa mostrava a existência de um grande número de crianças filhas de estrangeiros: 41% das crianças pesquisadas possuía os dois pais estrangeiros e 19% possuía um dos pais estrangeiros” (RAFFAINI, 2001, p.51). Tais informações teriam norteado as ações do poder público no sentido de integrar os estrangeiros que residiam na cidade, objetivando, com isso, “que deixassem de ser um ‘perigo’ na construção da nacionalidade” (p. 54). Considerava-se necessário, para tanto, a difusão da

cultura brasileira para que estes estrangeiros e seus filhos “fossem transformados em paulistas e brasileiros” (RAFFAINI, 2001, p. 54).

Outro ponto de preocupação dos intelectuais vinculados ao Departamento de Cultura, especialmente após a promulgação da Constituição de 1934 (que estabelecia as bases dos direitos trabalhistas), era com o emprego do tempo livre e do lazer do trabalhador. Nesse sentido, o esporte foi escolhido como uma das melhores formas de ocupação do tempo livre.

Dentro do projeto do Departamento de Cultura, essa preocupação pode ser notada nas inúmeras atribuições da seção “Estádios, campos de atletismo e piscinas” da divisão de Educação e Recreios. Essa seção tinha como objetivo instalar, sobretudo em bairros de maioria operária, campos para atividades atléticas, ginásticas e esportivas, proporcionando a adolescentes e adultos a oportunidade de se exercitarem fisicamente ao ar livre “desviando os operários em folga dos ambientes improdutivos e prejudiciais”. (RAFFAINI, 2001, p. 56).

Também nos parques infantis eram promovidas atividades físicas, pois acreditava-se no papel disciplinador e coordenador do corpo e que tais atividades contribuiriam não só para a saúde do corpo mas também para as mentes das crianças.

No entanto, a preocupação com o tempo livre dos trabalhadores levou o Departamento de Cultura não só a promover atividades para ocupar esse tempo com atividades consideradas “saudáveis” como também – e talvez principalmente – a tomar providências no sentido de controlar e até desestimular algumas das chamadas diversões públicas (sociedades dançantes, parques de diversões, cinemas, teatros, circos, clubes esportivos), o que era feito principalmente através da cobrança de impostos.

Outras pesquisas realizadas pelo Departamento serviram de subsídio para as ações educativas implementadas nos parques infantis e visavam não só a formação intelectual das crianças, mas também a difusão de informações às famílias dos alunos sobre higiene, alimentação e saúde pública. Um dos aspectos mais notáveis da atuação do Departamento de Cultura nos parques infantis está relacionado aos esforços no sentido de recuperar alguns aspectos da cultura nacional que estariam se perdendo. Assim, “as instrutoras deveriam orientar as atividades recreativas das crianças, ensinar jogos infantis e ‘... propagar a prática de brinquedos e jogos nacionais cujas tradições as crianças já perderam ou tendem dia a dia a perder’” (RAFFAINI, 2001, p. 64).

As bibliotecas ocuparam importante papel na política cultural implementada pelo Departamento. Foi desenvolvido um projeto que previa pelo menos três modalidades de atuação visando atingir e/ou conquistar um público amplo e variado que constituía a população da capital paulista.

O projeto que deveria ser desenvolvido compreendia uma rede de bibliotecas: uma biblioteca central, voltada à pesquisa e não circulante; bibliotecas infantis; bibliotecas populares de bairros, em que a população poderia emprestar as mais diversas obras e uma biblioteca circulante montada em uma caminhonete adaptada. (RAFFAINI, 2001, p. 67).

Merece destaque nesse projeto a proposta da biblioteca circulante. Inspirada numa experiência norte-americana - a idéia foi trazida e implementada no Departamento por Rubens Borba - esse tipo de biblioteca destinava-se ao público adulto, que habitualmente não costumava freqüentar bibliotecas. Consistia em uma caminhonete adaptada para transportar livros, que freqüentemente estacionava em parques e jardins da cidade (RAFFAINI, 2001, p. 69). Entretanto, de acordo com a autora, houve divergência entre os

membros do Departamento com relação aos objetivos e aos resultados obtidos por essa modalidade: (p) Para Mário de Andrade, representava uma forma de aumentar o número de leitores bem como uma orientação cultural para o público iniciante. Já para Rubens Borba essa modalidade de biblioteca teria como objetivo principal fazer propaganda da Biblioteca central ou daquelas dos bairros, estimulando assim a população a conhecê-las e freqüentá-las. Quanto aos resultados obtidos, nos diz Raffaini: “Esta biblioteca, apesar de alcançar o objetivo pretendido por Rubens Borba – o da divulgação do serviço de bibliotecas – não chegou ao resultado esperado por Mário de Andrade”, pois, para ele,

[...] os parques no Brasil não eram freqüentados como na Europa e nos Estados Unidos onde a pessoa vai ao parque e passa o dia no parque. Em São Paulo, onde nós só tínhamos o Jardim da Luz, o parque era um lugar de passagem, de maneira que o resultado não era muito grande (*apud* Raffaini, 2001, p. 70).

Assim, a inovadora idéia da biblioteca circulante fracassou e a experiência foi interrompida antes mesmo do final da gestão de Mário de Andrade no Departamento. São apontadas como principais razões desse fracasso:

[...] a falta de local apropriado para leitura, já que os parques da cidade não eram locais de lazer, de permanência, ou talvez porque a minoria alfabetizada, a quem poderia interessar a leitura, o preferisse fazer em um ambiente mais privado, mais recolhido dos olhares de todos (RAFFAINI, 2001, p. 71).

O projeto das Bibliotecas Populares, que se localizariam nos bairros operários, não chegou a ser implementado. De acordo com o projeto, o serviço bibliográfico deveria orientar a população desses bairros nas leituras, além de promover cursos de difusão cultural e conferências. Esse projeto novamente

repõe as preocupações dos intelectuais do departamento com a integração da população estrangeira à cultura nacional. A composição do acervo levaria em consideração a população característica de cada bairro, possuindo inclusive livros na língua original do grupo estrangeiro que predominasse no bairro. Essa seria uma maneira de atrair imigrantes e descendentes para a biblioteca e, assim, por meio da cultura, nacionalizá-los.

Num balanço geral entre o que foi proposto no projeto de Bibliotecas e o que foi efetivamente desenvolvido pelo Departamento, Raffaini conclui:

De todo o projeto de Bibliotecas, o que realmente começou a ser executado, ainda no governo de Fábio Prado, foi a construção da Biblioteca Central, localizada na R. Xavier de Toledo; a Biblioteca Infantil, na Vila Buarque; e a Biblioteca Circulante. É revelador o fato de que as Bibliotecas Populares permaneceram somente no esboço, de certa forma isto evidencia quais eram as prioridades dadas pelos intelectuais do Departamento de Cultura no momento de concretizar seu projeto. (RAFFAINI, 2001, p. 73).

Apesar de reconhecer a legitimidade do questionamento levantado pela autora, devemos levar em consideração o fato de que o projeto das Bibliotecas Populares era, talvez, o mais ambicioso em termos de recursos materiais – instalações físicas, aquisição de acervo, formação de profissionais etc. -, sendo, por tais motivos, um projeto de longo prazo. A própria autora apresenta uma fala de Rubens Borba na qual ele relata que seu planejamento era “em 10 anos fazer 10 bibliotecas em São Paulo” (RAFFAINI, 2001, p. 71). Além disso, essas bibliotecas deveriam constituir espaços de leitura e empréstimos de livros, tendo como referência para pesquisas e consulta de obras raras a Biblioteca Central. Nesse sentido, talvez as prioridades estabelecidas para o desenvolvimento do projeto de Bibliotecas não signifique simplesmente opção

elitista por parte dos intelectuais do Departamento, que teriam privilegiado as ações nos bairros centrais da cidade, como parece sugerir o questionamento da autora, mas questão de viabilidade do projeto, principalmente, diante do curto espaço de tempo que tiveram à frente do Departamento para implementá-lo integralmente.

Ainda de acordo com Raffaini, é possível perceber dupla motivação nas posturas dos intelectuais vinculados ao Departamento de Cultura com relação ao projeto de Bibliotecas. Para a autora, o projeto é ao mesmo tempo uma ação de governo, cuja preocupação principal era a formação de um público leitor, mas, por outro lado, alcançando seus objetivos, a ação contribuiria para formação do mercado consumidor de obras literárias.

O projeto da rede de bibliotecas e o que foi concretizado durante o período estudado mostram a preocupação com a formação de um público leitor, e com um possível mercado de obras literárias. Mesmo na cidade de São Paulo esse mercado era, ainda no período, bastante incipiente, sendo poucos os autores conhecidos e procurados pelo público.

Em um país onde a grande maioria era sequer alfabetizada, o projeto de uma rede de Bibliotecas Populares parecia ser uma utopia. Por outro lado, esses intelectuais talvez tivessem investido na criação do seu próprio mercado de trabalho enquanto escritores. Como o produto livro era no período um bem bastante caro, o público, em sua maioria, não tinha acesso a essa mercadoria. Assim, a rede de Bibliotecas Populares poderia divulgar autores que o grupo de intelectuais julgasse importante e estimular, de certa forma, o consumo de livros, fomentando assim o mercado. (RAFFAINI, 2001, p. 74).

Entretanto, os próprios limites na implementação do projeto resultaram no fracasso dessa estratégia. Ficaria evidente para o grupo a seguinte constatação: mais do que a difusão dos livros no país (por meio de projetos como este de Bibliotecas Populares) era necessário primeiro implementar ampla política de alfabetização, tanto da população adulta quanto da infantil. Mas esse

tipo de ação estava fora da alçada do Departamento Municipal de Cultura, pois era atribuição do Governo do Estado.

Outros projetos de difusão cultural idealizados pelo Departamento, como o do Cinema Educativo e o da Rádio-escola, também não obtiveram êxito.

O exemplo do cinema infantil educativo, exibido na Biblioteca infantil, é revelador: ele deveria ser um complemento na educação das crianças tendo como tema assuntos relacionados à saúde e higiene. Os filmes que abordariam esses assuntos deveriam ser realizados pelo Departamento ou encomendado às companhias especializadas em filmes educativos, mas não temos nenhum registro de que algum filme com esse objetivo tenha sido de fato realizado. (RAFFAINI, 2001, p. 75).

Esse projeto deveria também abranger o público adulto e ser veiculado em salas de cinema, em horários alternativos, gratuitamente, mas, “salvo algumas exibições esparsas”, não foi efetivado. Outro projeto voltado à educação do público adulto, a Rádio-escola, também não foi implementado.

A Rádio-escola tinha como objetivo instalar uma estação transmissora que irradiaria concertos, óperas, discursos, palestras e conferências dos institutos universitários a toda a cidade e também a algumas cidades do interior. Serviria como um instrumento de divulgação de acontecimentos importantes do meio cultural. Concertos e óperas realizados no Teatro Municipal poderiam, por meio da Rádio-escola, alcançar um público muito maior. A rádio-escola também seria responsável por melhorar o nível da programação das rádios divulgando músicas tradicionais brasileiras e compositores eruditos pouco conhecidos do grande público. (RAFFAINI, 2001, p. 75).

A preparação e o fornecimento do material para as transmissões ficariam a cargo da Discoteca Municipal, da qual ficou encarregada Oneyda Alvarenga, ex-aluna de Mário de Andrade. “A Discoteca foi de fato a única parte da Rádio-escola a se concretizar, e como não havia uma rádio disponível, a divulgação era feita em cabines nas quais era possível escutar o disco desejado.” (RAFFAINI,

2001, p. 76). A autora interpreta o fracasso dos projetos de Cinema Educativo e da Rádio-Escola como resultado de falta de empenho por parte dos intelectuais do Departamento na utilização dos novos meios de comunicação para a formação cultural, fato que evidenciaria sua opção pelas formas tradicionais de aprendizagem – por meio da palavra escrita, particularmente o livro.

A política cultural implementada pelo Departamento teria como principal motivação, segundo a autora, a difusão cultural. Esse seria o princípio norteador dos projetos desenvolvidos que visavam a difusão de elementos culturais provenientes tanto da cultura erudita como da popular. Tal motivação relacionava-se com o intuito de formar cidadãos que possuíssem identidade cultural comum. No caso de São Paulo, essa preocupação derivava da presença de diversos núcleos de imigrantes e seus descendentes, que deveriam ser “integrados” à cultura nacional. No entanto, os projetos eram destinados a toda população, visto que a preocupação com a identidade nacional englobava o aspecto da “perda” ou “esquecimento” de elementos da cultura nacional que, portanto, deveriam ser recuperados (por meios de pesquisas históricas e etnográficas) e reintroduzidos na sociedade.

Nesse sentido, a preocupação com a identidade nacional (que levaria à criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN) torna-se ponto de aproximação entre a atuação do Departamento de Cultura de São Paulo e alguns elementos que marcaram as ações do governo federal no âmbito da cultura, durante a Era Vargas, como apontado anteriormente.

Análise arguta sobre as transformações no âmbito da cultura vivenciadas na década de 1930, foi empreendida por Antonio Candido no ensaio “A

Revolução de 1930 e a cultura”. Nele o autor interpreta o movimento que levou Getúlio Vargas ao poder “como um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova” (CANDIDO, 2000, p. 181). Assim, a Revolução de 1930 é considerada um divisor de águas na área da cultura, pois “gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões”. Aliado a isso ocorre “o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações e pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças” (CANDIDO, 2000, p. 181-82).

O autor indica os diversos segmentos culturais em que estas transformações se manifestaram: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio. Contudo, visa destacar que é um novo cenário cultural que está se constituindo e isto ocorre em meio a um clima de intensa agitação político-ideológica.

No âmbito da instrução pública Candido pondera que: “O caso do ensino é significativo. Não foi o movimento revolucionário de 30 que começou as reformas; mas ele propiciou a sua extensão por todo país” (CANDIDO, 2000, p. 182).

Os ideais dos reformadores, desabrochados depois de 1930, pressupunham de um lado a difusão da instrução elementar que, conjugada ao voto secreto (um dos principais tópicos no programa da Aliança Liberal), deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando a renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas agora, com maiores oportunidades de diversificação social. Tratava-se de ampliar e ‘melhorar’ o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada. Portanto, não era uma revolução educacional,

mas uma reforma ampla, pois, no que concerne ao grosso da população a situação pouco se alterou. [...] (CANDIDO, 2000, p. 183).

Isto é, grande parte da população continuava fora da escola e, portanto, impedida de votar. Mesmo com o substancial aumento no número de matrículas, os melhores índices de escolarização primária na década de 1940 eram de 42 e 40% (CANDIDO, 2000, p. 184).

Um ponto em que as conquistas foram, talvez, mais significativas foi o ensino superior, principalmente a partir da criação das universidades. Isso não só em termos do número de graduados, mas também devido a uma nova correlação de forças entre as áreas e instituições de formação superior, que alterou o esquema tradicional das elites.

[...] A prática anterior de criar faculdades isoladas fazia com que cada uma adquirisse importância equivalente ao papel dos seus graduados na vida política e administrativa do país [...]. No decênio de 1920 foram fundadas algumas universidades nominais, isto é, que apenas davam um nome à justaposição de unidades preexistentes. As que se fundaram no decênio de 1930 estabeleceram um padrão inédito, pela idéia orgânica que pressupunham e que dependia das novas faculdades de Filosofia. [...] Esboçou-se então um 'sistema', onde as partes deveriam funcionar em vista do todo, com atenuação das hierarquias e ampliação dos grupos de elite com formação superior. Houve assim uma espécie de 'democratização' dentro dos setores privilegiados, com ascensão dos seus estratos menos favorecidos. [...] (CANDIDO, 2000, p. 184).

Contudo, as mudanças mais significativas ocorreriam na vida artística e literária do país. As manifestações nessas áreas, que nos anos 1920 "tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos", vive nos anos 30 uma espécie de assentamento, isto é, passado o momento do choque, seus procedimentos serão incorporados aos hábitos de produção literária e artística. São apontados como

características desse fenômeno o enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; a aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; o alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional; a polarização ideológica. (CANDIDO, 2000, p. 185).

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da liberação operada pelos modernistas [...]. (CANDIDO, 2000, p. 186).

A radicalização dos anos 30 aparece também na busca de uma atitude de análise e crítica diante da “realidade brasileira” – “um dos conceitos-chave do momento”. Tal produção, classificada como “estudos brasileiros”, foi predominante nas áreas de história, política, sociologia e antropologia. Tinham como principal preocupação reinterpretar o passado nacional e explicar os fatos políticos do momento. A publicação desses estudos deu origem a coleções que ainda hoje são referências para as Ciências Sociais no Brasil, são elas: “a ‘Brasiliana’, fundada e dirigida por Fernando de Azevedo na Companhia Editora Nacional”; a “Coleção Azul”, da Editora Schmidt; “Problemas políticos contemporâneos” e “Documento brasileiros”, da José Olympio; “Biblioteca de Divulgação Científica”, da Editora Civilização Brasileira. (CANDIDO, 2000, p. 190).

O autor assinala que as transformações no cenário cultural do país repercutiram na indústria do livro. Os primeiros sinais de mudança nessa área

surgiram na década de 1920, cuja figura de destaque nesse processo foi Monteiro Lobato, que:

[...] fundou e desenvolveu sua editora, marcada por alguns traços inovadores: preferência quase exclusiva por autores brasileiros do presente; interesse pelos problemas da hora; busca de fisionomia material própria, diferente dos tradicionais padrões franceses e portugueses; esforço para vender por preços acessíveis sem quebra da qualidade editorial. (CANDIDO, 2000, p. 192).

No entanto, tais transformações só se tornariam evidentes depois de 1930, quando novas casas publicadoras se afirmariam no cenário editorial brasileiro, pautadas “pelo desejo de nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do País. As editoras procuraram inclusive criar uma literatura didática ajustada aos novos programas e aos ideais das reformas educacionais” (CANDIDO, 2000, p. 192). O autor apresenta o projeto editorial adotado por algumas das editoras de maior expressão na época – Companhia Editora Nacional, Editora Globo, Andersen, Schmidt, Ariel, atenção especial é dada à José Olympio “pelo arrojo e a amplitude com que estimulou os novos, bem como pelo estilo das capas de suas edições, criadas por Santa Rosa em suas diversas fases” (Idem, p. 193). Destaca que as inovações foram além do projeto editorial e de difusão do livro, se concentrando principalmente na “matéria preferencial de suas páginas, cada vez mais receptivas aos novos autores integrados nas tendências do momento” (CANDIDO, 2000, p. 191).

Fazendo um balanço sobre a repercussão do movimento revolucionário de 1930 para a cultura, Candido considera que o saldo foi positivo – “embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução”. Analisando o impacto das transformações culturais para os diferentes setores da

sociedade, temos que: para o “povo pobre” pouca coisa mudou, “para ele o que se impunha era a implantação real da instrução primária, com possibilidade de acesso futuro aos outros níveis; e ela continuou a atingi-lo apenas de raspão”. Transformações mais significativas ocorreram no âmbito das camadas intermediárias, “graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico”. Para as elites destaca-se “o grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural, inclusive com aquisição de um corte progressista por alguns setores”. Observa-se, desse modo, que as transformações culturais atingiram as camadas da sociedade numa ordem inversa à pirâmide social, isto é, as mudanças mais significativas ocorreram para as elites, seguidas pelas camadas intermediárias e, por último, as camadas populares, cuja principal conquista foi o acesso à educação primária.

No entanto, essas transformações ocorrem não apenas no nível do acesso aos bens culturais como também no da consciência, particularmente entre os detentores da cultura e do saber. Aquilo que se ocorreu no início do século, particularmente na década de 20, de os intelectuais passarem a se preocupar com as questões sociais, assume cada vez mais o caráter de posicionamento político por parte de alguns setores da intelectualidade.

[...] A qualidade e grau de consciência dos detentores da cultura e do saber tornavam-se elementos de peso, porque eles podiam assumir a função de “delegados” da coletividade. De um lado isto servia de pretexto para manter posições privilegiadas, com a conseqüente sujeição das camadas dominadas (que não eram cultas nem “preparadas” para dirigir o seu destino, segundo a ideologia reinante). Mas sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo para

manifestar os interesses e necessidades de expressão dessas camadas. (CANDIDO, 2000, p. 194).

A implicação de tal processo é que depois de 1930 se esboça uma mentalidade mais democrática em relação à cultura, isto é, surgem as primeiras manifestações, no Brasil, de que a cultura deveria ser vista como direito de todos¹⁰ – e não como privilégio de classe, como havia permanecido até então. Essa nova postura ganha força no período subsequente aos anos 30 e contribui para desvendar “as contradições entre as formulações idealistas da cultura e a terrível realidade da sua fruição ultra-restrita”, análise que se estende para o conjunto da sociedade.

Nesse sentido, talvez se possa apontar como principal consequência desse novo modo de ver a cultura, o surgimento do “conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora” (CANDIDO, 2000, p. 195). Mas, como ressalta o autor, “esse processo foi cheio de paradoxos, inclusive porque o intelectual e o artista foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a 1930”.

Interessa-nos particularmente o conceito de intelectual e artista como opositor. De fato, esse conceito parece aplicar-se às principais manifestações culturais do período 1945-64, em que se percebe crescente politização nos projetos culturais, cujos principais exemplos talvez sejam: a experiência vivida

¹⁰ A análise dessa concepção de *cultura como direito* será retomada no capítulo 4.

no Estado de Pernambuco de combate ao analfabetismo pelo método Paulo Freire e os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE¹¹.

Enquanto isso, prevaleceu no âmbito estatal o processo de burocratização da cultura, cujo principal destaque do período é a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1953. Tal fato significou pouco mais que um episódio burocrático para a área da cultura, visto que apenas reuniu sob a denominação ministerial órgãos já existentes desde a Era Vargas.

Paralelamente, nos anos 1940 e 50 inicia-se um processo de investimento privado em instituições culturais, sem participação do Estado. Fazem parte desse movimento os empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, que construíram o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, 1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). Matarazzo ainda investe na criação da Fundação Bial São Paulo. Posteriormente, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) foi criado por Assis Chateaubriand, que chegava trocar inserções no seu jornal, o *Diários Associados*, por doações ao museu. Caso similar acontece com Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, donos do jornal *Correio da Manhã*, fundadores do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAC – RJ), que recorreram ao mesmo sistema de “troca” (atual permuta) (CESNIK e BELTRAME, 2005, p. 151). Esperava-se que o Estado passasse a estimular a iniciativa privada e, com isso, criar um sistema misto de financiamento do qual participassem Estado e empresas, conforme funcionava o modelo norte-americano¹², mas isso não ocorreu naquele momento¹³.

¹¹ Esses aspectos serão explorados no próximo capítulo.

¹² As principais características do modelo de política cultural dos Estados Unidos foram apresentadas no capítulo 1 da tese.

Assim, as transformações ocorridas na sociedade brasileira desde o início do século XX, e, particularmente, as desempenhadas no campo da cultura nos anos 30, foram decisivas para que se delineasse a “hegemonia cultural de esquerda” que, de acordo com Roberto Schwarz, vigorou no país entre 1964-68, e, conseqüentemente, para os tipos de relações que se estabeleceram entre os governos militares e a produção cultural. A análise das relações entre Cultura e Política no período do regime militar é o tema do capítulo seguinte.

¹³ O estímulo ao investimento privado na área cultural, por meio das leis de incentivo à cultura, tem início no Brasil nos anos 1980, conforme apontamos no capítulo 4.

Capítulo 3

**Cultura e Administração: O planejamento da cultura no
projeto político dos militares.**

Cultura e Administração: O planejamento da cultura no projeto político dos militares.

A produção cultural dos anos 1960 foi marcada por forte conteúdo político. Característica que já aparecia nos anos anteriores ao golpe de 1964, mas que se torna emblemática entre 1964 e 1968. Não é raro encontrarmos análises que apontam a produção cultural do período como um dos principais focos de resistência à ditadura. Apresentamos a seguir as análises de alguns autores sobre o ambiente político-ideológico do período e seu impacto para a produção cultural.

Roberto Schwarz, em importante ensaio escrito entre 1969 e 1970 - *Cultura e Política, 1964-1969* - analisa a produção cultural do período destacando que “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62). Teria contribuído para tal configuração a própria ação repressiva dos militares no momento subsequente ao golpe, em que os principais alvos foram os movimentos politicamente organizados, como partidos políticos, sindicatos e movimento estudantil. Apesar das duras críticas dirigidas ao governo por meio do teatro, da música e da literatura, tal produção cultural não chegava a representar uma ameaça ao regime militar, pois teriam sido rompidos os meios de aproximação entre a intelectualidade de esquerda e a população em geral, isto é, os militares teriam promovido a desarticulação dos movimentos politicamente organizados. Nesse sentido, tal produção teria ficado restrita a um círculo politizado e

intelectualizado, formado por “estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc.” (SCHWARZ, 1978) que, por sua vez, acabaria por constituir um significativo mercado - ao mesmo tempo, produtor e consumidor - de produtos culturais de esquerda.

Ainda que isolada, a intelectualidade de esquerda continuaria produzindo cultura e contribuindo para formar “uma geração maciçamente anti-capitalista”, disposta a pegar em armas para combater o regime militar e fazer a revolução. Nesse momento, o Estado repressor desfecha seu golpe contra esses grupos e contra a cultura de uma maneira geral:

Se em 64 fora possível a direita "preservar" a produção cultural, pois bastaria liquidar seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978, p.63).

Para defender a tese da hegemonia da cultura de esquerda entre 1964 e 1969, Schwarz analisa não só a situação da cultura nesses anos, como também a do período anterior. O autor chama a atenção para a estratégia adotada pelo Partido Comunista, que se caracterizaria, de modo geral, pela aliança com a burguesia na luta contra o imperialismo. Suas principais realizações, nesse sentido, teriam ocorrido junto aos sindicatos e movimento operário, em uma relação fortemente marcada pelo populismo. Assim, tal estratégia teria assumido um caráter reformador e de conciliação de classes; pois, a partir da aliança entre os setores modernizantes da sociedade (burguesia industrial

nacionalista, classe média e operariado) contra o setor retrógrado representado pela burguesia agrária e pró-imperialista, o país alcançaria a modernização e as transformações sociais decorreriam das reformas empreendidas pelo Estado. O fracasso da proposta viria em 1964, com o golpe. Mas dentro da própria esquerda, a postura reformista do PC vinha sendo criticada, e contra ela se propunha a recuperação do caráter revolucionário do marxismo e, em especial, da luta de classes. No âmbito da cultura, nesse período pré-golpe, o autor destaca a ação do Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, que empreendeu um programa de alfabetização de adultos, utilizando o método Paulo Freire, bem como dos Centros Populares de Cultura no Rio de Janeiro, que “improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar livros”:

O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americana etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos interessantes. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas. Entretanto sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas. Os generais, em arte, eram adeptos de uma linha mais tradicional. (...) No Recife o M.C.P. foi fechado em seguida, e sua sede transformada, como era inevitável, em assistência social. A fase mais interessante e alegre da história brasileira recente havia-se tornado matéria para reflexão. (SCHWARZ, 1978, p. 70).

Também teria contribuído para a hegemonia cultural da esquerda, mesmo após o início da ditadura, por um lado, o retrocesso cultural que representavam os grupos que haviam apoiado a tomada do poder pelos militares (pequena burguesia e burguesia rural), por outro lado, os militares não teriam visto necessidade de intervenção mais sistemática nesse campo do que

provocar o rompimento dos laços entre os intelectuais e a massa, pois “dispondo da força, dispensavam a sustentação popular.” (SCHWARZ, 1978, p. 72).

O movimento dialético que envolve tal período histórico, representado, segundo o autor, pela oposição entre o moderno (o pensamento de esquerda) e o arcaico (ideologia burguesa antiga e imperialista), teria propiciado as condições para o surgimento de outra forma de pensar e produzir cultura, que se manifestou no movimento tropicalista. Este assumiria postura ambígua diante dos dois pólos dos quais se originou. Para os tropicalistas, a oposição entre o arcaico e o moderno é irreconciliável; portanto, deve resultar em algo absurdo, esdrúxulo, aberrante, representado pela construção alegórica, que suscitaria a reflexão sobre o atraso do país.

Para enfatizar o isolamento imposto pelo regime militar aos grupos de esquerda, Schwarz examina a atuação do teatro logo após o golpe, assinalando que nos espetáculos havia uma “infinita repetição de argumentos, conhecidos de todos”. Seus temas e sua linguagem didática eram voltados para o público que não comparecia às encenações: os operários; mas constituíam uma maneira de encenadores e público (que pertenciam à mesma classe) posicionarem-se contra o governo e o imperialismo. O autor destaca também que, nesse momento, os gêneros públicos, como o teatro, o cinema e a música popular, estiveram em maior evidência que a literatura. Sua análise concentra-se nos dois principais representantes do gênero teatral no período: o Teatro de Arena e o Oficina, cujas principais características são:

Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classe, pela revolução, e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco esta

desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio, onde foram os mais marcantes dos últimos anos. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não poderia ser mais completa. (SCHWARZ, 1978, p. 85).

Ao concluir o ensaio, Schwarz observa a difícil situação da cultura naquele momento (1969/70), pois, de um lado, havia o acirramento da censura, prisões e exílios de artistas e intelectuais, de outro, havia a difícil situação daqueles que ainda estavam no país, mas que pouco podiam fazer em tais condições. Além disso, existia pressão dos grupos de esquerda para que estes aderissem à luta revolucionária contra o regime militar. O resultado disso tudo seria: “Pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise aguda. O tema de romances e filmes políticos do período é, justamente, a conversão do intelectual à militância” (SCHWARZ, 1978, p. 89). Contudo, o autor parece acreditar que a repressão não lograria maior sucesso que calar/paralisar temporariamente a produção cultural de esquerda, que, tão logo conseguisse encontrar algum espaço, seria retomada. Mas, as mudanças que ocorreram no cenário cultural a partir daí envolvem outros elementos que tornaram o quadro ainda mais complexo.

Outro ensaio dedicado à análise da produção cultural nos anos de regime militar é o de Octavio Ianni, *A organização da cultura*, escrito em 1978, no qual avalia as conseqüências da política cultural adotada pelos militares para o país. Segundo o autor, tal política teria dividido os intelectuais, as organizações nas quais trabalhavam e a sua produção em três categorias: “Primeiro, há a produção intelectual que é incentivada ou protegida, oficiosa ou oficial. Para os

governantes, essa é a única válida. Segundo, há a produção que é consentida, tolerada. Terceiro, há aquela censurada, proibida” (IANNI, 1991, p. 161). Para o autor, essa política cultural afeta as três categorias, evidentemente, de maneira diversa. A repressão e a censura atingiriam o próprio processo de criação intelectual, pois introduzem “no espírito do intelectual e do público a dúvida, a autocensura, a insegurança, o medo” (Idem, p.162), e suas conseqüências seriam: a saída de vários intelectuais do país; o “confinamento dentro de si mesmos” para outros; ou, para os que resolveram enfrentar as “condições adversas”, teriam de lidar com os bloqueios e distorções sofridos por sua criação intelectual.

Segundo Ianni, mesmo os intelectuais tolerados ou os que eram protegidos teriam a produção afetada, pois haveria sempre a necessidade de adequá-la à ideologia do governo ou, no máximo, manter uma postura de isenção e tomar cuidado com a linguagem utilizada, porque estavam sob a constante vigilância da censura, correndo o risco de passar à categoria dos censurados ou proibidos. Ianni assinala também que esse rígido controle da produção cultural teria efeito negativo inclusive para a ditadura:

Ao dividir e subdividir a liberdade de pensamento – de informação, ensino, pesquisa e debate – em função de interesses econômicos e políticos das classes dominantes, o governo acaba por emaranhar-se numa atmosfera de fantasmas e absolutos. (...) o Estado acaba por isolar-se na falsa ciência dos escribas e tecnocratas que se achavam a seu serviço. Isola-se até mesmo numa arte feita da transformação da história em folclore e da cultura em pornocultura. (IANNI, 1991, p. 164).

Ao analisar a questão da repressão cultural, Ianni afirma que esta é usada como arma política e econômica para impor o modelo adotado pelos governantes, que apresentam suas propostas como as melhores, "melhores

porque únicas. Toda objeção mais substantiva torna-se subversiva" (IANNI, 1991, p. 165). Segundo o autor, essa política vinha sendo implementada desde 1964, evidenciando-se, inicialmente, na perseguição a professores e estudantes, como também na reforma universitária pautada nos acordos MEC-USAID. "Tratava-se de dar andamento ao processo de burocratização, tecnificação e 'despolitização' do trabalho intelectual" (IANNI, 1991, p. 165). Essa "despolitização" serviria como arma para garantir a estabilidade política e social, conveniente à continuidade da política econômica do regime militar. Ianni interpreta essa "estabilidade" como "imobilidade social". Para alcançar seus objetivos, o governo utilizaria diversos instrumentos de controle social, desde a intimidação por boatos, até as prisões, torturas e mortes. Outra consequência seria a crescente burocratização dos instrumentos de censura e sua ampliação a todos os aspectos da vida social: todos tornam-se suspeitos, portanto, todos devem ser vigiados, inclusive os funcionários do governo.

Ianni conclui o texto retomando a questão das categorias em que se dividiu a produção cultural nos anos de ditadura. Afirma que, em tal processo, "o Estado transformou-se no centro de uma poderosa e singular indústria cultural, indústria essa totalmente organizada segundo os interesses das classes dominantes do país". (IANNI, 1991, p. 179).

Ao empreender essa análise sobre "a organização da cultura" nos anos do regime militar, o autor destaca as dificuldades de produção cultural impostas aos intelectuais, identifica os objetivos de tal política e a posição de destaque assumida pelo Estado como promotor da cultura. Isto é, como o Estado passou a controlar a produção cultural desses anos por meio da repressão às obras por

ele consideradas subversivas ou pelos incentivos àquelas que se adequassem a seus interesses, tornando-se, dessa forma, o principal agente para o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil naquele período. No entanto, essa parece ser uma análise parcial do fenômeno, pois, de acordo com o exposto, não haveria qualquer outro espaço de produção cultural fora do controle do Estado, ou mesmo qualquer possibilidade de resistência capaz de obter algum sucesso. Acredito que, apesar da rigorosa repressão verificada nesses anos - como bem assinala Ianni -, alguns intelectuais e artistas encontraram maneiras criativas de se expressar, burlando a repressão, que, apesar de sua presença marcante em todas as áreas da produção cultural, não encontrou meios de se tornar onisciente.

1. O lugar da cultura no planejamento estratégico dos militares

A existência da “hegemonia cultural da esquerda” no país durante os primeiros anos de ditadura não significa que os governos militares não tenham se preocupado com as questões culturais ou que tivessem concentrado suas ações nessa área apenas em atos repressivos. Ao contrário, o exame do período em que os militares estiveram no poder, em particular de 1964 a 1979, evidencia a existência de complexa estratégia de atuação, que pode ter apresentado diferentes nuances ao longo de sua trajetória: ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, outras vezes criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. Atuação que não pode ser considerada linear ou progressiva, ou mesmo que já estivesse definida *a priori*; que apresenta ambigüidades e

contradições, mas que nos permite vislumbrar, em seu desenvolvimento, articulações com uma estratégia maior de governo, que buscava mudar os rumos político, econômico, social e, também, cultural do país.

Dessa estratégia tornaram-se evidentes três linhas principais de atuação:

1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”¹⁴; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país.

Dentre os aspectos apontados acima, o da censura foi o que recebeu maior atenção dos estudos sobre a produção cultural do período, tanto por parte de artistas e intelectuais (que buscaram diferentes meios de denunciar as arbitrariedades), quanto por parte de analistas que tomaram tal período como objeto de estudo. Por esse motivo, não nos aprofundaremos nesse aspecto – ainda que haja muito a se pesquisar sobre este assunto, especialmente após a abertura de arquivos¹⁵ que permitem acesso a documentos que certamente trarão novos elementos para as interpretações sobre tal momento histórico.

¹⁴ Um exemplo de contradição da política cultural desse período é, por um lado, afirmar a defesa da tradição e dos valores da cultura brasileira, mas (.) por outro lado, destinar recursos ao chamado “cinema da boca do lixo” que, nos anos 70, produziu as “pornô-chanchadas”.

¹⁵ Ver Anexo texto de Oliveira e Resende “*A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar*”. Anexamos também pareceres emitidos por censores sobre

Apenas para caracterizarmos a ação da censura nesses anos, tomemos como exemplo o caso do teatro. Segundo a argumentação de Schwarz apresentada acima, os gêneros públicos como o teatro, o cinema e a música popular estiveram em maior evidência no período de 1964-68 e serviam como instrumento de contestação ao regime ditatorial. Apesar do impacto do golpe de 64 para a produção cultural, esta seria atingida mais violentamente pelo AI 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, fato evidenciado pelo aperfeiçoamento do aparato de censura:

Toda produção cultural, para ser veiculada, deveria obedecer às normas e padrões estabelecidos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, criado na década de 40, que adquire em 1972, o status de Divisão. (OLIVEIRA e RESENDE, 2001, p. 1).

Os reflexos do AI-5 para o teatro foram quase imediatos, com a redução do número de peças em cartaz e com o afastamento do público. Outro golpe viria no início do ano de 1970, quando é decretada a censura prévia a livros, jornais, peças teatrais, entre outros.

As peças teatrais e demais espetáculos, para serem encenadas dependiam de censura prévia, da análise do ensaio geral e da expedição do certificado de censura. Além de três exemplares do texto, deveriam ser apresentados à DCDP [Divisão de Censura de Diversões Públicas] dados relativos aos cenários, às cenas e ao guarda-roupa. Aprovado o texto, definia-se dia e hora para o ensaio geral. Após a liberação do espetáculo, nenhuma alteração, seja no texto ou nos elementos cênicos, poderia ser feita. (OLIVEIRA e RESENDE, 2001, p. 4).

A ação da censura no teatro se dava por meio da supressão de palavras e de cenas, da proibição de encenação de peças e do adiamento indefinido da liberação das mesmas. O período de maior cerceamento à atividade teatral

peças teatrais. Tais documentos constam dos arquivos da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Brasília/DF.

ocorreu de 1969 a 74. Entretanto, mesmo com o aceno de abertura política, divulgado pelo governo Geisel a partir de 75, a ação da censura continuaria. Diante de tal cenário, produtores de teatro passariam a praticar a chamada “censura econômica”, recusando-se a aceitar peças com conteúdo político ou que pudessem enfrentar problemas com a censura, impondo, dessa maneira, “dificuldades reais à sobrevivência material do artista ou do intelectual” (FRANCO, 1998, p. 72).

De acordo com Franco, a ação da censura tinha propósito mais amplo do que cercear essa ou aquela peça de teatro, esse ou aquele romance ou música. Tal ação configurava-se como “um dos modos de romper a tradição para apressar a adequação da cultura às exigências do processo de modernização.” (FRANCO, 1998, p. 71). Nesse sentido, pode-se dizer que a censura foi o instrumento utilizado para calar determinado tipo de produção cultural que havia se estruturado no país desde os anos 30¹⁶, cujo fundamento está no conceito de intelectual e artista como opositor, isto é, um tipo de produção cultural em que o intelectual e o artista adotam posição crítica em relação aos regimes autoritários. Dessa forma, a ação da censura durante o regime militar serviu não apenas para calar seus opositores imediatos, mas para romper com certa tradição de produção cultural que vinha se tornando hegemônica no país. Além disso, tais ações coadunam-se com o propósito de expansão do mercado de produtos culturais, conforme as tendências internacionais da época.

[...] pressionada pelas múltiplas exigências de nosso processo modernizador, a atividade cultural se via forçada a experimentar uma abertura – quer nos temas, quer nos procedimentos técnicos – para as tendências culturais dominantes nos países hegemônicos; ao mesmo tempo, era

¹⁶ Conforme a análise de Candido (2000) apresentada no capítulo 2.

impelida a romper – atenuar, ao menos – seus laços tanto com a tradição cultural quanto com as questões locais. [...] Talvez não seja supérfluo afirmar que tal processo teve, como impulso decisivo, a decretação do AI-5 em 1968 e que a censura estatal, truculentamente imposta ao país no início dos anos 70, favoreceu-o de modo acentuado: afinal, ao pretender calar a voz da sociedade, é a cultura local que a ditadura militar desejava suprimir. (FRANCO, 1998, p. 78-79).

Nos anos do regime militar ocorreram grandes investimentos do Estado em obras de infra-estrutura, inclusive no setor de telecomunicações, que permitiram a criação das redes nacionais de TV.

Em 1965 é criada a EMBRATEL, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Nesse mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), e em 1967 é criado o Ministério das Comunicações. Tem início a construção de um sistema de microondas que seria inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 1970), permitindo a interligação de todo o território nacional. (ORTIZ, 1994, p.117-18).

Com tal infra-estrutura torna-se possível a construção das redes nacionais de TV, passo significativo para a “Integração Nacional”. Além disso, as redes permitiriam “promover e organizar um mercado de massa para os bens produzidos pelo processo de industrialização que os militares implementaram, baseado na importação de capital e tecnologia [...]” (JAMBEIRO, 2001, p. 78).

A diversidade regional era um dos fatores a ser superado para se alcançar a integração do país. Nesse sentido, a TV presta grande contribuição, pois, com a formação das redes, Rio de Janeiro e São Paulo tornam-se grandes centros produtores de programas televisivos, que seriam transmitidos para todo território nacional e, também, é onde se localizam as sedes das emissoras. De acordo com Jambeiro, as emissoras de TV procuraram unificar, sob os padrões urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo, as heterogêneas audiências nacionais de

TV no Brasil, além de produzir programas que visavam aumentar a audiência, especialmente entre as classes média e baixa, e vender bens de uso popular.

A influência da televisão e, particularmente, da formação das redes de TV sobre a vida cultural brasileira, no contexto do regime militar, foi analisada por Franco (2003). O autor emprega a perspectiva adorniana para demonstrar como a televisão, integrada ao sistema da indústria cultural, pode servir aos interesses de dominação tanto do capital como políticos:

[...] O estímulo estatal à criação das redes de televisão aberta não deve ser menosprezado pelos investigadores do período da ditadura militar: ele é claramente um sintoma da modernização da própria forma da administração social no país. Como em todos os lugares, o Brasil também entrava nesses anos na época da administração total.

[...] a televisão é autoritária, exige submissão do espectador, isola-o, é regressiva e impõe um tipo artificial de socialização: nesse sentido, ela cria condições objetivas que dificultam consideravelmente a produção cultural autônoma. Como ela também ajuda a calar a voz da sociedade, seu êxito e alcance torna supérfluo e desnecessário a uso da censura. (FRANCO, 2003, p. 23).

Outro aspecto a ser destacado são as medidas tomadas pelo governo que facilitavam a compra de produtos nacionais - oriundos da recente expansão industrial, particularmente no setor de bens duráveis -, que provocaram um aumento na venda de televisores da ordem de 48% em 1968, em relação ao ano anterior (MATTOS, 2000). Isso dinamizava o setor como um todo, pois o aumento do número de telespectadores tornava a televisão um meio de propaganda mais interessante que as revistas e jornais. Por sua vez, a renda com publicidade permitia às emissoras maiores investimentos em programas com conteúdo e temática nacionais que obtinham as maiores audiências. Mas, se por um lado, observa-se a nacionalização dos programas de TV, por outro, é notável

a dependência desta em relação à publicidade das multinacionais. Vale lembrar também a expressiva participação do Estado, “que através de suas inúmeras empresas mistas, bancos ou através dos próprios órgãos públicos, torna-se cada vez mais um importante anunciante da televisão brasileira” (SILVA, 1983, p.26).

Também ocorreram, nesse período, incentivos fiscais para a importação de equipamentos visando a modernização das emissoras de rádio e TV, gráficas, editoras etc. Nesse sentido, a atuação dos governos militares na área cultural visava:

[...] não só manter os valores considerados consagrados pela tradição cultural brasileira, mas também assimilar novos valores decorrentes das transformações capitalistas, permitindo assim a inserção do Brasil no círculo dos países de primeiro mundo. (SILVA, 2001. p. 95).

Tais indicações demonstram que havia, por parte dos militares, preocupação com a área cultural do país e que esta se encontrava inserida num complexo de relações ideológicas e mercadológicas que, para seu efetivo controle, exigia o estabelecimento de metas e claro planejamento para sua consecução. Dessa forma, tal estratégia envolvia várias frentes de atuação que, como dissemos anteriormente, tiveram diferentes pesos ao longo do período, de acordo com a conjuntura sócio-político-econômica do país.

2. O planejamento da cultura

O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado em 1966, já no primeiro governo do regime militar, o do marechal Castelo Branco (1964-67), e tinha como uma de suas principais atribuições a elaboração de um Plano Nacional de

Cultura. Os trabalhos desse Conselho se estenderam por vários anos e resultaram, em 1973, durante o governo do general Médici, na elaboração do documento intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*.

Gabriel Cohn analisa, no artigo *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*, dois documentos que são expressões formais da atenção despendida pelos governos militares para a formulação e implementação de política cultural para o país. O primeiro documento é o *Diretrizes para uma política nacional de Cultura*, de 1973, o outro é *Política Nacional de Cultura*, de 1975.

Num esboço de periodização da década de 1970, o autor destaca que a primeira metade teria sido marcada:

[...] pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes mas com escassos efeitos, e o período subsequente se caracterizaria pela diversificação e redefinição dos temas relevantes, numa ótica mais operacional e cada vez mais propriamente política, e pela renovação institucional, iniciada pela criação da Funarte em 1975. (COHN, 1984, p. 87).

Nos anos iniciais da década, enquanto o Conselho Federal de Cultura trabalhava na elaboração das diretrizes para a política cultural, a ação do Estado concentrava-se em “desbaratar as forças adversárias e neutralizar sua produção com vistas a assumir o processo cultural no passo seguinte” (COHN, 1984, p. 87). Isto é, atuava por meio da censura e da intervenção nas instituições culturais com o intuito de romper a “hegemonia cultural da esquerda” para, no momento seguinte, assumir o controle do processo cultural. Cohn pretende demonstrar, por meio da análise dos referidos documentos, que a atuação dos governos militares no âmbito da cultura foi deliberadamente planejada.

[...] A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. [...] O regime pós-AI5 pode não ter logrado alcançar a hegemonia cultural, mas certamente a buscou e lhe deu importância, à sua maneira. Resta então ver como os principais documentos produzidos na época indicam isso. (COHN, 1984, p. 88).

O autor desenvolve, então, análise comparativa entre os dois documentos. Sua primeira observação indica “uma grande similaridade doutrinária” entre eles, “a tal ponto que o de 1975 parece constituir basicamente uma reelaboração mais nuançada do anterior” (COHN, 1984, p. 88). No entanto, algumas diferenças são salientadas: a principal delas parecendo relacionar-se com a reivindicação, sugerida no documento de 73, de maior autonomia para o setor cultural:

[...] a argumentação [do documento] encaminhava-se no sentido de enfatizar a “necessidade de criação de um novo organismo ou de adaptação de órgão já existente, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a se obter um conjunto harmônico e integrado” (COHN, 1984, p. 88).

A reivindicação de maior autonomia parece trazer de forma subentendida a proposta de criação do Ministério da Cultura, situação que explicaria, em parte, os atritos gerados no interior do MEC durante a elaboração do documento pelo CFC e a relutância, por parte do governo, em torná-lo público. O debate sobre a criação do Ministério da Cultura foi encerrado pelo ministro Jarbas Passarinho¹⁷, ao afirmar que era contrário à criação desse Ministério e, sintomaticamente, o tema não reaparece no documento de 75. Cohn sugere que este também pode ter sido o motivo pelo qual o documento foi retirado de

¹⁷ Ministro da Educação e Cultura de 1969 a 1974, governo Médici.

circulação e substituído, “ainda em 1973, por um plano mais limitado e aprovado pelo presidente da República, o ‘Programa de Ação Cultural’ [PAC] para o biênio 1973-74” (COHN, 1984, p. 89).

O documento de 73 parte da caracterização ampla de cultura e busca articular participação e desenvolvimento. Assim, a cultura seria vista como “a somatória das criações do homem no prosseguimento da obra da própria criação”¹⁸. Dá, portanto, certa ênfase ao caráter espontâneo do processo cultural, do qual deveria participar o cidadão comum. Cohn vê nessa argumentação uma manobra dos responsáveis pelo documento no sentido de que a ênfase no cidadão comum, que é apresentada como componente antielitista, tem, na verdade, “a função de tornar dispensáveis as elites indesejáveis”, que se identificariam com os segmentos sociais adversos ao regime.

O aspecto do *desenvolvimento* dá o mote para a presença estatal na área da cultura, que atuaria no sentido de garantir o acesso à produção cultural. Entretanto, a concepção de política cultural expressa no documento deixa clara sua relação com as políticas de segurança e de desenvolvimento. Nesse sentido, afirma que “a presença do Estado [na área da cultura se fará] como elemento de apoio e estímulo – que não se confundirá com coerção ou tutela, na integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global do desenvolvimento brasileiro” (*apud* COHN, 1984, p. 90).

A definição de política cultural a que o documento chega, segundo Cohn, reduz a esfera de atuação do Estado ao “apoio e estímulo” à cultura, orientada

¹⁸ Trecho do documento *Diretrizes para uma política nacional de cultura*, citado por Cohn (1984, p. 89).

pelos seguintes objetivos: a preservação do patrimônio, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais. “Este último ponto inclui a ‘democratização da cultura’, entendida como ‘apresentação ao povo pelos meios modernos de comunicação de massa das suas manifestações em todos os setores” (COHN, 1984, p. 91). No entanto, definição mais clara sobre as ações a serem implementadas aparecem no final do documento, quando são indicadas dez medidas básicas,

[...] relativas à criação de serviços nacionais de música, artes plásticas, folclore; à criação do ‘fundo nacional de desenvolvimento da cultura’; à criação de ‘casas da cultura’ em centros de influência regional; à colaboração com universidades; a cuidados com monumentos particulares tombados; e ao financiamento de projetos de natureza cultural. (COHN, 1984, p. 91).

Quanto ao documento de 1975, *Política Nacional de Cultura* (PNC), Cohn aponta que “os fundamentos doutrinários são semelhantes” ao das *Diretrizes* de 73, “mas o tom é mais nuançado, sem o esforço, tão visível no texto anterior, para construir uma linguagem que fosse simultaneamente do agrado dos militares e dos tecnocratas do desenvolvimento” (COHN, 1984, p. 92). Esse novo documento combina uma concepção *essencialista* e uma concepção *instrumental* de cultura. “O argumento básico já não invoca as exigências de segurança e do fortalecimento nacionais”, o foco agora está em: “o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico, mas sobretudo social, e que dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura” (*apud* COHN, 1984, p. 92).

Os fatores participação e desenvolvimento que compunham a noção de cultura que embasava o documento anterior são reequacionados na PNC sob as

concepções *essencialista* e *instrumental*, explicitadas no documento da seguinte maneira:

[...] o documento é todo redigido numa perspectiva “humanista” (daí a visão essencialista da cultura que aludi acima), que permite falar em “uma verdadeira política de cultura, isto é, a plena realização do homem brasileiro como pessoa”, e enfatizar que “cultura não é apenas acumulação de conhecimento ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio” [...] No entanto, do essencialismo à concepção instrumental é um passo: “A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural”, e portanto a cultura é “o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade”. Conservação e desenvolvimento – entre esses dois pólos oscila uma argumentação que concebe um deles pelo viés essencialista e o outro pelo viés instrumental. (COHN, 1984, p. 92).

Desse modo, a articulação de concepções com princípios diversos expõe as exigências contraditórias com as quais os formuladores da PNC tiveram que lidar: espontaneidade e intervenção estatal, modernização e conservação, desenvolvimento e preservação da cultura de seus efeitos, difusão dos resultados e ênfase na participação criativa.

O documento propõe, como atribuições da política cultural, a promoção e o incremento da participação no processo cultural, o incentivo à produção e a generalização do consumo e o estímulo às “concorrências qualitativas entre fontes de produção”. Os aspectos de “difusão” e de “consumo” de bens culturais aparecem como os principais elementos definidores da política governamental. Caberia ao Estado criar os mecanismos necessários para assegurar o acesso de todos ao “consumo” de bens culturais, estimulando assim a consolidação do mercado para tais produtos.

Disso resultaria, segundo Cohn, um paradoxo: “Na realidade o texto é construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências

de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuada por órgão estatal” (1984, p. 93). Seriam exemplos da implementação dessas propostas o Programa de Ação Cultural (PAC), em 1973, e a criação da Funarte, em 1975, que deveriam funcionar como instrumentos dinâmicos de apoio e estímulo governamental à produção artística e cultural, sem intervir no processo criativo.

Essa passagem para uma postura dinâmica, atenta para as diferenças e para as dificuldades de elaboração de um sistema fechado de política cultural, resulta numa postura muito diversa daquela da primeira metade da década. A consciência da ausência de uma política cultural integrada conduz a esforços voltados para a maior flexibilidade da intervenção efetiva, e não para a busca de um enquadramento prévio de toda ação.

[...] Não se trata mais de educar o povo para receber de volta o que já fez, como se queria em 1973, mas de incentivar as demandas de base e buscar responder a elas antes de tentar codificá-las em propostas formais sistemáticas. Com isso contornam-se os riscos mais imediatos de imposição autoritária, mas permanece o problema de escapar à ação *ad hoc*, subordinada às expressões pontuais do processo cultural. (COHN, 1984, p. 95).

3. A implementação da política cultural

No âmbito de suas atribuições, ou seja, estabelecer um plano de ação governamental na esfera da cultura, o CFC propôs a criação de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura. O objetivo principal era o de que cada Estado e cada município estabelecessem locais onde fossem reunidos arquivos, bibliotecas, galerias de arte e outros elementos, de acordo com a realidade local (RODRIGUES, 1996, p.23). Vale ressaltar que as noções que orientavam as proposições do CFC eram as de “tradição” e de “defesa” da cultura nacional, identificada com elementos do passado. Assim, privilegiavam-se ações de

preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural (museus, folclore, arquivos, obras de arte).

Apesar do CFC e do documento por ele elaborado não terem alcançado suas expectativas, a sua criação e o debate suscitado em torno das ações culturais podem ser entendidos como um avanço do governo brasileiro no reconhecimento das diferenças entre as áreas da cultura e da educação e da necessidade de ações e investimentos específicos em cada uma dessas áreas. Como, entre as duas, a da educação sempre foi prioritária, chegava o momento de dedicar maior atenção à cultura. Entretanto, se isso, por um lado, pode ser visto como algo positivo, maior atenção à esfera cultural, com investimentos, incentivos a novos projetos etc., por outro, traz consigo toda problemática do controle, da administração.

Diante do impasse em torno do documento *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* e do próprio CFC, há uma mudança de rumo na estratégia de atuação do MEC no setor cultural. Ainda em 1973, foi lançado o Programa de Ação Cultural (PAC),

[...] 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. Operando através de *núcleos* e *grupos-tarefas* voltados para o atendimento das diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc.), o PAC derivava sua flexibilidade quer do vultoso montante de recursos à sua disposição, quer da disponibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC. Formalmente o PAC deveria cumprir três objetivos primordiais, quais sejam: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos (MICELI, 1984, p.56).

Esse programa acabou sendo responsável por uma grande movimentação nas áreas artística e cultural, com desenvolvimento de projetos que abrangiam as diversas regiões brasileiras. No entanto, revelou também as precárias condições dos espaços culturais distribuídos pelo país, bem como de seus recursos materiais e humanos. Ainda assim, as experiências desenvolvidas pelo PAC foram consideradas bastante positivas, a ponto de as pessoas envolvidas nessas atividades o considerarem uma referência para a criação de uma instituição que congregasse as várias atividades artístico-culturais (inclusive os órgãos já existentes nessas áreas), mas herdando a flexibilidade organizacional e financeira do PAC.

Mesmo com todos esses acontecimentos na área cultural, na avaliação de Miceli,

[...] a gestão Passarinho ficou muito mais marcada pela expansão descomunal do ensino superior e por outras medidas na frente educacional do que por empreendimentos inovadores na área cultural. No entender de vários administradores culturais atuantes na década de 70, “foi um período de aquecimento de motores, de início de decolagem” (MICELI, 1984, p.56).

Ou seja, tal contexto revela que a cultura foi progressivamente ocupando espaço entre as preocupações dos governantes da época, mas que, de maneira similar ao que ocorreu com o ensino superior, não visava sua expansão qualitativa; ao contrário, evidencia o compromisso desses administradores com os interesses de alguns grupos que, talvez, naquele momento se aproximassem dos seus.

Esse momento – início dos anos 70 – parece caracterizar o rompimento da “hegemonia cultural de esquerda” e torna evidente o esforço do governo para

assumir tal espaço. Claro que esse movimento na área cultural está inserido numa estratégia maior dos militares para derrotar a esquerda no país, que teve início com o golpe de 64, mas assume proporções brutais a partir de 68.

No período que compreende os governos Costa e Silva e Médici (1967-73), o enfrentamento político chega a seu ápice com a realização de protestos públicos e passeatas nos principais centros urbanos do país, liderados pelo movimento estudantil e por artistas e intelectuais. As pressões também vinham da classe trabalhadora, cujas principais expressões foram as greves de Contagem (MG) e Osasco (SP), em 1968. O governo responde com o acirramento da repressão e em 13 de dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional nº 5 (AI 5). Esse é considerado o momento de maior ruptura com a legalidade dentro do regime militar, tratado por muitos como um “golpe dentro do golpe”. Com a decretação do AI 5 e todo o aparato repressivo utilizado a partir de então, o país passa a viver, paradoxalmente, um estado de insegurança em nome da “Segurança Nacional”. As medidas repressivas impostas à sociedade calaram todo tipo de oposição ao regime e dizimaram os grupos engajados na luta armada. A censura aos meios de comunicação aliada à

[...] propaganda do governo, difundida nacionalmente pela AERP¹⁹ bombardeava permanentemente a população com a mística do ‘Brasil Grande’, com as evidências dos progressos alcançados e o apelo agressivo dos projetos-impacto procurando explorar ao máximo o efeito ideológico das políticas sociais (PASEP, PRORURAL, FUNRURAL, PROTERRA) e da grandiosidade de alguns empreendimentos, dos quais a Transamazônica provavelmente terá sido o mais desastrado (CRUZ e MARTINS, 1983, p.42).

¹⁹ Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República

Assim, restabelecida a “ordem institucional” – do ponto de vista dos governantes -, é que se inicia o governo do general Ernesto Geisel que, num de seus primeiros pronunciamentos como presidente, sinaliza à nação com um projeto de “distensão” do regime²⁰.

Retomando nosso tema, esse clima de propensão à “abertura” parece repercutir na esfera cultural, tanto nos projetos do governo para a área como nas expectativas (e pressões) dos produtores culturais.

É nesse momento que aparece mais claramente a preocupação dos militares com a cultura, cujo ponto culminante foi a aprovação do documento *Política Nacional de Cultura*, em 1975. A importância desse documento é destacada por estudiosos da cultura desse período, não só pelo que ele representa para a área cultural como também porque a insere no âmbito das preocupações estratégicas do Estado (com repercussões nacionais e internacionais), articulando-a com outras áreas governamentais. De acordo com Miceli:

Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo ainda modalidade de colaboração entre órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas (MICELI, 1984, p.57).

Nesse período, em que a direção do MEC ficou a cargo do ministro Ney Braga, houve uma significativa ampliação das ações do MEC na área cultural, a

²⁰ Alguns historiadores afirmam que, num primeiro momento, o presidente Geisel, ao se referir à abertura política, fala em “*distensão* lenta, gradual e segura” e que o termo *transição* só será utilizado com maior frequência a partir de 1979, início do governo Figueiredo.

saber: a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), a expansão do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Dentre essas, a criação da FUNARTE talvez expresse com maior clareza a importância estratégica da cultura na política governamental, já que tal órgão teria sido concebido “para ser o instrumento da política cultural da gestão Ney Braga” (SILVA, 2001, p.103), isto é, como o instrumento por meio do qual se viabilizaria a Política Nacional de Cultura.

A criação da FUNARTE deve muito à experiência anterior do PAC. Este acabou por dinamizar as ações culturais oficiais, no entanto, gerou também certa indisposição com outra vertente no interior do MEC, a dos “patrimonialistas”, que privilegiava projetos de restauração de monumentos e obras de arte, enquanto os agentes do PAC, identificados como vertente “executiva”, voltavam-se ao financiamento de diversas atividades culturais. À parte esse debate com a vertente patrimonialista²¹, a atuação do PAC gerou conflitos inclusive com instituições culturais oficiais, como o SNT (Serviço Nacional de Teatro), por exemplo, pois seus recursos eram destinados a grupos privados, fato que, por um lado, poderia dar um caráter “previdenciário” aos financiamentos concedidos pelo PAC e, por outro lado, gerar transtornos com as instituições oficiais, já que estas possuíam recursos bem menores que os administrados pelo PAC. Assim, com os recursos disponíveis, o PAC gerou certo

²¹ Esse assunto é explorado por Miceli no artigo “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)” In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

volume de atividades culturais no país, mas que, por serem pulverizados entre grupos/agentes culturais de diversas áreas, assumiam o caráter de “eventos”. Tal atitude, por sua vez, contrastava com a proposta de implementação de uma Política Nacional de Cultura. Dessa forma, a criação da FUNARTE passa a figurar como a melhor maneira de equacionar todas essas questões, pois centralizaria as atividades culturais desenvolvidas sob a jurisdição do MEC.

Contudo, houve resistência por parte dos demais órgãos e instituições culturais à incorporação, e a FUNARTE assumiu apenas as áreas da produção cultural que ainda não contavam com organizações próprias na estrutura do MEC, por exemplo, a música erudita e as artes plásticas. (SILVA, 2001, p.104).

Outro acontecimento de destaque no âmbito cultural durante o governo Geisel foi a abertura a determinados setores artístico-culturais (em particular o cinema e o teatro) para que escolhessem diretamente seus representantes para cargos de direção dos órgãos oficiais. De acordo com a análise de Miceli, as condições necessárias para tal realização podem ser encontradas nos seguintes fatores: 1) a presença de um ministro forte à frente do MEC – “um militar reformado cuja carreira política se consolidara através de sucessivas vitórias eleitorais e que se beneficiava ainda da imagem de prócer simpático ao patrocínio das artes” (MICELI, 1984, p. 65) -, que pudesse ao mesmo tempo gozar de prestígio no meio político-militar para garantir os recursos necessários à sua pasta, bem como uma aproximação amistosa com os setores artístico-culturais para que pudesse obter destes o reconhecimento das instituições culturais oficiais e, mais que isso, sua participação nestas; 2) a própria conjuntura política que, como dissemos anteriormente, vivia desde o início do governo Geisel forte expectativa de abertura com a possibilidade de ser

estendida à área cultural, evidenciada “no 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). Nesse sentido, nomes de difícil trâmite no meio militar passaram a ocupar importantes espaços em instituições no interior do MEC, como, por exemplo, ocorreu no caso da Embrafilme, que passou a ser dirigida por Roberto Farias e Gustavo Dahl.

O sentimento de poderem enfim não apenas expressar suas reivindicações mas inclusive contribuir diretamente para a fixação de diretrizes da política governamental em suas áreas de atuação contribuiu, por exemplo, para a adesão extensiva do pessoal do ‘cinema novo’ ao projeto geiselista de ‘abertura’. 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 setores (MICELI, 1984, p.65-66).

Entretanto, consideramos que tal análise não pode ser estendida para todas as áreas artístico-culturais, adequando-se principalmente às áreas que demandam vultuosos investimentos, como no caso do cinema, ou àquelas consideradas de menor interesse para o investimento privado e que, portanto, encontram dificuldades para sobreviver no mercado da indústria cultural, como parece ser o caso do teatro, da ópera, da dança, da música de concerto, de algumas manifestações das artes plásticas, entre outros. (MACHADO, 1984, p.10).

A exemplo do que aconteceu historicamente com a industrialização do país, os maiores investimentos na crescente indústria cultural brasileira, em geral os de maior risco, ficaram a cargo do Estado. Depois de consolidados, tais empreendimentos passam às mãos do setor privado por um valor apenas

simbólico diante dos lucros que seriam alcançados. Ou simplesmente passam a ser controlados por grupos particulares a título de concessão pública, como ocorre com os canais de rádio e TV. Isto é, os investimentos são públicos, mas os lucros são privados.

Assim, mesmo quando esteve preocupado com a criação de órgãos e instituições culturais oficiais, responsáveis pela implementação de uma Política Nacional de Cultura – pautadas pelo referencial da tradição e com o objetivo de proteger e ao mesmo tempo incentivar a cultura e a identidade nacionais -, os governos militares estavam dando as condições para a consolidação da indústria cultural no país, pois, com tais ações acabaram por consolidar e ampliar o mercado de bens culturais ao investir na criação e/ou refuncionalização de espaços culturais, atuando desde a capacitação profissional e formação de agentes culturais até o financiamento de projetos e espetáculos culturais, contribuindo, dessa maneira, para a formação de um público consumidor desses produtos culturais.

O modelo inaugurado com o PAC e a Funarte marca uma mudança no tipo de atuação no âmbito da cultura verificado no Brasil até então. Antes, os recursos, além de mais escassos, eram voltados majoritariamente à preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural. Agora, destinavam-se também ao incentivo a outras atividades artístico-culturais. Como consequência, há uma dinamização de setor cultural, com aumento de público e de demanda por formação de pessoal especializado. Esse fortalecimento do setor implica em maior burocratização, que culminaria com a criação do Ministério da Cultura, em 1985.

Entretanto, este é um processo tenso e permeado por ambigüidades, principalmente em seus aspectos político-ideológicos, e alguns pontos merecem ser considerados: primeiro, o incentivo à diversificação das atividades culturais, por parte das novas instituições criadas no período militar, tinha como objetivo ocupar o espaço deixado pela produção cultural de esquerda, que havia sido reprimida e censurada. Esta, por sua vez, após os golpes já sofridos e o abrandamento da censura, tem seu ímpeto arrefecido. Em segundo lugar, recebiam apoio estatal produções que estivessem afinadas com os valores e a identidade nacionais – de acordo com a visão dos militares, norteada pelas concepções da Escola Superior de Guerra (ESG). Esse viés nacionalista, cuja justificativa centrava-se na defesa de tais valores contra culturas “alienígenas” (de esquerda e da indústria cultural), estavam afinadas com os ideais de Segurança Nacional. Terceiro ponto: a diversificação de atividades culturais em meio ao cenário de abertura política cria expectativas de democratização da cultura, isto é, abertura de espaços para diferentes tipos de manifestação cultural e ampliação do acesso a tais produções. Decorrem daí alguns impasses: como manter o controle ideológico sobre tal produção ampliada e diversificada? Além disso, o aumento do volume dessas atividades requer investimentos cada vez maiores no setor, impondo o desafio de se buscarem novas fontes e instrumentos de financiamento da cultura.

Assim, a política cultural planejada e implementada durante o período militar alcança seu objetivo de dismantelar a “hegemonia cultural da esquerda”; cria mecanismos de institucionalização da cultura no país (ainda que os governantes se recusassem a criar o Ministério da Cultura); e impulsiona o setor

cultural, seja estimulando a participação de artistas, intelectuais e produtores culturais em instituições do governo, seja por meio do financiamento de projetos nas diversas áreas do campo cultural.

Resultam dessa complexa teia as principais questões que nortearam os debates sobre cultura na década de 1980, particularmente após 85, quando é criado o Ministério da Cultura. No momento em que se intensificam na sociedade brasileira as discussões sobre a democratização do país, destacam-se no campo cultural duas tendências de políticas para o setor: uma mais ligada às questões de cultura e mercado, relacionada à proposição de leis de incentivo à cultura, e a outra cuja preocupação principal era com a democratização da cultura – assuntos que serão tratados no próximo capítulo.

Capítulo 4

Tendências atuais do debate sobre Política Cultural:

“cultura e mercado” ou “cidadania cultural”?

Tendências atuais do debate sobre Política Cultural: “cultura e mercado” ou “cidadania cultural”?

1. Cultura e Mercado: a lógica neoliberal da cultura

O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 15 de março de 1985, por meio do decreto nº 91.144. As discussões acerca da criação deste Ministério datam do período do regime militar, como apontamos no capítulo anterior. Justificaria sua separação do MEC o fato de os assuntos educacionais e culturais terem passado, nas duas décadas anteriores (1960 e 70), por transformações radicais, apontadas no decreto como resultantes, por um lado, do crescimento econômico e demográfico do país, da expansão da rede escolar e universitária e da complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional; por outro lado, do

[..] enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente entre as diversas regiões brasileiras e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência na atualidade brasileira. (BRASIL. Decreto nº 91.144, 1985)

Tais transformações exigiriam métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, assim como políticas específicas bem caracterizadas. A introdução do texto do decreto justifica a importância da criação do Ministério da Cultura do seguinte modo:

[...] os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial

do Ministério [...] a situação atual do país não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo país. (Idem, ibidem)

No entanto, o decreto não indica claramente qual o objeto de atuação do MinC, apontando apenas duas linhas gerais, que retomam o que havia estabelecido a Política Nacional de Cultura, de 1975: 1) letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional; 2) patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural. Em termos de estrutura, o ministério seguiu a caracterização dada à Secretaria de Cultura (SEC) do MEC, criada em 1981. A origem desta secretaria – com estrutura, organograma e estatuto burocrático de um Ministério – é interpretada como preparação, e mesmo antecipação, de algo considerado inevitável: a criação do Ministério da Cultura.

Somente um ano depois de sua criação o Ministério da Cultura alcançaria configuração estrutural mais acabada, por meio do Decreto nº 92.489, de 24 de março de 1986. Obteve também definição mais clara de seus objetivos: 1) preservação e desenvolvimento do patrimônio cultural brasileiro; 2) estímulo à criatividade artística; 3) defesa da identidade cultural do país. Os itens 1 e 3 já figuravam na legislação brasileira desde a Constituição de 1934. O item 2 fora introduzido em 1975, na Política Nacional de Cultura, e representava grande desafio encontrar formulação operacional, permanecendo apenas no nível retórico, tanto nos anos 70 como nos 80.

Outros pontos definidos pelo decreto foram:

[...] Confirmou o Conselho Federal de Cultura na função de traçar diretrizes da política nacional de cultura. Estabeleceu competências funcionais, através de conselhos nacionais, nas áreas de cinema, direito autoral e bibliotecas. Enfatizou os

objetivos da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na linha preservacional básica do ministério. Com dificuldades conceituais, procurou traçar as áreas da Secretaria de Apoio à Produção Cultural (os produtos culturais de sempre e uma novidade: o “profissional da cultura”), da Secretaria de Atividades Sócio-culturais (o homem no cotidiano, grupos desprivilegiados e etnias, qualidade de vida do brasileiro) e da Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural. E, quase despercebidamente entre inúmeros artigos tratando das rotinas burocráticas, uma autêntica inovação: o **Fundo de Promoção Cultural**, meio hábil para a captação de recursos financeiros fora do âmbito orçamentário. Será graças ao mecanismo deste Fundo que se criará, no momento seguinte, a maneira específica de atuação estatal junto à criação cultural, até então não operacionalizada. Esse *modus* será a institucionalização do **marketing cultural**. (CASTANHO, 1987, p. 158-9).

O Fundo de Promoção Cultural, reconhecido por Castanho como uma das principais inovações das intervenções estatais no âmbito da cultura, de acordo com o decreto 92.489/1986, seria gerido pelo Instituto de Promoção Cultural e teria “por finalidade apoiar financeira e tecnicamente estudos, projetos e programas voltados para o desenvolvimento cultural do país, tendo em vista as metas e prioridades estabelecidas pelo Ministério da Cultura.” (BRASIL, 1986a)

A atuação do Estado, a partir da configuração assumida pelo MinC, pode ser dividida em dois setores: o de preservação do patrimônio e o de incentivo à produção artística e cultural. No primeiro, o Estado assume, integralmente, como sua responsabilidade preservar o patrimônio cultural. Quanto ao segundo, assume a postura de atuar nesse setor com cautela, isto é, intervir para garantir o acesso da população aos bens de cultura e criar mecanismos de incentivo à produção cultural. Uma observação mais apurada do próprio texto do decreto que dispõe sobre a estrutura básica do MinC permite a identificação da ênfase no patrimônio cultural. No artigo 1º, lê-se:

O Ministério da Cultura – MinC [...] tem por objetivo a preservação e o desenvolvimento do patrimônio cultural

brasileiro, o estímulo à criatividade artística e a defesa da identidade cultural do País.

Parágrafo Único. O Patrimônio Cultural é entendido como um todo orgânico, cuja unidade expressa a identidade do País e cuja significação é tanto maior quanto mais incorporado se encontra ao viver corrente da cidadania. (BRASIL. Decreto nº 92.489, 1986)

Como pode ser observado ao final do parágrafo, a democracia aparece apenas como retórica uma vez que não há indicativos da descentralização do poder decisório. Os órgãos colegiados citados no decreto, Conselho Federal de Cultura (CFC), Conselho Nacional do Cinema (CONCINE), Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), Conselho Nacional de Bibliotecas (CONABI), não são acompanhados de regulamentação sobre sua composição e funcionamento que demonstrem claramente a participação dos produtores culturais e dos cidadãos na construção de políticas culturais.

Além disso, a criação do Ministério da Cultura não trouxe para a área a estabilidade institucional esperada, apontada como pressuposto básico para a elaboração, implementação e continuidade de uma política cultural que orientasse a atuação das instituições, órgãos, programas e projetos subordinados à pasta. A instabilidade, e mesmo desprestígio da pasta, é evidenciada pelas sucessivas trocas de ministros: entre 1985 e 1993 foram nomeados nove ministros; e pela interferência do Ministério do Planejamento na liberação de verbas destinadas à Pasta da Cultura (OLIVIERI, 2004, p. 35; CHAUI *et. al.*, 1984).

O principal golpe à instituição viria no início dos anos 1990, em março, ironicamente por parte do primeiro presidente da República eleito pelo voto direto após a ditadura militar. Fernando Collor de Melo extinguiu todas “as

instituições culturais ligadas ao Governo Federal e transformou o Ministério da Cultura em Secretaria vinculada à Presidência da República, situação que foi revertida ainda em seu governo, no final de 1992.” (OLIVIERI, 2004, p. 35).

A estabilidade institucional e administrativa do Ministério da Cultura seria alcançada com a nomeação de Francisco Weffort para o cargo, permanecendo como seu titular durante os dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002). Tal estabilidade resultou, em grande medida, do posicionamento assumido pela Pasta da Cultura, desde 1991, por ocasião da Lei Rouanet. Isto é, assumia-se o papel do Estado como mediador nas relações entre produtores culturais e financiadores de tal produção, por meio da implementação das leis de incentivo fiscal à cultura.

Na literatura percebeu-se que, desde a origem do Ministério da Cultura, há a centralidade da questão do financiamento da produção cultural. As discussões desse tema encaminharam-se para a elaboração das leis de incentivo à cultura que, se por um lado, têm representado importante papel na obtenção de recursos para a área e dinamização do setor, por outro, levantam uma série de questões sobre o fato de que a iniciativa privada, ao investir em cultura, o faz visando apenas o mercado, privilegiando as áreas e pessoas já consagradas e a possibilidade de retorno, seja em termos da imagem institucional de empresas e produtos, seja propriamente financeiro.

No levantamento da legislação concernente ao incentivo fiscal, destacam-se, em âmbito federal, a Lei n^o 7.505, de 02 de julho de 1986, (Lei Sarney) e a Lei n^o 8.313, de dezembro de 1991, (Lei Rouanet); e, na esfera municipal, destaca-se a Lei n^o 10.932, de 30 de dezembro de 1991, (Lei Mendonça).

Tais leis demonstram que a concessão de incentivos fiscais para empresas patrocinadoras de projetos culturais passou a ser, a partir da década de oitenta no Brasil, uma escolha regular dos governantes como forma de viabilizar as produções culturais, transformando esses mecanismos em parte significativa da política cultural.

Apresentaremos a seguir os principais elementos norteadores dessas leis e o aprimoramento a que foram submetidas a partir das experiências e dos debates entre os setores envolvidos.

Nos artigos 1º e 2º, a Lei Sarney define as contribuições de pessoas físicas e de pessoas jurídicas para doações, patrocínios e investimentos realizados à pessoas jurídicas de natureza cultural, devidamente cadastradas no MinC. As pessoas físicas e jurídicas poderiam destinar os seguintes percentuais: até 100% em caso de doação, até 80% para patrocínio e, até 50% em investimentos. O teto máximo para fins de dedução no imposto de renda, para pessoa física, não poderia exceder 10% da renda bruta. No caso de pessoas jurídicas, a dedução incidiria sobre o lucro líquido. (BRASIL. Lei 7.505, 1986b) Segundo a apreciação de Olivieri, as regras estabelecidas exigiam do patrocinador “apenas 30% do valor total do projeto. A diferença lhe seria restituída através do desconto no Imposto de Renda devido.” (OLIVIERI, 2004, p. 72)

De acordo com a Lei Sarney, caberia ao Ministério da Cultura efetuar o cadastro das pessoas jurídicas de natureza cultural, com fins lucrativos, que, a partir de então, estariam aptas a captar recursos de pessoas jurídicas ou físicas que gozariam de benefícios fiscais. O registro das pessoas jurídicas cadastradas pelo MinC constaria do Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza

Cultural (CPC). (BRASIL, 1986b; OLIVIERI, 2004, p. 72) Além disso, caberia ao MinC, em caso de fraudes ou irregularidades, suspender tal cadastro. Eram consideradas aptas a se cadastrar instituições dedicadas às seguintes atividades:

- I- a atividades livrescas ou editoriais desde que estas publiquem, pelo menos, 30% (trinta por cento) de títulos de autores nacionais;
- II- à produção cinematográfica, videográfica, fonográfica, musical, cênica ou de outros produtos culturais;
- III- à distribuição ou comercialização de livros e outros produtos culturais;
- IV- à fabricação de instrumentos musicais ou de seus acessórios, e de materiais ou equipamentos de uso específico para artes plásticas, fotográficas e cinematográficas, constantes de lista publicada pelo Ministério da Cultura. (BRASIL. Lei 7.505, 1986b)

A diversificação na compreensão dos bens culturais é perceptível em relação aos períodos anteriores que, como vimos, centrava-se na idéia de patrimônio e de identidade nacional. Contudo, a produção beneficiada pela nova lei seria presidida pela idéia de fins lucrativos, referendada pelo MinC. Castanho destaca ainda a importância dos recursos destinados ao Fundo de Promoção Cultural, cuja “finalidade [era] apoiar financeira e tecnicamente, projetos e programas voltados para o desenvolvimento cultural do país, tendo em vista as metas e prioridades estabelecidas pelo Ministério da Cultura.” (BRASIL, 1986a)

Olivieri chama a atenção para o fato de que a lei permitia

[...] que o próprio mercado realizasse a escolha da atividade cultural que seria patrocinada. [...] [e] previa a concessão de benefícios fiscais federais para as empresas que investissem em cultura, numa modalidade que foi denominada mecenato. (OLIVIERI, 2004, p. 71)

A autora julga inadequada a denominação de mecenato a essa modalidade de investimento, pois esta refere-se aos “protetores da arte” na época renascentista, movidos pelo gosto pessoal ou em função do prestígio político e social, diferente das pessoas físicas e jurídicas contemporâneas, movidas pela contrapartida tributária. Ao invés do termo mecenato, Olivieri sugere a denominação de parceria:

[...] já que o Estado entra com a maior parte da verba destinada ao projeto cultural, através de renúncia fiscal, e a empresa privada completa a diferença que, em geral, dá-se em torno de 30% a 40% do valor total do projeto. Ou seja, os projetos são viabilizados pela parceria Estado e empresa privada, ficando a escolha do bem a ser patrocinado e a retribuição publicitária inteiramente para o patrocinador privado. (OLIVIERI, 2004, p. 71)

Na análise da Lei Sarney evidenciou-se o papel de mediador do Estado nas relações entre produtores culturais - leia-se pessoas jurídicas de natureza cultural - e as empresas e as pessoas físicas interessadas no financiamento de projetos e intervenções no âmbito cultural. O controle estatal sobre a produção cultural seria exercido por meio do cadastro exigido da empresa produtora de cultura (Cadastro Nacional de Produtores Culturais), por um lado e por outro, sobre os doadores e patrocinadores, a fim de evitar a evasão fiscal. Assim, o Estado é definido como instância legitimadora da produção cultural.

Caberia também ao MinC, fiscalizar a prestação de contas dos produtores culturais cadastrados. Tais procedimentos deveriam colaborar para a transparência das relações entre Estado, Empresas e Produtores Culturais. No entanto, a eficácia desses procedimentos foi contestada por denúncias de

fraudes. Na condição de senador, José Sarney encaminhou dois requerimentos²² com o seguinte teor:

Requer nos termos regimentais [...] sejam prestadas pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, por intermédio da Secretaria da Receita Federal, informações atinentes aos autos de infração, realizados pela Receita Federal, por violação da Lei 7.505, de 02 de julho de 1986, quantos inquéritos resultaram dos mesmos e em que situação se encontram.²³

A possibilidade de desvios decorria, principalmente, da falta de estrutura e normatização referentes à prestação de contas preconizada pela Lei Sarney, “razão pela qual lhe foram lançadas várias críticas em função de eventuais crimes fiscais (há de se ressaltar que muito se falou em desvio de verbas, mas nada foi efetivamente provado).” (OLIVIERI, 2004, p. 72)

Além do problema do “descontrole da aplicação das verbas” foi ressaltado, por Castanho, o beneficiamento de apenas um segmento de produtores culturais:

Quem é o beneficiário-receptor das doações e patrocínios? O produtor cultural. O novo regime legal exclui da recepção dos benefícios o produtor individual. Só o produtor pessoa jurídica habilita-se a receber as benesses do quase mecenato privado. (CASTANHO, 1987, p. 162)

Malagodi e Cesnik chamam a atenção para outros elementos críticos da Lei Sarney: a falta de apreciação dos projetos culturais a serem beneficiados, o

²² SARNEY, José (Senador). Requerimento 793 e 794/1991 à Mesa Diretora do Senado Federal.

²³ SARNEY, José (Senador). Requerimento nº 794 de 1991, apresentado à Mesa Diretora do Senado Federal. Consulta realizada na base do Senado Federal, Atividade Legislativa – Tramitação de Matérias. O requerimento foi encaminhado à mesa diretora, em 31/10/1991, e remetido ao Ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, em 13/01/1992. Segundo despacho no requerimento, o processo foi arquivado em 30 de julho de 1992. Faz-se necessária pesquisa documental para comprovar as apurações realizadas.

fortalecimento de alguns segmentos culturais em detrimento daqueles com público mais restrito, além da execução de projetos ou produção de bens com caráter claramente privado. Nas palavras dos autores:

[...] ao não exigir aprovação prévia de projetos culturais, mas apenas o cadastramento como “entidade cultural” junto ao Ministério da cultura, [...] ela [a Lei Sarney] teria favorecido abusos, pois qualquer Nota Fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada por seu destinatário para abatimento fiscal, mesmo não se tratando de despesas com projeto cultural. Outra crítica era a de que a Lei não distinguia, entre os vários segmentos culturais, aqueles que de fato precisavam de incentivo, podendo assim, ser usada inclusive para grandes espetáculos, com artistas estrangeiros, de caráter nitidamente comercial. Finalmente, recriminava-se o fato de que a Lei acolhia inclusive projetos culturais sem caráter público, como era o caso de edições de luxo que as empresas ofereciam como brindes a seus clientes e fornecedores no final do ano. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 45)

A Lei Sarney foi revogada junto com todas as demais Leis de incentivo fiscal vigentes, por ocasião do Plano Collor, em março de 1990. A partir de então, produtores culturais de todo o país mobilizaram-se para discutir a viabilidade de novos instrumentos para financiamento da cultura. Em março de 1990, a “classe cultural” paulistana se mobilizou para que fosse elaborada uma nova lei de incentivos. O apoio do então vereador Marcos Mendonça, colaborou na aprovação da Lei nº 10.392/90, restrita ao município de São Paulo e para tributos municipais.

A Lei [...] conhecida como Lei Mendonça, foi regulamentada em 17 de abril de 1991 instituindo incentivo fiscal à cultura para a cidade de São Paulo. O modelo iniciado pela Lei Mendonça foi adotado posteriormente pela Lei Rouanet e por outros estado e municípios. (OLIVIERI, 2004, p. 203)

A segunda lei de incentivo fiscal à cultura, de alcance nacional, data de 23 de dezembro de 1991 e ficou conhecida como Lei Rouanet. Visava reestabelecer

os princípios da Lei nº 7.505 (Lei Sarney) e instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). O PRONAC visava captar e financiar os recursos para o setor cultural de modo a:

- I- contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II- promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III- apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV- proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V- salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI- preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;
- VII- desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;
- VIII- estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX- priorizar o produto cultural originário do país. (BRASIL, Lei nº 8.313, 1991)

Pelos objetivos expostos, percebe-se a diversificação dos produtos culturais a serem fomentados com a mediação do Estado que, de acordo com a lei, foram definidos em cinco categorias constantes do artigo 3º: incentivo à formação artística e cultural; fomento à produção cultural e artística; preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico; estímulo ao conhecimento de bens e valores culturais; apoio a outras atividades culturais e artísticas. (BRASIL, 1991)

Para a implementação dessa política cultural, a Secretaria da Cultura da Presidência da República contaria com o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART). O FNC era a nova denominação do Fundo de Promoção Cultural, criado, em 1986, pela Lei Sarney. Vale lembrar que o presidente Fernando Collor extinguiu o Ministério da Cultura, em março de 1990 e, por isso, a Lei Rouanet faz menção à Secretaria da Cultura da Presidência da República SEC/PR. Sendo assim, a gestão do FNC caberia à SEC/PR:

[...] [e seria] gerido por seu titular, assessorado por um comitê constituído dos diretores da SEC/PR e dos presidentes das entidades supervisionadas, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura – CNIC [...] (BRASIL, 1991)

Ao analisar a normatização do Fundo Nacional de Cultura (FNC), Malagodi & Cesnik sintetizam-na do seguinte modo:

[a Lei Rouanet] Criou três mecanismos de financiamento: o FNC – Fundo Nacional de Cultura, que destina diretamente recursos a projetos culturais através de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido a pessoas físicas, pessoas jurídicas sem fins lucrativos e órgão públicos culturais; os FICART – Fundos de Investimento Cultural e Artístico, disciplinados pela CVM (Comissão de Valores Mobiliários) e o Mecenato que cria benefícios fiscais para contribuintes do Imposto sobre a Renda que apoiarem projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 45).

Sobre o financiamento de projetos com recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), a lei prevê a obrigatoriedade de submetê-los “com o parecer da entidade supervisionada competente na área do projeto, ao Comitê Assessor [...]” (parágrafo 2º do artigo 4º do Capítulo II, BRASIL, 1991).

Embora as “Disposições Preliminares” da Lei Rouanet apresentassem concepção universalista de cultura e visassem promover o “conjunto das manifestações culturais”, não foi exatamente isso o que ocorreu. O domínio dos meandros da produção cultural, especialmente o conhecimento dos projetos e dos pré-requisitos para sua aprovação, permitiu que produtores consagrados tivessem acesso aos recursos e fez com que os pequenos produtores permanecessem alijados da lei de incentivos. Um dos impasses da Lei indicado por Malagodi e Cesnik foi o “engessamento” dos projetos, visto que:

[...] ao enrijecer o processo de avaliação de projetos e ao estabelecer em nível muito baixo o percentual de imposto que as empresas poderiam dirigir à cultura, a nova Lei não conseguiu mobilizar parcela significativa dos recursos postos à disposição. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 45).

A Lei Rouanet foi alterada pelo Decreto 1494, em 17 de maio de 1995, já no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. Malagodi e Cesnik consideram que tais alterações tornaram a lei “prática, viável e o mais importante instrumento de financiamento à cultura da nossa história” (2001, p. 45). Um dos aspectos que recebeu destaque especial na análise desses autores foi a inclusão, no texto da lei, da figura do intermediário, isto é,

[...] do agente cultural, que é a ponte entre o artista e o empresário. Em vez de cuidar pessoalmente da apresentação de seus projetos e captação de recursos, os produtores culturais podem contratar este serviço. Essa possibilidade abre às agências de publicidade, responsáveis por contas de grandes empresas, o acesso ao Marketing Cultural, antes evitado por elas por uma questão de lucratividade. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 46).

Outra mudança considerada significativa foi com relação ao limite de abatimentos por empresa, aumentado em 150%, passando de 2% para 5% do

imposto devido. Além disso, foram extintos os prazos para apresentação de projetos culturais para aprovação junto ao Ministério da Cultura, podendo agora ser inscritos em qualquer época do ano. “Pelo Novo texto legal, todo tipo de pessoa jurídica tornou-se apta a incentivar projetos culturais. Anteriormente, eram contempladas apenas as empresas tributadas com base no lucro real”. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 46).

As interpretações sobre o impacto das leis de incentivo para a produção cultural são diversas. Entre os que as consideram meio privilegiado de atuação do Estado na esfera cultural, os principais argumentos são: tais leis contribuem para disseminar o hábito do investimento em cultura; não comprometem a arrecadação fiscal, “pois, o que parece ser uma renúncia fiscal é apenas uma transferência de contribuinte, um adiamento no recebimento do tributo, uma vez que todos os trabalhadores da área cultural terão também que pagar impostos (IR, ISS, IPTU, ICMS)” (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 47-48); contribuem para a geração de empregos e, conseqüentemente, para dinamizar o mercado consumidor e gerar mais impostos; não comprometem a capacidade de investimento do estado em áreas prioritárias (como saúde, educação e segurança pública).

Desta forma, as empresas transferem seus impostos para o Marketing Cultural, fazendo assim a sua imagem; os agentes culturais viabilizam a arte/cultura gerando empregos e recolhendo impostos (transferidos pelas empresas); e os governos fomentam a cultura, a geração de empregos, o lazer e o turismo sem gastar para isso um centavo, apenas abrindo canais. (MALAGODI & CESNIK, 2001, p. 48).

A principal crítica que se faz às leis de incentivo à cultura é a de que, com elas, o Estado, além de renunciar a parte do imposto, abdica de gerenciar a

aplicação das verbas para o setor em benefício do contribuinte (empresa ou pessoa física) que tiver interesse em financiar projetos culturais. Isso significa que, na prática, “o contribuinte apenas adianta a verba necessária para a realização do projeto cultural e posteriormente recupera completamente o valor através do desconto do Imposto de Renda” (OLIVIERI, 2004, p. 146). Ou seja, a maior parte dos investimentos no setor é feita com recursos públicos (oriundos da renúncia fiscal), mas a destinação de tais recursos é feita pelo contribuinte, ao escolher o projeto que pretende patrocinar. Nesse sentido, determinado tipo de produção cultural é privilegiado em detrimento de outros, por exemplo, as chamadas “atividades órfãs”²⁴, às quais foram destinadas nos últimos anos, de acordo com Olivieri, 30% a 40% das verbas captadas por meio do incentivo fiscal.

Outro tema sempre presente nas discussões é o da “exclusão cultural” e, por conseguinte, sobre formas de democratização da cultura, tanto no sentido de acesso quanto da produção e circulação dos produtos culturais. Nesse ponto, destacou-se entre os setores envolvidos no debate (produtores culturais, intelectuais, artistas e funcionários de instituições culturais) a tendência chamada de “cidadania cultural” que, por um lado, concebe a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação, por outro, concebe o Estado como agente da política cultural e não simplesmente como mediador. Tal tendência tem como principal referência os trabalhos desenvolvidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, na gestão 1989-1992.

²⁴ Atividades que encontram dificuldades em sobreviver no mercado da indústria cultural e necessitam de apoio externo (estatal ou privado) para realização de suas atividades, como óperas, grupos de teatro, grupos de dança e atividades ligadas à cultura regional com público restrito.

2. Cidadania Cultural: a cultura como política social

As principais considerações sobre políticas de cultura pautadas pelo princípio da cidadania cultural foram realizadas por Marilena Chauí. Tais considerações partem de alguns debates esboçados no interior do Partido dos Trabalhadores e, principalmente, da experiência da autora à frente da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989 – 1992).

As discussões internas do Partido dos Trabalhadores sobre as propostas que deveriam nortear o tratamento das questões culturais originaram o documento *Política Cultural*, assinado por Marilena Chauí, Antonio Candido, Lelia Abramo e Edelcio Mostaçó e encaminhado à Executiva Nacional do PT. O foco da discussão é a relevância da cultura no projeto de transformação da sociedade, em uma perspectiva democrática e socialista. A cultura é apresentada como um campo que possibilita as transformações sociais pelo significado de resistência que ela tem para as classes dominadas.

O documento, desde o início, aparece como um protesto de seus autores à pouca atenção dispensada pelo Partido às questões culturais:

Embora pareça secundária ou mesmo irrelevante, a questão cultural deveria ser considerada uma das prioridades do Partido dos Trabalhadores quando se leva em conta o papel da cultura seja como fator de discriminação sócio-política, seja como instrumento de dominação ideológica, seja como forma de resistência das classes dominadas, seja, enfim, como forma de criação com potencial de emancipação e de liberação histórica. Se cultura fosse algo de menor importância, seria incompreensível a atenção que lhe é dada pelo Estado contemporâneo e a expansão dos meios de comunicação de massa como instrumento de legitimação da ordem vigente e de conformismo social e político. (CHAUI et al., 1984, p. 5).

Os autores fazem explanação breve e geral sobre a constituição do Estado Moderno e suas formas de controle e dominação social, para demonstrar a maneira pela qual, historicamente, o aperfeiçoamento do aparato burocrático levou à especialização das funções políticas e, conseqüentemente, ao distanciamento da participação popular ou mesmo das instâncias de representação, como os partidos políticos. O que pretendem é, a partir da perspectiva marxista, lembrar a associação entre Estado e capital para a manutenção da ordem estabelecida e alertar para o seguinte aspecto:

[...] um dos instrumentos mais poderosos e eficazes da legitimação do Estado contemporâneo é a *política cultural e a indústria cultural*, encarregadas de disseminar, conservar e difundir a ideologia da classe dominante. A política cultural diretamente efetuada pelo Estado se realiza nas escolas (do pré-primário às universidades), nos laboratórios e centros de pesquisa científica e artística, nos planos nacionais de educação e de cultura, nos museus, na literatura oficial e em todas as empresas nacionais de cultura. A indústria cultural (que pode ser estatal ou não) se realiza pelos meios de comunicação de massa – imprensa, rádio, televisão, propaganda, serviços editoriais, discos e artes audiovisuais. Evidentemente, as finalidades da política cultural e da indústria cultural são as mesmas, isto é, a conservação da ideologia dominante, porém, a política cultural pode oferecer-se como política nacional que interessa à nação e à sociedade como um todo, enquanto a indústria cultural se oferece diretamente determinada pelo jogo do mercado e da competição. A política cultural pode aparecer como incentivo à produção cultural, enquanto a indústria cultural se baseia exclusivamente no consumo dos chamados bens culturais. (CHAUI *et al.*, 1984, p. 8-9).

Elaborado num momento em que o Partido se estruturava e ainda não era governo, o texto assume especial importância por apresentar elementos das principais diretrizes de política cultural, contendo recomendações e sugestões ao Partido, no sentido de que a ele caberia “discutir, elaborar e pôr em prática

uma política cultural capaz de questionar pela raiz as políticas culturais existentes” (CHAUI *et al.*, 1984, p. 9).

No entanto, ao assumir a administração do município de São Paulo, o Partido dos Trabalhadores viu-se diante da necessidade de especificar sua estratégia de atuação no campo da cultura. Aliás, como esclarece Chauí (1995), o desafio era ainda maior, pois buscava-se lançar as bases de uma nova cultura política.

O desafio imposto pelas condições históricas (sociais e econômicas) e pelo imaginário político (fortemente conservador, na cidade de São Paulo), exigia em cada campo de atividade governamental fossem realizados três trabalhos simultâneos: a mudança na mentalidade dos servidores públicos municipais, a de definição de prioridades voltadas para as carências e demandas das classes populares e a invenção de uma nova cultura política. (CHAUI, 1995, p. 71).

Para a área da cultura, especificamente, o desafio estava em estabelecer diretrizes políticas sem ter como referência uma tradição claramente definida. A indicação dos procedimentos a serem adotados era norteadada pela idéia de que se deveria definir “uma política cultural” e não um conjunto de atividades e serviços culturais. Nesse sentido, serviram como referências, por um lado, algumas experiências anteriores, em especial as de Mário de Andrade²⁵ e de Sábato Magaldi, e, por outro lado, algumas tradições que se pretendia recusar, visto que representavam “o modo como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura, a partir do Estado” (CHAUI, 1995, p. 81).

Quatro tem sido as principais modalidades de relação do Estado com a cultura, no Brasil.

²⁵ A experiência de Mário de Andrade à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo foi apresentada no capítulo 2 da tese.

- A *liberal*, que identifica cultura e belas-artes [...]. Na qualidade de artes liberais, são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
- A do *Estado autoritário*, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
- A *populista*, que manipula uma abstração genericamente denominada cultura popular, entendida como produção cultural do povo e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.
- A *neoliberal*, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass mídia*, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais. (CHAUÍ, 1995, p. 81).

Foi a partir da recusa de tais modelos que se buscou estabelecer os elementos norteadores da política cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo:

Assim, procuramos recusar o controle estatal sobre a cultura e a monumentalidade oficial da tradição autoritária, garantindo contra ela que o Estado não é produtor de cultura. Procuramos recusar a divisão populista entre cultura de elite e cultura popular [...] enfatizando uma outra diferença, aquela existente entre a produção cultural conservadora, repetitiva e conformista (que pode estar presente tanto no elitista como no popularesco) e o trabalho cultural inovador, experimental, crítico e transformador (que pode existir tanto nas criações de elite quanto nas populares). Enfim, procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público de cultura face às exigências do mercado e à privatização do que é público, enfatizando por isto a idéia de Cidadania Cultural, isto é, a cultura como direito dos cidadãos, sem confundir estes últimos com as figuras do consumidor e do contribuinte. (CHAUÍ, 1993, p. 14).

As críticas dirigidas à tradição neoliberal são as mais incisivas - fato que evidencia a polarização das duas tendências que tentamos apontar neste capítulo.

De acordo com a autora, a Secretaria Municipal de Cultura estabeleceu como diretriz política a “cidadania cultural”, pela qual se entende “a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 1993, p. 12). Em outro texto, a definição do conceito é apresentada de forma mais ampla, visto que o direito a cultura é determinado sob três aspectos: “como direito de acesso à informação e de fruição da criação cultural; como direito de produção das obras culturais; e como direito de participação nas decisões de política cultural” (CHAUÍ, 1992). Esclarece também as noções de cultura que norteiam tal conceito:

[...] A cultura é por nós entendida sob um duplo registro: no sentido antropológico amplo de invenção coletiva e temporal de práticas, valores, símbolos e idéias que marcam a ruptura do humano em face das coisas naturais com a instituição da linguagem, do trabalho, da consciência da morte e do tempo, do desejo do diverso da necessidade, do poder como diverso da força e da violência, do pensamento como diferenciação entre o necessário e o possível, [...], a determinação ética da existência pela liberdade e pela culpa, à determinação política da existência pelo trabalho realizado sobre as diferenças e conflitos sociais. Neste primeiro sentido a cultura é um dado ou um fato e somos todos seres culturais. Num segundo registro ou num segundo sentido, tomamos a cultura como trabalho – entendido por trabalho o movimento pelo qual os seres humanos são capazes de uma relação com o ausente e o possível, são capazes de negar as condições imediatas de sua experiência e são capazes de criar o novo como plenamente humano. Tomamos o trabalho cultural como criação das obras culturais, pela capacidade humana de ultrapassar os dados imediatos da experiência e dotá-las de um sentido novo trazido pela reflexão e pela leitura/escrita – trata-se das obras do pensamento – ou trazido pela sensibilidade, pela imaginação, pela inteligência e pela invenção de formas e conteúdos – trata-se das obras de arte. Neste segundo sentido, a cultura não é um dado, mas um valor e uma avaliação que os humanos fazem de seu próprio mundo. (CHAUÍ, 1992).

Tal definição deveria inspirar novo tipo de mentalidade e prática cultural, tanto por parte dos cidadãos como dos funcionários da Secretaria Municipal de Cultura. As diretrizes definidas para a política cultural do município visavam

alterar o modo de concepção, a prática e a organização da cultura como serviço público e, para tanto, deveria ser alterada a relação do poder público com a população.

Nossa política cultural tem-se proposto a enfrentar o desafio de admitir que a cultura é simultaneamente um fato e um valor, a enfrentar o paradoxo no qual a cultura é o modo de ser dos humanos e, no entanto, precisa ser tomada como um direito daqueles humanos que não podem exercer plenamente o seu ser cultural – no caso, a classe trabalhadora. (CHAUÍ, 1992)

Em vários momentos a autora relata as dificuldades encontradas para implementar a política da cidadania cultural: dificuldades em relação à burocracia (própria dos órgãos de administração); resistência dos funcionários em trabalhar de acordo com as novas perspectivas; dificuldades com relação ao legislativo para aprovar projetos de lei da cultura, “sempre considerados secundários”; dificuldades com relação a outras esferas da administração municipal – particularmente no tocante à questão orçamentária; além da precariedade da estrutura física em que se encontravam os espaços culturais do município. (CHAUÍ, 1993). Apesar dos percalços, na avaliação da autora, o saldo foi positivo:

Acreditamos, no entanto, que embora as dificuldades não tenham sido plenamente superadas (quatro anos não são suficientes para modificar hábitos enraizados nas condições econômicas, sociais e políticas da cidade), elas o foram parcialmente e as melhores provas disto estão nas audiências para o orçamento de 1993 [...] e no conjunto de projetos voltados para a pluralidade e diferenças culturais da cidade, expressas nos movimentos sociais e populares. (CHAUÍ, 1993, p. 28)

A política de cultura adotada pela Secretaria Municipal de Cultura na gestão 1989 – 1992 tornou-se referência nacional. Vários de seus projetos e programas foram adotados por diversas cidades e Estados do país. Além disso,

seu princípio norteador – o de cidadania cultural - é considerado contraponto ao modelo neoliberal, representado pela tendência que chamamos de “cultura e mercado”.

Procuramos apresentar nesse capítulo as duas principais tendências que identificamos como desdobramento das ações do Estado na esfera cultural durante o regime militar. As divergências entre as estratégias que caracterizam cada tendência, bem como a força dos argumentos de cada uma delas, parecem demonstrar que esse embate se prolongará por mais algum tempo - apesar da clara vantagem da tendência “cultura e mercado”, visto que ela tem prevalecido na orientação seguida pelo Ministério da Cultura.

Considerações Finais

Considerações Finais

A imersão no estudo sobre a política cultural brasileira permitiu a identificação dos diferentes papéis assumidos pelo Estado ao longo do tempo e, especialmente, dos diversos entendimentos sobre o que se concebe como cultura. Na busca das interfaces entre política e cultura no Brasil nos deparamos com o desenvolvimento tardio de intervenções e ações culturais, uma vez que, somente a partir de 1808, há ações da Coroa Portuguesa no sentido de financiar a formação de pessoas “eleitas”. Tais ações foram marcadas pelo caráter elitista e pontual e não representaram investimento na vida cultural do país. A formação do Império não alterou tais intervenções.

O florescimento da vida cultural no Brasil República deveu-se à formação de grupos da sociedade civil interessados no debate da cultura e na construção de propostas que deveriam ser encampadas pelo Estado. Há que se destacar que a preocupação do momento era com as questões educacionais. O investimento em educação era visto como parte importante do projeto de modernização do país, inspirado no modelo europeu, em que figuravam como principais elementos a industrialização e a urbanização. Apesar da efervescência cultural verificada na década de 1920, não é possível afirmar a existência de uma política cultural no período da República Velha.

Depreende-se, dos estudos realizados, que a sistematização da política cultural brasileira ocorre originalmente na Era Vargas, momento em que persiste o investimento em educação, mas no qual são criados órgãos especialmente voltados à cultura como, por exemplo, o Instituto do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Pode-se dizer que nesse momento se inicia o processo de institucionalização da cultura, pois agora a política cultural conta com espaço específico na estrutura estatal. No entanto, a demarcação desse espaço ocorreu de modo gradativo. No início da Era Vargas, as ações concentravam-se no Ministério da Educação e de Saúde Pública. Como o próprio nome do ministério indica, o campo cultural não estava consolidado. Durante o Estado Novo, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) coadunava-se com a necessidade da propaganda ideológica do regime e, também, com o controle da produção. A partir de então, a política cultural resulta da articulação entre o Ministério da Educação e da Saúde Pública com o DIP.

Quanto à lógica que preside a política cultural na Era Vargas, ela combina a busca pela identidade nacional com a visão de cultura centrada na idéia de patrimônio histórico. De certo modo, essa visão patrimonialista coaduna-se com a percepção de que havia traços da identidade nacional a serem preservados e o Estado seria o ente legítimo para sua proteção.

Embora tenha prevalecido a lógica autoritária na incorporação das demandas educacionais e culturais, produzidas pela sociedade civil e pulverizadas por todo o país nas duas primeiras décadas do século XX, há que se registrar os avanços alcançados durante a Era Vargas. Pode-se afirmar que os anos 30 foram emblemáticos por permitirem amplo processo de racionalização e aparelhamento do Estado Brasileiro, inexistente no período anterior e, também, por garantirem investimento estatal na cultura, notadamente na educação. Tal investimento foi significativo para as classes médias e para a elite

brasileira por garantir o acesso aos bens culturais. Do ponto de vista das classes populares, o investimento estatal, embora singelo, indicava a possibilidade de inserção social via educação. Vale ressaltar outro processo emergente neste período: o surgimento do mercado de bens simbólicos, que possibilitou a instalação da indústria cultural no país.

No plano internacional, entre o final da segunda guerra mundial e os anos 70, erigiram-se propostas sobre o direito à cultura e a necessidade da institucionalização da cultura. Tal institucionalização foi compreendida como resultante da construção de instituições e organismos estatais responsáveis pela intervenção na produção, circulação e acesso aos bens culturais. Grosso modo, tais ações ocorreram por meio de políticas culturais.

Como vimos, houve a consolidação de diferentes modelos de políticas culturais, aqui tratados a partir do caso francês e do caso americano. No primeiro caso, a presença do Estado nas políticas culturais é marcante, especialmente na destinação de verbas e na construção de uma rede de ações interinstitucionais que atuam de modo integrado. Por sua vez, nos Estados Unidos, o modelo de política cultural adotado pelo Estado baseia-se na idéia de renúncia fiscal e na abertura para que agentes privados, sejam eles institucionais ou pessoas, possam eleger as instituições a serem beneficiadas. Se na França o Estado tornou-se o protagonista central da política cultural, nos Estados Unidos há o fortalecimento da lógica do mercado.

Como era de se esperar, o Brasil sofreu influência do contexto internacional. A partir do final da Segunda Guerra Mundial, evidenciou-se a busca por maior autonomia no campo da cultura. No Brasil isso se reflete no

plano institucional, com a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1953. Tal fato não significou, entretanto, maior estabilidade para a área, devido aos escassos recursos e à prioridade às questões educacionais. As ações do Estado na área da cultura ocorreram de modo difuso, seguindo fundamentalmente a linha patrimonialista iniciada no período anterior. Paradoxalmente, a construção de políticas culturais só se converteu em ações estratégicas do governo durante o regime militar.

Neste momento, o mercado de produção de bens culturais expandiu-se e contou com o estímulo do Estado, interessado em rechaçar a presença de intelectuais de esquerda que, no período anterior, se destacaram na construção da hegemonia no âmbito cultural. A política cultural dos militares foi marcada pela ideologia de integração e de segurança nacional, segundo a qual a identidade nacional e os valores tradicionais seriam norteadores da produção.

Essa ideologia sustentou as principais intervenções do Estado na cultura. Neste período, a extensão da lógica do planejamento estratégico, reinante na economia, ao campo da cultura permitiu o que se pode chamar de “racionalidade administrativa”, segundo a qual as ações eram planejadas por órgãos estatais - como, por exemplo, o Conselho Federal de Cultura - e implementadas por órgãos criados especificamente para tais funções.

Na política cultural dos governos militares, delinearam-se três grandes formas de atuação: censura, investimento em infra-estrutura e criação de órgãos estatais. Observadas em bloco, essas formas atenderam tanto os interesses dos militares quanto os da indústria cultural, em expansão. Na primeira forma de atuação, o mercado de bens culturais fechou-se aos produtores de esquerda,

cumprindo assim, o papel de censura e saneamento ideológico pretendidos pela “segurança nacional”.

A segunda forma de atuação dos militares, o investimento em infraestrutura, é a mais ambígua, pois atendeu não somente ao objetivo de integração nacional, mas, também, aos interesses da indústria cultural. O Estado assumiu papel de protagonista no desenvolvimento das condições infra-estruturais necessárias à indústria, assumindo traço marcadamente desenvolvimentista. Um dos exemplos, citados que evidencia tal intervenção, é a criação das redes nacionais de televisão. Ao investimento na infra-estrutura seguiram-se os subsídios para modernização dos equipamentos de gráficas e editoras, emissoras de rádios e TV, bem como a facilitação de crédito para que o público pudesse adquirir aparelhos de TV, entre outros.

Por sua vez, a criação de órgãos estatais permitiu o desenvolvimento e fortalecimento do controle estatal sobre a produção e circulação de bens culturais, centralização característica dos governos militares. Se comparado com os períodos que os antecederam, os governos militares representaram, no âmbito da cultura, a consolidação de uma política cultural nacional. As ações fragmentadas e, especialmente, os experimentos regionais e localistas cederam espaço às ações de “integração nacional”. Notou-se uma contradição no pensamento dos militares, uma vez que a abertura do mercado de bens culturais brasileiros ocorreu com a disseminação da indústria cultural, especialmente a norte-americana, que, como sabemos, distinguia-se da identidade nacional pretensamente defendida pelos militares.

A análise dos governos militares evidenciou o conflito entre duas

propostas de políticas culturais, projetadas para a década de 1980: a de “cultura e mercado” e a de “cidadania cultural”. No caso da primeira proposta, o Estado aparece como mediador das relações entre produtores culturais e empresas ou pessoas físicas interessadas em financiar projetos culturais, sendo beneficiadas por abatimento em impostos. A proposta de “cidadania cultural” concebe a cultura como direito de todos os cidadãos e o Estado como agente da política cultural. A clara oposição entre tais tendências mostra que está longe a possibilidade de um consenso sobre a orientação que deve ser seguida pelo Estado para o estabelecimento de políticas de cultura. Todavia, não há como negar que a tendência “cultura e mercado” tem alcançado maior fôlego nesse embate, como evidenciam as atuais discussões sobre as leis de incentivo a cultura.

Referências

Referências

- ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T.W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, T.W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, T.W. Cultura y Administracion. In: ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *Sociologica*. Madri: Taurus, 1971.
- ADORNO, T.W. Indústria Cultural. In: COHN, G.(org.) *Theodor W. Adorno. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- ADORNO, T.W. Tempo livre. In: ADORNO, T.W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, T.W. Teoria da semicultura. In: *Educação e Sociedade*, ano XVII, n. 56, dezembro de 1996, p. 388-411.
- ALGRANTI, L.M. Política, religião e moralidade: a censura de livros no Brasil de D. João VI (1808-1821). In: CARNEIRO, M.L.T. (org.) *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas v. 3).
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas v. 1).
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996

BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

BRANT, L. *Mercado Cultural*. São Paulo: Escrituras, 2001.

BRANT, L. *Políticas Culturais*. Barueri/SP: Manole, 2003.

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe órgãos que menciona, e dá outras providências. Disponível em www.senado.gov.br

BRASIL. Decreto nº 92.489, de 24 de março de 1986a. Dispõe sobre a estrutura básica do Ministério da Cultura e dá outras providências. Disponível em www.senado.gov.br

BRASIL. Decreto nº 93.335, de 03 de outubro de 1986b. Aprova o regulamento da Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, que dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda, concedidos a operações de caráter cultural. Disponível em: www.senado.gov.br

BRASIL Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Reestabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC e dá outras providências. Disponível em: www.senado.gov.br

CANCLINI, N. G. Políticas culturais na América Latina. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, v.2, jul. 83, p.39-51.

CANCLINI, N.G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- CANCLINI, N.G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro)
- CANDIDO, A. Radicalismos. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CASTANHO, S.E.M. *Política Cultural: Reflexão sobre a separação entre a educação e a cultura no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Fac. de Educação, Campinas: Unicamp, 1987.
- CESNIK, F. de S.; BELTRAME, P. A. *Globalização da cultura*. Barueri, Manole, 2005.
- CHAUI, M. *Conformismo e Resistência*. Aspectos da cultura popular brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAUI, M. *Cultura e Democracia*. SP: Editora Cortez
- CHAUI, M. Cultura Política e política cultural. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 9, n. 23, janeiro/abril, 1995, p. 71-84.
- CHAUI, M. et al *Política cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto/Fundação Wilson Pinheiro, 1985.
- CHAUI, M. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: *Direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Departamento de Patrimônio Histórico, 1992.
- CHAUI, M. *Seminários*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COELHO, T. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COELHO, Teixeira *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras /Fapesp, 1997.

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

COHN, G. Dificil reconciliação – Adorno e a dialética da cultura. In: *Lua Nova*, São Paulo, maio de 1990, n. 20, p. 05-18.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA *Aspectos da política cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1976.

CORCUFF, P. *As novas sociologias: construções da realidade social*. Bauru: Edusc, 2001.

COUTO, R.C. *História Indiscreta da Ditadura e da Abertura*. Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CRUZ, S.C.V. e MARTINS, C.E. De Castello a Figueiredo: Uma incursão na pré-história da “abertura”. In: SORJ, B. e ALMEIDA, M.H.T. (orgs.) *Sociedade e Política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CUCHE, D. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru/SP: Edusc, 1999.

DIAS, M.T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

DÓRIA, C. A. *Os Federais da Cultura*. São Paulo: Biruta, 2003.

ENCONTRO INTERMUNICIPAL DE CULTURA, 25 a 28 de maio de 1995, Belo Horizonte (MG). *Anais*. São Paulo: Pólis, 1995.

EVANGELISTA, E. G. S. *A UNESCO e o mundo da cultura*. Brasília: UNESCO/Goiania: Ed.UFG, 2003.

FARIA, H. & SOUZA, V. (org.) *Experiências de gestão cultural democrática*. São Paulo: Pólis, 1993 (publicações Pólis n. 12).

FARIA, H. & SOUZA, V. *Projeto cultural para um governo sustentável*. São Paulo: Pólis, 1994 (publicações Pólis n. 17).

FEIJÓ, M.C. *O que é Política Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1992, 5ª edição.

FENERICK, J.A. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

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

FRANCO, R. Tecnologia e cultura na época da globalização. In: ZUIN, A.A.S., PUCCI, B., RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (orgs.) *Ensaio Frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

FRANCO, R. *Itinerário políticos do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fund. Ed. UNESP, 1998.

FRANCO, R. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)Figurações. In: *Perspectivas*, São Paulo, nº 17-18, 1994/1995.

FRANCO, R. Censura, cultura e modernização no período militar: os anos 70. In: *Itinerário político da produção cultural: indústria da cultura e práticas de resistência após 1964*. Tese de Livre Docência. Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara: UNESP, 2003.

FREDERICO, C. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J.Q. (org.) *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

GALANO, A.M. Um filme da crise ou o cinema fora da televisão. In: VILLAS-BÔAS, G. & GONÇALVES, M.A. *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

GOMES, P.E.S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (coleção leitura).

GONÇALVES, J.R.S. Em busca da autenticidade: ideologias culturais e concepções de nação no Brasil. In: VILLAS-BÔAS, G. & GONÇALVES, M.A. *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, O. A organização da cultura. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

JAMBEIRO, O. O papel do governo militar. In: *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Ed. UFBA, 2001.

JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, Vozes, 2001.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2^a ed. São Paulo, Ática, 2002.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KELLNER, D. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

LIMA, J.C. *Notas sobre política cultural*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

MAAR, W. L. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. In: *Revista Olhar*, ano 2, n. 3, junho de 2000, p. 85-107.

MAAR, W. L. Cultura e Globalização: uma apresentação crítica. In: OLIVEIRA, F.A.M. (org.) *Globalização, regionalização e nacionalismo*. São Paulo: Unesp/Fapesp.

MACHADO, M.B. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MALAGODI, M. E. & CESNIK, F. de S. *Projetos Culturais: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MARCONDES FILHO, C. Imperialismo Cultural, o grande vilão na destruição da nossa cultura. In: *Comunicação e Sociedade*. Ano V, nº 9, junho de 1983.

MATTOS, S. O impacto sócio-econômico e político no desenvolvimento da televisão. In: *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Editora PAS-Edições Ianamá, 2001.

MCANANY, E. G. A lógica da indústria cultural na América Latina. In: *Comunicação e Sociedade*. Ano V, nº 9, junho de 1983.

MELLO, J.M.C. de & NOVAIS, F.A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHARCZ, L.M. (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4.

MICELI, S. & GOUVEIA, M.A. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: Funarte/Finep/Idesp, 1985.

MICELI, S. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MICELI, S. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MIRA, M.C. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2003.

MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933-1974*. São Paulo: Ática, 1994, 9ª edição.

MOTA, C.G. (org.) *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

NOVAES, A. (org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Ed. Senac Rio, 2005.

OLIVEN, R. G. A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidades? In: MICELI, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

OLIVEIRA, E. B. de; RESENDE, M. E. de. *A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar*. Junho de 2001, mimeo.

OLIVIERI, C. G. *Cultura Neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 5ª edição.

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

ORTIZ, R. Estado Autoritário e Cultura. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ORTIZ, R. Sociedade e cultura. In: SACHS, I. WILHEIM, J. PINHEIRO, P.S. (orgs.) *Brasil: Um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a Letra*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

RAFFAINI, P.T. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: O departamento de cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

REZENDE, M.V.V. Pierre Bourdieu e o Estruturalismo. In: *Política e trabalho*. N. 15 – setembro/1999 (p. 193-204).

RIDENTI, M. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, M.L.T. (org.) *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

RODRIGUES, L. C. A “Era FUNARTE”: *Governo, Arte e Cultura na década de 70 no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

RUBIM, A.A.C. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, J.Q. (org.) *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

RUBIM, A.A.C. *Partido Comunista e política cultural*. Tese (doutorado) Ciências Sociais, USP, 1986.

SANTOS, J.E.O. *Brasil, política cultural e identidades no Mercosul*. Dissertação (Mestrado) em Geografia Humana, São Paulo, USP, 2002.

SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (coleção leitura).

SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H.M.B., COSTA, V.M.R. (orgs.) *Tempos de Capanema*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKO, N. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- SEVCENKO, N. *O Orfeu estático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, C.E.L. da. Comunicação transnacional e cultura brasileira. In: *Comunicação e Sociedade*. Ano V, nº 9, junho de 1983.
- SILVA, J. A. da *Ordenação Constitucional da cultura*. São Paulo: Malheiros, 2001a.
- SILVA, V. M. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. Dissertação (Mestrado), Sociologia, São Paulo: Usp, 2001b.
- SIMÕES, I.F. A censura cinematográfica no Brasil. In: CARNEIRO, M.L.T. (org.) *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.
- SORJ, B. *A nova sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.
- SOUZA, M. *Fascínio e repulsa*. Estado, cultura e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.
- STRAUBHAAR, J. D. O declínio da influência americana na televisão brasileira. In: *Comunicação e Sociedade*. Ano V, nº 9, junho de 1983.
- TASCHNER, G.B. Dimensões políticas da cultura do consumo. In: *Lua Nova*, n. 42, 1997, p. 183-199.
- VELLOSO, M. P. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, J. e DELGADO, L. De A. N. (orgs.) *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- VILLALTA, L.C. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. In: CARNEIRO, M.L.T. (org.) *Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.

VILLAS-BÔAS, G. Recepção, cultura e público. In: VILLAS-BÔAS, G. & GONÇALVES, M.A. *O Brasil na virada do século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

WEFFORT, F. & SOUZA, M. (org.) *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de Amigos da Funarte, 1998.

WILLIAMS, Raymond – *Cultura*. RJ: Paz e Terra, 2000.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANEXOS