

EM TEMPOS DE DISTENSÃO: O GOVERNO ERNESTO GEISEL E A POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA (1974-1979)

Wolney Vianna Malafaia¹

RESUMO: Análise da política cultural desenvolvida no governo Ernesto Geisel (1974-1979) e concretizada através do projeto denominado *Política Nacional de Cultura*, considerando a conjuntura caracterizada pela proposta de transição democrática, denominada *distensão lenta, gradual e segura*, bem como a rearticulação dos movimentos sociais e de oposição ao Estado autoritário e a intensa participação dos intelectuais e artistas nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Estado autoritário; Política Cultural; Transição Democrática.

Em 11 de março de 1974, quatro dias antes da posse de Ernesto Geisel como novo general-presidente, a revista *Visão* publicou uma extensa matéria sobre a cultura brasileira intitulada *Da ilusão do poder a uma nova esperança*, realizando um balanço histórico dos últimos dez anos da produção cultural brasileira, apontando possíveis perspectivas e apresentando opiniões de algumas personalidades da área. A reportagem se fundamentava na idéia de que a *cultura brasileira* havia passado de um período de *onipotência* para outro de *impotência* e, naquele momento, o ano de 1974, dividia-se entre o *conformismo* e o seu *compromisso crítico*; muitas vezes atraindo *ódio* e *suspeitas* e mergulhando no *vazio* e na *fossa*.² Seguindo esse raciocínio, procurava recuperar os momentos em que a produção cultural atendia aos anseios de transformação da sociedade brasileira e se dava num contexto de liberdade, antes do *golpe militar* de 1964 e, superando inúmeros obstáculos, entre 1964 e 1968. Após esse período, a produção cultural sofreu uma *perda da vontade*, incorporando o *lamento* como uma nova temática e o *escapismo* como estratégia de sobrevivência.³ Tal *perda da vontade* se deu exatamente no momento em que a sociedade passava por transformações que acabaram por moldar novas formas de relações sociais e pessoais, produzindo assim uma cultura mais adequada à expansão do mercado interno, do consumismo, em suma, da *indústria cultural*.

Entretanto, a partir de 1973, uma esperança ressurgiu para os artistas e intelectuais, com o possível resgate de sua liberdade e a diminuição da opressão, o que possibilitou aos mesmos produzir e retomar sua postura crítica, talvez até usufruindo do grande

¹ Doutor em História, Política e Bens Culturais pelo PPGHPBC/CPDOC/FGV/RJ; Professor de História do Colégio Pedro II, Campus São Cristóvão III; e-mail wolneymalafaia@hotmail.com;

² Da Ilusão do Poder a uma nova Esperança. *Visão*. São Paulo, 11 de março de 1974, p. 137-138.

³ Idem, p. 149-151.

desenvolvimento das técnicas, realizado neste período de opressão. Em todos os campos da produção artística se verificou a retomada de uma postura preocupada com os aspectos populares bem como a crítica a essa nova sociedade engendrada pelas transformações econômicas. Nas opiniões manifestadas na reportagem, de Carlos Estevam, José Celso Martinez Corrêa, Glauber Rocha, Augusto de Campos e Ruth Cardoso, predominou a postura crítica em relação às transformações operadas na sociedade, mas, ao mesmo tempo, uma certa esperança de novos tempos para a produção cultural, que poderia explorar justamente as contradições geradas por essas transformações.

Dentre estas opiniões, destaca-se Glauber Rocha, o qual, num emaranhado confuso de afirmações e contradições declarou seu apoio ao governo Ernesto Geisel, que em breve tomaria posse, considerando que o mesmo “tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre”, que os militares seriam “os legítimos representantes do povo” e terminando com a conclamação: “Força total para a Embrafilme. Ordem e Progresso”.⁴

Essas declarações provocaram, com certeza, um mal estar na intelectualidade e entre os produtores culturais, mas apontavam, de forma geral, para as linhas de desenvolvimento de uma proposta de *política cultural* e, mais especificamente, de uma *política cinematográfica* que seriam traçadas a partir daquele momento. O governo Geisel iniciou-se sob a égide da distensão, muito embora o presidente recém-empossado não tenha se manifestado claramente em relação a esse aspecto. Na área cultural, no entanto, a expectativa não poderia ser diferente e as perspectivas de mudanças começaram a se concretizar com a indicação de Ney Braga, um militar reformado, que fizera carreira vitoriosa como político e já fora ministro de Castelo Branco, para o Ministério da Educação e Cultura, dando ênfase ao relacionamento com os estudantes que voltaram a se organizar e pressionar o governo (Mathias, 1995: 67; D’Araujo, Castro, 1997: 267). A postura de Ney Braga, favorável ao incentivo à produção artística e à revitalização dos órgãos oficiais encarregados da cultura, facilitou enormemente o diálogo com a classe artística, gerando frutos, de forma imediata, principalmente em relação à área teatral e cinematográfica. Em junho de 1974, foi indicado o empresário Orlando Miranda para a direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e, em agosto, Roberto Farias, então presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, para a direção-geral da Embrafilme. Ambos foram indicados após consulta aos seus respectivos setores, o que representou certo ineditismo, trazendo os mesmos para um diálogo onde se sentiram

⁴ Idem, p. 154-155.

esperançosos diante das perspectivas de participação na elaboração de um projeto cultural que atendesse, na medida do possível, os seus interesses (Miceli, 1984: 56-57).

Esta nova postura representaria um divisor de águas em relação à produção cultural e, mais precisamente, quanto ao papel do intelectual e do artista na sociedade brasileira e em relação ao Estado autoritário. A proposta de redemocratização, ainda que distante, servia por si só para abrandar um pouco os pesados ares do período 1969-1973, quando a tônica das relações políticas no país passou pela repressão e pela censura. A suspensão da censura prévia aos meios de comunicação atenuou um pouco a relação entre Estado e formadores de opinião; por outro lado, a própria campanha publicitária do governo realçava a idéia de uma nova fase na relação Estado/sociedade, marcada agora não pela exclusão, mas pela integração (Fico, 1997: 121-143). Da mesma forma, o crescimento econômico, a expansão dos meios de comunicação e a reformulação do ensino superior contribuíram para aumentar a demanda por profissionais qualificados, pesquisadores, artistas e intelectuais em geral, criando condições para o desenvolvimento de uma nova fase nas relações de trabalho envolvendo esses setores, grandes empresas privadas do ramo e o próprio Estado. Logo, podemos caracterizar o período pós-1974 como um momento de *pragmatismo*, com certa adequação das propostas políticas e culturais às condições criadas pelo Estado autoritário e pela *indústria cultural* em consolidação.

Marcos Napolitano explica essa nova conjuntura através da conjugação de três elementos. Primeiramente, uma *crise político-ideológica* quanto ao papel do intelectual na sociedade, gerada pelo autoritarismo e pela repressão, cuja consequência seria justamente a desconstrução da identidade antes existente, que envolvia os produtores culturais e seu destinatário final, o povo. Em segundo lugar, a expansão da *indústria cultural*, fenômeno já colocado desde o final dos anos cinquenta e que consagrara os meios de comunicação de massa como instrumento apropriado para a difusão dos produtos culturais, se aperfeiçoara ainda mais, transformando-se num espaço que o intelectual/artista crítico estava ausente ou pouco presente. Por último, em terceiro lugar, a demanda por profissionais qualificados e criativos, gerada por essa mesma *indústria cultural* em expansão, visto que a repressão política e a censura haviam afastado a maior parte destes, criando dificuldades à sua produção e inibindo sua criatividade (Napolitano, 2004: 314-315). Esses três elementos se conjugavam para criar uma conjuntura na qual a retomada da produção cultural de natureza crítica e esteticamente mais apurada se fazia necessária.

O mesmo podemos apontar quanto à remodelação dos cursos superiores com a reestruturação das instituições de apoio à pesquisa científica e tecnológica, o CNPq (Conselho

Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior), bem como com a estruturação de institutos particulares de pesquisa como o IUPERJ (Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro) e o CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), ambos criados em 1969. Tais ações, somadas às novas fontes de financiamento para a pesquisa e a estruturação de cursos superiores, possibilitará um aumento da produção acadêmica, bem como a expansão dos cursos universitários no Brasil, notadamente as instituições particulares (Pécault, 1990: 262-268). O crescimento da pesquisa científica somado à expansão dos cursos superiores gerava uma demanda por maior liberdade para a produção acadêmica e uma maior inserção desta na sociedade brasileira, desvendando suas contradições e desconstruindo os instrumentos que promoviam a submissão e a repressão dos movimentos sociais. Aumentavam, assim, a produção intelectual e as demandas sociais; críticas ao modelo econômico e às contradições sociais geradas pelo mesmo eram mais frequentes, da mesma forma que se reorganizavam os movimentos sociais englobando propostas que iam desde o combate à carestia às péssimas condições de transporte e habitação, chegando mesmo a questionar e enfrentar o aparelho repressivo policial e militar exacerbado após 1964.⁵ O contato dos intelectuais com esses movimentos aumentou, passaram a ser objeto de pesquisa e análise e muitas vezes serviram como laboratórios de teorias que tinham como finalidade embasar as mudanças que ocorriam na sociedade.

O debate, portanto, não seria pautado somente pela ação do Estado no campo da cultura, ainda que revestida de uma nova postura frente aos intelectuais e artistas até então tidos como oposição ao regime, e nem somente pela consolidação da *indústria cultural*, padronizando e simplificando esteticamente os produtos culturais com vistas ao seu consumo imediato. Além desses dois fatores, convém citar a reorganização da sociedade civil, através de associações de bairro, sindicatos que retomavam suas direções após o período de intervenção que muitos sofreram em decorrência do Ato Institucional nº. 5, comunidades eclesiais de base ligadas à Igreja Católica, entidades de grande porte como a *Associação Brasileira de Imprensa (ABI)*, a *Ordem dos Advogados do Brasil (OAB)* e a *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)*, grupos de teatro amador, cineclubes etc. Esta reestruturação dos movimentos sociais e culturais somava-se ao crescimento da oposição e à vitória do MDB nas eleições de 1974, abalando de forma significativa as estruturas políticas

⁵ Sobre a rearticulação dos movimentos sociais na segunda metade dos anos setenta, cf. CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência*. Aspectos da Cultura Popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986; e SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

do Estado autoritário (Gaspari, 2003: 453-481). Não podemos deixar de considerar também o papel da chamada *imprensa alternativa* ou *nanica*, tendo os anos setenta conhecido uma explosão desse gênero, alguns com vida relativamente curta, outros mais longevos, todos, no entanto, proporcionando um espaço para a crítica ao Estado autoritário e às suas políticas, tornando-se muitas vezes porta-vozes de uma oposição que carecia de espaços para exposição.⁶

Nesse espaço contraditório e inseguro, a produção cultural e seus principais agentes se organizavam e formulavam propostas. Havia uma necessidade quase atávica de se relacionar com a sociedade brasileira recém-saída do “milagre econômico” e, por outro lado, aproveitar o momento de “distensão” promovido pelo Estado autoritário, o qual buscava legitimar-se no cenário político e consolidar seu projeto nacional. Desse encontro entre artistas e produtores culturais, de um lado, e Estado autoritário, do outro, tivemos o incremento da ação estatal na área cultural e a formulação de uma “política nacional de cultura”, que proporcionaram o desvendamento das profundas contradições e impasses existentes na sociedade brasileira na época.

A Política Nacional de Cultura: instrumento de diálogo e intervenção

Muito embora as ações do governo federal na área cultural tivessem certo relevo no campo da produção cinematográfica, a qual demandava uma soma de recursos superior a de todas as outras áreas de produção cultural juntas, essas outras áreas não ficaram à deriva durante o governo Ernesto Geisel; muito pelo contrário, foram alvo de uma ação metódica, estudada e planejada que teve como referência a elaboração da *Política Nacional de Cultura*, no final de 1975.

Na realidade, essa preocupação vinha desde a gestão Jarbas Passarinho à frente do Ministério da Educação e Cultura, principalmente durante o ano de 1973 quando foi proposto e desenvolvido o *Plano de Ação Cultural* (PAC), que financiou, produziu e fez veicular uma série de atividades culturais, exposições, cursos e apresentações em geral por todo o país, promovendo uma verdadeira agitação cultural em várias cidades. Já no início do governo Ernesto Geisel, foram tomadas medidas importantes procurando organizar, estimular e tutelar a produção cultural, como a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e o lançamento da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Em 1975, vinculado ao

⁶ Sobre o papel da *Imprensa Alternativa* cf. KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários*. Nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Scritta, 1991; e *Imprensa Alternativa & Literatura - Os anos de resistência*. Rio de Janeiro: Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do RIOARTE, 1987 (Anais do I Seminário de Imprensa Alternativa e Cultura de Resistência).

Ministério da Indústria e do Comércio, foi criado o *Centro Nacional de Referência Cultural* (CNRC), idealizado por Aloísio Magalhães, *designer* e publicitário pernambucano, representando uma vertente que pode ser considerada *moderna* na área cultural, pois conjugava o avanço da *indústria cultural* e a expansão do *mercado de bens culturais* com a necessidade de se preservar, proteger e incentivar as produções artísticas tradicionais brasileiras, através de um *mapeamento* dessas atividades e pesquisas cujo objetivo seria realçar sua importância estética e sua historicidade (Leite, Tabora, 2003: 230-231). Esta experiência situada fora do Ministério da Educação e Cultura, encontrava paralelos com outras iniciativas como a Embratur, criada em 1966, também no âmbito do Ministério da Indústria e Comércio, e o *Programa de Cidades Históricas* (PCH), criado em 1973, da Secretaria de Planejamento, ligada diretamente à Presidência da República. Assim, o CNRC assume um caráter nitidamente interministerial articulando diversos setores do governo através de convênios com a Secretaria de Planejamento, o Ministério de Relações Exteriores e o Ministério da Educação e Cultura, além do próprio Ministério da Indústria e Comércio e outros organismos como a Caixa Econômica Federal, a Universidade de Brasília e o governo do Distrito Federal (Oliveira in Gomes, 2007: 140-141). Esta articulação interministerial e interinstitucional também assume um caráter interdisciplinar: a cultura é vista não só através da antropologia ou da produção artística, mas também da sua viabilidade enquanto produto, mercadoria, consolidando, assim, uma *marca* própria, que derivaria de uma *identidade* a qual articulada em nível nacional possibilitaria a construção de uma *marca Brasil* (Weinstein, 2007: 280-282).⁷ As idéias de Aloísio Magalhães e a proposta do CNRC possibilitariam um trabalho pioneiro na área cultural, que abriria horizontes para novas perspectivas de se pensar e se produzir cultura no país, um inventário de um “saber fazer” (Oliveira in Gomes, 2007: 141).

A concepção do CNRC e sua ação na área cultural acabaram por motivar o debate sobre o *fazer* cultura e o próprio conceito de *cultura brasileira*. Outro aspecto importante foi trazer para o centro deste mesmo debate a questão do *popular*. Nesse sentido, tanto as propostas de Aloísio Magalhães e seus assessores, quanto aquelas colocadas pelos cinemanovistas, no campo da produção cinematográfica, e autores teatrais oriundos do *Centro Popular de Cultura* da UNE, valorizavam o encontro do sentido de *nação* e *povo*, que poderia ser consubstanciado no conceito de *nacional-popular*. Ainda que em perspectivas diferenciadas, a preocupação com a produção cultural de caráter popular e a contribuição

⁷ Sobre a criação do *Centro Nacional de Referência Cultural* cf. tb. Memória Viva. *Veja*, p. 96, 18 de fevereiro de 1976.

dessas inúmeras manifestações na construção de uma *identidade nacional* faziam parte dessas duas preocupações. Este debate, inaugurado no ano de 1975, renderia dois frutos, dentro do próprio governo, como forma de inserir as propostas do Estado autoritário no âmbito de sua estratégia política de *distensão lenta, gradual e segura*, no debate cultural. Tais frutos foram a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e a elaboração da *Política Nacional de Cultura*.

A Funarte foi criada através de Lei nº. 6.312 de 16 de dezembro de 1975, passando a funcionar a partir de 16 de março do ano seguinte e sendo colocados sob a sua responsabilidade o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), o Instituto Nacional de Música (INM) e a Campanha Nacional de Defesa do Folclore, a qual manteve certa autonomia, sendo incorporada de forma definitiva somente em 1978 com a criação do Instituto Nacional do Folclore (INF) (Botelho, 2000: 63). A Funarte herdou a agilidade produtiva do *Programa de Ação Cultural* (PAC) desenvolvido entre 1973 e 1974, tendo como seu primeiro diretor executivo Roberto Parreira, justamente o gestor daquele programa. Assim, suas atividades eram realizadas por *grupos-tarefas*, que desempenhavam as mesmas com relativa autonomia, cronogramas e orçamentos próprios. As pressões de artistas dos setores de música e artes plásticas, fruto de demandas reprimidas há muitos anos, somavam-se às necessidades operacionais do governo na área cultural, que exigiam uma pronta resposta na realização de atividades culturais e no investimento na produção. Essa agilidade conjugada à personalidade jurídica da Fundação, de direito privado, possibilitavam a construção de um espaço próprio para os produtos culturais serem veiculados, garantindo também a qualidade dos mesmos através de processos criteriosos de seleção e financiamento. Sua equipe era jovem, composta por artistas e designers recém-formados em universidades brasileiras ou recém-egressos de cursos no exterior (Botelho, 2000: 65-66). Constituíam-se, assim, numa interface de diálogo e convivência com o Centro Nacional de Referência Cultural, alojado no Ministério da Indústria e Comércio, com o qual manteve uma longa e saudável relação.

As áreas de teatro e cinema mantinham-se fora dessa articulação, em virtude de sua relativa autonomia em relação às outras áreas, bem como o gigantismo de suas demandas financeiras e estruturais. Assim, com a indicação de Orlando Miranda para a direção do *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) e de Roberto Farias para a presidência da Embrafilme, ambas em meados de 1974, as categorias dessas áreas, sem sombra de dúvidas as mais organizadas do setor cultural, viam atendidas algumas de suas reivindicações e passavam a ter como gestores junto ao governo federal, representantes de suas principais associações. No caso específico do teatro, a administração de Orlando Miranda notabilizou-se por um

constante confronto com a censura, que vetou várias peças de autores nacionais e estrangeiros, prejudicando sensivelmente a produção nacional pois muitos vetos ocorreram depois de períodos de ensaio e produção das mesmas; por outro lado, sua preocupação maior foi com a construção e recuperação de uma rede de teatros que servissem aos espetáculos produzidos, chegando, inclusive, a administrar várias salas nas maiores capitais do país. Ao contrário do que acontecia na área cinematográfica, através da ação da Embafilme, não houve financiamento direto das produções teatrais pelo SNT, mas subsídios às mesmas, de diferentes formas: auxílio-montagem, custeio de viagens, compra de ingressos (“campanha das kombis”), prêmios de incentivo (concedidos após a produção) e investimentos em infraestrutura (reforma de espaços, aquisição de aparelhagens etc.). Uma das principais fontes de financiamento de produções teatrais, desenvolvida pelo SNT, *concurso anual de dramaturgia* acabou por se envolver na própria trama contraditória que cercava a produção teatral do país naquele momento: a maior parte das obras premiadas acabou por ser alvo da censura e muitas sequer foram encenadas (Mostaço, 1982: 172-173).

Neste contexto, onde se misturavam as estratégias políticas do Estado autoritário, de levar à frente sua *distensão lenta, gradual e segura*, uma atividade artística e cultural efervescente, em boa parte apoiada e financiada por organismos criados por esse mesmo Estado, e a pressão de setores artísticos por um afrouxamento da censura e por mais condições de ocupação do mercado de bens culturais em expansão, surge uma proposta mais elaborada de intervenção na área, considerando os elementos característicos de um tipo de produção que de mais tradicional e popular havia na cultura brasileira: *a Política Nacional de Cultura*.⁸ Tratava-se de um documento eclético, onde conceitos e definições conviviam ao lado de propostas de caráter prático, demandas próprias dos setores artísticos e interesses políticos do Estado autoritário.

Contraditório, porém definido em relação aos seus objetivos. Ao conjugar nação e povo num mesmo conceito de *cultura*, institui o Estado como norteador do desenvolvimento cultural, bem como procura legitimar sua ação quanto à seleção dos bens culturais a serem produzidos e difundidos e as formas a serem utilizadas para ocupação do mercado. Em entrevista à revista *Veja*, Ney Braga, ministro da Educação e Cultura, relaciona três fatores considerados básicos na orientação de uma política de cultura no Brasil: a *generalização do acesso*, a *espontaneidade na criação* e a *qualidade da produção*.⁹ Sem deixar claro como se daria o controle da qualidade dos bens produzidos, reafirma o respeito à espontaneidade de

⁸ *Política Nacional de Cultura*. Brasília/DF: MEC/ Secretaria de Cultura, 1975.

⁹ *Política Cultural*. *Veja*, p. 57, 18 de fevereiro de 1976.

criação dos artistas e a ausência de um sentido intervencionista estatal na produção cultural, assinalando que a ação do Ministério da Educação e Cultura estaria voltada ao incentivo à produção cultural de indivíduos ou grupos; entretanto, ressalta a continuidade da censura, apresentando a mesma como um instrumento do Estado de preservação do bem comum e de proteção dos valores éticos essenciais à sociedade.¹⁰ Em um artigo escrito para a revista *Cultura*, Ney Braga vincula a política cultural à afirmação de uma identidade nacional que seria construída a partir das diversas manifestações regionais, uma identidade multifacetada, diversificada, heterogênea e, por isso mesmo, rica em sua diversidade e heterogeneidade.¹¹

O texto da *Política Nacional de Cultura* realça a opção por uma linha nacionalista que valoriza o popular, aqui tido como um elemento historicamente indefinido, qualificado do ponto de vista da tradição e representativo daquilo que se aceitava como uma real representação da *brasilidade*; reforça os mitos que embasaram a construção de uma idéia de Brasil nos primórdios do pensamento sociológico, nos anos trinta, quando o sentido de modernização associava-se à preservação do tradicional, quando o sentido de *povo* confundia-se com *nação* e o Estado era apresentado como o promotor desses processos e defensor desses valores. Neste sentido é que o documento definiu a *cultura brasileira* dentro de suas peculiaridades, tendo como referências fundamentais o sincretismo, a miscigenação e o regionalismo.¹²

Nesta definição encontram-se dois pontos fundamentais da construção ideológica da política cultural no Brasil: a concepção da contribuição, na mesma proporção, de três grupos étnicos para a formação da cultura brasileira; e a diversificação regional. Aqui, ambos são tomados de forma acrítica. O primeiro é apresentado como três grupos que contribuem de forma proporcionalmente igual para a formação cultural da sociedade brasileira, inexistindo qualquer forma de dominação ou exploração entre eles. Ao mesmo tempo, ao reconhecer a diversificação regional da cultura brasileira, a partir do mapeamento das diversas atividades culturais existentes no país, o que se procura é afirmar uma idéia de unidade nacional, demonstrando que esta diversidade integra um conjunto que se mantém coeso justamente por que a respeita e a preserva.

No mesmo sentido, o documento procurou definir o *homem brasileiro*, a partir de suas características espirituais, reforçando a tradição cristã, como principal elemento aglutinador do sincretismo religioso e canal que daria voz às demais representações religiosas. Por outro

¹⁰ Idem.

¹¹ BRAGA, Ney. Cultura para o povo. *Cultura*, Brasília, ano 5, n. 20, p. 4-5, jan.-mar. 1976.

¹² *Política Nacional de Cultura*. Op. cit., p.5.

lado, renega as doutrinas de caráter materialista que defendem uma concepção fragmentária de *luta de classes*, contrapondo às mesmas a formação democrata ocidental e o espírito cristão, reforçando o caráter *cordial* deste sujeito e jogando para o esquecimento as contradições sociais que porventura existam na sociedade.¹³ Este *homem brasileiro*, pois, é amante da liberdade e da autonomia, inimigo dos regimes totalitários que tentam destruir as potencialidades individuais no afã de construir um falso coletivismo, e é justamente essa individualidade que tem que ser valorizada dentro de um processo de desenvolvimento econômico e transformações sociais, como o que ocorre na sociedade brasileira, para que se possa conferir uma qualidade espiritual às transformações materiais geradas por esse mesmo processo acelerado.

O atual estágio do desenvolvimento brasileiro não pode dispensar a fixação de objetivos culturais bem delineados. O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto. A plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram.¹⁴

O mesmo Estado autoritário que promove o desenvolvimento econômico preocupa-se, pois, com esse *homem* a partir do momento em que se preocupa em conferir às transformações em curso um aspecto qualitativo baseado na produção e fruição dos bens culturais. Desta forma, o objetivo seria justamente qualificar os agentes sociais, os produtores culturais e o público em geral, de forma a elevar a qualidade e a capacidade de fruição desses bens, da mesma forma que cria condições para a preservação da memória e o conhecimento de nossa história, elementos considerados imprescindíveis no processo de construção de uma *identidade nacional*. Assim, uma política cultural vinculada a um processo desenvolvimentista tem também como fundamento reforçar o papel do Estado na promoção das atividades culturais e na proteção daquelas que realmente ensejam a *identidade nacional*, de forma a mantê-la a salvo dos efeitos nefastos da *indústria cultural* e do processo de modernização que produzem massificação e desvirtuam os sentidos da cultura, destruindo valores considerados autênticos, substituindo-os pelos valores de mercado. Assim:

Uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle

¹³ Idem, p.8.

¹⁴ Ibidem, p.9.

desencadeados através de meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.¹⁵

Aqui são apontados dois objetivos concomitantes e aparentemente contraditórios. O primeiro refere-se à preocupação oficial em resguardar um espaço próprio para as atividades culturais ameaçadas pelo processo de modernização desencadeado pelo mesmo Estado que, agora, chama para si a tarefa de protegê-las. O segundo diz respeito à separação entre uma área que deve ser protegida, e sofrerá intervenção do Estado neste sentido, e outra que será relegada à própria sorte, pois é considerada um campo apropriado para o desenvolvimento da *indústria cultural*. Sergio Miceli denomina tal postura de vertente patrimonial, preocupando-se em diferenciar os bens culturais destinados ao consumo de massa e aqueles destinados a uma esfera erudita. Para o referido autor, a presença do Estado se faz justamente onde a iniciativa privada não interfere, em uma esfera onde a circulação da produção é restrita às frações cultas da sociedade e é nessa separação que o Estado demonstra sua força, através de uma estratégia de marketing que o coloca como o único ponto de apoio da produção considerada erudita, ou de circulação restrita, não fazendo parte do mercado de bens culturais destinados à massificação (Miceli, 1984: 101-105). Convém, no entanto, lembrarmos que, a partir do momento em que o Estado traz para si o dever de proteger e apoiar a produção cultural que não encontra respaldo, nem espaço, no mercado, esta tarefa representa justamente a intervenção desse mesmo Estado no setor onde a criatividade, a inovação e a crítica deviam se fazer presentes. Os efeitos nefastos dessa presença ostensiva, através do controle das linhas de crédito disponíveis e da elaboração de políticas de preocupação uniformizadora, podem ser notados no tipo de produção que será veiculada pelos órgãos oficiais encarregados. A finalidade dessa atuação é exposta, sem meias-palavras, na parte final do referido documento:

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

(...)

Nesse rumo de concepções e na conformidade de nossa vocação democrática, a Política Nacional de Cultura entrelaça-se, como área de recobrimento, com as políticas de segurança e de desenvolvimento; significa, substancialmente, a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do

¹⁵ Ibidem, p.12.

desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro.¹⁶

A política cultural, como política pública, articula-se a política de desenvolvimento econômico e com a proposta de *distensão* levadas à frente pelo Estado autoritário. Ao negar as contradições existentes no corpo social, investindo na afirmação de uma suposta unidade construída em torno de valores e princípios, tem como meta principal a construção de uma *identidade nacional* em tempos de transição, a qual se apresenta como um mosaico das necessidades geradas pela economia e pela segurança do regime. Forma-se aqui um tripé onde *identidade*, *desenvolvimento* e *segurança* compõem o quadro ideal sobre o qual se desenvolverá a proposta de transição democrática promovida pelo Estado autoritário. Perfazendo todo esse aparato, a *ideologia da segurança nacional*, um dos pilares do regime militar inaugurado em 1964, se apresenta em sua totalidade, como afirma Renato Ortiz:

(...) Resumidamente se pode dizer que essa ideologia concebe o Estado como uma entidade política que detém o monopólio da coerção, isto é, a faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de conduta a serem obedecidas por todos. Trata-se também de um Estado que é percebido como o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos, daí uma preocupação constante com a questão da “integração nacional”. (...) Procura-se garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes organizadamente em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos. (...). (Ortiz, 1988: 115-116).

A *Política Nacional de Cultura* representa, pois, mais continuidade do que ruptura, ao preservar a natureza intervencionista do Estado autoritário, embasando-a justamente nos pressupostos de segurança e desenvolvimento. A preocupação com a identidade nacional, a manutenção, a todo custo, da idéia de *unidade nacional*, a afirmação categórica das características do *homem brasileiro*, são elementos que já se encontravam presentes nas preocupações culturais do regime antes mesmo da formulação deste documento. Gabriel Cohn, por exemplo, vê muitas semelhanças entre a Política Nacional de Cultura e o documento apresentado, mas retirado logo de circulação, na gestão de Jarbas Passarinho, denominado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*. Na opinião do referido autor, o primeiro documento seria uma retomada da mesma temática abordada pelo segundo, mas agora em condições políticas mais favoráveis (Cohn in Miceli, 1984: 88-92). Levando tal fato em consideração, podemos entender que houve uma continuidade nos quadros responsáveis pela formulação da política cultural nos governos militares, e a presença de indivíduos como

¹⁶ *Política Nacional de Cultura*. Op.cit. p.30.

Manoel Diegues Jr., Leandro Tocantins e Octávio de Faria, bem atesta tal informação. Por outro lado, a política de distensão, pelo menos no tocante à área cultural, já começava a se delinear antes mesmo de sua divulgação, daí ter sido publicado um documento que, retirado logo de circulação, aguardou o momento mais propício para ser retomado.

Dois documentos confirmam esta hipótese: *Aspectos da Política Cultural Brasileira*, publicado em 1976¹⁷ e *A Estratégia Cultural do Governo e a Operacionalidade da Política Nacional de Cultura*, de autoria de Manuel Diegues Jr., publicado em 1977.¹⁸ O primeiro trata-se de um balanço do Programa de Ação Cultural desenvolvido na gestão Jarbas Passarinho, terminando por justificar a montagem de uma infraestrutura na área cultural para atender a necessidade de se desenvolver uma política para a mesma, afinada com as necessidades de desenvolvimento e segurança colocadas para a sociedade na época. O segundo é um documento redigido para ressaltar a importância da Política Nacional de Cultura, retomando algumas das discussões colocadas por esta, como a expansão dos meios de comunicação e o lado perverso desta, com a destruição dos autênticos valores nacionais, transmitindo constantemente valores estranhos à sociedade brasileira. Termina por realçar a importância da defesa da cultura regional, pois “o brasileiro não é este ou aquele, mas a soma das diversidades do homem do norte e do sul, do nordeste e do centro, do litoral e do sertão, da montanha e da praia”.¹⁹

Esses aspectos constituem, no entanto, o máximo que se poderia almejar em se tratando de uma proposta de distensão ou diálogo entre o governo e a área cultural. O Estado autoritário, apesar de adotar uma postura mais complacente em relação às atividades culturais e à imprensa, não se despira dos seus instrumentos de coerção e, muito menos, desarticulava os grupos repressivos que agiam livremente dentro dos aparelhos policiais e militares. Pode-se falar nesse momento, inclusive, de uma resistência da comunidade de segurança ao processo de distensão, como afirma Alfred Stepan (Stepan, 1986: 37-39). Para Suzeley Kalil Mathias e Eliézer Rizzo de Oliveira tratam-se das contradições existentes dentro do próprio aparelho militar, em função do alto nível de autonomia obtido pelo aparelho repressivo (Oliveira, 1994: 32-35; Mathias, 1995: 123-127). Lúcia Klein, no entanto, aponta para o fato de que a derrota da Arena, partido situacionista, nas eleições de 1974, precipitou o governo num claro confronto com os setores contrários ao projeto de distensão. Diante deste confronto, a presidência da República cedeu às pressões por um recrudescimento na repressão

¹⁷ *Aspectos da Política Cultural Brasileira*. Brasília/DF: Conselho Federal de Cultura/MEC, mimeo, p. 71, 1976.

¹⁸ DIEGUES JR., Manuel. *A Estratégia Cultural do Governo e a Operacionalidade da Política Nacional de Cultura*. Brasília/DF: DAC/MEC, mimeo, 1976-1977.

¹⁹ Idem, p. 10-11.

política, cujo alvo, agora, seria os comunistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro, o qual criticara abertamente a luta armada contra o regime, alvos fáceis para o aparelho repressivo. Acusados de estarem infiltrados no MDB, partido da oposição, e em vários setores da burocracia estatal, os comunistas passaram a ser perseguidos, presos e torturados, numa verdadeira *caça às bruxas*, liderada pelo próprio ministro da Justiça do governo Geisel, Armando Falcão (Klein, Figueiredo, 1978: 80-88). Segundo a autora, Geisel, em seu discurso de 1º de agosto de 1975, iria redefinir o conceito de distensão, esvaziando o seu conteúdo político e resumindo-o às políticas sociais então desenvolvidas pelo governo. Desta forma, o governo fazia concessões ao aparelho repressivo e mesmo a domesticação que iria operar nessa área, a partir de 1977, serviria somente para *aparar as arestas*, sempre no sentido de reafirmar a hierarquia militar subvertida pelos próprios órgãos de repressão e nunca no sentido de punir os culpados pelos abusos ou mesmo admitir a existência desses.

A política cultural foi apresentada justamente no momento em que as contradições desse processo se acirravam e explodiam em conflitos. Justamente no final de 1975 e início de 1976 ocorreram duas mortes que se tornaram ícones da luta contra a repressão política: Vladimir Herzog em outubro e Manoel Fiel Filho no mês de janeiro. Vladimir Herzog era diretor da TV Cultura, subordinada ao governo do estado de São Paulo, cujo governador Paulo Egydio Martins era ligado politicamente ao presidente Ernesto Geisel e apoiava sua política de redemocratização; Manoel Fiel Filho era líder operário e militava na reorganização do seu sindicato, seguindo a orientação política moderada do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O primeiro, um intelectual que desenvolvia projetos inovadores na área cultural; o segundo, um operário que apostava na redemocratização; ambos, agentes do seu tempo, identificados com os novos rumos que a sociedade brasileira começava a trilhar. A *Política Nacional de Cultura* foi apresentada no final do ano, entre uma morte e outra. Logo após a morte de Manoel Fiel Filho, em janeiro de 1976, Ernesto Geisel tomou uma decisão firme e afastou o comandante do II Exército, Ednardo D'Ávila Melo, substituindo-o pelo general Dilermando Gomes Monteiro, o que pode ser considerada a primeira ação de um presidente do regime militar em enquadrar o aparato repressivo que até então agia livremente, desafiando não só a proposta de *distensão* como a própria hierarquia militar (Gaspari, 2004: 159-235). A *Política Nacional de Cultura* tinha, então, o seu *batismo de sangue* e iniciou sua trajetória maculada pelas contradições de uma proposta de *distensão*, que oscilava entre a perspectiva de um horizonte de liberdades democráticas e a queda definitiva para o inferno do arbítrio e do terror.

Bibliografia

- BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os Governos Militares*. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (O Brasil Republicano; v. 4), p. 13-42;
- BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.
- CALABRE, Lia (org.). *Políticas Culturais: Diálogo Indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.
- _____. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- _____. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010 (Coleção Textos Nômades, n. 2).
- _____. *A Política e o Estado: as ações do Conselho Federal de Cultura*. In GOMES, Ângela de Castro (org.). *Direitos e Cidadania: Memória, Política e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 155-173;
- CHAUÍ, Marilena, CÂNDIDO, Antonio; ABRAMO, Lélia; MOSTAÇO, Edécio. *Política Cultural*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- D'ARAÚJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *Geisel e Figueiredo e o fim do regime militar*. In *Seminário 40 anos do Golpe de 1964* (2004: Niterói, Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 93-104.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- _____. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- KLEIN, Lucia; FIGUEIREDO, Marcus. *Legitimidade e Coação no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.
- KRISCHKE, Paulo. *Brasil: do “Milagre” à “Abertura”*. São Paulo: Cortez, 1982.
- LEITE, João de Souza; TABORDA, Felipe. *A Herança do Olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. *O Cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo*. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 333-356.
- _____. *O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984)*. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 201-217.
- _____. *O Brasil a 24 Quadros: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. In FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Memória e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 217-250.
- MATHIAS, Suzeley Kalil. *Distensão no Brasil: O Projeto Militar (1973-1979)*. Campinas: Papyrus, 1995.

- MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- _____. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (Uma Interpretação da Cultura de Esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950/1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. *Engenheiros das Armas ou Vendedores de Utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970*. In Seminário 40 Anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 309-320.
- OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *As Forças Armadas: Política e Ideologia no Brasil (1964/1969)*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *De Geisel a Collor: Forças Armadas, Transição e Democracia*. Campinas: Papirus, 1994.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Política Nacional de Cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005*. In GOMES, Angela de Castro (Coord.). *Direitos e Cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. Entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano (v. 4): O Tempo da Ditadura – Regime Militar e Movimentos Sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133-166.
- STEPAN, Alfred C. (org.). *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Os Militares: Da Abertura à Nova República*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.