

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: A AFIRMAÇÃO DO DEBATE CULTURAL E CINEMATOGRAFICO NO PERÍODO 1979-1982

Wolney Vianna Malafaia¹

RESUMO: O governo João Batista Figueiredo (1979-1985) caracterizou-se, em seu início, pela proposta de *abertura política* e promoveu mudanças na estrutura do aparato cultural do Estado. As nomeações de Aloisio Magalhães para o IPHAN e a de Celso Amorim para a presidência da Embrafilme, em 1979, apontavam no sentido da inovação e da ampliação do debate cultural, bem como da formulação de uma política cultural que atendesse aos diversos setores interessados, envolvidos nesse debate. As experiências colocadas em prática por esses dois intelectuais acabaram gerando as bases do futuro Ministério da Cultura, que seria criado em 1985, com o advento da Nova República, e, ao mesmo tempo, abriram espaço para uma maior complexidade do debate cultural, trazendo à tona novos protagonistas, bem como a inserção de novas temáticas e a aproximação com a indústria cultural, produzida e veiculada pelos meios de comunicação, principalmente a televisão.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural – Política de Cinema - Debate Cultural – Transição Democrática – Abertura Política.

A transição dos governos Ernesto Geisel e João Figueiredo, pelo menos em seus primeiros anos, comportou muito mais continuidade do que ruptura. Na área cultural, havia um sentimento de relativo sucesso, devido aos projetos desenvolvidos e os sucessos ocorridos no período compreendido entre 1974 e 1978, e essa transição significou uma mudança de postura: a gestão Ney Braga, profundamente marcada pela personalidade empreendedora do então ministro da Educação e Cultura, militar reformado que construía significativa carreira política, cedia lugar a Eduardo Portela, tido como liberal, de carreira acadêmica, indicado por Guilherme Figueiredo, irmão do presidente empossado (Botelho, 2000: 79-80). Personalidades distintas e propostas políticas diferenciadas poderiam indicar mudanças substanciais na condução do MEC, entretanto, tais mudanças foram pontuais e muitas propostas ficaram somente no discurso, não sendo devidamente colocadas em prática nos vinte e um meses em que Eduardo Portela ficou à frente do Ministério.

Um primeiro e importante passo foi a criação da Secretaria de Assuntos Culturais, pelo decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978, na gestão temporária de Euro Brandão, Secretário Geral do MEC, que substituíra Ney Braga, no segundo semestre de 1978, quando este teve de se afastar do cargo de ministro para poder concorrer à indicação ao governo do Estado do Paraná pelo partido do governo, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). De acordo com a

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

estrutura proposta, estavam vinculados à SEAC o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), a Embrafilme, a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e a Funarte (Calabre, 2009: 92-93). Com essa estrutura, abrangendo praticamente todos os setores institucionais ligados à área cultural, a SEAC apresentava-se como possível embrião de um futuro Ministério da Cultura.

Para dirigir a SEAC, Eduardo Portela nomeou Marcio Tavares d’Amaral, crítico de arte e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mantendo à frente dos Institutos os diretores nomeados na gestão Ney Braga, sinalizando a continuidade na gestão dos projetos então desenvolvidos. Em 27 de março, Eduardo Portela nomeou para a direção do IPHAN Aloísio Magalhães, o qual levou para o Instituto toda a sua experiência à frente do Centro Nacional de Referência Cultural, bem como suas próprias ideias e concepções acerca da cultura brasileira e do patrimônio histórico e artístico, fazendo que sua gestão fosse marcada por um dinamismo que contaminou os outros setores institucionais da área cultural (Botelho, 2000: 94). Em novembro de 1979, o IPHAN transformou-se em SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), absorvendo o CNRC, que até então se mantinha vinculado ao Ministério da Indústria e Comércio, e o Programa de Cidades Históricas, da Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan). Para dar agilidade aos projetos da SPHAN foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), à qual caberia a operacionalidade desses projetos, deixando à SPHAN a normatização e a fiscalização (Botelho, 2000: 95).

A nomeação de Aloísio Magalhães comportou um tom inovador, semelhante àquele vislumbrado na nomeação de Celso Amorim para a presidência da Embrafilme. Em ambos os casos, os dois novos gestores da área cultural tinham um fácil trânsito não só nos meandros do Estado autoritário como, e principalmente, naqueles que diziam respeito à oposição. Ambos tiveram suas trajetórias, em seus primórdios, ligadas à militância de esquerda, e desenvolveram carreiras promissoras: Aloísio Magalhães, como *designer* e Celso Amorim como diplomata; e estavam atualizados em relação às questões do seu tempo e próximos às novidades estilísticas e temáticas da produção cultural. Ao colocar seus serviços à disposição da área institucional cultural do Estado autoritário, tornaram-se intelectuais orgânicos, vinculados de certa forma a este mesmo Estado, porém preservando muito de sua independência e de sua postura crítica, apostando muito mais na inovação do que propriamente na manutenção das estruturas oficiais ligadas ao setor cultural. Aloísio Magalhães, em virtude do cargo ocupado, teve muito mais condições de desenvolver projetos e de colocar ideias em prática, do que Celso Amorim, prisioneiro de acordos e de estruturas

de funcionamento estabelecidas na gestão Roberto Farias à frente da Embrafilme. As condições em que um e outro desenvolveram seu trabalho são ilustrativas das dificuldades existentes na implementação da política cultural, na área cinematográfica e em geral, e demonstram o tortuoso caminho desenvolvido por esta entre 1979 e 1982, momento em que se desenrolou de forma conflituosa a proposta de abertura política.

Desde o final do governo Ernesto Geisel, o termo “abertura” já vinha sendo utilizado para designar a estratégia política de redemocratização que antes fora definida como “distensão lenta, gradual e segura”. O novo conceito, portanto, trazia em si a promessa de redemocratização ampla e ganhou espaço na mídia justamente quando da apresentação do candidato do regime à sucessão de Ernesto Geisel, o general João Batista Figueiredo. Toda uma campanha publicitária foi montada em torno da pessoa do candidato à presidência, realçando suas qualidades de “homem do povo”, emotivo e sincero. Sua eleição por um colégio eleitoral dominado pelo partido governista era tida como certa e João Figueiredo correu o país apresentando-se como futuro presidente e fazendo promessas de redemocratização garantida. As eleições parlamentares de 1978, muito embora tivessem dado ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição, a maioria dos votos, não alterou praticamente a composição do Congresso brasileiro, visto que se realizaram sob o tacão do Decreto-Lei nº. 6.639, de julho de 1976, conhecido como “Lei Falcão”, que estabeleceu limites à propaganda eleitoral, e da Emenda Constitucional nº 8, conhecida como “pacote de abril”, que introduziu mudanças significativas na Constituição brasileira, dentre estas a alteração da proporcionalidade para eleição de deputados federais e a criação da figura do “senador biônico”, o qual era indicado pelo governo (Vieira in Mota, 2000: 201-202). Entretanto, as pressões da sociedade brasileira pela restauração das liberdades democráticas e por reformas sociais haviam atingido um nível bem elevado, o que ficou patente nas grandes greves operárias realizadas no ABC paulista, entre 1978 e 1979, e inúmeras outras manifestações e movimentos sociais, organizados ou espontâneos, que tomavam conta do país. Tudo era agravado pela crise econômica que se anunciava iminente e já apresentava os indícios de suas principais características: uma inflação crescente e recessão previsível (Cano, 2004: 226-239).

A produção cultural e as atividades artísticas em geral estavam situadas nesse contexto. Os conflitos ocorridos na área cinematográfica durante o processo sucessório na Embrafilme bem demonstravam o estado de beligerância em que a área cultural estava envolvida, com diferentes grupos enfrentando-se na disputa de espaços, prestígio e orçamentos. Esses conflitos também se estendiam à área teatral, opondo, de um lado, os

produtores articulados em torno de companhias teatrais; de outro, pequenos grupos profissionais ou amadores, que defendiam a prática teatral mais voltada aos setores populares, ocupando espaços alternativos como auditórios de sindicatos, praças públicas, quadras de esportes e salões paroquiais de igrejas católicas. Desde 1974, com a organização do 1º Seminário de Teatro Popular, realizado em São Paulo, a partir do qual se organizou a Federação Nacional de Teatro Amador, esse conflito vinha apresentando-se, sendo adiado enquanto o SNT dispôs de verbas para financiar projetos que atendessem às demandas dos diferentes grupos. Assim, a partir de 1978, ganharam projeção os projetos *Mambembão* e *Mambembinho*, que financiavam a apresentação de grupos teatrais de outros estados no circuito Rio-São Paulo, trabalhando tanto a temática adulta quanto a infantil; ao mesmo tempo, o projeto das “Kombis” possibilitava ingressos a preços bem baixos, subvencionados pelo SNT, atendendo, assim, a demanda das grandes companhias teatrais que ocupavam a maior parte dos espaços de exibição (Mostaço, 1982: 175-178). Entre 1978 e 1981, a liberação de várias peças teatrais, antes censuradas, criou a sensação de expansão da atividade teatral, com temporadas extensas, grande público e boas produções. Essa sensação, no entanto, foi ofuscada pela redução das verbas destinadas aos projetos desenvolvidos pelo SNT, com o cancelamento de apresentações e as dificuldades de produção de determinados trabalhos. Em 1981, o SNT passou a se denominar Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e foi incorporado à Funarte; essa reformulação administrativa representou a diminuição da importância da área teatral junto ao governo federal, pois, dentro da Funarte suas verbas foram substancialmente reduzidas e alguns projetos tiveram de ser revistos e adequados à nova situação.

Essa conjuntura também se fazia presente no próprio Ministério da Educação e Cultura, que absorvia demandas e enfrentava pressões. Em dezembro de 1980, em função de uma greve geral que atingia as universidades federais, com vários *campi* ocupados por alunos em protesto e servidores paralisados, Eduardo Portela deixou de ser ministro, sendo substituído por um militar, o general Rubem Ludwig, gerando grande apreensão na área cultural, pois o ministro anterior identificava-se plenamente com a proposta de abertura que até então era desenvolvida pelo regime. Rubem Ludwig, no entanto, não realizou profundas mudanças na área cultural, o que demonstrou a importância que este setor havia adquirido para o Estado autoritário, dentro de sua estratégia maior de redemocratização; tanto que, ao assumir, nomeou para a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) Aloísio Magalhães, o qual passou a acumular este cargo com o de Diretor do SPHAN. Em 10 de abril de 1981, através da Portaria Ministerial nº. 276, foi criada a Secretaria de Cultura, cujo regimento interno,

aprovado em junho, estabelecia duas subsecretarias: Patrimônio Histórico e Artístico e Assuntos Culturais (Calabre, 2009: 96-97). Encarregando-se dos aspectos operacionais de cada subsecretaria, havia uma fundação correspondente: à Subsecretaria de Assuntos Culturais, vinculava-se a Funarte; e à Subsecretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vinculava-se a Fundação Pró-Memória. Desse modo, construía-se uma estrutura institucional que colocava todos os órgãos federais encarregados da cultura numa única Secretaria, com relativa autonomia perante o Ministério da Educação e Cultura e à qual eram subordinadas diretamente instituições que até então se subordinavam ao próprio Ministro, como a Embrafilme, a Fundação Joaquim Nabuco e a Fundação Casa de Rui Barbosa (Botelho, 2000: 96-97). A Secretaria de Cultura funcionou quase como um Ministério, tendo Aloísio Magalhães à frente.

Aprofundando a postura política adotada na gestão Eduardo Portela e Marcio d’Amaral, Aloísio Magalhães estruturou a intervenção da Secretaria de Cultura, baseando-se em três conceitos por ele considerados fundamentais: as noções de “continuidade”, “cultura jovem” e “bem cultural”. A noção de continuidade dizia respeito ao que se convencionou chamar vertente patrimonial, a ideia de classificação do patrimônio histórico e artístico e a sua preservação; nesse caso haveria uma continuidade histórica que possibilitaria definir a identidade nacional, a partir da junção das diversas contribuições étnicas e regionais que se faziam presentes no território brasileiro. A noção de “cultura jovem” abrangia o fato de que nossa cultura estaria ainda em construção, sofrendo constantes processos inovadores e transformadores, ao contrário das culturas europeias ou asiáticas, já secularmente estabelecidas. Tal noção identificava a nossa cultura como um processo, aberto a novas influências, inclusive estrangeiras, mas tendo como base todo o patrimônio material e imaterial construído historicamente. A terceira noção, de “bem cultural”, articulava as outras duas noções, trabalhando ao mesmo tempo o sentido de preservação e de fundamento da cultura - que a noção de continuidade possibilitava entender - e o sentido de inovação e constante transformação, de uma cultura em processo, que a noção de “cultura jovem” abordava. O “bem cultural”, portanto, dizia respeito ao patrimônio que se preservava e se protegia, mas também à produção, à circulação e ao consumo da cultura produzida; era um conceito que abrangia, num mesmo raciocínio, aquilo que era preservado e historicamente reconhecido como aquilo que tangenciava a indústria cultural (Botelho, 2000: 98-100).

Esses conceitos, somados à estrutura administrativa ágil e descentralizada, que conferia grande importância às Fundações, principalmente à Pró-Memória e à Funarte, abriram o debate cultural nos anos oitenta. Esse debate invadiu as instituições culturais

estaduais e municipais, bem como a própria sociedade civil. As demandas geradas pelo setor cultural, na realidade, vinculavam-se ao processo de redemocratização, quando novos atores sociais surgiram, reorganizando os movimentos sociais e, também, fortalecendo o poder civil, principalmente nas administrações estaduais e municipais.

A indicação do diplomata Celso Amorim, como novo Diretor-Geral da Embrafilme, representou, por um lado, a tentativa do Estado autoritário de retomar a condução do projeto político e cultural na área cinematográfica, a partir do momento em que indicava para o cargo alguém não vinculado aos setores cinematográficos (Amancio, 2000: 107-108). Por outro lado, no entanto, ao não satisfazer diretamente os setores envolvidos na luta política pela direção da Embrafilme, o Estado criou um vazio político que seria ocupado pelo grupo que demonstrasse maior coesão cultural e política e estivesse mais ambientado com os trâmites burocráticos e administrativos da empresa. Celso Amorim não era um estranho no ninho: como chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, fora o representante deste Ministério junto ao CONCINE e, da mesma forma, interagira, através de projetos culturais, tanto com o Centro Nacional de Referência Cultural quanto com o Programa de Cidades Históricas; na juventude, fora assistente de direção e continuísta de produções cinemanovistas como *Os Cafajestes* e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Porto das Caixas*, de Paulo Cesar Saraceni.² Sua indicação à presidência da Embrafilme teria sido articulada por Joaquim Pedro de Andrade e David Neves, o qual, além de cinemanovista, era também diplomata. Considerando todas essas referências, podemos afirmar os cinemanovistas como um forte grupo de pressão; mesmo divididos em relação às propostas e aos posicionamentos políticos, continuavam a influenciar a política cinematográfica e dela tirar proveito.

A gestão de Celso Amorim à frente da Embrafilme notabilizara-se por um aprimoramento técnico que reduziu o número de produções nas quais a empresa estava envolvida, dado um processo rigoroso de seleção e de análise de roteiros e de propostas orçamentárias. A ênfase da gestão Celso Amorim recaiu sobre o mercado externo, consolidando a política de divulgação da cultura brasileira por meio do cinema, a qual vinha sendo desenvolvida desde os tempos do extinto INC. Sendo assim, as questões relativas ao mercado interno foram relegadas a segundo plano, extremamente perigoso, pois a conjuntura indicava o aumento das demandas do setor cinematográfico por financiamento e por consolidação deste mercado. Tais escolhas, acompanhadas da redução de verbas da empresa

² Em entrevista recente à Revista *Serafina*, do jornal *Folha de São Paulo*, Celso Amorim confirmou suas atividades na área cinematográfica. Cf. www1.folha.uol.com.br/saopaulo/955223-ministro-cinefilo-releia-entrevista-de-celso-amorim-a-serafina.shtml; em 15 de maio de 2012, às 23:30 hs.

por conta da crise econômica que então se desenvolvia, restringiu a participação da Embrafilme no financiamento de produções nacionais, privilegiando um pequeno grupo de realizadores, articulados em torno das entidades de classe, notadamente a ABRACI e a APACI, constituindo, assim, a “política de clientelas”, como definiu Tunico Amancio (Amancio, 2000: 115-117). À frente dessas entidades, ou vinculados a elas, encontravam-se os cinemanovistas.

Os novos tempos, no entanto, apareceram quando da impossibilidade da empresa em arcar com as obrigações contratuais deixadas pela diretoria anterior. As receitas da Embrafilme já se encontravam devidamente enfraquecidas diante da oposição de setores ligados à distribuição e à exibição quanto ao recolhimento de taxas que revertiam para a empresa. Da mesma forma, as enormes dificuldades enfrentadas pelo Estado autoritário, no momento de sua transição política, repercutiam na área econômica e prenunciavam uma crise de grandes proporções.³ Procurando atender às demandas da área de produção cinematográfica e honrar alguns dos compromissos assumidos anteriormente pela direção-geral da empresa, a gestão Celso Amorim promoveu um processo de seleção de roteiros para posterior apoio à produção, por meio de um *Programa de Desenvolvimento de Projetos* (PDP), o qual, somado ao *Programa de Projetos Especiais* (PPE) representaram a espinha dorsal da empresa, redirecionando os investimentos para produções que fossem consagradas como importantes e de alto valor artístico e cultural. Assim, enquanto o primeiro programa apreciava projetos em gestação, dividindo-os entre as categorias de diretor estreante, diretor de cinema e empresa produtora, o segundo destinava-se a realizadores já consagrados pelo mercado e que possuíam recursos para arcar com parte dos custos da produção. Neste segundo grupo, fizeram parte dos beneficiados pelo programa, realizadores e produtores como Luís Carlos Barreto, Roberto Farias, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e Arnaldo Jabor. Considerando que o número de projetos financiados pelo *Programa de Projetos Especiais* era bem menor do que aqueles reservados ao *Programa de Desenvolvimento de Projetos* e os recursos do primeiro representavam a metade daqueles destinados ao segundo, podemos entender a continuidade da política de “clientela privilegiada”, em que os critérios válidos para a grande maioria dos realizadores não atingiam aqueles que sempre se notabilizaram como os formuladores de uma política cultural de cinema que privilegiava a qualidade acima da quantidade (Amancio, 2000: 109-112).

³ A Embrafilme na hora dos ajustes de qualidade e de contas. Entrevista de Celso Amorim a Miriam Alencar. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1, sexta feira, 06 de julho de 1979.

Além dessas medidas, que asseguravam a determinado grupo de cineastas a continuidade da linha política que os beneficiava, uma importante modificação ocorreu durante a gestão Celso Amorim: o foco privilegiado no mercado externo. Tal mudança representava não o abandono do mercado interno, mas a busca de maior canal de comunicação com o mercado exterior, o que possibilitaria um aumento significativo nas receitas da Embrafilme, debilitadas devido à resistência oferecida pelos setores exibidores e distribuidores e pela insolvência do próprio Estado (Amancio, 2000: 115). Os novos procedimentos adotados pela Embrafilme vinham ao encontro da política econômica desenvolvida pelo governo Figueiredo, a partir de 1980, de caráter recessivo, corroendo o poder aquisitivo do consumidor brasileiro e favorecendo as exportações, como forma de obter divisas e arcar com o peso das dívidas externa e interna (Mendonça, 1985: 92-93). Paralelamente, a recessão provocada pelo governo estreitou sua base de apoio político, possibilitando a radicalização do processo de abertura, indesejada pelo governo, caracterizada pelo avanço das oposições e dos movimentos sociais. Da mesma forma, a base de sustentação política da Direção da Embrafilme diminuiu sensivelmente pela dificuldade da empresa em arcar com os compromissos assumidos anteriormente e por ter perdido sua capacidade de intervir mais decisivamente no mercado interno, ao não fiscalizá-lo adequadamente, não garantindo o espaço necessário à exibição do produto nacional. Uma das consequências inevitáveis de todo esse processo foi o atrofiamento da área de produção, caracterizado por maior centralização junto à Direção Geral, ocorrida dentro da Embrafilme (Amancio, 2000: 117-121). Outra foi a distribuição, num curto espaço de tempo, de grandes produções vinculadas a cineastas egressos do Cinema Novo, demonstrando a pulverização de suas propostas estéticas e políticas e, ao mesmo tempo, a continuidade política que privilegiava obras de qualidade, tão ao gosto do período 1974-1979. Essas últimas demonstrações de força política e de vitalidade artística proporcionaram um caleidoscópio imaginário, fragmentando em diferentes cores a ideia de Brasil, e representou, em termos políticos e culturais, a melhor resposta que os cinemanovistas puderam dar naquela conjuntura.

Em agosto de 1981, morria o cineasta Glauber Rocha, expoente maior do Cinema Novo, e a partir desse momento, os poucos resíduos que porventura ainda existissem e que sugerissem uma ideia de unidade desse movimento político e cultural, ainda que resumida a alguns aspectos isolados, desapareceriam também. Morrendo no auge de sua carreira, no exato momento em que era identificado com o regime que o acolhera e o qual ele defendia com toda sua energia, Glauber Rocha tornou-se um monumento: alvo de todas as homenagens e causador de alívio por não oferecer mais o perigo do constrangimento. Sua morte encerrou

um ciclo. Durante os difíceis anos oitenta, tão marcados por crises políticas, planos econômicos, hiperinflação e crescimento dos movimentos populares, a política cultural que tanto sucesso obtivera nos anos setenta, particularmente na área cinematográfica, já não passava de uma longínqua referência, mero objeto de estudo. A civilização brasileira não se consumara e, pelo contrário, ingressavam os brasileiros numa fase de desesperança e frustração que transformou os aeroportos internacionais do país na melhor saída para os problemas de toda uma geração de jovens intelectuais, artistas, cientistas, técnicos e trabalhadores em geral. As próprias ideias de nação e de identidade nacional perderam o sentido, e não entusiasmavam nem como bandeiras a serem seguidas ou sequer como temas de sambas-enredos. Dessa forma, poucas vidas tiveram tanta relação com a sua época como as dos cinemanovistas e, mais particularmente, a de Glauber Rocha. As críticas feitas a essas noções de povo e nação, tão difundidas e perseguidas pelo Cinema Novo, serviram para apontar a sua grandiosidade e lembrar que, por mais que tenham desejado construir um país no campo do imaginário, os cinemanovistas acabaram, sim, realizando uma grande ficção e, como bons cineastas anti-hollywoodianos, abriram mão do *happy end*.

Em abril de 1982, Celso Amorim foi exonerado da Presidência da Embrafilme, em função do apoio à produção e à distribuição do filme *Prá Frente Brasil*, realizado por Roberto Farias, ex-presidente da empresa. O filme abordou a prática da tortura e o desaparecimento de opositores do regime militar, fatos ocorridos na década de setenta, e representou um teste ao processo de liberalização da censura às produções culturais, bem como, no seu limite, testou o próprio processo de redemocratização, a abertura do general-presidente João Batista Figueiredo. Aproveitando-se do período em questão, pois o ano era de Copa do Mundo, o filme relacionava o evento futebolístico à violência oficial e para-oficial, e ao sentimento de satisfação com o crescimento econômico verificado na época do milagre. Censurado, não pôde ser exibido e por ter assumido a defesa da produção, Celso Amorim perdeu seu cargo de presidente, sendo substituído por Roberto Parreira, ex-diretor da Funarte, indicado por Aloísio Magalhães, que recebeu tal incumbência do ministro Rubem Ludwig.⁴

Em junho do mesmo ano, Aloísio Magalhães faleceu em Veneza, onde estava representando o MEC num encontro de ministros da cultura de países de língua latina. Sua morte precoce interrompeu a efetivação de seus projetos e, de certa forma, encerrou o debate que era travado em torno dos conceitos por ele defendidos e das políticas aplicadas pela Secretaria de Cultura. Seu substituto, o acadêmico Marcos Vilaça, procurou dar continuidade

⁴ A crise da Embrafilme. In *Luz & Ação*, publicação da Cooperativa Brasileira de Cinema e da Cooperativa dos Profissionais de Imprensa do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, p. 2-6, abril/maio 1982.

ao seu trabalho, administrando uma estrutura que havia crescido substancialmente na gestão de Aloísio Magalhães e agora enfrentava não só a ausência de seu grande mentor, mas também o definhamento das verbas necessárias à manutenção dos projetos em andamento, bem como à operacionalização de novos.

O ano de 1982 seria ainda o ano de eleições gerais, que envolveram a escolha de vereadores, prefeitos, deputados estaduais, governos estaduais, deputados federais e senadores. A oposição conquistou o governo de dez estados da federação; o Partido Democrático-Social (PDS), partido do governo, conquistou os outros doze, mas o número de votos obtidos pelos partidos opositores foi duas vezes maior do que aquele conquistado pelo PDS, e os estados que seriam governados pela oposição, em seu conjunto, representavam mais de 70% do produto interno bruto brasileiro. O regime militar definhava e o Estado autoritário vivia, nesse momento, os seus estertores. Os tempos eram outros e o debate cultural moveu-se na direção das novas demandas e das novas práticas institucionais que se desenvolveriam nesses governos opositores e que pautariam tanto as discussões quanto à postura dos agentes culturais deste momento em diante. Terminava a fase dos grandes projetos nacionais, iniciava-se o tempo das utopias fragmentadas, das identidades particularizadas. Os movimentos sociais cresciam em organização e representatividade, diretorias culturais ou departamentos culturais proliferavam em associações de moradores, sindicatos e até comunidades eclesiais de base, cineclubes espalhavam-se por todo o país, representantes de grupos de teatro amador e curta-metragistas exigiam seu lugar no quinhão da política cultural.

A diversidade dos agentes e a complexidade do debate cultural consolidavam o processo de redemocratização, a *abertura*, mas acabavam gerando conflitos com a estrutura arcaica, centralizada e autoritária do aparato cultural oficial. O período seguinte, entre 1983 e 1989 será caracterizado justamente pelo acirramento desse debate e pelas inúmeras tentativas de se democratizar esse aparato cultural, buscando, ao mesmo tempo, construir uma estrutura que pudesse dar conta dos inúmeros interesses e das variadas necessidades existentes no campo da produção cultural brasileira.

BIBLIOGRAFIA

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade: Ensaios sobre Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Embrafilme, 1985.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 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).
- CANO, Wilson. *Milagre brasileiro: antecedentes e principais consequências econômicas*. 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: 7Letras, 2004, p. 226-239.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____; CÂNDIDO, Antonio; ABRAMO, Lélia; MOSTAÇO, Edécio. *Política Cultural*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: Ensaio sobre Ideias e Formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2007 (cadernos de pesquisa; v. 6).
- IANNI, Octávio. O Estado e a Organização da Cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 1, p.216-241, jul. 1978.
- JOHNSON, Randall. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987.
- _____. Ascensão e Queda do Cinema Brasileiro (1960-1990). *Revista USP - Dossiê Cinema*. São Paulo, n.19, p.30-49, set.- out.- nov. 1993.
- JORGE, Maria Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70 e 80, in *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, p. 161-182, 2003.

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.

MELLO, Maria Amélia (org.). *20 Anos de Resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.559-658 (História da Vida Privada no Brasil; 4).

MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil Recente (1964-1980)*. 2.ed. São Paulo: Editora MILANESI, Luiz Augusto. *O Paraíso via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Ática, 1991.

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.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, n. 28, 2001, p. 103-124.

- NOVAES, Adauto. O Debate Ideológico e a Questão Cultural. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 12, p.215-223, jun. 1979.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. Cultura Popular: Organização e Ideologia. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, n. 12, p.65-69, jul.1979.
- PÉCAULT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marc. Reg.: Arte e Engajamento em Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____; MIRANDA, Ricardo. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 401-500.
- 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.
- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-87, jun. 2005.
- ROCHA, Amara Silva de Souza. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano: FAPERJ, 2007.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: Experiências e Lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- TENDLER, Silvío. *Cinema e Estado: Em Defesa do Miúra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, mimeo, 1982.
- VIEIRA, Evaldo. *Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização*. In MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 185-217.
- VILLELA, Sérgio Renato Victor. *Cinema Brasileiro: Capital e Estado (Três notas breves sobre o Cinema Brasileiro)*. Rio de Janeiro: CNDA/FUNARTE, mimeo, 1979.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.