



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADE
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

KAROLINY LEANDRO DE PAIVA

**A TRISTE TRADIÇÃO DAS POLÍTICAS DE CULTURA NO BRASIL:
DA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA À GESTÃO DE FERNANDO HENRIQUE
CARDOSO (1985-2002).**

FORTALEZA

2024

KAROLINY LEANDRO DE PAIVA

**A TRISTE TRADIÇÃO DAS POLÍTICAS DE CULTURA NO BRASIL: DA
TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA À GESTÃO DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
(1985-2002).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial à
obtenção do título de mestre em História.
Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P168t Paiva, Karoliny Leandro de.
A triste tradição das políticas de cultura no Brasil : da transição democrática à gestão de Fernando Henrique Cardoso (1985-2002) / Karoliny Leandro de Paiva. – 2024.
121 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva.

1. Políticas de cultura. 2. Leis de incentivo. 3. Nova República. I. Título.

CDD 900

KAROLINY LEANDRO DE PAIVA

**A TRISTE TRADIÇÃO DAS POLÍTICAS DE CULTURA NO BRASIL: DA
TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA À GESTÃO DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
(1985-2002).**

Aprovada em: 24/05/2024

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História.
Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira- Examinador Interno
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Júnior- Examinador Externo
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

AGRADECIMENTOS

“Sempre é bom termos consciência de que dentro de nós há alguém que tudo sabe”.

Herman Hesse.

Quando adolescente, indo do colégio para casa, estava em meu caminho, um prédio antigo, que me lembrava uma casa chique, em sua fachada estava escrito: Escola de Agronomia da Universidade Federal do Ceará, tempos depois, descobri que por trás daquela ‘casa’ havia um campus, que muitos chamavam de PICI. Sempre que meu ônibus passava em frente à casa, eu me perguntava se um dia poderia estudar ali, pois, conforme fui ficando ciente de que um dia faria vestibular, tinha mais certeza de que um dia gostaria de estudar naquele lugar que tinha um prédio bonito.

Estudar na Universidade Federal do Ceará era um de meus sonhos mais longínquos, e eu achava que não teria chances nunca. Mesmo sendo uma boa estudante, conseguir ser aluna de lá era um sonho quase intangível. Anos depois consegui ser aluna da UFC. Quando aprovada, mal conseguia me conter de felicidade, foi a minha primeira grande conquista. Uma conquista quase hercúlea, pois tive que atravessar inúmeras veredas, de meus quatro irmãos, fui a única a ter oportunidade de estudar em uma universidade pública.

A faculdade de História é um desafio à parte, porém foi um período de grande aprendizado e de plantar muitas sementes. Passamos por muitas tribulações, mas resistimos. O Departamento tem os melhores historiadores, eu tenho um orgulho até não muito cristão de ter tido a oportunidade de estudar com esses professores: Mário Martins, Meize Lucas, Almir Leal e o professor Pedro Airton tão bacana e tão humano, a professora Kênia Sousa, que foi minha orientadora e me ajudou imensamente na minha monografia, no processo de reflexão, de pensamento crítico, de troca, de empatia, há também o professor Antonio Luis, ele sempre foi nosso querido, eu podia perder qualquer coisa no semestre exceto as aulas de Contemporânea, meus olhos e ouvidos ficavam grudados nele, eu me inspirava, ele tem um conhecimento e uma generosidade que são fora do comum. E tinha o professor Antonio Gilberto (Gil), uma autoridade intelectual no que diz respeito ao estudo da cultura. Seus apontamentos e observações foram essenciais para minha experiência acadêmica.

Há inúmeros professores fantásticos no departamento assim como os colegas, os amigos, e os colaboradores tanto da graduação como da pós-graduação. Gente boa e competente de verdade.

Por último, mas não menos importante, tem, meu agora orientador, o professor Jailson, nos meus momentos de hesitação ele sempre foi meu suporte, sempre calmo, sempre positivo,

sempre confiando em seus alunos, a admiração que tenho pelo meu orientador é de porte gigantesco. Pela orientação, paciência e paixão que sempre devotou aos seus alunos, agradecê-lo nunca será suficiente, mas deixo aqui registrada minha gratidão ao senhor sempre!

Devo um agradecimento especial à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico- FUNCAP pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio, sem o suporte da Funcap, o desafio de exercer a pesquisa científica seria ainda mais difícil.

Aos professores participantes da banca examinadora Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira e Dr. Edmilson Alves Maia Júnior pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões. Suas indagações muito me ajudaram a pensar potências e fragilidade desse trabalho.

Eu agradeço também à UFC pela oportunidade de ter sido aluna, de ter tido a chance de ter exercido um papel também em seus projetos de extensão: a Casa de Cultura Britânica, Alemã, Francesa e Hispânica.

Sem o apoio de meus professores, colegas da turma de mestrado e de minha família, o exercício da pesquisa teria sido ainda mais solitário.

Eu ainda passo pelo caminho que fazia antes, agora com a diferença de que eu faço e fiz parte daquele lugar que tem um prédio bonito na fachada. Os sonhos muitas vezes se realizam sim.

Obrigada UFC por ter me permitido fazer parte de sua história.

“Toda arte é uma revolta contra o destino do homem” (MALRAUX,1933).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como as políticas de cultura no Brasil foram gerenciadas, concebidas, valorizadas ou utilizadas como estratégias políticas, concentrando nosso foco inicial de análise no período de transição democrática, com a gestão acidental de José Sarney, período que marca de maneira profunda as políticas de cultura, uma vez que há o desmembramento do Ministério da Cultura e Educação - MEC, em dois ministérios autônomos, uma para as atividades da educação e outro que concentrava sua atuação na políticas voltadas à cultura; e a criação da primeira lei de incentivo fiscal do setor cultural, a lei nº 7.505 de 1986, ou como ficou mais conhecida, a lei Sarney. Além destas medidas pioneiras voltadas ao setor cultural, é importante pensarmos o contexto cultural da época, como a coexistência de censura em um contexto que aspirava à democracia.

Considerando o conceito de “política de cultura” em seu aspecto macro, pensamos que a política cultural pode ser entendida como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer (ou discutir) as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Desejamos pensar como e quais políticas de cultura foram desenvolvidas ao longo das gestões dos presidentes José Sarney (1985-1990), Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Apoio-me ainda no conceito concebido pelo professor e pesquisador Antonio Albino Canelas Rubim, ele conceitua que predomina nas políticas para a cultura uma ‘tradição triste’ que marca sobremaneira as políticas públicas de cultura no Brasil. Soou importante trazer seu conceito uma vez que podemos caracterizar cada nova etapa das políticas de cultura, ao longo deste período apoiada em pelo menos um dos conceitos ‘triste’, pensado pelo professor Rubim.

Na presidência de Sarney, temos o desmembramento do Ministério da Educação e Cultura, dando origem a um ministério exclusivo para a cultura. Também houve a criação da primeira lei de incentivo fiscal para atividades artísticas, a lei nº 7.505/86, (a Lei Sarney, como ficou conhecida). Em seguida, o governo do desmonte, de Fernando Collor, extinguiu muitas das instituições culturais, como a Empresa Brasileira de Filmes, paralisando e deixando sem amparo nossa produção audiovisual. Houve ainda a extinção da Lei Sarney, a demissão em massa de servidores da seara cultural, além de uma desorganização da estrutura administrativa cultural. Desamparado por suas iniciativas políticas malsucedidas e malquisto pela classe artística, Collor ressuscitou a lei de incentivo fiscal para as atividades culturais; reformulada pelo diplomata e então secretário de cultura, Sérgio Paulo Rouanet. O período de Fernando Henrique Cardoso contou com a estabilidade ministerial, pois o seu ministro de cultura, o cientista político e professor Francisco Weffort (1937-2021), permaneceu no cargo pelas duas gestões presidenciais

(1994-2002). Foi uma novidade, pois o posto de ministro ou secretário de cultura, experienciou, desde sua origem, uma instabilidade, como poderemos observar ao longo desta pesquisa.

A estabilidade de Weffort no cargo de ministro pode ser compreendida como uma característica importante para o setor cultural, já que transmite uma ideia de continuidade das ações culturais e pode ser percebida pela primeira vez, como uma estabilidade democrática, Procuro analisar as políticas públicas relacionadas à área cultural que marcam a gestão FHC\Weffort, assim como o caráter que as leis de renúncia fiscal infligem às políticas públicas para a cultura e quais políticas de cultura foram efetivamente implementadas no Brasil e quais foram suas fragilidades, interações e conflitos.

É uma característica deste exercício de pesquisa o uso de fontes legislativas de análise, como resoluções, decretos, medidas provisórias, as leis em seu sentido estrito e suas repercussões na imprensa mais conservadora, como no jornal *Folha de São Paulo* e em periódicos como *Isto é Senhor*, para citar apenas alguns exemplos. Além das fontes anteriormente citadas, há a análise de fontes oriundas diretamente do próprio Ministério da Cultura, como a cartilha *Cultura é um bom negócio*. Fontes essenciais para entendermos e analisarmos o discurso que predomina em publicações concebidas diretamente pela administração do Executivo de cada gestão presidencial aqui estudada.

Palavras-chave: políticas de cultura, leis de incentivo; Nova República.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est d'analyser comment les politiques culturelles au Brésil ont été gérées, conçues, valorisées ou utilisées comme stratégies politiques, en concentrant notre analyse initiale sur la période de transition démocratique, avec la gestion accidentelle de José Sarney, période qui marque profondément les politiques culturelles, une fois que le ministère de l'Éducation et de la Culture - MEC a été divisé en deux ministères autonomes, l'un pour les activités éducatives et l'autre se concentrant sur les politiques culturelles; et la création de la première loi d'incitation fiscale pour le secteur culturel, la loi n° 7.505 de 1986, ou plus connue sous le nom de loi Sarney. En plus de ces mesures pionnières pour le secteur culturel, il est important de penser au contexte culturel de l'époque, comme la coexistence de la censure dans un contexte aspirant à la démocratie.

Considérant le concept de "politique culturelle" dans son aspect macro, nous pensons que la politique culturelle peut être comprise comme un programme d'interventions réalisées par l'État, des institutions civiles, des entités privées ou des groupes communautaires dans le but de satisfaire (ou discuter) les besoins culturels de la population et de promouvoir le développement de leurs représentations symboliques. Nous souhaitons examiner comment et quelles politiques culturelles ont été développées au cours des gestions des présidents José Sarney (1985-1990), Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) et Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Je m'appuie également sur le concept conçu par le professeur et chercheur Antonio Albino Canelas Rubim, qui définit que prédomine dans les politiques culturelles une tradition triste'' qui marque les politiques publiques culturelles au Brésil. Il est important de mentionner ce concept car il permet de caractériser chaque nouvelle étape des politiques culturelles au cours de cette période en se basant sur au moins l'un des concepts "tristes" pensés par le professeur Rubim.

Sous la présidence de Sarney, nous avons la division du ministère de l'Éducation et de la Culture, donnant naissance à un ministère exclusif pour la culture. Il y a également eu la création de la première loi d'incitation fiscale pour les activités artistiques, la loi n° 7.505/86 (la loi Sarney, comme elle est connue). Ensuite, le gouvernement de démantèlement de Fernando Collor a supprimé de nombreuses institutions culturelles, comme l'Entreprise Brésilienne de Films, paralysant et laissant sans soutien notre production audiovisuelle. Il y a également eu l'abrogation de la loi Sarney, le licenciement massif de fonctionnaires du domaine culturel, ainsi qu'une désorganisation de la structure administrative culturelle. Désemparé par ses initiatives politiques infructueuses et mal vu par la classe artistique, Collor a ressuscité la loi d'incitation fiscale pour les activités culturelles; reformulée par le diplomate et alors secrétaire à la culture, Sérgio Paulo Rouanet. La période de Fernando Henrique Cardoso a été marquée par la stabilité ministérielle, car son ministre de la Culture, le politologue et professeur Francisco Weffort (1937-2021), est resté en poste pendant les deux mandats présidentiels (1994-2002). Cela a été une nouveauté, car le poste de ministre ou de secrétaire à la Culture a connu, depuis sa création, une instabilité, comme nous pourrions le voir au cours de cette recherche.

La stabilité de Weffort au poste de ministre peut être comprise comme une caractéristique importante pour le secteur culturel, car elle transmet une idée de continuité des actions culturelles et peut être perçue pour la première fois comme une stabilité démocratique. Je cherche à analyser les politiques publiques liées au domaine culturel qui marquent la gestion FHC/Weffort, ainsi que le caractère que les lois de renoncement fiscal imposent aux politiques

publiques culturelles, et quelles politiques culturelles ont été effectivement mises en œuvre au Brésil et quelles ont été leurs fragilités, interactions et conflits.

Il est caractéristique de cet exercice de recherche d'utiliser des sources législatives d'analyse, telles que résolutions, décrets, mesures provisoires, lois au sens strict et leurs répercussions dans la presse plus conservatrice, comme le journal Folha de São Paulo et des périodiques comme Istoé Senhor, pour ne citer que quelques exemples. En plus des sources précédemment citées, il y a l'analyse de sources provenant directement du ministère de la Culture lui-même, telles que la brochure *Cultura é um bom negócio*. Ces sources sont essentielles pour comprendre et analyser le discours qui prédomine dans les publications conçues directement par l'administration exécutive de chaque gestion présidentielle étudiée ici.

Mots-clés: politiques culturelles, lois d'incitation, Nouvelle République.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O Presidente Sarney promulga a Lei nº 7.505.....	42
Figura 2: Cartaz do filme Je vous salue Marie.....	47
Figura 3: Informe sem número 19\AC\82.....	58
Figura 4: Protesto contra a extinção da Embrafilme.....	61
Figura 5: Estrutura do Programa Nacional de Incentivo à Cultura.....	85
Figura 6: Sistematização do Pronac 1995	88
Figura 7: Estrutura no Ministério da Cultura 1995	89
Figura 8: Artistas comemoram a promulgação da Lei 13.279 de 2002.....	117

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EMBRAFILME-	Empresa Brasileira de filmes s/a
DAC	Departamento de Ação Cultural.
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MINc	Ministério da Cultura
FICART	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
IBAC	Instituto de Arte e Cultura
IBPC	Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural
Funarte	Fundação Nacional da Arte
FCN	Fundo Nacional de Cultura
FCB	Fundo do Cinema Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1: Políticas para a cultura e o contexto ditatorial.	26
1.1 A política de cultura na transição democrática	33
1.2 A política cultural na Nova República: a criação do MinC, Sarney e a primeira lei de incentivo à cultura.	37
1.3 A gestão de José Sarney (1985-1990) e o setor cultural.	45
CAPÍTULO 2: A política de cultura de Fernando Collor de Mello.	52
3.1 A tradição triste e a política de cultura para o cinema: Ipojuca Pontes determina o fim da Empresa Brasileira de Filmes.	57
3.2 Sérgio Paulo Rouanet clareia os túneis da cultura nacional.	66
3.3 A reestruturação do Ministério da Cultura.	71
CAPÍTULO 3: A política de cultura de Fernando Henrique Cardoso.	74
4.1 A novela Tropicaliente como marketing cultural.	76
4.2 O Ministro e o Ministério: Weffort e seu papel frente ao Ministério da Cultura.	78
4.3 O Programa Nacional de Apoio à Cultura	86
CAPÍTULO 4: A Cultura frente à hegemonia do capital financeiro sobre o capital produtivo.	94
5.1 ‘O tratamento moderno de cultura’	97
5.2 O turismo e a política de cultura.	100
5.3 Direito cultural como direito fundamental na constituição de 1988.	104
5.4 O Cinema: Da criação da lei do Audiovisual à Retomada.	111
5.5 O Teatro: A arte contra a Barbárie e o Mercado	117
5.6 Os Museus: Do ICOM à Carta de Rio Grande	121
5.7 Políticas Culturais para o patrimônio cultural imaterial.	125
6. CONCLUSÃO:	130
REFERÊNCIAS:	135
BIBLIOGRAFIA	137

1 INTRODUÇÃO

O Brasil de Bolsonaro cobriu de tons escuros as ciências. Todas elas, praticamente. A área das Ciências Humanas, antes única desprezada, agora tinha companhia. A eficácia de uma vacina questionada é uma ponta de iceberg. De repente, todo mundo pôde problematizar as intenções dos pesquisadores, das instituições públicas e se tornaram, embora leigos, aptos a dizer se iriam se vacinar ou não. Foi preciso deixar claro o óbvio: opinião não refuta ciência. Parafraseando Mafalda, personagem criada pelo cartunista Quino, os tempos de Temer e Bolsonaro (2016-2022), nos obrigam a desenhar, a escrever, a gritar, e, sim, a dizer o óbvio.

Mas nem só de olharem questionáveis sobre a ciência se faz nosso tempo. No campo da Cultura, os dois últimos governos que comandaram o Brasil, entre 2016 e 2022, se assemelham em muitos aspectos. Temer extinguiu o Ministério da Cultura (MINC) e no seu lugar criou uma Secretaria. O exemplo foi seguido por Bolsonaro. Se as ações dizem muito sobre o caráter de cada homem, é possível imaginar que eles não colocam a Cultura e Arte entre as duas dimensões mais destacadas. Por elas, aliás, demonstram desprezo¹. Temer repetiu o acontecimento em 2017, Bolsonaro continuou e até colocou como secretário de cultura, um simpático ao nazismo. É interessante observar como a atenção dada às manifestações culturais reverbera bastante na alma de cada homem. Definitivamente, pode ser sim uma manifestação de trevas. Não é novidade em nossa história como políticas públicas de cultura sofrem continuamente tentativas de apequenar os espaços destinados à sua implementação. Collor fez exatamente o mesmo em 1990 (transformou o Ministério da Cultura em uma Secretaria Especial). Esta Secretaria Especial de Cultura foi um órgão de assistência imediata e direta vinculada ao Presidente da República. Resultado da Lei nº 8.028 de 1990 e publicada em 12 de abril daquele ano, esta lei “dispõe sobre a Organização da Presidência da República e dos Ministérios, além de dá outras providências”. No artigo 10 desta lei diz-se que “ cabia à Secretaria de Cultura planejar, coordenar e supervisionar a formulação e execução da política cultural em âmbito nacional, de forma a garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura; apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais, promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro”.

Essas idas e vindas das ações políticas em torno da cultura são o tema deste trabalho. Aqui, o centro de atenção é o modo como políticas públicas de cultura são, a um só tempo, sintoma e causa de uma trajetória errante da relação entre cultura e política no Brasil. A escolha para falar sobre a tradição triste que marca as políticas públicas para a cultura em nosso país, como objeto

¹ Embora Michel Temer tenha se esforçado para encobrir sua imagem com um verniz de homem ligado às artes, tendo, inclusive, se aventurado no campo da poesia, atuando como homem público, pouco fez em sua presidência no campo cultural.

de pesquisa é importante porque esse gesto nos ajuda a entender projetos não apenas de cultura, mas de país, que estavam sendo gestados naqueles tempos. No contexto pós-ditadura (1964-85), a gestão de Collor e Sarney, apresentam uma instabilidade de análise pois ainda estávamos em um período de transição democrática. Depois, há uma certa continuidade de projetos e ideias que – iniciados na gestão de Fernando Collor de Mello/Itamar Franco – foram reaproveitadas pela gestão Weffort/FHC, como o Lei Rouanet, a Lei do Audiovisual e a recriação do Ministério da Cultura.

Há especificidades das políticas públicas implantadas na gestão FHC para o setor cultural, como por exemplo o retorno de políticas para o cinema, que foi abandonada na gestão de Collor. Com a extinção da Embrafilme, a indústria do cinema ficou paralisada. Na breve gestão de Itamar Franco, tentativas de reanimar o setor cinematográfico foram realizadas, porém essas medidas se tornaram mais efetivas no período de FHC.

Além de políticas voltadas para o audiovisual brasileiro, há também iniciativas voltadas ao patrimônio histórico. A Medida Provisória nº 610 de 8 de setembro de 1994, por exemplo, em seu artigo 6º estabelece que o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural-IBPC² e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - Ibac, seriam denominados, respectivamente, como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e Fundação Nacional das Artes - Funarte. Anteriormente, essas instituições eram denominadas como Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e Pró-Memória, ambas instituições haviam sido suprimidas por Collor.

Mais importante do que nunca, a História tem um papel indelével a registrar, ou melhor, tem vários papéis. Porém essa pesquisa se concentra em apenas um deles: os modos de comprometimento (ou de descomprometimento) do Estado com a Cultura.

Esses jogos entre comprometimento/descomprometimento, ou melhor dizendo, essa banalização – já que “não se comprometer” é também tomar posição – da cultura e de suas políticas não são fruto de nossa história política-social recente; ao contrário, ela tem uma tradição. Essa tradição já foi, inclusive, adjetivada de “triste” pelo professor Antônio Albino Canelas Rubim. Penso, no entanto, adjetivá-la também de “estratégica”.

As políticas culturais são tratadas com desprezo porque há uma visão, por parte dos governantes, que cultura não é importante; ou se é, não é prioridade; ou se é, não rende votos; ou se rende, não rende para os que pensam na conservação das estruturas de poder e privilégio. É uma cadeia de pensamento em que cada elo tem sua função. No fim, o resultado, na melhor das hipóteses, é uma visão instrumentalizada das políticas culturais.

² O Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural foi instaurado pela Lei nº 8.029 de 12 de abril de 1990. O IBPC ficou com as competências, os acervos, as receitas e as dotações orçamentárias do SEPHAN e do Fundo Nacional Pró-Memória. Os dois órgãos agora integram o IBPC e este substituiria o Ministério da Cultura, que havia sido extinto por Collor em 1990.

Nos governos democráticos, mais especificamente, a partir de Fernando Collor de Mello até a gestão de Fernando Henrique Cardoso, a estratégia adotada para a cultura, era de combiná-la com o turismo, ou a “indústria sem fumaças”, como os jornalistas e outros profissionais do período a categorizam. Sozinha, a cultura não tem a força política e econômica que, por exemplo, tem a educação e o turismo. Então era preciso atrelá-la a outras estruturas.

Mas há muita coisa a se pensar nessa compreensão da cultura como algo que só faz sentido quando associada a outras estruturas, como a do turismo e a da educação. Em primeiro lugar, nesse tipo de raciocínio, a cultura aparece como o menor dos três campos. É menor do que a educação e do que o turismo. Além disso, há muita simplificação nessa compreensão do turismo como “indústria verde”, como se a questão fosse apenas “trazer turistas”, sem pensar os desdobramentos e consequências desse movimento.

Se tivéssemos que analisar a título de estudo comparado, a trajetória das políticas de cultura e as políticas de educação em nosso país, não nos espantaríamos ao constatar que há mais estudo e empenho estatal nas políticas de educação em detrimento das políticas de cultura; e não há nada de errado nisso. É importante nos questionarmos sobre isso, que cultura e educação não são em todo tão díspares, também não são opostas e tampouco existe entre elas um grau tão evidente de separação. Talvez caiba questionar a razão de uma ter mais relevância política e institucional que a outra.

Não se trata, no entanto, de observar o que é mais importante, qual Ministério (ou Secretaria) recebeu mais atenção e verbas ao longo dos anos; trata-se ao contrário, de observar os projetos de política cultural e quais os sentidos de nação, de futuro, de país e da própria cultura que esses projetos insinuam.

Não que políticas educacionais não tenham encontrado suas dificuldades ao longo de sua trajetória, pois sabemos que há um projeto para a ‘crise’ da educação em nosso país, acredito, no entanto, dizer que para as políticas culturais essa ‘crise’ também é bastante oportuna e serve bem demais àqueles que não estão dispostos a contornar essa ‘crise’, porque também são beneficiados por ela.

Não irei aqui discorrer, em minúcia, sobre o percurso histórico das políticas culturais. Salientando e tentando fazer referência ao tempo frutífero de políticas efetivas para a cultura que a gestão varguista nos trouxe, urge, no entanto, aqui traçar um importante acontecimento que marcou para sempre nossa história político cultural, para compreender melhor as políticas de cultura do período varguista há inúmeras pesquisas bastante competentes³.

³ Os estudos de Lia Calabre, *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. *Políticas Públicas e Culturais de 1924-1945*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 37, 2006a, p.81-98. Assim como os estudos de Murilo Badaró: *Gustavo Capanema: a revolução na cultura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. O trabalho de Júlio Pires, *Getúlio Vargas e o teatro*. Cultura Política.v.1, n° 5, p.143-158, jul.1941. O trabalho mais completo acerca da gestão de Gustavo Capanema, está em *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Bragança Paulista:

Podemos dividir as políticas de cultura na Era Vargas em dois momentos diferentes e dotados de especificidades. As primeiras iniciativas de políticas públicas culturais durante a década de 1930, podem ser compreendidas com as primeiras construções de Instituições culturais. O papel do ministro da educação Gustavo Capanema (1934-1945), marca de maneira profunda, seus esforços junto a seus ministros, para mobilizar e viabilizar projetos tanto para a educação como para a cultura em nosso país.

Capanema circunda-se de intelectuais para colocar em ação projetos político-institucionais importantes. O que marca os anos iniciais da gestão de Vargas/Capanema para o campo cultural é a atuação de Mário de Andrade, o escritor foi diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo. O escritor havia sido convidado pelo ministro Capanema para elaborar o Anteprojeto da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN.

Ao longo do capítulo terceiro desta dissertação, mais informações sobre o anteprojeto concebido por Mário de Andrade serão detalhadas. A atuação de Mário de Andrade é importantíssima, principalmente no que diz respeito ao patrimônio cultural imaterial brasileiro, para termos uma noção do pioneirismo de Andrade, o ministro da cultura de Fernando Henrique Cardoso, reconheceu em 2000, a grande influência e importância que o escritor reconhecia sobre nosso patrimônio cultural imaterial. O decreto nº 3.551 de agosto de 2000, marca em nossa história a defesa da preservação de nosso patrimônio cultural imaterial, defendido por Andrade, já na década de 1930.

Para o professor Antônio Albino Canelas Rubim (2007), a trajetória das políticas culturais têm um percurso muito peculiar que são classificadas por ele como integrantes de uma *tradição triste*, marcada pelo autoritarismo, pelo caráter tardio em sua implementação, pela descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios. Cada gestão presidencial e cada período de nossa história foi marcada por pelo menos um dos traços desta tradição.

Como gesto ilustrativo da *tradição triste*, podemos dizer que a gestão de FHC (1994-2002), possui alguns desses traços, tais como: paradoxos, impasses e desafios; enquanto na gestão de Fernando Collor, predominou o autoritarismo, a desatenção e a descontinuidade (isso para falarmos apenas dos primeiros presidentes eleitos em voto direto, após Golpe de 1964).

Esses traços concebidos pelo professor Antônio Rubim, por vezes se associam em uma gestão governamental e em outras se desassocia. Seja como for, em diferentes arrumações, essas marcas acompanham a história das políticas culturais no Brasil. Esta instabilidade é uma espécie de herança maldita do percurso das políticas culturais em nosso país. Como apenas com um imenso exercício de elasticidade conceitual poderíamos falar em políticas públicas de cultura, antes dos anos 1930, parece adequado dizer que a triste tradição é a marca constante da história

brasileira quanto a esse assunto. Numa sentença, não se pode falar em política pública de cultura no período colonial e nem mesmo durante o império e mesmo a oligárquica república brasileira dos finais do século XIX até os anos 30 não teve condições (ou não se interessou por) forjar um cenário propício para o surgimento das políticas culturais nacionais. Durante todo esse tempo (da Colônia aos anos 1930), apenas foram realizadas ações culturais pontuais, em especial, na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados. Nada que possa ser tomado como uma efetiva política cultural.

Por esses caminhos, conforma-se assim, uma primeira triste tradição no país, em decorrência de seu perfil autoritário e elitista: o dificultoso desenvolvimento da cultura (Coutinho, 2000) e o caráter tardio das políticas culturais no Brasil (RUBIM, 2007, pág.14).

As gestões de José Sarney (1985-1989), Fernando Collor (1990-1992) e de Itamar Franco (1992-1994) compreenderam um período histórico bastante peculiar e novo: o período de transição democrática até finalmente sua consolidação. Pode-se pensar que essas gestões foram carregadas de tensões, dificuldades e trazendo os termos de Rubim, impasses e ambiguidades.

A instabilidade não diz respeito apenas ao cenário político nacional, mas também quando analisamos a estrutura de governo desenvolvida por cada gestão. O Ministério da Cultura, uma vez criado ainda sob desconfiança na gestão de José Sarney, é por exemplo, extinto por Fernando Collor, assim como inúmeras outras instituições culturais. Além disso, a pasta de Cultura traz instabilidade também no que diz respeito a seus representantes, cinco ministros do MinC, na gestão de Sarney, dois secretários de cultura de Collor, três ministros de Cultura na gestão de Itamar até finalmente Francisco Weffort ministro da Cultura nas duas gestões de FHC. É claro que as mudanças de ministros, secretários e outros cargos no alto escalão político é uma marca da política brasileira daquele período de instabilidade democrática. Ainda assim, as idas e vindas da pasta da Cultura (ora como Secretaria ora como Ministério) e a alta rotatividade entre os titulares da Pasta indicam que a Cultura não era uma prioridade nos planos dos governos em tela.

Para a gestão Weffort (FHC), a cultura era um bom negócio; pois ela estava atrelada ao mercado do turismo internacional. A cultura brasileira integra uma estratégia de desenvolvimento econômico, vinculada aos interesses do neoliberalismo. Segundo a cartilha *Cultura é um bom negócio*: “Na aldeia global, a demanda pelos bens culturais acompanha o ritmo inédito de crescimento do turismo internacional (...) Turismo, cultura e lazer integram-se nos planos de negócios de uma poderosa indústria, na era da globalização, da qual o Brasil não pode abrir mão”. (MINC,1995).

Uma das minhas principais fontes de pesquisa, a cartilha elaborada pelo MinC intitulada ‘*Cultura é um bom negócio*’, já no título não deixa margem para dúvida acerca da visão institucional que o MinC havia adotado. A cartilha serve para persuadir a base empresarial do

país a investir em cultura, leia-se: apoiar projetos culturais, tendo como troca, abatimento no imposto de renda.

A cartilha *Cultura é um bom negócio*, editada pelo MinC em 1995, será melhor analisada ao longo do capítulo terceiro desta dissertação, a cartilha busca convencer o setor empresarial a investir em cultura, apresentando-lhes em subtópicos como investir em cultura, quais são os benefícios da lei de incentivo fiscal, e como artistas e produtores culturais podem beneficiar-se dela. A cultura brasileira, segundo a cartilha, era uma marca forte. E essa marca deveria ser rentável, tornando-se, então, um apoio ao mundo do negócio do turismo brasileiro, estratégia utilizada para promover a imagem do Brasil para o mercado externo.

Paradoxalmente, a gestão de Francisco Weffort à frente do Ministério da Cultura tem também ações positivas, como a de re-estabilização do próprio MinC. O Ministério da Cultura foi restabelecido na gestão do ex-presidente Itamar Franco, pela lei nº 8.490 de 19 de dezembro de 1992, quase dois anos após sua extinção pelo ex-presidente Fernando Collor.

Aqui predomina uma exceção das características definidas por Antônio Canelas Rubim, afinal não há uma descontinuidade, e sim um leve esforço de fortalecer o Ministério da Cultura, mesmo que esse fortalecimento fosse pouco expressivo, afinal não houve concurso para expandir o quadro de funcionários, tampouco cursos de qualificação profissional, o orçamento destinado ao setor fosse pouco expressivo e a cultura fosse, muitas vezes, tratada como mercadoria, uma espécie de *commodities* especial dentro dos jogos do mercado. Ainda assim, porém, há uma série de iniciativas importantíssimas como a modernização dos museus nacionais, políticas para o patrimônio imaterial, políticas para o cinema, dentre outras.

Embora o período em análise englobe iniciativas que soam otimistas, devemos atentar para o fato de que, em seu cerne, há um distanciamento estatal das questões da Cultura; afinal há uma transferência do poder público para o privado, na gestão da cultura. É consensual nos estudos de políticas culturais (RUBIM, 2007), (BARBALHO, 2007), (CALABRE, 2009), (MICELI, 1984) que a ausência do Estado nas decisões culturais com essa transferência de poder para a iniciativa privada foi a conduta que predominou na gestão Francisco Weffort\FHC.

Ao mesmo tempo em que, no papel, há iniciativas como o Fundo de Investimento em Arte e Cultura (FICARTE) assim como o Fundo Nacional de Cultura, foram as leis de incentivo fiscal, no entanto, que predominaram como modalidade de excelência do apoio à cultura, restando ao FICARTE e ao FNC a existência apenas na legislação sem haver a efetiva regularização de ambas. Estamos imersos em uma gestão que não se compromete em estabelecer políticas públicas eficazes. Mas que, claramente, desenha um novo modelo para o aporte de recursos na área. Não há, de fato, um plano nacional de cultura.

A cultura nunca foi, pelo menos na gestão de FHC, um campo estratégico, como era por exemplo a Educação. Por que a educação é um campo estratégico para a gestão FHC e a cultura não é? Podemos pensar que é porque Cultura e Educação, antes integrantes de um mesmo

ministério, encontraram-se na década de 1990 num terreno propício para seus usos com finalidade mercadológica. Parecia mais fácil e palatável, como discurso e prática, no entanto, apresentar a cultura ligada ao mercado.

Nos governos de Fernando Collor e Fernando Henrique, houve a consolidação das reformas educacionais, que têm com a promulgação da Lei de Diretrizes e Base da Educação - LDB (Lei 9394/1996) um dos seus pontos mais representativos. Foi, portanto, necessário se esperar mais de uma década desde o fim da Ditadura (1985) para superarmos a lei 5692/71, que regia a Educação até então. Se mesmo a Educação teve que esperar tanto tempo para ver ser novo regramento legal publicado, podemos imaginar como andavam os debates no campo da Cultura. Esses governos (Collor e FHC), influenciados pelo neoliberalismo, abriram à iniciativa privada um nicho de mercado altamente lucrativo e que possuía dois objetivos: cortar gastos com a educação pública e proporcionar uma maior autonomia dos empresários para que estes garantissem sua influência, garantindo-lhes o lobby da educação privada⁴.

No Minc, a gestão de FHC/Weffort essa identidade entre Estado e Mercado ficou mais clara, com a expansão das leis de incentivo. O jornalista José Castello, ao analisar a era FHC, entende que as leis de incentivo acabaram por ser a política de cultura adotada por Weffort, Castello vai mais longe ao dizer que as leis de incentivo escamoteiam a própria ausência de uma política cultural.

⁴ Em *Política Educacional*, de Eneida Shiroma e Marília Célia Evangelista, podemos visualizar as direções tomadas para a educação brasileira na gestão de Fernando Henrique Cardoso, destacando duas vertentes: 1. A educação básica como elemento fundamental para a inserção dos trabalhadores no mercado de trabalho e a exigência de novas competências. 2. O questionamento da relação de causa entre o nível de escolaridade e a inserção no mercado de trabalho. A Cultura e a Educação antes integrantes de um mesmo ministério encontraram na década de 1990 um terreno propício para seu uso com finalidade mercadológica. A Lei Nº9.39/1996 a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) em seu artigo 36 desobriga o Estado de oferecer o Ensino Profissionalizante. Conforme as ponderações de Deribaldo Santos: ‘(...)a profissionalização passaria a ser oferecida, por exemplo, em espaços não-formais de qualificação e aperfeiçoamento da mão de obra, a exemplo, de empresas e Organizações Não-Governamentais (ONGs) bem como nas indefinidas instituições da sociedade civil. (Santos,2017, pág.190). A discussão é complexa e ampla, mas o tom que predomina nesse cenário são as políticas excludentes que direcionam o domínio de avanço às classes sociais diferentes: aos representantes da burguesia cabe o domínio científico e as universidades, já as classes subalternas o lugar de reconhecimento são as escolas profissionalizantes, as empresas (como mão de obra barata) e o conhecimento limitado de mundo. Forçando um desnível educacional, econômico e social de maneira preconcebida e já delimitando quem deveria ter acesso a uma educação integral.Em contrapartida, as considerações de Eunice Ribeiro Duran, em *A Educação no governo de Fernando Henrique Cardoso*, traz também os benefícios adotados pela governo federal, como a criação do Fundo de Desenvolvimento do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério (FUNDEF),além da criação de mecanismos que visavam sanar ‘‘obstáculos econômicos que afastaram da escola crianças de menor renda, como o projeto Merenda Escolar que foi ampliado, regularizado e fortalecido’’, Eunice inclui também o fornecimento gratuito de livros didáticos e a adoção do projeto criado na administração de Cristóvão Buarque no Distrito Federal, o Bolsa- Escola. Sobre o ensino superior, Eunice relativiza o papel da iniciativa privada o que vai de encontro às análises de Deribaldo Santos, Eneida Shiroma e Marília Célia Evangelista, o que é muito natural, já que cada pesquisador analisa de diferentes perspectivas.

Diante dessas novas práticas de ação em torno da cultura, representado destacadamente pelas leis de incentivo, as críticas são inúmeras. Basicamente, elas envolvem questões tais como: a) uso exclusivo de recursos públicos; b) o poder de deliberação, que passa a ser da iniciativa privada; c) a falta de contrapartida por parte das empresas, que apenas pensam em isenção e no apoio aos projetos que se convertam em ganhos e visibilidade para suas marcas; d) a concentração de recursos e a incapacidade de alavancar recursos privados próprios; e) projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas, como a Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, dentre outras, o que faria com que o dinheiro saísse por uma porta da empresa e entrasse pela outra. (RUBIM,2007, pág.28).

O tempo em que nos debruçamos para estudo tem suas especificidades. Cabe-nos analisar como a política pública de cultura é pensada quando em um contexto democrático, vista agora como um direito assegurado pelo texto constitucional, qual é a política de cultura adotada nas gestões José Sarney (responsável pela condução para o regime democrático, e como sabemos, eleito indiretamente para o cargo de vice-presidente da República), de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso quais iniciativas ou continuidades foram desenvolvidas para setores que outrora passaram por uma ‘crise criativa’ como diz Sérgio Paulo Rouanet, como o cinema, as políticas para o teatro, para o museu e para a consolidação do Ministério da Cultura.

Em razão de cada gestão presidencial possuir características de seu próprio tempo, o recorte temporal que procuro analisar se concentra nas principais iniciativas para o setor cultural, como a criação de um ministério e de uma legislação para amparar a cultura na gestão do ex-presidente José Sarney, seguindo para o desmonte do setor cultural estabelecido pelo ex-presidente Fernando Collor, assim como a reformulação da lei de incentivo à cultura, culminando na Lei Rouanet, por último, a gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort⁵ como o homem à frente do Ministério da Cultura, tentando compreender que lugar é reservado às políticas culturais em contextos democráticos, nesse sentido, faremos alguns retornos ao processo de transição democrática, período em que somos apresentados as outras figuras importantes que se esforçaram para plantar as sementes para a nossa produção cultural.

No primeiro capítulo, apresento algumas políticas de cultura na transição democrática, assim como, apresento políticos, como o ministro da justiça, Fernando Lyra, que se empenharam em construir políticas públicas de cultura, seja contribuindo para o fim das instituições da cultura, seja discutindo a necessidade de um órgão específico para gerir nossa produção cultural. Além

⁵ Francisco Weffort foi ministro da cultura de 1995- 2002. Como político foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores e professor de Ciências Políticas da Universidade de São Paulo. Weffort foi bastante ativo enquanto ministro da cultura e enfrentou também muitas polêmicas com seus desafetos intelectuais. Weffort não é unanimidade no meio cultural, mas foi uma personagem importante para o setor do audiovisual brasileiro, no capítulo terceiro desta dissertação, analisaremos com atenção as políticas de cultura para o audiovisual.

disso, nos reportamos, brevemente, para vermos como foi nebuloso o uso e a produção cultural na ditadura militar.

No segundo capítulo, analiso a política que Fernando Collor de Mello entregou à gestão seguinte. Analisando o impacto que sua “política de desmonte” (processo intenso de privatização e desregulamentação estatal sobre vários setores) causou no campo cultural. Em seguida, analiso a reestruturação do Ministério da Cultura no governo de Itamar Franco, e a política que sua gestão estabeleceu para o audiovisual e quais políticas públicas de cultura foram adotadas na gestão que o sucedeu e qual continuidade foi dada ao setor cultural na gestão de Weffort/FHC.

No terceiro capítulo, concentro minha atenção para a gestão de cultura que foi desempenhada por Francisco Weffort, em seguida intento uma problematização sobre a ineficácia do plano de cultura que foi adotado pelo presidente e pelo ministro, além disso, há a discussão sobre a pouca democratização ao acesso cultural e à cidadania cultural⁶.

Em outro subtópico, concentro minha atenção para o mecanismo de cultura que foi desempenhado por Francisco Weffort, concentrando minha atenção em três principais tópicos: as leis de renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, as políticas para o cinema, para o museu e o teatro.

Analiso também a mercantilização que as políticas culturais experimentaram na gestão de Fernando Henrique Cardoso. Além do papel secundário que a cultura obteve em relação às outras políticas públicas, tais como a educação e o turismo, searas essas que desempenharam um papel “estratégico” para a gestão de FHC. Em outro subtópico, trabalho com o conceito de Marilena Chauí de cidadania cultural e como a gestão de FHC\ Weffort ampliou ou não o direito garantido pela Constituição Federal de 1988.

No quarto e último capítulo, analiso algumas questões relativas às políticas de cultura que foram destinadas a quatro áreas específicas, como o cinema e o que se conceituou como o Cinema de Retomada, a questão de nossos museus nacionais e suas reivindicações, assim como as solicitações, traduzida por manifestos, da classe teatral nacional, como o movimento Arte contra a Barbárie, que teceu severas e justas críticas ao caráter mercantilista que se tornou a arte e sua produção. Além da questão de nossos museus, analiso as iniciativas para a preservação de nosso patrimônio cultural imaterial.

Ao fim do trabalho, esperamos que, de algum modo, tenhamos contribuído no debate em torno das relações entre cultura, política e história, lembrando que, seja no arco temporal abordado, seja atualmente, continuamos a ouvir os Titãs e cantar que “a gente quer comida, diversão e arte”.

⁶ O conceito de cidadania cultural foi tomado por empréstimo da filósofa e secretária de cultura de São Paulo (1989-1992), Marilena Chauí. Ele será melhor apresentado ao longo do trabalho.

Capítulo 1: Políticas para a cultura e o contexto ditatorial.

“A arte tem um poder transpolítico” A frase é do dramaturgo, ator, diretor e idealizador do Teatro-Oficina, José Celso Martinez Corrêa (1937-2023). Zé Celso como é mais conhecido, cruzou, em sua trajetória como artista e como produtor de cultura, períodos sombrios de nossa história cultural. Falecido em 6 de julho de 2023, Zé Celso pôde vivenciar os períodos mais duros de nossa história contemporânea: a censura da peça *Roda Viva*, de autoria de Chico Buarque que ele dirigia, o duro golpe da tortura e o exílio. Além disso, acompanhou o nascimento de um ministério exclusivo para a cultura, concretizado por José Sarney (1985-1990) enquanto presidente do Brasil, a estreia das leis de incentivo fiscal, como as leis Sarney (Lei 7.505\86) e a Lei Rouanet (Lei 8.313\91). Acompanhou também a extinção do MinC e de outras instituições culturais pela gestão do ex-presidente Fernando Collor de Mello, em 1990, os tempos de Temer e também de Bolsonaro. Períodos estes que se caracterizam, em certa medida, por uma postura institucional de “anti-cultura”.

O poder transpolítico da arte foi um força potente no início dos anos de 1960 no Brasil e permaneceu assim até o final da ditadura militar. A produção de arte encontrou um terreno fecundo nos anos de 1960 no Brasil⁷ e no mundo. Essa efervescência cultural acabou por colidir-se com o golpe militar de 1964, a arte que antes ensaiava voos sem preocupações imediatas com os limites (estéticos, por exemplo), teve agora que transpor os muros da censura.

Quando pesquisamos e estudamos a história da ditadura militar durante os anos de 1964-1985 no Brasil, é comum, até mesmo pela dureza do tema, encontrarmos determinados assuntos, como a censura a artistas e as suas manifestações artísticas. Além de temas como a censura, no entanto, há muito o que se analisar no cenário cultural daquela época.

A conjuntura da ditadura militar no Brasil, quando analisada pelo viés cultural, apresenta um cenário de inúmeros acontecimentos que à primeira vista parecem dissociativos. Como pode haver Festivais de Música Popular, realizados e transmitidos pela TV Record e também pela TV Globo, os conhecidos Festivais de Canção⁸, no contexto ditatorial? Como as artes visuais, sobretudo as plásticas, desafiaram o regime e tiveram expoentes como Hélio Oiticica

⁷ Os anos de 1950 e 1960 marcaram profundamente o cenário artístico musical brasileiro. A produção cultural articula-se com os movimentos de esquerda, são exemplos dessa aproximação com as esquerdas, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Centro Popular de Cultura da UNE. Para Tatyana de Amaral Maia em *Os Cardeais da Cultura*, esses movimentos propunham uma arte engajada com o objetivo de conscientizar o operariado urbano e os camponeses. Para ela esses movimentos compartilhavam paradigmas ideológicos semelhantes, inspirados nas teses do Partido Comunista, do Instituto Superior dos Estudos Brasileiros (ISEB) e em teóricos marxistas.

⁸ Os Festivais de Canção são oriundos das manifestações culturais compreendidos como das esquerdas, pois estes festivais tinham representantes que em suas composições teciam críticas à sociedade que a ditadura militar tentava representar.

e sua coragem em expressar uma arte de ser herói e de ser marginal? Como movimentos como a Tropicália e a Jovem Guarda coexistem em um mesmo cenário opressor? Como a administração militar utilizou a contracultura a seu favor e ao mesmo tempo aplicou-lhe sanções como a censura? Renato Ortiz, quando discute a Cultura Brasileira e a Identidade Nacional, citando Comblin, nos mostra como o Estado lidou com a questão cultural após o golpe de 1964: “No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional com vistas à Segurança Nacional.” (JOSEPH, Comblin; 1980 apud ORTIZ, p. 1985, p. 82). Portanto, o cenário cultural durante a ditadura era mais complexo do que se possa pensar à primeira vista, como se tudo se resumisse às questões de censura e repressão.

É desta maneira então que o regime militar lida com a questão da cultura e de políticas voltadas ao setor. Como um instrumento de controle que poderia existir desde que submisso à política vigente. Ainda segundo Ortiz, o estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal (...) dentro deste quadro a cultura pode e deve ser estimulada (pág.82-83).

Um pouco dessa realidade pode ser percebida quando olhamos para as gestões dos ministros Jarbas Passarinho (1969-1973) e Ney Braga (1974-1978), que consolidam a criação de instituições culturais. No governo de Médici, com Jarbas Passarinho enquanto ministro do MEC, são criadas a Empresa Brasileira de Filmes, o Departamento de Assuntos Culturais-DAC, e são lançados o Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), o Programa de Ação Cultural - PAC, e também a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral.

Já a gestão presidencial de Ernesto Geisel (1974-1978) e do ministro do MEC, Ney Braga, marcaram de maneira definitiva as iniciativas voltadas à seara cultural com a criação da Fundação Nacional das Artes - Funarte, do Conselho Nacional de Cinema (Concine), o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a aprovação da Política Nacional de Cultura - PNC. Segundo Miceli (1984, p. 57.):

A gestão de Ney Braga também se singularizou por haver ultimado e implantado o primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural, a chamada *Política Nacional de Cultura* (...) foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural.

Os anos 1970 marcam de maneira profunda a integração entre Estado e cultura em nosso país. Uma das principais razões para essa integração está no *II Plano Nacional de Desenvolvimento (1974-1976)*. É com o PND que surge “o milagre econômico” brasileiro. É graças à boa fase econômica que a classe média brasileira amplia seu processo de aquisição de bens móveis e amplia seu acesso ao consumo de bens culturais. A recuperação econômica brasileira e a ampliação do acesso ao consumo de bens confluem para a consolidação da Indústria

Cultural e, conseqüentemente, possibilita que o Estado realize empreendimentos voltados à área cultural.

A boa fase econômica proporciona iniciativas que efetivam políticas culturais, por meio dos documentos *Diretrizes para uma política nacional de cultura* (1973) e da *Política Nacional de Cultura* (1975). A elaboração de um plano nacional de cultura era uma meta antiga, pois sua concepção advém do Conselho Federal de Cultura, instituído ainda nos anos 1960.

O CFC foi instituído na gestão de Humberto Castelo Branco (1964-1967), pelo Decreto-Lei nº 74, de 12 de janeiro de 1966. O CFC localiza-se no Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro. O Conselho era composto por intelectuais como Josué Montello, Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, João Guimarães Rosa, entre outros igualmente reconhecidos. O CFC foi responsável pela política cultural brasileira durante os anos de 1967 e 1975, além dessa atribuição, cabia ao CFC elaborar o Plano Nacional de Cultura.

Para a pesquisadora Tatyana Amaral Maia, o Conselho foi um espaço de ação idealizado e organizado por intelectuais que, para além de diagnósticos e definições sobre a cultura nacional, pretendiam intervir nos rumos da cultura, incorporando o ideal de civismo como norteador das políticas culturais, “ a ditadura civil-militar sobrepôs a ideia de civismo à de cidadania” (Maia, 2014, p. 90).

Para muitos, a década de 1970 marca, nas artes plásticas, o fim das vanguardas, mas, no nível das instituições, dá início e destaca-se pela importância do estabelecimento de uma política nacional de cultura e da discussão sobre a necessidade do setor cultural ter um aparato próprio governamental.

A *Política Nacional de Cultura*, documento produzido em 1975 pelo MEC, é o primeiro documento a nível institucional voltado ao setor cultural; além de ser o primeiro a colocar na pauta governamental a importância de legislar, de criar mecanismos e instituições que amparam a produção cultural. Para Ney Braga:

“a Política Nacional de Cultura, encerra a concepção básica do que entendemos por política de cultura, procura definir e situar, no tempo e no espaço, a cultura brasileira; explicita os fundamentos legais da ação do governo no campo cultural, traça as diretrizes que nortearão o trabalho do MEC e procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades” (MEC, 1975, p. 5)

É claro que, ao mesmo tempo em que observamos iniciativas para o setor cultural e aproximação com artistas de produção de esquerda, podemos testemunhar as ações em outras direções por parte do governo ditatorial, com a construção de políticas para a cultura. Ao mesmo tempo em que há incentivos para a produção de arte, e a promessa estabelecida na *Política Nacional de Cultura* de que não haverá, “intervenção na atividade cultural espontânea” peças

premiadas de Vianinha⁹ (*Rasga Coração*) e de João Ribeiro Chaves Neto¹⁰ (*Patética*) são censuradas.

Com o general Costa e Silva no poder, e com a instauração do Ato Institucional nº 5, é ainda mais latente a repulsa à Ditadura Militar. Nas artes visuais as críticas ao regime eram ainda mais explícitas. No mesmo ano de publicação do AI-5, 1968, e o consequente encerramento da Pré-Bienal de Paris, pelos militares, há o boicote à 10ª Bienal de São Paulo, o boicote foi iniciado e incentivado pelo político e crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) e ficou conhecida como a Bienal do Boicote.

Para Carolina Dellamore em *Do Corpo à Terra: arte guerrilha e resistência à ditadura militar*, ao mesmo tempo que no campo cultural a censura tornou-se violentíssima, a produção nas artes plásticas tornou-se mais fragmentária e acelera seu enfrentamento frente ao regime. Quando a censura fecha e desmonta a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, a Bienal da Bahia, o crítico de arte Mário Pedrosa e mais artistas e intelectuais lançam o texto *Deveres do crítico de arte na sociedade brasileira*, além do texto de denúncia, Pedrosa propõe que críticos de arte e sócios do ABCA se recusassem a participar da ‘organização de delegações de arte brasileira e de júris oficiais e oficiosos. Ainda segundo Dellamore, esse documento repercutiu internacionalmente, e por iniciativa do crítico francês Pierry Restany, foi realizado um boicote internacional à X Bienal de São Paulo (1969).

Além do boicote à Bienal de São Paulo, as artes visuais desafiaram frontalmente (ou não) o regime. Artistas expoentes da arte conceitual como Ivan Serpa, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Cildo Meireles utilizaram o movimento estético da arte conceitual para tecer críticas ao sistema político em vigência. Cildo Meireles, por exemplo, foi o responsável por criar a mensagem **Quem Matou Herzog?** em células de um cruzeiro. Outro artista que desafiou o regime foi Hélio Oiticica (1930-1980) e a exposição de seus Parangolés, além de ter inspirado fortemente a criação do Tropicalismo, movimento cultural liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso.

O Tropicalismo foi um movimento de ruptura com as tradicionais músicas nacionalista e de posições conservadoras, como a Bossa Nova, por exemplo. O movimento almejava revolucionar as bases da música nacional e para isso incrementaram as letras das canções e

⁹ Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) mais conhecido como Vianinha foi um dramaturgo, ator e diretor de teatro. Vianinha foi também integrante do Teatro de Arena e fundador do Centro de Cultura Popular da UNE. Sua última obra *Rasga Coração* (1974), foi premiada no concurso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), no entanto, a peça foi censurada e proibida de ser circulada. Sua liberação para ser veiculada só aconteceu cinco anos mais tarde, quando o dramaturgo já havia falecido.. disponível em: [‘Rasga Coração’ | Brasil Memória das Artes \(funarte.gov.br\)](#).

¹⁰ João Ribeiro Chaves Neto, escritor e professor brasileiro, usou da metáfora para escrever a peça *Patética*, o enredo se trata de uma biografia romanceada e inspirada em seu cunhado, Vladimir Herzog. *Patética* foi a peça vencedora do VIII Concurso de Dramaturgia do SNT. A obra foi censurada e confiscada pelos órgãos de segurança em 1978. Além do confisco, o prêmio não foi homologado.

experimentaram mesclar outras sonoridades musicais, há agora a junção do samba com rock. O movimento tinha ideais libertários, consumiram a cultura hippie e os movimentos de contracultura que também se manifestaram no exterior. Além de transpor os muros da música, o Tropicalismo questionava a moral e os bons costumes estabelecidos pelo discurso nacionalista e populista dos militares.

O movimento tropicalista apesar de sua curta existência (1967- 1968) durou o suficiente para marcar o cenário político cultural brasileiro. É importante deixar registrado que até 1968, ano que, para alguns, marca o fim do Tropicalismo, já que Gilberto Gil e Caetano Veloso foram cerceados e exilados pelo regime, os movimentos de esquerda, tais como o Teatro Oficina, o Cinema Novo, a Jovem Guarda, as Canções de Protesto tinham uma restrita liberdade, pois os problemas com a censura, ainda que pudessem ser pequenos, em alguns casos, não eram a única questão com a qual os artistas lidavam, eles tinham que lidar também com prisões, torturas e exílio.

Tanto Roberto Schwarz como Heloísa Hollanda refletem que o golpe de 1964 poupou a intelectualidade de esquerda, para ambos autores, o período pós-64 não impediu a produção cultural de esquerda. Para Holanda, o golpe de 1964, embora tenha investido contra as organizações de massa e suas lideranças atuantes, acabou por poupar os intelectuais de esquerda, daí surge a anomalia que Swartz (p.100) registra, ““o regime militar de direita deixa intocada a produção cultural esquerdizante que continua a se fazer, embora privada do que seria sua atividade mais estimulante, o contato vivo com as classes dominadas”, como podemos observar, alguns movimentos artísticos que se inclinam politicamente à esquerda somente serão criminalizados em 1969, com o AI-5. É justamente nesse ínterim que as propostas artísticas e culturais tornam-se mais radicais, com o Ato Institucional Nº 5 há também a radicalização estatal contra estes mesmos grupos.

Para alguns estudiosos do período, como o crítico de arte Frederico Moraes, a radicalização no campo da arte e da cultura iniciou-se em 1968. A virada da década marca a derrota dos movimentos culturais e de massa, como o movimento estudantil e os movimentos de esquerda, inaugurando o “segundo golpe”. Para Hollanda (2004, p. 100)

“o segundo golpe instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do milagre brasileiro”

Com as greves operárias e as manifestações estudantis também em 1968, o ano de 1969 está em efervescência cultural, social e política, Costa e Silva, decreta então o AI-5 dando início ao período mais sombrio da Ditadura, que institucionalizou a perseguição política, a cassação de mandatos dos oponentes, a censura (prévia) às manifestações de arte e outras medidas igualmente drásticas.

Para Renato Ortiz, a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas (...) o ato repressor atinge a especificidade das obras mas não a generalidade de sua produção (ORTIZ, 1984, p.89).

Curioso constatar que no período mais repressivo da ditadura militar brasileira, com os generais Costa e Silva e Emílio Médici no poder, entre o final dos anos 1960 e início da década seguinte, o recrudescimento do regime coincida com a euforia em torno do milagre brasileiro e o consequente acesso à bens culturais pela classe média; o que impulsiona a gestão militar a realizar empreendimentos culturais. De fato, fica claro para a máquina estatal que se torna necessário controlar as manifestações artístico-culturais, sejam as artes plásticas, as visuais (como o cinema), as literárias ou musicais.

A consolidação de empreendimentos culturais e de políticas para a cultura desenham-se em um período profundamente repressivo. Mas o Estado ditador parece compreender a necessidade de também, de algum modo, se aproximar de líderes e intelectuais identificados com as esquerdas. Um bom exemplo disso é a nomeação do cineasta Roberto Farias para a direção da Embrafilme.

Essa estratégia adotada pela administração militar de criar uma aproximação com artistas e intelectuais de esquerda era, em alguma medida, uma tentativa de abrandar as denúncias de perseguição político-ideológica. Outra característica importante discutida no contexto ditatorial foi a necessidade da criação de um órgão específico para gerir a cultura. A cultura assim como a educação era integrante de um mesmo ministério, o Ministério da Educação e Cultura - MEC, criado pela Lei nº 1.920 de 25 de julho de 1953.

Os militares discutiam a importância de um espaço próprio para abranger a cultura. É interessante observarmos como mesmo no contexto opressivo da ditadura, predomina uma tentativa – mesmo que estratégica – de estabelecer um plano para a área cultural. As discussões e os debates para o estabelecimento de um ministério da cultura ganharam destaque nos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e Ernesto Geisel (1974-1979).

No entanto, a ideia de criar um Ministério, não teve consistência, foi criado em seu lugar então o Departamento de Assuntos Culturais-DAC. O DAC tinha o objetivo de executar um plano de ações culturais e promover encontros regionais, festivais, debates nacionais e incentivos à produção de pesquisas que versassem sobre nossa realidade e diversidade culturais.

Pudemos observar como os militares de maneira estratégica, utilizaram políticas de cultura para dominar a própria produção cultural nos anos de 1960 e 1970. O acirramento das tensões entre o governo militar e artistas entram em choque a partir do final da década de 1960, mais precisamente a partir de 1969, com a instauração do Ato Institucional N°5, publicado em 13 de dezembro de 1968.

É no contexto ditatorial que são estabelecidas instituições culturais importantes como a Fundação Nacional das Artes e a Empresa Brasileira de Filmes, ambas já citadas anteriormente. É no cerne do período opressor brasileiro que são pensados e postos em prática atividades que contemplaram a produção cultural.

A radicalização surge no início da década de 1970, como já o sabemos, mas não inibiu a produção cultural da época, no processo democrático brasileiro, há uma dura realidade no que diz respeito à preservação ou incentivo à produção cultural, o que mostra como os processos democráticos e ditatoriais podem ser controversos.

Vale lembrar, por sua vez, que artistas como Tom Zé e Glauber, apenas para citar alguns exemplos mais destacados, rejeitam a tese segundo a qual a censura era uma espécie de musa inspiradora. Para muitos artistas, essa noção da censura como algo que movimentava, inspirava o ato criativo é, na verdade, uma ideia simplificadora acerca do modo como a criação artística é dada a existir. Glauber dizia que o discurso metafórico não existe apenas para fugir ou disfarçar uma dada realidade. Ele existe, também, para dizer coisas que não poderiam ser ditas sem recorrer-se à metáfora. E não poderiam ser ditas apenas porque estávamos sob a censura, mas porque, ainda que fossem tempos de liberdade, os limites da linguagem assim o exigiam.

Seja como for, temos que pensar no apoio (ainda que restrito, controlado e estratégico) do governo militar às artes, e o empenho em criar uma política cultural, vai de encontro ao que aconteceria no processo de transição democrática. Na gestão de Fernando Collor, por exemplo, o que marcou sua experiência frente ao Executivo, foi o desmonte do setor cultural que teve como consequência direta a extinção das instituições culturais que foram criadas no período ditatorial brasileiro, como a Embrafilme, a Funarte e o próprio Ministério da Cultura.

1.1 A política de cultura na transição democrática

O processo de transição política para a democracia, principalmente no que diz respeito ao setor cultural, não encontrou um caminho simples e retilíneo. Um dos grandes exemplos dessa realidade é a experiência vivida nas gestões de órgãos como os Ministros da Justiça, da Educação e, dentro do Ministério da Justiça, dos diretores da Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP.

É por meio de ações desenvolvidas no bojo dessas instituições que podemos observar como as manifestações culturais podem se reorganizar. Com a posse do Presidente João Figueiredo em 1979 e de Petrônio Portella (1979-1980) como ministro da Justiça, há um esforço em acabar com a censura prévia e o início do estabelecimento de um diálogo com a classe

intelectual e artística, esse avanço, no entanto, foi interrompido devido à curta gestão de Petrônio Portella.

De acordo com Miliandre Garcia (2009), Portella desativou o decreto-lei n.º 1.077¹¹, de 1970, extinguiu a censura de livros e revistas, regulamentou o artigo 15, diante da lei n.º 5.536¹², de 1968, e operou junto ao Conselho Superior de Censura¹³, que tinha o objetivo de realizar o reexame de produções artístico-culturais vetadas pelo órgão censório e instaurar o sistema de classificação por faixa etária para filmes e peças teatrais. Rádio e televisão, porém, deveriam permanecer sob rígida vigilância.

O esforço de Portella, vislumbra relaxar a política de censura, seu objetivo era aos poucos conduzir essa censura institucional para não mais se preocupar com a defesa e segurança nacional e sim limitar-se a resguardar a moral e os bons costumes. Obviamente estamos vigilantes diante dos limites dessa separação (de um lado moral e bons costumes; de outro lado, defesa e segurança nacional). Afinal, como nos mostra Meize Lucena de Luca (2015, 2020) a censura não se separa de seu caráter político, ainda que queira se apresentar como algo mais palatável, ao dizer-se preocupada apenas com os bons costumes da sociedade.

Os avanços políticos de Portella foram interrompidos por sua morte, aos 54 anos. Sucedeu-lhe no Ministério da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel (1980-1985) e Solange Maria Teixeira Hernandes, no cargo de diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP. A ascensão de ambos, no contexto de Anistia, soou como um retrocesso e um recrudescimento da censura.

Tanto Beatriz Kushnir em *Cães de Guarda: Jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*, como Miliandre Garcia em “*A censura de costume no Brasil: da Institucionalização da Censura Teatral no século XIX à Extinção da Censura da Constituição de 1988*”, apontam que a ascensão de Ibrahim Abi-Ackel como Ministro da Justiça sinalizou um retrocesso da gestão de Petrônio Portella, a começar pela reativação do Decreto-Lei 1.077 de 1970 e a indicação para o DCDP da historiadora Solange Maria Teixeira Hernandes, ou Solange *tesourinha*, como ficou conhecida pelo fato de “tesourar” constantemente as produções culturais.

De acordo com Garcia (2009, 55),

¹¹ O Decreto n.º 1.077 de 26 de janeiro de 1970, foi regulamentado na gestão do ex-presidente Médici. O decreto estabelecia a censura prévia a livros e periódicos. O decreto estabelecia que não seriam toleradas publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. Além disso, o artigo 2º do decreto estabelecia que seria o Departamento de Polícia Federal verificar antes da publicação a existência de material infringente.

¹² Já a lei n.º 5.536 de 1968 foi promulgada pelo ex-presidente Costa e Silva, a lei dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas e criava o Conselho Superior de Cultura. O artigo 15, regulamentado por Portella, estabelecia a criação do Conselho Superior de Censura.

¹³ O Conselho Superior de Cultura - CSC estava diretamente subordinado ao Ministério da Justiça, o esforço empreendido por Portella, foi resultado de uma flexibilização para a classe artística.

A escolha da censora paulista atendia aos objetivos do ministro da Justiça que procurava alguém que trabalhasse pela manutenção dos valores ético-morais e controle das mensagens políticas, conhecesse a estrutura censória com profundidade, cumprisse a legislação vigente com rigor, não sofresse pressão da opinião pública, do meio artístico nem dos órgãos de imprensa e se caracterizasse pela discrição no serviço público.

A gestão no DCDP de Solange e a postura inflexível de Ibrahim, atrasaram o encerramento da censura prévia. Portella tinha o propósito de aos poucos acabar com a política de censura, tal como o propósito de abertura política, ela também seria lenta, gradual e segura.

A postura de Solange Maria era de recrudescimento, conforme as observações de Garcia, apenas três meses após assumir o DCDP, Solange indicou, em um relatório de atividade, que problemas político-ideológicos dificultavam a liberação de peças de teatro, filmes, letras de canções, telenovelas. Recomendava uma maior atenção dos censores na análise de letras de músicas, como que dando novas diretrizes para a prática da atividade censória.

As coisas tornam-se melhores com a nomeação de Fernando Lyra¹⁴ para o Ministério da Justiça e de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes¹⁵ como diretor do DCDP, a atuação de ambos visava ‘remover o entulho autoritário’, como denominou o próprio ministro Fernando Lyra. Foi durante sua gestão que uma efetiva tentativa de ‘extinguir a censura’ foi posta em prática. Foi o próprio ministro quem escolheu Coriolano de Loyola para a direção do DCDP. Em entrevista à Beatriz Kushnir, Coriolano lembra os objetivos de Lyra: ‘Vou extinguir a censura. Quero saber se você aceita esse papel de preparar o caminho interna e externamente para a extinção da censura’. Disse a ele que aceitava, e que, inclusive, pessoalmente, eu também abraçava esse ponto de vista. Ele nomeou-me e autorizou-me a falar com a imprensa diretamente, o que os diretores anteriores da censura eram proibidos de fazer. E me deu também um gabinete no Ministério da Justiça’ ”.(KUSHNIR, p. 313, 2013).

É importante lembrar que tanto a gestão de Fernando Lyra como a de Coriolano Loyola, coincidiram com a presidência de José Sarney (1985- 1990) e estiveram em consonância com os objetivos políticos daquela conjuntura, a luta por uma Constituinte e o fim da censura prévia. Lyra, em abril de 1985, extinguiu o Conselho Nacional de Cultura, no Teatro Casa Grande no Rio

¹⁴ Fernando Lyra (1938-2013) foi político e advogado, além de ter sido deputado estadual e federal foi ministro da justiça na presidência de José Sarney. Mas não por escolha do presidente, sua nomeação para a pasta da Justiça foi um convite direto de Tancredo Neves. Sua postura, no entanto, desagradava políticos mais conservadores, inclusive do próprio Sarney. Lyra era conhecido por ser um político liberal. Suas ações divergiam da postura conservadora dos militares; para eles a presença de Lyra era um risco pois estes não simpatizavam com um ‘comunista’ no primeiro escalão do governo. Até que, pressionado pela ala militar, deixou o cargo em 1986.

¹⁵ Coriolano de Loyola Cabral Fagundes exerceu a função de censor federal durante a ditadura militar, substituiu Solange Hernandez no cargo, e na presidência de José Sarney assumiu a direção do DCDP. Foi com o apoio de Lyra, que Coriolano assumiu o departamento e juntos almejavam extinguir a cultura.

de Janeiro, acompanhado de intelectuais e políticos como o próprio Sarney. Em reportagem do jornal *O País*¹⁶ Lyra comemora o fim da censura prévia: “Parece um sonho. O mais difícil, porém, não é erradicar a censura. O mais difícil é arrancar as raízes do fascismo e plantar no mesmo local a semente democrática, para regá-la todo dia”.

É importante esclarecer que o fim da censura que Lyra tanto almejava conquistar foi realmente um grande avanço, porém a censura prévia ainda era uma realidade na televisão. O fim da censura estava limitado à produção de filmes e peças de teatro.

As medidas empreendidas por Fernando Lyra soam progressistas, mas se limitaram a mudanças institucionais, afinal de contas, era necessário preservar os valores considerados éticos e saber diferenciá-los da liberdade de produção. O diretor do DCDP, Coriolano, em entrevista à Beatriz Kushnir¹⁷, reafirma que a mudança institucional era importante para consolidar a democracia:

Bom, então o ministro Lyra convidou-me para assumir, em um momento em que o governo queria acabar com a censura. A minha posição, a minha oportunidade foi muito boa, muito fácil, porque naquela época eu acreditava que a extinção da censura [significava] dar um passo à frente para a democracia. Fui [realizar algo em que] acreditava, tinha esperança na extinção da censura, na modernização política do país.

A gestão de ambos (Lyra e Coriolano) em seus respectivos cargos foram importantes porque estabeleceram diálogos com artistas e intelectuais. Além dessa iniciativa de diálogo com os produtores diretos da cultura, Lyra exerceu um papel conciliador político já no processo de transição democrática. O Ministro era um político experiente e respeitado, capaz de, dentro de certos limites, transitar pelos espaços de Brasília.

Esses jogos de poder em torno do tema da Censura, particularmente no cenário em que a dupla Lyra/Coriolano esteve trabalhando, se tornam relevantes para nossos estudos porque eles atuaram no momento que eram dados os primeiros passos para se estabelecer políticas públicas para a cultura e retomar o diálogo com a classe artística.

Essa reaproximação com o setor cultural e o fim da censura prévia, na transição democrática, são movimentos importantíssimos pois marcam, ainda na década final da Ditadura (1980), a criação do Ministério da Cultura e de uma legislação que fomenta e incentiva produções culturais, como a Lei Sarney.

¹⁶ O País, 30 de julho de 1985, p. 3.

¹⁷ Kushnir, Beatriz. **Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes**. Transcrita por Yama Arruda. n 7, 2013.p.311-334.

1.2 A política cultural na Nova República: a criação do MinC, Sarney e a primeira lei de incentivo à cultura.

A criação de uma instituição que se concentrasse em amparar o setor cultural é uma demanda antiga de nossos intelectuais e da classe artística. Apesar de ter sido concretizado em 1985, as sementes do ministério da cultura já haviam sido plantadas alguns anos antes.

Ao analisar o Conselho Federal de Cultura - CFC, Tatyana de Amaral Maia (2014), nos mostra como já era pensada a fragmentação do Ministério da Educação e Cultura - MEC, pelos antigos diretores do setor cultural, ainda na década de 1970. Embora a ideia de um ministério como imaginamos hoje não estivesse presente, havia duas demandas que foram alvo de estudo e debate. A primeira delas diz respeito à criação de um fundo nacional de desenvolvimento da cultura; e a segunda discute a necessidade de criar um órgão executivo que planejasse e elaborasse a gestão financeira da cultura, desvinculada da educação.

Ainda segundo Maia, havia uma grande carência das dotações orçamentárias para o setor cultural. Apenas como ilustrativo efeito de comparação, em 1968 o orçamento para o CFC foi de NCr\$4.000.000 (quatro milhões de cruzeiros novos), enquanto o orçamento para a educação foi de NCr\$12.000.000 (doze milhões de cruzeiros novos). Já a demanda para a criação de um órgão executivo para o planejamento de atividades culturais, era uma solicitação antiga do próprio Conselho Federal de Cultura e de seu primeiro presidente, Josué Montello.

Montello tentou convencer o então ministro do MEC, Tarso Dutra, sobre a necessidade de criar uma

Secretaria da Cultura capaz de articular as atividades da área cultural. Insistia que não se tratava de interferência no uso das verbas destinadas às instituições culturais, mas de promover uma ação coordenada por meio da elaboração de um programa específico” (Maia, 2010, p.101).

Não é surpresa que as demandas propostas pelos conselheiros do CFC, não obtiveram êxito. A reforma administrativa de 1970 não atendeu às suas solicitações. É recorrente na literatura sobre políticas culturais durante os anos de ditadura no Brasil, encontrarmos a mesma constatação: o orçamento do Ministério da Educação e Cultura, trazia uma fatia maior para o setor educacional em detrimento das atividades do setor cultural. E aqui não se trata apenas de comparar orçamentos, mas de perceber a ausência de continuidade, o percurso errante que as políticas públicas de cultura tomavam.

Para os conselheiros do CFC, esse problema seria solucionado com a criação de um órgão ou de uma secretaria, essa demanda não foi inteiramente ignorada, afinal, como já citado, em 1970, foi criado pelo decreto nº 66.967 de julho de 1970, o Departamento de Assuntos Culturais - DAC.

Ao longo da década de 1970, buscando esclarecer sua função e ser acomodado na estrutura do Estado, o Departamento de Assuntos Culturais passou por muitas transformações. Não escapou da tradição, muito comum a nível institucional, da criação, da agregação e da desagregação de instituições culturais. Esse fenômeno acontece em 1970 e segue apresentando essa característica até, pelo menos, a década de 1990.

O DAC mudou sua configuração em 1978, deixou de ser um departamento para ser uma Secretaria de Assuntos Culturais – SEAC. Em 1981, o SEAC agora é uma Secretaria de Cultura. A apresentação dessas novas instituições, que muitas vezes levava tempo para ter esclarecida sua estrutura, cargos, orçamentos, etc., mostra como, até que chegássemos à constituição de um Ministério, tivemos que percorrer um longo e tortuoso caminho.

A necessidade de criação de uma instituição no âmbito federal que se responsabilizasse por todo o aparato cultural brasileiro, no entanto, há muito era um desejo latente daqueles que trabalhavam no comando das demais instituições culturais. Em razão disso é que não podemos atribuir apenas à gestão de José Sarney (1985-1990) a concretização de um Ministério para a Cultura.

Ainda assim, não se pode negar que Sarney há tempos se mostrava aberto à criação de uma legislação que amparasse e incentivasse o fomento às produções culturais, além disso, demonstrou adesão à criação do MinC e se empenhou em colocá-lo na esfera administrativa institucional.

Vale lembrar que Sarney tinha uma relação particular com arte e a cultura. Por um lado, ele era escritor membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) desde 1980, que buscava espaço no panteão dos clássicos brasileiros. De outro lado, era o político que já havia apoiado projetos na área da cultura, como o filme “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, no auge do Cinema Novo.

Entendendo que sua ação no campo da cultura era importante para o setor, mas também para sua biografia e a fim de separar e resolver as questões que sempre foram alvo de impasses, como um orçamento menor para o setor cultural, José Sarney por meio do decreto nº 91.144 de 15 de março de 1985, desmembrava o Ministério da Educação e Cultura em dois ministérios diferentes, estabelecendo assim a criação do Ministério da Cultura.

O ex-presidente José Sarney afirmava que a cultura brasileira foi sua causa parlamentar durante toda sua trajetória política; lembrava que apresentou um projeto de incentivos à cultura no Congresso Nacional, em suas outras legislaturas. Ele lamenta que sua proposta de incentivo à cultura sempre esbarrava na rigidez das normas constitucionais uma vez que a Constituição não permitia que o Legislativo aprovasse projetos que implicam encargos financeiros ou renúncias fiscais.

De fato, José Sarney foi um dos presidentes que mais atenção dedicou ao setor cultural, mesmo antes de ser o representante máximo do país¹⁸, teve iniciativas para o setor cultural como um de seus programas de governo, assim como a criação de um ministério específico para a cultura e sua dissociação do Ministério da Educação (MEC), o que gerou amplos debates sobre a necessidade e a viabilidade deste projeto. Muitos intelectuais acreditavam que o Ministério não teria força suficiente para resistir.

Importante lembrar que a predisposição de José Sarney à construção de uma política pública que contemplasse a cultura, não quer dizer que fosse fácil sua implementação e sua gestão. O desmembramento do Ministério da Educação e Cultura - MEC ocorreu ainda em 1985, pelo decreto nº 91.144 de 15 de março daquele ano. O decreto criava o Ministério da Cultura e justificava tal necessidade expondo a complexidade da Educação (e da Cultura) Brasileiras:

Considerando que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, tem suscitado, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o atual desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos;

Considerando que os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu mais atenção preferencial do Ministério, e

Considerando que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo país.

Nas justificativas para criação do Minc, portanto, Sarney dava ênfase à necessidade de autonomia das políticas nacionais de cultura, ao mesmo tempo que enfatizava o gigantismo das tarefas que o Ministério da Educação teria no Brasil pós-ditadura. As iniciativas de Sarney colocam a cultura no lugar de destaque, ao estabelecer um ministério específico para o setor e de reconhecer ser urgente trazer a política cultural no centro do debate político.

Depois da criação do MinC, Sarney contou com o auxílio do economista e agora Ministro da Cultura, Celso Furtado, para criar uma lei de incentivo à cultura, desta maneira, em 2 de julho de 1986, a Lei Ordinária 7.505 (que passou a ser conhecida como “Lei Sarney”), foi concebida e inaugurou o mecanismo de incentivo fiscais à cultura em nosso país.

Era a inauguração do modelo de incentivo fiscal para estimular a produção cultural em nosso país. Furtado idealizou a lei que se consagrou como uma inovação em nossa política

¹⁸ Como indicado acima, Sarney, quando Governador do Maranhão, nos anos 1960, viabilizou recursos para a área cultural, através do Banco do Maranhão, sendo, inclusive, um dos investidores que ajudaram Glauber Rocha na captação de recursos para o filme “Terra em Transe”, de 1967. Ainda que tais fatos e ações não atestem seu interesse pela cultura, atesta, de todo modo, que José Sarney não esteve totalmente alheio ao que acontecia no setor cultural.

cultural, “Coerente com o regime democrático, a Lei Sarney instaura profundas mudanças nas relações entre sociedade e Estado, possibilitando o avanço do esforço coletivo de tomar a iniciativa do projeto cultural, mobilizar recursos para sua realização e fiscalizar sua utilização” (Furtado, 1987).

Além da criação do MinC e da Lei Sarney, em 1986 foi regulamentado o Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) para os anos de 1986-1989, foi a primeira vez que a cultura esteve incluída, de forma destacada, em um programa de governo.

Predominava à época a ideia de desenvolvimento social em consonância com uma democratização da cultura. Furtado compreendia que a sociedade brasileira não conseguia se libertar das limitações impostas pela importação cultural e pelo paternalismo estatal, era hora do Estado brasileiro reagir e essa reação deveria contar principalmente com a participação mais ativa da sociedade civil, fosse através do aporte de recursos, fosse através das associações representativas dos campos da arte e da cultura. Para Furtado (1987),

“a lei trata, em primeiro lugar, de definir as normas de participação dos cidadãos e das empresas nas iniciativas culturais. Ao permitir que sejam considerados como abatimentos da renda bruta, no pagamento de imposto de renda devido, em percentuais que traduzem sucessivos níveis de comprometimento, as despesas realizadas com os investimentos, patrocínios e doações”.

Para o economista, a lei fortaleceria as atividades empresariais que tivessem interesse cultural. Além disso, o governo reconheceria o relevante papel que essas empresas desempenham na promoção e divulgação das atividades culturais ao mesmo tempo em que as libertaria das sujeições impostas pelos subsídios governamentais. O êxito da lei dependeria da capacidade de iniciativa e do potencial criativo de seus empresários. (Furtado,1987).

Celso Furtado tinha uma visão mais estrutural da cultura; o que se depreende, por exemplo, quando se observa que a lei nº 7.505 de 1986, trazia iniciativas que sistematizaram políticas para bibliotecas e museus. À luz do tempo, a legislação parece bastante rica, abrangente e moderna. O artigo 2º da Lei, por exemplo, traz o rol do que é considerado atividade cultural, entre seus incisos, pode-se observar a abrangência de atividades culturais que podem ser incentivadas.

Em entrevista ao programa Roda Viva¹⁹, da TV Cultura, em 1986, já como Ministro da Cultura, Celso Furtado mostra ter consciência acerca de alguns problemas que são tão particulares do fazer cultural no Brasil, como a preponderância do eixo Rio-São Paulo sobre as demais regiões do país (uma problemática que, diga-se de passagem, se estenderá até mesmo à futura Lei

¹⁹ Entrevista Roda Viva| Especial Celso Furtado. Disponível em: [Roda Viva | Especial Celso Furtado | 25/07/2020 \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=25/07/2020), último acesso, 11 de março de 2024.

Rouanet). A esse respeito, o ministro deixa claro que o objetivo era “fortalecer o teatro e a música fora desse eixo”, afinal não se pode pensar em “um lugar isolado de arte”.

É salutar compreendermos que eram muitas as demandas que tanto o ministro quanto o Ministério precisavam atender, afinal aquele órgão com estrutura própria era uma novidade no organograma do poder executivo de nosso país. Some-se a isso o fato de que o Ministério está sendo estruturado depois de 21 anos de governos ditatoriais; podemos ter uma noção da complexidade que era montar e fazer funcionar o Ministério. O recém-criado MinC tinha que atender desde demandas de estilistas à necessidade e obrigatoriedade de dar respostas sobre a continuidade ou não da censura.

Um traço bastante marcante de nossa sociedade, e que pôde ser constatada na própria entrevista concedida pelo ministro ao programa *Roda Viva*, é o nosso conservadorismo cultural. Furtado teve que responder sobre o incentivo ao Rock, por exemplo, perguntaram-no (de maneira bastante irônica) se rock é cultura, ao qual o ministro respondeu que sim, que ‘rock é comunhão’. É flagrante o quanto nossa resistência ao novo e à discussão sobre o que é cultura caminharam sempre sobre linhas muito tênues. A pergunta, aparentemente de somenos importância, recupera um debate bastante antigo no campo cultural, e que, poucas décadas antes, durante a Ditadura, esteve muito acirrado, e que se traduz no embate entre o “moderno” e “tradicional” na cultura. A atualidade desse debate é incontestável e, é imperativo dizer, se associa a uma visão instrumental da cultura que deve ser “usada” para “preservar” ou “atualizar” valores sócio-históricos.

Essa discussão pode ser observada também na entrevista do arquiteto, artista plástico e assessor do MASP, Fábio Magalhães, para a revista *Veja*, em 1990, quando ele responde que equívocos provocados por “coisas folclóricas” não sinalizam a sentença de morte do MinC, como sugeriu a Revista²⁰.

Na citada entrevista, Magalhães mostra como eram diferentes as ideias de Celso Furtado, Ziraldo e do próprio presidente José Sarney para a cultura, segundo ele, o presidente Sarney tinha uma visão de cultura do século XIX, do beletismo; “por isso ele deu ênfase à Academia Brasileira de Letras, aos centenários da Abolição e da República, é uma visão pomposa e vetusta da cultura. O Ministério da Cultura tem que ser um espaço de transgressão criativa. Sarney não aceitava isso.”

Essa visão beletista predominante de Sarney vai ao encontro de nosso conservadorismo cultural, dificultando ainda mais nosso avanço em outras atividades culturais. Além desse entrave

²⁰ A revista fez menção ao episódio idealizado pelo cartunista e presidente da Funarte Ziraldo. A ideia do diretor da Funarte era a de fazer uma exposição itinerante, pelo país inteiro, levando as melhores telas de arte dos museus oficiais para circular pelo país. A iniciativa parece interessante, mas sabemos que na prática, essa exposição custaria muito tanto no que diz respeito aos recursos financeiros, quanto no aspecto técnico e de pessoal. A visão de Ziraldo converge um pouco com a ideia de Sarney, para o autor, a cultura estava relacionada às grandes obras de arte. O escritor não pensava em uma arte de transgressão, por exemplo.

cultural, a descontinuidade no Ministério, dificultaram o trabalho de Furtado e suas ideias não são levadas adiante na gestão seguinte, o que marca a trajetória das políticas públicas para a cultura em nosso país, quais sejam, essas descontinuidades e dificuldades de serem implementadas.

O traço predominante da política de cultura na gestão Sarney é de descontinuidade e instabilidade. Basta ver que, embora Celso Furtado seja o Ministro mais conhecido, graças à sua trajetória anterior ao cargo, durante o governo Sarney, entre 1985 e 1990, tivemos 5 (cinco) ministros da cultura.

O primeiro deles foi o jornalista José Aparecido de Oliveira, ele ficou no cargo apenas alguns meses, entre 15 de março a 29 de maio de 1985, sucedeu-lhe no ministério, Aluísio Pimenta, presente na direção da pasta entre 30 de março de 1985 a 13 de fevereiro de 1986. Só então Celso Furtado ascendeu, ficando à frente do MinC por um mais tempo que os ministros anteriores (entre 14 de junho de 1986 e 29 de julho de 1988). Furtado pediu demissão do cargo, sendo substituído pelo advogado Hugo Napoleão do Rego Neto, que ficou no cargo por apenas dois meses. Por fim, José Aparecido de Oliveira retornou ao ministério e lá permaneceu até março de 1990, quando do encerramento do mandato presidencial de José Sarney.

A Lei nº 7.505 de 1986 (Lei Sarney) foi pioneira em criar mecanismos para amparar o setor cultural brasileiro. Ao assinar a mensagem²¹ da lei para encaminhá-la ao Congresso Nacional, José Sarney comemora a criação da lei e de suas implicações (figura 1) :

Este é um projeto que me toca especialmente. Não apenas como presidente, não como escritor, mas como brasileiro. (...) alguns outros passos foram o aumento de recursos para a área, a isenção de tributos de importação para instrumentos musicais e materiais de pintura - a própria criação e estruturação do Ministério da Cultura. O objetivo é criar um renascimento cultural que se intensificará nos próximos anos. Isso se dará não só pela vontade do Governo, mas porque esse renascimento já começou, vindo pelas mãos da liberdade que chegou e da discussão sem travas de nosso momento e de nosso destino.

Ainda em sua mensagem o presidente fala da importância de uma parceria entre a iniciativa pública e privada, para ele: ‘é necessário para isso, além de boas escolas e centros de formação, muito apoio. E apoio realista. Flandres, Veneza tiveram seus banqueiros, Paris, no começo deste século teve seus financiadores (...) cada grande momento cultural tem por trás uma acumulação econômica ou uma grande motivação social. O que nós queremos agora é que os financiadores desse novo surgimento sejam a própria sociedade, do indivíduo comum à grande empresa. Não mais o Governo, paternalmente, sozinho. Essa é a grande mudança que a lei propõe.’

²¹ Mensagem da Lei de Incentivos Fiscais para a Arte e a Cultura. Disponível em: [A Lei Sarney - Lei de Incentivo à Cultura • A Página do Sarney \(josesarney.org\)](http://www.josesarney.org).



O presidente Sarney na cerimônia de promulgação da Lei 7.505, acompanhada por representantes da classe artística

Figura 1: promulgação da Lei 7.505 de 2 de julho de 1986.

Fonte Memorial da Democracia.

1.3 A gestão de José Sarney (1985-1990) e o setor cultural.

Ainda que possa ser alvo de críticas, é incontestável os grandes avanços de políticas públicas culturais que experimentamos na gestão do presidente José Sarney. Alguns dos símbolos maiores de nossa história político-cultural recente tiveram em sua gestão seu nascedouro. Sarney levou em conta não apenas sua vontade política ao estabelecer a criação do MinC e ser pioneiro em estabelecer uma legislação que incentivasse a participação da sociedade civil no fomento à produção cultural; ele levou em conta ainda os esforços empreendidos por diferentes intelectuais que também lutaram para que o setor cultural tivesse um espaço ativo na estrutura institucional do governo.

As iniciativas para o setor de cultura atravessaram em sua gestão três características, já marcas conhecidas de nossa “tradição triste” de política cultural, como assim caracterizou o professor Antônio Albino Rubim, a primeira delas é a dificuldade de implementação. A gestão Sarney é marcada pela dificuldade de encontrar apoio para a criação do MinC, muitos intelectuais e políticos não apoiavam a criação de um órgão exclusivo para o setor, temendo que, no fundo, o

Ministério se convertesse em mais um organismo a ser disputado por políticos, se distanciando dos debates e interesses da cultura em si. Mas não era só isso.

Artistas e operadores da cultura aceitaram a criação do MinC sob muita desconfiança porque havia muitas dúvidas que encontravam ressonâncias nas instituições do governo que cuidavam da área cultural em nosso período ditatorial. Que papel caberia a essas instituições? Como elas seriam incorporadas pelo Minc? Além disso, havia muita crítica a uma possível fuga do governo de suas obrigações orçamentárias com a cultura. Será que nessa Lei não predominava um pensamento de que cultura não era investimento, mas um desperdício financeiro? E se é investimento, o que se espera de retorno? Como ela, a Lei, se coloca diante dos debates sobre moderno e tradicional na cultura? Será que ela expressa um conservadorismo sobre e para com a nossa produção cultural? Eram algumas das perguntas que o campo artístico e cultural faziam. E são perguntas que nos tocam diretamente e podem explicar esse aparente desprezo por iniciativas que colocam a produção cultural no centro do espectro político governamental.

O segundo traço que marca a gestão Sarney no que concerne à Política Cultural é a instabilidade, resultante da já anotada troca constante de comando do Ministério da Cultura. Essas trocas enfraquecem a consistência da pasta porque impunham aos funcionários do Minc (diretores e outros cargos) uma permanente adaptação às ordens superiores, vinda do Ministro. E isso reforçava ainda mais a desconfiança na opinião daqueles que já almejavam o fim do Ministério, ainda em seus primeiros anos de existência.

Arelado à segunda característica vem a terceira: a descontinuidade. Mas, diferentemente daquilo que é “instável” – que permanece, ainda que de forma insegura e errante – o “descontínuo” indica uma parada, uma estagnação de projetos e políticas públicas de cultura.

Esses traços marcam nossa tradição cultural. Descontinuidade de projetos e de políticas, mais a instabilidade de ministros, impedem que o Minc se constitua como o órgão potente que deveria ser. Além disso, a nível institucional o MinC não encontrou uma segurança ou até mesmo uma consolidação em sua criação. Essa tibieza do Minc fica explícita de forma incontestável com sua primeira extinção pelo sucessor de José Sarney, Fernando Collor de Mello.

Além da criação do MinC e da lei nº 7.505, a gestão de Sarney também ficou marcada por ter imposto o último registro de censura institucional. É importante termos em mente que a conjuntura política da época também era de instabilidade e desconfiança, Sarney era o primeiro presidente civil, após a Ditadura implantada em 1964. A maneira como José Sarney chegou à presidência, numa intrincada rede de alianças, surpreendeu desde políticos mais conservadores (Sarney inclui-se aqui), passando por políticos mais moderados até finalmente a ala militar.

Analisando o processo de transição democrática, Jorge Ferreira (2014), pontua de maneira detalhada a ascensão de Sarney à presidência da República, caracterizando-o como “presidente acidental”, afinal Sarney era o vice-presidente de Tancredo Neves, que por sua vez,

por meio de acordos políticos com os militares era o candidato palatável para conduzir o processo de transição democrática.

A ascensão de Sarney ao cargo máximo do Executivo foi aceita a muito contragosto por membros da classe política. De fora, a gestão de Sarney não parecia legítima.

Até finalmente tomar posse como presidente, o processo de transição para a democracia ainda estava em risco. O fato é que com a morte de Tancredo Neves, a oposição e os militares – com setores insatisfeitos com a ideia de entregar o poder e descontentes com o resultado da votação no colégio eleitoral que preteriu o nome de Paulo Maluf, preferido não apenas pelos próprios militares, mas também por setores mais conservadores – desejavam que assumisse o cargo, o presidente da Câmara dos Deputados, Ulysses Guimarães.

Depois de muitas concessões aos militares e de muito drama político, José Sarney assumiu a Presidência como interino. Seu papel, no entanto, de acordo com Jorge Ferreira (2014, p. 42) era mais decorativo. Nas palavras de Ferreira

Nessa situação, provisória e carente de legitimidade, Ulysses Guimarães tornou-se o regente da República (...) Ulysses reunia-se com o ministério, tomava decisões e depois comunicava ao presidente da República, com Tancredo ainda vivo, Sarney na presidência parecia figura decorativa’’

Ainda segundo Jorge Ferreira, Sarney teria que ter grandeza política para levar adiante tarefas importantes como conduzir o país durante a transição democrática, livrando-o do “entulho autoritário’’, representado, mas não restrito, ao conjunto de leis restritivas aos direitos políticos e civis impostos pela ditadura.

Como presidente interino, alvo de desconfiança de seus pares políticos e com essa pressão política, Sarney começou a trabalhar e tomar iniciativas democráticas, como receber a diretoria da União Nacional dos Estudantes, permitiu o ministério do trabalho a reabilitar dirigentes sindicais, enviou ao Congresso Nacional o “Emendão’’²², enviou também uma Proposta de Emenda Constitucional a fim de convocar uma Assembleia Nacional Constituinte e pôs fim à censura (aqui no sentido de censura como prática institucional, haja vista que somente com a Constituição de 1988 a Censura foi definitiva e legalmente abolida).

O contexto político de José Ribamar Ferreira de Araújo, ou presidente José Sarney, insere-se num recorte político-social muito particular de nossa história política. Sarney foi o

²² O *Emendão* foi assim denominado pois se referia a uma série de pacotes de emendas constitucionais que visavam alterar dispositivos da Constituição de 1967 que estava em vigor. Entre as propostas das emendas, estava a proposta que o Colégio Eleitoral passaria a ser constituído por todos os membros do Congresso, as emendas constitucionais, para serem aprovadas, deveriam contar com 2/3 da Câmara e do Senado, estabelecia eleições diretas para cargos para a presidência e demais cargos do legislativo, entre outras propostas. A Emenda foi aprovada quase que por unanimidade, foram 361 votos a favor, 1 voto contra e 1 abstenção. Disponível em: [Memorial da Democracia - Emendão remove o lixo autoritário](#) e [Atlas Histórico do Brasil - FGV](#).

presidente que não era para ser; mas acabou sendo um dos grandes condutores do país rumo à democracia, conciliando e acomodando interesses políticos díspares, como não poderia deixar de ser, naquele momento de passagem da Ditadura para a Democracia.

No nosso recorte analítico, que recai sobre as políticas culturais, percebemos que a criação do Ministério da Cultura, já em 1985, ocorre num ano tumultuado para a Presidência acidental de Sarney, marcado pela doença e morte de Tancredo Neves e pelas assombrosas atitudes dos militares de continuar tumultuando nosso processo de transição política.

Só no ano seguinte, em 1986, é promulgada nossa primeira Lei de Incentivo Fiscal à produção cultural, assim como a inserção, pela primeira vez, da cultura no Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) para os anos de 1986-1989, no entanto, não se deve pensar que tudo aconteceu graças à benevolência e competência solidária de Sarney.

Podemos perceber que os esforços empreendidos na e pela figura de Sarney, são na verdade a ponta de um iceberg de lutas em torno das políticas culturais. Se havia dúvidas acerca dos resultados que viriam da criação do MinC e da Lei Sarney, não havia dúvidas das solicitações que eram feitas para que se amparasse o setor cultural. Essas solicitações, muitas vezes, advinham dos diretores das instituições culturais à época e marcam um compromisso com uma política de cultura, em um contexto em que muitas demandas econômicas, sociais e políticas, eram também igualmente solicitadas.

Podemos associar esse esforço institucional e também legislativo para alçar a cultura e a política pública que a envolve à sensibilidade do ex-presidente José Sarney, afinal o contexto político da época, poderiam tê-lo forçado a colocar a política de cultura em um lugar subalterno, pequeno, inexpressivo ou autoritário. Mesmo assim, não se pode pensar que tudo o que ocorreu (seja a Lei Sarney seja o Minc se deve exclusivamente à atuação de Sarney).

Um caso exemplar ilustra as tensões, as forças e vacilações de Sarney no campo da cultura. Trata-se do caso de censura, o último na fase que antecede à promulgação da Constituição de 1988, de uma obra cinematográfica do cineasta franco-suíço, Jean Luc Godard (1930-2022).

A questão da censura marca essa conjuntura da transição. Ela integra o “entulho autoritário”. E mesmo que pudesse ser imediatamente superada por uma lei ou um decreto, de fato, ela, a censura, estava arraigada nos estratos profundos da cultura brasileira. Por isso, embora não seja nosso foco de análise, a censura ilustra bem o nosso conservadorismo cultural presente também no caminho para a democracia. Na prática a gestão do ex-presidente José Sarney, conseguiu pôr um fim à censura, porém podemos pensar em dois tipos de censura: a institucional e a social, o que pode ser ilustrado pelo filme “Eu te saúdo, Maria” (figura 2).

O filme do cineasta Jean-Luc Godard, *Je vous salue, Marie* (Eu te saúdo, Maria), lançado em 1985, foi proibido de ser exibido em nosso país. O filme tem dois enredos bastante polêmicos. A primeira história gira em torno de uma jovem que engravida misteriosamente e entra em conflito com seu parceiro, até que um homem chamado Gabriel, convence o namorado a

perdoar a companheira, o segundo ato se concentra na trama de um professor que se envolve romanticamente com uma aluna.

A censura do filme foi uma solicitação de membros de nossa sociedade civil, pois os temas abordados, segundo se argumenta, eram uma afronta aos princípios cristãos. Foi a própria igreja católica que solicitou ao presidente Sarney que vetasse a exibição da película. A Confederação Nacional dos Bispos do Brasil, na figura do bispo dom Luciano Mendes de Almeida, fez uma campanha para que o filme fosse impedido de ser exibido no 2º Festival de Cinema do Rio de Janeiro.

Analisando a polêmica em torno da narrativa do filme, Annie Goldman em *Je vous salue, Marie: um filme cheio de graça*: questiona o motivo de tanto incômodo para com a obra de Godard, para ela

esta opção de atualizar o acontecimento tem por função recolocar a problemática da mensagem cristã no mundo de hoje e não mais relegá-la ao museu imobilizado da instituição religiosa (...) servem para marcar, ao mesmo tempo, a intemporalidade e a contemporaneidade do acontecimento. Ao transportar rigorosamente a natividade de Jesus para o mundo atual. (Goldman, 1989, p.76).



Figura 2:Cartaz do Filme “Je vous Salue, Marie”. Memorial da Democracia: disponível em: Memorial da Democracia - Pressão da igreja ressuscita censura.

O ministro da justiça à época, Fernando Lyra tinha acabado de extinguir o Conselho Nacional de Censura, a pressão da ala mais conservadora da Igreja Católica, no entanto, pressionou o presidente para que vetasse a exibição do filme no país.

O presidente da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) Coriolano Fagundes, em entrevista para Kushnir, fala da pressão que havia para a interdição do filme:

o José Sarney era a favor do recrudescimento, haja vista o “Je vous salue, Marie”, que ele queria que fosse interditado, ele pressionou até ser... interditado. Naquela época foi pressão do presidente, porque, antes do filme chegar, ele assumira um compromisso com a Igreja de que o filme nunca seria exibido no Brasil.

Ainda pensando em retrospecto, Coriolano admite que jamais pensou em vetar o filme, que o fez com tristeza e sob pressão. A pressão também colidiu com o Ministro da Justiça, Fernando Lyra e foi um dos motivos que o levaram a deixar o cargo. Segundo Coriolano, a resistência de Lyra em abolir de vez a censura, deixava em suas mãos os atos de proibição, segundo ele, Lyra “queria passar pelo Ministério da Justiça conservando sua imagem de liberal, e foi forçado pela Presidência a me mandar proibir. O ato proibitório foi meu, mas o autor intelectual foi o presidente Sarney”.

A polêmica sobre a interdição do filme de Godard, também foi respondida pelo Ministro da Cultura, Celso Furtado, também na entrevista que ele concedeu ao programa Roda Viva, em 9 de fevereiro de 1987. Questionado qual era sua postura se deveria ou não ter censura, o ministro respondeu que todas as sociedades têm mecanismos de autodefesa e o que se discute é quem deve fazer essa censura, não é uma questão de se vai haver ou não, na concepção do ministro, alguma censura “tem que haver”.

O objetivo de trazer essa questão sobre a censura à obra de Godard no ano de 1986, ou seja, quando já tínhamos uma lei de incentivos fiscais à cultura e um ministério para o setor, é observarmos como os processos, ainda na transição democrática, eram nebulosos, com poderes de matizes distintos (políticos e religiosos, por exemplo) ainda atuantes no cenário pós-Ditadura.

Ao mesmo tempo que temos iniciativas bastante progressistas, predomina também uma cultura social e política muito conservadora. Mesmo com a extinção de instituições de censura e a condução para o regime democrático, a repressão que os militares incutiram em nossa mentalidade cultural durante o regime ditatorial, ainda apresentava uma força latente.

Mesmo com avanços significativos para o setor cultural, as ressonâncias de censura às produções de arte e cultura, ainda estavam presentes. Segundo Beatriz Kushnir, desde a posse de Sarney até o início de 1987, a Nova República continuou utilizando o expediente dos atos censórios, ou seja, somente com a Constituição Cidadã de 1988 é que a censura é finalmente e formalmente proibida no Brasil. Era (e ainda é) preciso mais do que um Ministério para resolver as questões referentes às políticas públicas de cultura em nosso país.

CAPÍTULO 2: A política de cultura de Fernando Collor de Mello.

Como vimos anteriormente, no final da década de 1980 e início dos anos 1990, apesar do fim da Ditadura, nossas instituições culturais atravessaram um período árido e (ainda) autoritário. É de se imaginar que a condução para o regime democrático se inclinava para caminhos mais amistosos ou que se mostrassem mais cuidadosos para com nossas instituições públicas, dentre elas, as culturais.

Há, no entanto, no meio do caminho, mais uma surpresa, a segunda, se fôssemos analisar os caminhos imponderáveis da Nova República, a primeira foi a ascensão de Sarney à presidência da República, a segunda surpresa, foi a eleição de Fernando Collor de Mello e seu breve e desastroso governo.

No que diz respeito à área cultural, o presidente Fernando Collor, utilizando-se de Medidas Provisórias, um recurso legislativo criado pela recém promulgada Constituição Cidadã de 1988, determinava a extinção da maioria dos órgãos culturais, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e a Lei Sarney. Além disso, modificou a estrutura do MinC, que não seria mais um Ministério e sim uma secretaria diretamente subordinada à presidência.

Não se tratava apenas da redefinição do status do maior órgão no campo cultural (de Ministério para Secretaria). O que pesava também era o fato dessa nova Secretaria perder, além dos recursos, autonomia, uma vez que estava agora vinculada ao gabinete presidencial. Collor e o grupo mais perto do Presidente chegaram à presidência com o apoio de órgãos de mídia, como o Grupo Globo. Trazer para perto de si, da Presidência, o controle sobre instituições culturais não era um gesto de austeridade do Presidente; era, antes, um ato de percepção da importância da relação entre mídia e cultura. Era preciso estar antenado com o papel que órgãos como esses desempenhariam no cenário político pós-ditatorial.

A bem da verdade, em seu discurso de posse em 1990, no Congresso Nacional e intitulado *O Brasil aberto ao Mundo*, em suas vinte e uma páginas não há uma única menção à palavra cultura; a que mais se aproxima dela é a educação. Em seu discurso, o ex-presidente deixa claro quais serão suas prioridades.

Procurarei cingir-me a tópicos essenciais, para que tenham diante de si, com nitidez, os grandes temas de meu programa consagrados pelo voto majoritário de novembro e dezembro de 1989. São eles: democracia e cidadania; a inflação como inimigo maior; a retomada do Estado e a modernização econômica; a preocupação ecológica; o desafio da dívida social; e finalmente, a posição do Brasil no mundo contemporâneo. (Mello,1990).

Como podemos observar, a preocupação de Collor concentrava-se na economia e na modernização tanto do Estado quanto da administração pública. E afirmava que, “para obter seu (do Estado) saneamento financeiro, empreenderei sua tríplice reforma: fiscal, patrimonial e administrativa”. (Mello,1990).

Collor acreditava que o Estado tinha que se reorganizar para que conseguisse se democratizar e dinamizar a economia. Ainda em seu discurso ele deixa claro qual pauta o guiará:

Essa perversão das funções estatais - agrava por singular recuo na capacidade extrativa do Estado - exige que se redefina, com toda a urgência, o papel do Estado entre nós. Meu pensamento nesse ponto é muito simples. Creio que compete primordialmente à livre iniciativa - não ao Estado criar riqueza e dinamizar a economia. Ao Estado corresponde planejar sem dirigismo o desenvolvimento e assegurar a justiça, no sentido amplo e substantivo do termo. (Collor,1990).

Ao menos no campo discursivo, o governo deixava claro que a redefinição do papel e das prioridades de investimento estatal seria pauta permanente de sua gestão. Mas, como sabemos, o Estado sob o governo Collor não viveu essa modernização e impessoalidade; muito pelo contrário: Collor revelou-se cercado por acordos de toda ordem, por personalismos idiossincráticos e por uso privado de seu poder como representante do Estado.

Nesse jogo em que se fala de modernização e redefinição do papel do Estado, o lugar da Cultura sequer é posto em pauta. Uma das consequências que evidenciam o estrangulamento total da Cultura é que, durante os anos de 1990 a 1993 há uma paralisação da Indústria Cinematográfica em nosso país.

Ainda em sua campanha presidencial, Collor declarava que tanto a Embrafilme, quanto a Funarte passariam por uma reavaliação, já que ambas fortaleciam o potencial cinematográfico brasileiro, e o cinema, afirmava Collor (ao menos no campo discursivo) era importante elo para a cultura, podendo ajudar na formatação, elevação da relação do povo brasileiro consigo mesmo. A reavaliação desses órgãos citados, no entanto, acabou por culminar na extinção da Empresa e da Fundação Nacional das Artes, sem, todavia, propor a criação de novas alternativas para o setor do cinema.

Mas nem só de estrangulamento da indústria do cinema se fez o governo Collor. Utilizando-se do argumento que a estrutura administrativa do país precisava se “modernizar” (na verdade, privatizar e extinguir órgãos da administração pública do Estado) Collor, por meio da Medida Provisória nº 150, extinguiu instituições importantíssimas do campo da cultura, tais como: Fundação Nacional das Artes (Funarte, já citada), Fundação Nacional das Artes Cênica (FUNDACEN), Fundação do Cinema Brasileira (FCB), Fundação Cultural Palmares (FCP), Fundação Nacional Pró-Memória e a Fundação Nacional Pró-Leitura. Foi um desmonte geral.

Além disso, cortou radicalmente verbas, com a promessa de enxugar a máquina pública, redefinir prioridades e preparar um novo modelo de financiamento para as políticas culturais.

Algumas decisões tiveram um caráter claramente discricionário, sem muito espaço para diálogo. E tudo isso sem muito espaço para negociação, dando continuidade a uma política geral de desregulamentação dos diversos setores de atuação do governo.

Além da postura autoritária frente aos setores culturais, tomando decisões sem ouvir entidades e intelectuais do setor cultural, Fernando Collor não se mostrou inclinado a dialogar com a classe cultural e tampouco com servidores públicos que prestavam serviço nessas instituições. A extinção sumária desses mecanismos de cultura, sinalizaram, de maneira clara, que durante a presidência de Collor, não havia um local para a cultura e sua produção, a menos que essa pudesse, de algum modo, ser usada a seu favor.

Por meio da Lei nº 8.029 de 1990, Collor pontuava que se iniciava a redução do Estado. E assim, empresas públicas, sociedades de economia mista e autarquias foram desarticuladas ou extintas. O setor de cultura foi o mais afetado pela medida, o artigo 4º da lei estabelece a extinção da Embrafilme, e o artigo 1º traz o rol das entidades que ou seriam transformadas ou extintas(citadas acima).

Já a Lei nº 8.028 de 1990 tratava acerca da organização da presidência da República e de seus ministérios. O capítulo III dispõe sobre a extinção e criação de cargos e órgãos, o Ministério da Cultura está no rol seguido de mais 16 entidades que a partir de então estavam extintas.

A mesma lei criava no lugar do Ministério de cultura, uma secretaria de cultura que tinha como finalidade planejar, coordenar e supervisionar a formulação e a execução da política cultural em âmbito nacional, de forma a garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais e proteger o patrimônio cultural brasileiro. Mas uma vez, no campo das palavras, na frieza da Lei, apareciam lugares (ainda que não claros e reduzidos) e funções sociais para a Cultura.

Ambas as leis datam do mesmo dia, 12 de abril de 1990, e esta data marca o início do fim das instituições culturais brasileiras, a forma como foi organizada e exteriorizada expõe o espaço ou a ausência de um espaço para discutir a questão cultural. O que estava cada vez mais claro, por sua vez, era que a produção cultural ou mesmo uma política pública para o setor não era uma questão que entraria na pauta governamental.

A repercussão sobre o esvaziamento do setor cultural foi bastante discutida na imprensa, a revista *IstoÉ Senhor* em 28 de março, fala em “Cadáveres ilustres e como o governo Collor enterra de vez os ossos da cultura brasileira que está paralisada diante do choque”, além de noticiar a morte da cultura brasileira, a reportagem cita também outro golpe da gestão Collor: a extinção da Lei Sarney, pois até então era a lei Sarney que “vinha suportando as principais atividades culturais do país”.

Já o diretor e presidente da Fundação Padre Anchieta, Roberto Muylaert, pede que “requiescat in pace Lei Sarney”, em sua coluna para *IstoÉ*, Muylaert, pede cautela para o novo

‘Fundo de Apoio a Cultura’ e que o país deveria ter como exemplo a *National Endowments for the arts*, dos Estados Unidos, onde não há um ministério da cultura; além da falta de sensibilidade para com a cultura nacional, o diretor continua opinando que não “devemos verter lágrimas por ela, mesmo os que desenvolveram projetos honestos, necessários e bem sucedidos”, utilizando-se da inflação para justificar o encerramento súbito da Lei de incentivo fiscal para a cultura.

Foi muito comum antes e depois da criação do Ministério da Cultura, as constantes dúvidas acerca da importância desse Ministério, os opositores do MinC, buscavam sempre nos Estados Unidos, a justificativa de que o Estado não deveria interferir em cultura, a fala de Roberto Mulyaert, ilustra bem esse comportamento.

Como já citado anteriormente, a questão cultural e suas instituições são constantemente, de acordo com estratégias e interesses governamentais agregadas, desagregadas, criadas e extintas sem deliberação, diálogo ou sequer cuidado com a Cultura como bem público.

O tom autoritário partindo do líder do executivo sinaliza esse traço nevrálgico de nossa história político-cultural. Além de extinguir o MinC e de criar uma secretaria para substituir suas funções, repete-se a inconsistência de secretários no cargo. Apesar de ter ficado pouco tempo na presidência, Collor teve à frente da Secretaria de Cultura, dois secretários.

O primeiro foi o cineasta Ipojuca Pontes, que foi representante da pasta entre 14 de março de 1990 a 10 de março de 1991, quando foi substituído pelo diplomata Sérgio Paulo Rouanet que ocupou o cargo de 10 de março de 1991 a 2 de outubro de 1992.

Os dois secretários desempenharam papéis díspares, mas ao mesmo tempo marcaram de maneira contundente o setor cultural. O cineasta Ipojuca Pontes celebrizou-se por assumir orgulhosamente ter sido responsável pelo fim da Embrafilme. Parece haver uma dose de ressentimento do cineasta para com a empresa. Seja como for, o que sabemos é que, sem a Embrafilme toda a cadeia de produção da indústria do audiovisual ficou desamparada no início da década de 1990. A postura empreendida pelo cineasta não era de construção e sim de desmonte, o que de certa maneira combinava com a postura de Collor.

De acordo com a pesquisa de Fábio Maleronka, o cargo de secretário de cultura foi primeiro oferecido ao diplomata José Guilherme Merquior (1941-1991). Com a recusa do diplomata, foi designado para o posto, o cineasta Ipojuca Pontes. Pontes obteve reconhecimento nacional em 1969 ao ser premiado pelo documentário *Os homens do caranguejo* e em 1970 pelo documentário *Poética Popular*, oito mais tarde, outro documentário de Pontes, *Canudos*, foi selecionado para representar nosso país no Festival de Cannes.

Apesar de premiado como cineasta, a nomeação de Pontes para gerir o Ministério da Cultura não encontrou muito apoio. A Revista *IstoÉ Senhor*, caracterizou sua nomeação como uma exceção do bom nível escolhido por Collor, segundo o periódico:

Collor acabou nomeando Ipojuca Ponte, de 48 anos, cineasta de obra desconhecida pelo público, e em termos estéticos, de uma mediocridade fulgurante. Ipojuca Pontes, é a consolação, está no lugar certo - a Secretaria de

Cultura, tal como ocorreu com o extinto ministério do mesmo nome, está destinada a continuar à margem real do país.

O olhar que a imprensa lança para Ipojuca Pontes (desconhecido do grande público e medíocre esteticamente) insinua que ele não era muito bem inserido no campo artístico. Além da antipatia da imprensa de grande influência, a classe artística também não via com ânimo a nomeação do cineasta. A atriz Fernanda Torres, na coluna *Opinião* do jornal *Folha de São Paulo*, diz que o cineasta amargava o ostracismo e o ressentimento de seus pares e que foi ele o responsável pelo fim da distribuidora de filmes.

Já a revista *Isto é Senhor*, ao criticar o duplo golpe do governo Collor no setor cultural, cita com certo desagravo a nomeação do cineasta ao posto de secretário de cultura: ‘ninguém sabe ao certo, ainda, o que vai ser a política cultural do governo Collor, a ser encabeçada, por Ipojuca Pontes, um diretor de cinema apagado, sobre o qual pousam as suspeitas de ser pior administrador que cineasta’.

Como podemos observar, a extinção da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro, somadas à falta de prestígio e impopularidade de Ipojuca Pontes, no meio artístico e cultural, representaram uma grande surpresa e também causava uma grande desconfiança sobre como seria a política cultural da gestão que acabara de se iniciar.

3.1 A tradição triste e a política de cultura para o cinema: Ipojuca Pontes determina o fim da Empresa Brasileira de Filmes.

Antes de ter suas atividades de produção e distribuição de filmes extintas por Fernando Collor em 1990, pela lei nº 8.029/90, era a Empresa Brasileira de Filmes, a principal responsável pela produção e organização do setor cinematográfico brasileiro, lidando, inclusive, com aspectos financeiros envolvidos na realização de filmes.

Com sua extinção, não sobrou nenhuma outra instituição que substituísse suas funções, o que acabou por deixar um grande vazio no setor fílmico do país, pois além da Embrafilme, outro órgão voltado à política cinematográfica como a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) também foi extinta. Além do mais, em que pese em alguns momentos as funções das instituições –Embrafilme e a FCB – tenham se confundido, é possível dizer que a FCB estava mais ligada à ideia de uma política pública de cinema, enquanto a Embrafilme, entidade de economia mista, cuidava da produção, realização e distribuição dos filmes.

De maneira mais detalhada, podemos dizer que a Embrafilme foi criada na vigência da ditadura civil-militar brasileira, pelo decreto-lei nº862/69, foi concebida como sociedade de economia mista e tinha personalidade jurídica de direito privado, embora a maior acionista fosse

a União com 70% das ações. A Embrafilme era anexa ao Instituto Nacional de Cinema, a empresa estava vinculada ao Ministério da Educação e Cultura - MEC.

A Embrafilme foi criada como uma iniciativa para promover os filmes brasileiros no exterior, sua criação almejava também o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Nas décadas de 1970 e 1980, era a Embrafilme a encarregada da distribuição e produção de filmes. Foi com a indicação do cineasta Roberto Farias²³, em 7 de agosto de 1974 para o cargo de diretor-geral que a empresa deu uma guinada mais comercial e inaugurou uma nova fase, segundo André Piero Gatti em *Embrafilme e o Cinema Brasileiro* (2008).

Roberto Farias preparava o terreno para a distribuidora intervir no mercado de maneira mais contundente. As propostas do cineasta previam uma reestruturação do aparelho cinematográfico, a Embrafilme se profissionalizou e adquiriu uma gestão mais gerencial. Sob sua direção, a Embrafilme se expande e adquire um novo slogan *Mercado é cultura*.

Roberto Farias contou com o apoio dos ministros Ney Braga (Educação e Cultura) e João Paulo dos Reis Velloso (Planejamento). Este último era responsável pela liberação de recursos para o aumento de capital da Embrafilme. O apoio e a política de incentivo fizeram com que a distribuidora passasse de fato a ser produtora de filmes e redefinissem sua política de financiamento.

Com a aprovação da lei nº6.281 de dezembro de 1975, a Embrafilme adquire mais poder; é extinto o Instituto Nacional de Cinema (INC) e criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Era atribuição do Concine normatizar e regular o setor cinematográfico. Com a extinção do INC, coube à Embrafilme assumir as funções, o patrimônio e o quadro de pessoal do Instituto.

Desta forma, conforme Gatti (2008), predominava uma dupla política no interior da Embrafilme: De um lado, o setor industrial e toda sua complexidade; de outro, o setor cultural com as diferentes demandas que o setor exige. A lei nº6.281 de 1975 acabou por ser alvo de críticas dos mais diversos setores, desde defensores de uma economia de mercado a distribuidores e exibidores de filmes.

Diante das disputas no campo cinematográfico e do cenário ditatorial, em 1978 tornou-se necessário que uma nova estrutura para a empresa se configurasse. Desta maneira, a Embrafilme passa a ter uma Superintendência Comercial (SUCUM) comandada pelo cineasta Gustavo Dahl, uma Superintendência de Produção (SUPROD) e uma Diretoria de Operações não Comerciais (DONAC). Todas essas reformulações contribuíram para que a Empresa tivesse um grande sucesso comercial, os próprios cineastas Gustavo Dahl e Roberto Farias, utilizavam o

²³ Roberto Farias dirigiu, entre outros, “Com Licença, eu vou à luta” baseado no livro homônimo de Eliane Maciel. Irmão do ator Reginaldo Faria, Roberto atuou como diretor da EMBRAFILME durante parte do período da Ditadura. Paradoxalmente, no começo dos anos 1980 viu o filme “*Pra frente Brasil*” envolvido em casos de censura e crítica por parte dos defensores da Ditadura. (ver nota seguinte)

slogan que o *Mercado é Cultura* e de fato a gestão de ambos encontrou o mercado atento e interessado no que o cinema poderia produzir.

A Embrafilme então segue o plano diretor que tinha como principal objetivo adequar-se às demandas do mercado (lucro). Com esse novo plano para a distribuidora, a atividade de distribuição dos filmes deveria ser voltada para objetivos lucrativos. Eram objetivos do plano diretor: mais flexibilidade de preços, adoção de um perfil mais agressivo no mercado e mais autonomia nas operações. Além disso, alinhado ao mercado deveria caminhar o debate estético dos filmes, afinal estamos em um contexto ditatorial, então as obras produzidas deveriam adaptar-se às orientações ideológicas do governo.

Na década de 1980, a Embrafilme ainda colhia a boa recepção que tinha no mercado, com sucessos de bilheteria e de filmes que mostravam a boa fase do cinema brasileiro, tais como *Pixote*, *a lei do mais fraco*, de Hector Babenco, *O Homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor. Segundo Gatti (2008), a fase áurea da empresa terminou em 1980, devido em grande parte a uma recessão econômica que atingiu sobremaneira a Empresa.

É interessante observar que, além da recessão econômica que marcou os anos de 1980 no país, dentro da estrutura da Embrafilme também há mudanças. Em 1979, o diplomata Celso Amorim tornou-se o diretor da Empresa e foi nesse contexto de crise econômica que se deu sua gestão. Ao contrário de seus anteriores, Amorim não era visto com simpatia pelos militares, embora não fosse muito facilmente acomodado nas linhas de uma esquerda mais avançada. Sua situação como diretor da Embrafilme tornou-se ainda mais delicada quando da produção do filme do ex-diretor da distribuidora Roberto Farias, *Pra frente, Brasil*.²⁴

O filme provocou um incômodo na ala mais conservadora do governo. Em um Informe sem número 19\AC\82,9 (figura 3) o documento lista nomes para substituir Celso Amorim. Esse imbróglio institucional na empresa, mais a recessão que lhe afligia, provocou consequências contundentes na indústria cinematográfica do país, como a diminuição de salas de exibição, a queda de público e conseqüentemente a pouca arrecadação.

Tanto a crise econômica como as crises institucionais enfraqueceram os ânimos da empresa, durante a década de 1980 a Embrafilme enfrenta inúmeros desafios e perde de maneira progressiva sua influência no setor cinematográfico. Além disso, a distribuidora era vista como pouco transparente financeiramente e enfrentava diversas críticas, inclusive de cineastas, como o

²⁴ O filme *Pra frente, Brasil* foi lançado em 1982. Com argumento e direção de Roberto Farias, o filme retratava de maneira clara a repressão da ditadura militar brasileira, como a tortura, por exemplo. O filme foi lançado no contexto ditatorial brasileiro e por isso causou incômodo aos militares mais conservadores, foi por essa razão que Celso Amorim teve que abrir mão de seu posto. Ele aprovou o orçamento para a produção do filme. Em 2015, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema listou *Pra frente, Brasil* como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Além disso, *Pra frente, Brasil* consta também nas listas dos filmes com mais de 1 milhão de telespectadores. O filme foi premiado nos festivais de Gramado e Berlim. É importante observar a força que a Embrafilme ainda tinha quando o filme foi divulgado, mesmo com todas suas crises, suas produções ainda eram relevantes no cenário internacional.

próprio Ipojuca Pontes, por exemplo. Até que já enfraquecida institucionalmente, suas funções são finalizadas de vez pelo Programa Nacional de Desestatização – PND. A ideia de extinguir a Embrafilme foi encorajada pelo agora secretário de cultura de Collor, o cineasta Ipojuca Pontes.

No documento abaixo, (figura 3), há a denúncia da insatisfação do governo militar com a atuação de Celso Amorim enquanto diretor da Empresa Brasileira de Filmes. Seu erro (a gota d'água) foi ter aprovado o orçamento para a produção do filme de Roberto Farias, *Pra frente, Brasil*. O filme traz denúncias de torturas e um dos personagens do filme em muito se assemelha com o delegado Sérgio Fleury²⁵.

Foi o próprio presidente João Figueiredo que exigiu a cassação do posto de Amorim. É interessante como ainda no processo de abertura política, temas como tortura e a criação de personagens fictícios (ainda que estes fossem inspirados em agentes da repressão), além de outros temas que direta ou indiretamente soassem como uma crítica ao regime eram duramente reprimidos, a cassação de Celso Amorim, e o rol estabelecido de candidatos “comprometidos com as esquerdas” ilustram bem esse comportamento.

O filme realmente provocou um incômodo na ala mais conservadora do governo. Em um Informe sem número 19\AC\82,9 (imagem 3) o documento lista nomes para substituir Celso Amorim. Esse imbróglio institucional na empresa, mais a recessão que lhe afligia, provocou consequências contundentes na indústria cinematográfica do país, como a diminuição de salas de exibição, a queda de público e conseqüentemente a pouca arrecadação.

²⁵ De acordo com o Memorial da Democracia, Sérgio Fleury (1933-1979) foi um dos mais sanguinários agentes da repressão. Chefiou o Esquadrão da Morte e comandou o DOPS em São Paulo. Além disso, foi responsável pela emboscada e pelo assassinato de Carlos Marighella. Além de ter cometido outras inúmeras barbaridades. Disponível em: [Memorial da Democracia - Morte de Fleury é cercada de mistério](#)

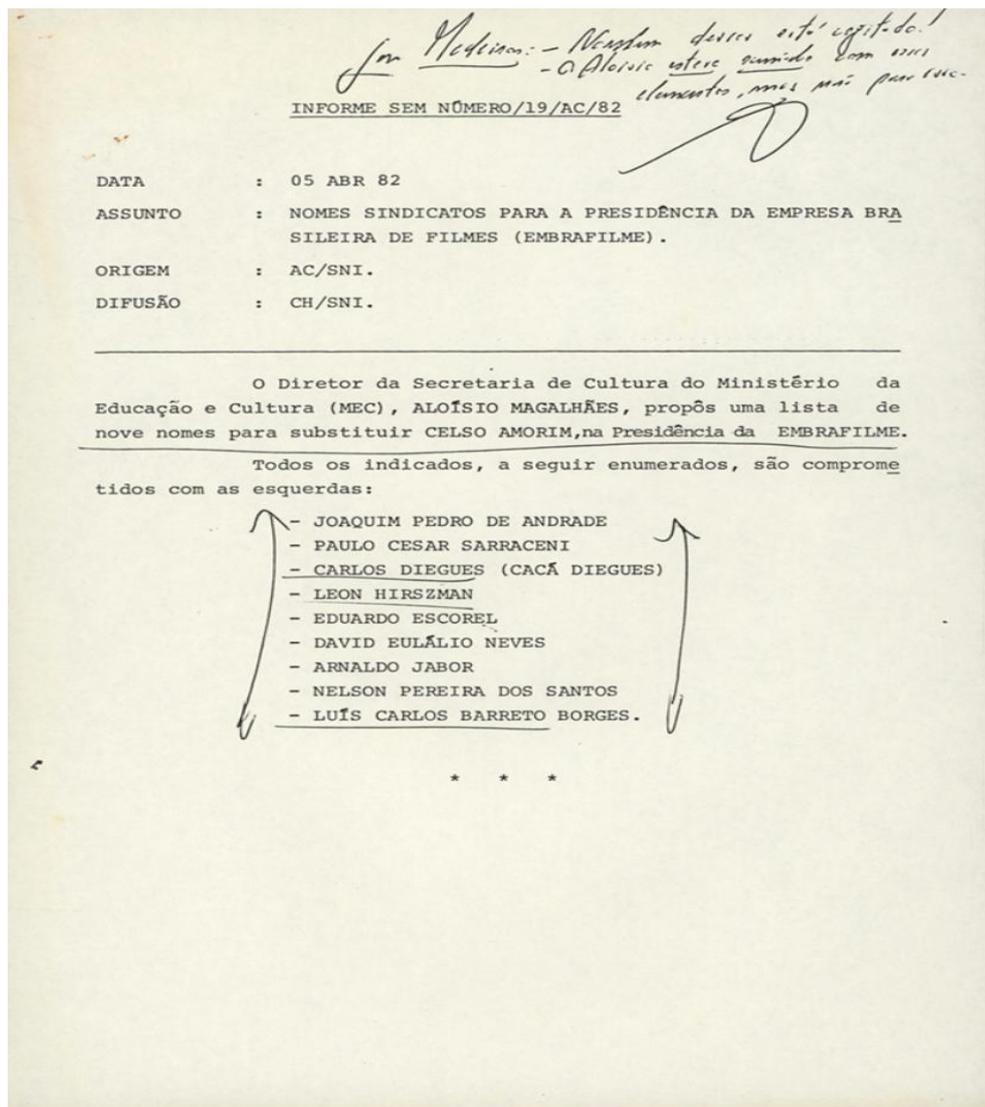


Figura 3: Lista de nomes indicados para substituir Celso Amorim na direção da Embrafilme (Fonte; FUNDO DIVISÃO DE CENSURA - Documentos Revelados)

A lista traz nove nomes consagrados no cinema brasileiro, quase todos ligados à tradição do cinema novo, e, de fato, mais alinhados à esquerda do que à direita. O que só reforça a tese de que a decisão de Celso Amorim de autorizar o filme de Roberto Farias de fato desagradou os donos do poder e mandatários do governo.

Tanto a crise econômica como as crises institucionais contribuíram para o enfraquecimento da Empresa, durante a década de 1980 a Embrafilme enfrenta inúmeros desafios e perde de maneira progressiva sua influência no setor cinematográfico, a instituição do Programa Nacional de Desestatização – PND, marca o fim da linha de existência da Produtora.

É importante termos conhecimento de que a insatisfação com a Embrafilme data de anos anteriores, em *A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias de arrepiar* (1993), o

historiador José Inácio de Melo Souza esclarece que a opinião geral no meio cinematográfico foi aprovativa e que análises posteriores como as de Eduardo Escorel ou Jean-Claude Bernardet constataram que a MP n°151 precedia ao sepultamento de um corpo pútrido, cuja decomposição havia começado alguns anos antes.

O audiovisual brasileiro possui uma trajetória bastante peculiar assim como o percurso traçado pela própria Embrafilme. Os opositores da empresa denunciavam que havia corrupção e que seu modelo havia se esgotado já no final da década de 1970. Para Ipojuca Pontes, a Embrafilme havia se tornando ‘um ninho de favores’ (apud Maleronka, 2017).

Em entrevista ao canal Instituto Borborema²⁶ no Youtube, Ipojuca Pontes afirma que foi ele o responsável pelo fim direto da Embrafilme. O cineasta escreveu sobre a cultura brasileira para o jornal *O Estado de São Paulo* e no suplemento de sábado do *Jornal da Tarde*, a coletânea dos artigos deu origem ao livro *Politicamente Corretíssimo*. Era nessas colunas que o cineasta tecia críticas públicas à Empresa.

Na entrevista, Pontes afirma que o então presidente Collor, lia seus artigos e que ele concordava com suas críticas à Embrafilme, por isso deixou a seu critério a extinção da empresa. Como dissemos, o ressentimento de Ipojuca Pontes e o discurso de modernização do Estado, criou o clima perfeito para a extinção da empresa e resultou em um duro golpe que atingiu toda a indústria cinematográfica nacional.

Somente com a saída de Collor da presidência e com as tentativas de reanimar o setor cultural, é que há de fato uma iniciativa institucional para apoiar o cinema nacional, que pode ser traduzida com a lei n° 8.685 de 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual. Apesar de ter sua aprovação no Congresso Nacional em 1993, foi na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) e de Francisco Weffort como Ministro da Cultura, que a lei foi efetivamente implementada.

É comum no estudo sobre a produção cinematográfica brasileira, o termo “retomada” aparecer incontáveis vezes, seu uso é realmente pertinente, já que nossa produção de filmes, documentários e séries experimentaram durante o início da década de 1990, esse golpe em sua estrutura e uma consequente paralisação de suas atividades.

O apoio e incentivo à produção do audiovisual só voltaria a respirar na gestão do presidente Itamar Franco (1992-1994), quando há a tentativa de reparar e amparar o setor cultural em nosso país.

Além de fomentar a opinião institucional para pôr um fim nas funções da Embrafilme e de esvaziar nossa produção audiovisual, houve um completo desrespeito com os funcionários da

²⁶ **ENTREVISTA COM IPOJUCA PONTES\ SOVIETES DO CINEMA E ANEDOTAS DE UM BRASIL QUE NÃO EXISTE MAIS.** Instituto Borborema. (A entrevista está disponível na íntegra no canal oficial do Instituto Borborema e pode ser acessado pelo link:[Entrevista com Ipojuca Pontes / Sovietes do cinema e anedotas de um Brasil que não existe mais \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)). Data do último acesso: 8 de março de 2023.

Empresa. Obviamente, o autoritarismo de Collor e a desvalorização do cinema nacional, seguido do esvaziamento do setor fílmico, não enfraqueceu apenas a produção de filmes, atingiu também a estrutura técnica da Empresa, gerando o sucateamento de seus equipamentos e arquivos que precisaram ser ajudados por outros órgãos.

Logo que assumiu a presidência Fernando Collor sancionou juntas, no mesmo dia e mês as leis nº 8.028 e nº8.029, a primeira estabelecia o rol das empresas públicas, estatais e autarquias que seriam extintas, o maior problema além da extinção dessas instituições, foi que os funcionários destes setores foram pegos de surpresa.

Ipojuca Pontes havia sinalizado aos diretores das instituições culturais que os trabalhos deveriam seguir o ritmo de trabalho até a chegada dos liquidantes, como noticiou o periódico *O Fluminense*. Os funcionários não sabiam ainda qual seriam seus destinos, muitos esperavam que fossem realocados para as instituições culturais que ainda restavam, outros, no entanto, estatutários ou não e que contassem com menos de cinco anos de exercício estavam automaticamente despedidos.

A reação foi rápida, no mesmo mês, março de 1990, funcionários da empresa realizaram assembleias e protestos contra as medidas arbitrárias adotadas por Ipojuca Pontes e Fernando Collor, como exemplificado na figura 4.



Protesto contra a extinção da Embrafilme no centro do Rio de Janeiro

Figura 4. Protesto contra a extinção da Empresa Brasileira de Filmes.

Fonte: Memorial da Democracia - Governo começa a reduzir o Estado. Foto: Luiz Pinto/ag. O Globo.

O jornal *O Pasquim* mostra sua posição em *Defesa da Cultura* ao publicar trechos do manifesto dos funcionários demitidos, além de não compreenderem o motivo de extinção da empresa, os funcionários trazem dados sobre a produção de filmes, os prêmios conquistados e o alto grau de especialização de seus funcionários. Finaliza lamentando “as consequências irreparáveis que advirão da extinção, com o abandono de toda uma infraestrutura formada e conquistada com extrema dificuldade, ao longo de 20 anos de existência”.

Durante o primeiro ano de Collor houve pressão social para que os servidores das estatais fossem readmitidos. Não foram apenas os funcionários da Embrafilme que perderam seus cargos, mas também servidores de mais de 22 instituições, entre elas, tivemos o Instituto Brasileiro do Café (IBC), o Banco Nacional de Crédito Cooperativo (BNCC), entre outras mais.

É possível observar que as assembleias realizadas em 1990 eram tensas e sem previsão de resolução. O jornal *O Fluminense* noticia as ações e o modo como os funcionários da Empresa estão se organizando em assembleias e planejam mostrar a população sobre “a maneira perigosa e apressada como os órgãos foram extintos e que tentarão sensibilizar os congressistas”.

Apesar da mobilização e de todos os esforços empreendidos durante toda a década, alguns funcionários só seriam reintegrados ao serviço na gestão do presidente Lula, iniciada em 2003.

Por último, mas não menos importante, a reportagem da revista *A Tribuna* resume bem a postura do secretário de cultura, Ipojuca Pontes e do então presidente Collor, o periódico paulista citando o crítico de cinema Edmar Pereira, traz que

o novo secretário de cultura é mais conhecido entre a classe cinematográfica por sua coleção de desafetos, por sua oposição à Embrafilme e por sua rancorosa postura com relação ao cinema brasileiro.

Ainda na coluna, intitulada de “*Os farofeiros culturais (II)*”, o periódico é enfático: “sendo um opositor da Embrafilme, parece que o caminho fica mais aclarado. É só somar esta tendência à do presidente, de fazer um governo tipicamente privatizador e privatizante que se poderá imaginar o destino que a Estatal terá.”

Os tons mais agudos e incisivos sobre Ipojuca e Collor são reflexos da pouca popularidade que ambos tinham no meio artístico e cultural. O autoritarismo do presidente somado às suas iniciativas desastrosas para a área da política cultural, mais a nomeação de um secretário de cultura malquisto pelo próprio setor, despertaram reações de todas as direções.

Em 1991 Ipojuca Pontes decide pedir demissão do cargo por não concordar com as escolhas eminentemente políticas do governo para a pasta. No entanto, a demissão do cargo não foi apenas pela discordância técnica e sim porque estava cada vez mais nítida a insatisfação de atores culturais com o secretário.

O jornal *O Fluminense* cita as principais razões para a desincompatibilização de Pontes com a secretaria de cultura, segundo o periódico “após quase um ano no cargo, Ipojuca conseguiu conquistar a reprovação e a inimizade de quase totalidade da área cultural”. O periódico segue ainda citando o incidente que ocorreu em 1990, no Festival de Gramado, um dos mais importantes para o cinema nacional, quando os assessores do secretário, foram “vaiados de maneira furiosa.”

O nome mais adequado para substituir Pontes, seria o do diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Antes de assumir a secretaria, no entanto, jornais da época já previam que seria um papel difícil, mas, mesmo assim, se mostraram mais inclinados a apoiar o brilhante diplomata.

3.2 Sérgio Paulo Rouanet clareia os túneis da cultura nacional.

A nomeação de Rouanet marca de maneira inquestionável a história de nossa política cultural. O principal motivo para isso, foi sem dúvidas, a reformulação da antiga lei de incentivo fiscal, criada pelo economista e ex-ministro da cultura do governo de José Sarney, Celso Furtado.

Além da reformulação da Lei Sarney, Rouanet criou o Programa Nacional de Financiamento da Cultura e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). O *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, ao noticiar a aprovação da lei nº 8.313 de 1991, externava um desejo de “que os ventos da lei Rouanet varram para outra dimensão os fantasmas da miopia empresarial e tragam sementes de novos projetos culturais”.

Não foi exatamente o que aconteceu, pois Sérgio Rouanet tinha uma visão que convergia com as aspirações do presidente Collor. A redução do papel do Estado era uma realidade e a lei nº 8.313 de 1991 ou como ficou mais conhecida a Lei Rouanet, tinha que contar então com a ajuda ou com o incentivo da classe empresarial brasileira.

Rouanet, na verdade, entendia as transformações ocorridas no campo da legislação de cultura associando-as ao quadro maior de atualização legal que se dava sob a égide do pensamento neoliberal. Para Rouanet, portanto, não se tratava apenas de uma modernização da legislação da cultura, mas da modernização neoliberal dos marcos legais do Estado brasileiro.

A lei Rouanet foi sancionada em 23 de dezembro de 1991 e instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura, o PRONAC, que tem o objetivo de apoiar e direcionar recursos para investimentos em projetos culturais, estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural por meio de três mecanismos:

1- Fundo Nacional de Cultura - FNC: constituído de recursos destinados exclusivamente à execução de programas, projetos ou ações culturais;

2- Fundo de Investimento Cultural e Artístico - Ficart: sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos;

São considerados projetos culturais e artísticos para aplicação do Ficart:

I. a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;

II. a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividade congêneres;

III. a ação comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência de cunho cultural;

IV. construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

V. outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim considerados;

O Ficart só existia na legislação, a ferramenta mais utilizada pelo Pronac, sem sombra de dúvidas foi o Incentivo a projetos culturais, ele funcionaria seguido a legislação original (sem as atualizações posteriores) da seguinte maneira:

3- Doações ou patrocínios- Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei.

As propostas estabelecidas pela lei Rouanet revigoravam o setor cultural, que estava sem apoio e sem uma política cultural desde a extinção do MinC e da principal lei de incentivo fiscal, a lei Sarney. Apesar das críticas que sofreu, a sensibilidade ou até mesmo as inclinações intelectuais de Paulo Sérgio Rouanet, traziam esperanças à classe artística e ao setor cultural de uma maneira geral.

O jornal carioca *O Pasquim* resume bem a postura do diplomata, “Rouanet assume a Secretaria Federal de Cultura e traz consigo a promessa de novas luzes e soluções neoliberais para a caótica situação cultural brasileira.”

As iniciativas de Rouanet para a seara cultural, estiveram destacadamente ligadas às propostas de lei de incentivo à cultura e à organização/implantação do Pronac. Seja pelos acontecimentos que encurtaram a gestão de Collor, ou seja por uma falta de plano ou de um projeto para a cultura, a principal (e praticamente única) iniciativa de ponta para reparar o setor cultural, foi apenas a Lei Rouanet.

Se por um lado, Ipojuca Pontes causava mal-estar no meio intelectual e artístico, por sua postura ressentida e de pouca representatividade, Rouanet sofria um pouco do oposto: para muitos, predominantemente a imprensa, Rouanet era sofisticado demais para o posto e por ter ficado muito tempo (a serviço) fora do país, desconhecia nossa realidade cultural. Conhecido como um intelectual elitista, Rouanet, em todo caso, gozava de prestígio entre a *intelligentsia* brasileira.

Certamente, seu nome oferecia menos resistência do que a de Ipojuca Pontes. Ou, pelo menos, seria uma resistência de outra ordem. Embora certamente fosse “desconhecido do grande público”, como Ipojuca Pontes, Rouanet não seria taxado, sem rodeios, de “ridículo”, fosse se tratando de estética, fosse se referindo à política ou à filosofia.

Mas as críticas vieram. Na coluna sobre cinema, assinada pela jornalista Rosângela Trolles, no periódico *O Pasquim*, há uma nítida provocação ao agora secretário de cultura, segundo a coluna

Sérgio Paulo Rouanet deixa seu cargo de embaixador na Europa e a princípio tudo lhe causa náuseas, nada lhe lembra a asséptica Dinamarca (...) lança seu olhar analítico por sobre a “massa” própria, um emaranhado de raças, línguas e classes sociais lhe saltam aos olhos. Fervilham bandos, grupos jamais indicados em relatórios oficiais e relações implícitas entre umbandistas e socialites, reis do bicho e favelados miseráveis, samba e rock, política e arte.

De fato, a realidade cultural brasileira nem de longe se assemelha à Dinamarca, onde Rouanet exercia seu cargo de embaixador antes de aceitar a oportunidade de ser Secretário de Cultura de Collor. O que podemos analisar de fato é o caráter tecnicista que o ex-embaixador adotou para lidar com todo o aparato cultural. A ampliação e correção da antiga Lei Sarney, mais o incentivo ao empresariado brasileiro para que se aproximasse dos projetos ligados à Secretaria, foram iniciativas que agradavam ao governo e (também) aos empresários e davam uma resposta e uma centelha de esperança ao setor cultural, que havia sido massacrado por Collor e Ipojuca Pontes.

No entanto, a reformulação da lei de incentivo fiscal, foi como já citamos, a única iniciativa para nosso setor cultural, a legislação sobre políticas culturais na gestão de Collor é unânime acerca dessa conclusão. Por isso, apesar da Lei Rouanet, falamos em um esvaziamento do setor cultural, o Estado minimizou a nível institucional o Ministério, desamparou a indústria do cinema nacional, teve um secretário de cultura desprestigiado entre seus próprios companheiros de segmento, demitiu e exonerou de ofício funcionários públicos e extinguiu as principais instituições culturais.

Não fosse pela iniciativa de reformular a lei Rouanet, dentro do espírito das políticas neoliberais, o governo de Fernando Collor poderia ser apontado como a gestão governamental

pós-ditadura que mais desprezo demonstrou para a cultura e suas manifestações, seja por meio de seus artistas, seja por meio de instituições que representam a cultura.

O próprio secretário de cultura reconhece essa debilidade do governo, apesar de tentar justificar a conjuntura econômica como seu agente balizador. Em entrevista ao programa televisivo Roda Viva, transmitido em 30 de agosto de 1991,

quando se diz que o governo desprivilegiou a cultura, descriminou a classe cultural, a classe artística, é preciso entender que a política cultural inicial do governo se deu no bojo de uma política geral, que afetou vários setores da sociedade e retirou todos os incentivos fiscais, sem exceção nenhuma. Então, não foram só os incentivos culturais que foram suprimidos²⁷.

Sergio Rouanet expressa já de partida que entende a Cultura como um campo que não pode ser pensado em separado, no que concerne ao trato do orçamento e plano de governo. Ao longo da entrevista ele afirma que, melhorando o cenário econômico, os incentivos culturais devem voltar, ainda que sobre novos modelos de gestão do erário público.

Em mais de uma ocasião, a relação cultura-mercado-lucro foi levantada ao longo da entrevista. Rouanet diz que, diferentemente de seu antecessor, Ipojuca Pontes, não acredita que a cultura deva “dar lucro”, mas que não se pode tratar uma área tão heterogênea de maneira a não se pensar as especificidades e que, sim, há empreendimentos no campo da cultura que podem ser superavitários, mas não se pode levar essa realidade como modelo de tratamento para todo e qualquer produto ou expressão cultural.

Esse era um debate muito vivo naquele momento, começo dos anos 1990. Pensar, por um lado, a cultura como um “direito”, era uma ideia associada à recém-promulgada Constituição de 1988 – que declarava, em seu artigo 215, que ‘O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais’ e, por outro lado, pensar a cultura como um “negócio”, capaz de gerar receitas, era uma ideia associada ao arcabouço teórico do neoliberalismo.

A lei Rouanet foi bastante questionada, de partida, também porque apresentava um problema em seu mecanismo de incentivo: aqueles que poderiam obter benefícios fiscais, leia-se os grandes empresários, saiam lucrando duas vezes, a primeira com o abatimento de impostos, a segunda e mais perniciosa é selecionando quais projetos deveriam e seriam selecionados.

²⁷ **ENTREVISTA COM O SECRETÁRIO DE CULTURA SÉRGIO PAULO ROUANET.** Programa Roda Viva, São Paulo: TV Cultura, 30 de agosto de 1991. (o programa está disponível na íntegra no canal oficial do “Roda Viva”, no Youtube e pode ser acessado pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=zgkAWNeXJwo>)
Data do último acesso: 20 de julho de 2023.

Ao longo de toda a década a lei Rouanet passaria por algumas atualizações, mas ficava cada vez mais claro e cada vez mais presente, a força do empresariado brasileiro. De um modo geral, eles ficaram com o papel que seria do Estado: de selecionar e financiar produções culturais.

É principalmente na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso que a Lei Rouanet será um grande negócio para a classe empresarial e será também a principal política de cultura. Só que agora aliada ao turismo, aliada não, propulsora. Antes de falarmos sobre Fernando Henrique, temos, no entanto, a ascensão de outro vice-presidente: Itamar Franco.

Depois do processo de impedimento que Collor atravessou, Itamar Franco, então vice-presidente (1992-1995), ficou à frente do executivo do país. Em sua breve gestão, houve uma tentativa de reparar o caos que Collor deixou nos mecanismos culturais. Entre as ações empreendidas no governo de Itamar, podemos destacar a aprovação da Lei n. 8.695\1993- Lei do Audiovisual, e a revitalização do Ministério da Cultura.

Porém, tanto a revitalização do MinC quanto às efetivas iniciativas da Lei do Audiovisual, só passaram a ter expressão na gestão de FHC. Isso ocorreu, em primeiro lugar, porque o legado do “caçador de marajás” era desastroso em campos variados, e não apenas na Cultura; o que demandava esforços variados das equipes de políticos e técnicos alojados na Esplanada dos Ministério para tirar o Brasil da inércia na qual se metera durante os anos Collor. O próprio tecido político, ainda mal recuperado, vindo da ditadura, estava muito sensível e um *impeachment* contra o primeiro presidente eleito em mais de duas décadas não ajudava a organizar as demandas e poderes políticos.

Em segundo lugar, porque a reestruturação do MinC e a criação de um arcabouço legal, como a Lei 8.695/1993, demandava tempo até ser efetivamente compreendida e incorporada pelos diversos setores por ela atingidos. Coube, por isso, à gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso remontar uma grande parcela da estrutura de cultura que havia sido desestruturada durante os anos Collor.

3.3 A reestruturação do Ministério da Cultura.

Com a recriação do Ministério da Cultura, por meio da Lei n°8.490 de 1992, que ocorreu ainda no governo de Itamar Franco, foi nomeado para o cargo de ministro o crítico literário e diplomata, Antônio Houaiss. Até o final do governo de Itamar, que durou pouco mais de 2 anos, três ministros ficaram à frente do Ministério²⁸. Essa rotatividade de ministros, de certo modo, ilustra, mais uma vez, a instabilidade que marca a política pública de cultura no Brasil.

²⁸ Antonio Houaiss ficou no cargo de outubro de 1992 a setembro de 1993. José Jerônimo Moscardo de Souza esteve brevemente à frente do Ministério - de setembro a dezembro de 1993. Por fim, Luís Roberto do Nascimento e Silva, permaneceu no cargo de dezembro de 1993 a dezembro de 1994 em: Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. (CALABRE, 2009).

Antônio Houaiss em entrevista ao Roda Viva (1993) disse que o convite para o Ministério da Cultura, foi um imperativo ético para ele, o diplomata defendeu uma reformulação da Lei Rouanet e estabeleceu um conjunto de providências que deveriam ser tomadas de maneira concomitante para o ministério, como políticas para o cinema (a Lei do Audiovisual foi concebida alguns meses depois), para o Patrimônio Histórico e a simplificação da legislação de amparo à Cultura.

Houaiss, no entanto, ficou apenas alguns meses frente ao Minc, em uma matéria do jornal O Globo (20 de agosto de 1993), e intitulado *A volta do que não foi*, o ministro diz que permanecerá no cargo de Ministro e que não o trocará pela representação que faria do Brasil pela Unesco em Paris. A reportagem traz ainda a opinião de artistas e intelectuais que preferem que seja ele o ministro da Cultura. Darcy Ribeiro, por exemplo, diz que o lugar do ministro é no Brasil - ele (Itamar) tem que amarrar o Houaiss aqui. Em oposição, o ator e diretor Sérgio Britto, diz que não recomenda ninguém para o ministério, caso Houaiss aceitasse ir para a Unesco, - é como dar um abacaxi de presente, um presente de grego.

O jornal O Globo indica que ninguém quer o cargo de Ministro da Cultura, o tom do jornal, quase dois anos depois da extinção do Ministério diz muita coisa. A criação de um órgão exclusivo para a cultura, como vimos, encontrou muita resistência, vista quase como uma pedra no meio do caminho, foi a muito custo que o ex-presidente José Sarney, conseguiu, por fim, estabelecer um Ministério para o setor. Anos mais tarde, a antipatia da imprensa para com o MinC parece que não desvaneceu.

No fim, Antônio Houaiss ficou à frente do Minc de 2 de outubro de 1992 a 1 de setembro de 1993. Para substituí-lo foi convidado o diplomata cearense Jerônimo Moscardo, que, no entanto, permaneceu apenas quatro meses no cargo. Sucedeu-lhe na função o advogado Luiz Roberto Nascimento. Em uma gestão de, aproximadamente, um ano, Nascimento contribuiu ativamente para a elaboração de uma legislação para o cinema - Lei do Audiovisual. Jogos políticos na Esplanada do Ministério, discordâncias internas entre o ocupante da pasta do Minc e as dificuldades inerentes à gestão de um ministério errante, sem clara política definida e com verbas escassas, ajudam a entender essa errância de ministros.

Ainda assim, com a reestruturação do Ministério da Cultura no organograma do governo, foram restabelecidos também estruturas culturais, outrora desmontadas ou diretamente atingidas por Collor, como a recriação da FUNARTE e do IPHAN. A fundação e o Instituto haviam sido, na gestão de Collor, condensados sob a estrutura do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural - IBPC. Antes de Collor, essas estruturas tinham autonomia e independência, eram divididos em Sphan e Pró-Memória, sua gestão, no entanto, condensou a Fundação e o

Sphan, em um único Instituto²⁹, sem, por sua vez, elaborar uma política que organizasse a gestão dos projetos e ações que deveriam ser regulados pelos novos órgãos.

O Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC, criado por Collor, agregou em sua estrutura o Instituto de Cinema. É muito comum, no estudo de políticas públicas para a cultura, observarmos como órgãos, fundações ou institutos culturais são, constantemente, alvos de desmembramento e fusões em seus organogramas; quando não são destituídas, têm suas estruturas desmontadas e agregadas a outras instituições que parecem ser mais consistentes.

Um exemplo prático foi justamente o IBPC, o Instituto ficou responsável por englobar as competências e atribuições da FUNARTE e do SPHAN. No estudo de políticas culturais, torna-se comum observar essa mobilidade estrutural, penso que isso acaba por denunciar ainda mais a instabilidade que essas instituições enfrentam, muitos estudiosos, como o professor Edmilson Alves Maia Júnior, apontam que essa instabilidade de instituições e conseqüentemente de seus representantes no posto mais alto da pasta, são uma característica da instabilidade democrática que atravessávamos.

²⁹ De acordo com a Cartilha “*EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: Histórico, conceitos e processos*”, produzida pelo IPHAN, “O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, tornou-se Diretoria em 1946 (DPHAN); em 1970, assume a denominação de Instituto (IPHAN) e, em 1979, de Secretaria (novamente SPHAN). Em 1981, passa a Subsecretaria, mantendo a sigla SPHAN. Finalmente, em 1994, readquire a designação de Instituto e recebe a nomenclatura de IPHAN. (cf. IPHAN- “*EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: Histórico, conceitos e processos*”. Brasília- Governo Federal, 2014, p.5)

CAPÍTULO 3: A política de cultura de Fernando Henrique Cardoso.

Quando ascendeu à presidência do Brasil em 1995, Fernando Henrique Cardoso assumiu a missão de reestruturar o Ministério da Cultura, extinto pela gestão Collor, e criar políticas voltadas à área cultural. O cenário político nacional ainda estava tenso, pois FHC recebeu o governo das mãos do presidente Itamar Franco, que fora eleito para vice, já que Fernando Collor renunciou à presidência do país, ainda durante seu processo de *impeachment*. Diante disso, parte da energia política de Itamar foi gasta para apaziguar ânimos, acomodar aliados e não desagradar, por completo, nem opositores nem os partidários de Collor, que ainda continuavam a atuar em Brasília.

No que diz respeito à política de cultura (inexistente no governo de Fernando Collor ou existente na lógica do “desmonte”), Itamar Franco tomou iniciativas para reanimar o setor. Uma destas medidas, foi a promulgação da lei nº 8.685/1993, mais conhecida como Lei do Audiovisual, que

visa fomentar a produção audiovisual cinematográfica nacional independente, mediante a concessão de benefícios aos contribuintes que optarem por adquirir cotas dos direitos de comercialização das obras produzidas, conforme os critérios estabelecidos no texto da lei.

Além da lei 8.685 de 20 de julho de 1993, há a recriação do Ministério da Cultura, pela Lei nº 8.490 de 19 de novembro de 1993.

Tanto Itamar Franco quanto FHC receberam uma herança ingrata no que diz respeito ao setor cultural brasileiro. Além de terem a responsabilidade de reestruturar o setor cultural do país, tiveram que encarar uma novidade: a política de cultura no contexto democrático, quando ela não funciona de maneira tão clara como uma maquinaria de controle social, tal qual acontecera na Ditadura, que, por exemplo, criara organismos como a AERP (Agência Especial de Relações Públicas) e atuava diretamente sobre a produção cultural com mecanismos como a censura.

Como sabemos, em contextos não democráticos, a cultura e seu gerenciamento são usados a favor da máquina estatal, uma vez que a cultura é instrumentalizada e os governos se esforçam para utilizá-la como uma ferramenta do Estado. Há censura, sem dúvidas, mas, além disso, a regulação de uma política cultural é uma área que nenhum regime de exceção deixa correr livremente. Para esses regimes, a cultura deve ser trabalhada e organizada por meio de duas estratégias: a censura e a propaganda

O mesmo não acontece em governos democráticos, já que o Estado não se utiliza (ao menos não de forma aberta e radical) dessas estratégias e lógicas de controle social. A partir de então, a cultura passa por uma transformação em sua regulação. No modo como o Estado gerenciará a cultura no pós-Ditadura predomina a tônica de associá-la ao mercado. José Álvaro

Machado (2001) ao analisar a *Estrutura Institucional do Setor Cultural no Brasil*, nos mostra como há uma contraposição frontal entre Estado e mercado em face das necessidades de custeio das artes e da cultura, esse dilema, segundo Machado, teria de ser resolvido a favor do mercado.

Também em face dessa realidade, não se pode dizer que o fim da Ditadura significou um momento de plena autonomia do setor cultural. Em contextos democráticos, outros desafios se colocam, mas a cultura não tem autonomia, é como se ela fosse sempre subutilizada. As políticas de cultura são quase sempre utilizadas como trampolim, associadas como subalternas a outras áreas da Esplanada dos Ministérios, impulsionando outras políticas públicas, seja a educação, o turismo ou (o que mais se destacou nos governos FHC e Collor) o mercado.

A nova forma de gerenciamento, na gestão de FHC, alinhando-se ainda mais aos preceitos neoliberais, reaplicou, a lógica estabelecida por Collor; qual seja, utilizando as políticas de cultura como acessórias à lógica da economia. Em muitas situações, essa lógica aparece como uma instrumentalização de aspectos da cultura que são utilizados como um atrativo para alavancar o turismo brasileiro.

É importante lembrar que a análise que estou desenvolvendo aqui tem como centro de observação o cenário institucional do Governo Federal. Desta forma, ficamos distantes de analisar as políticas culturais regionais. Ainda assim, vamos dedicar alguma atenção a um caso particular: O Ceará, que é um exemplo destacado de políticas desenvolvidas para a área cultural, especialmente quando pensamos na relação que se estabelece com o mercado do turismo.

O caso do Ceará parece significativo porque esclarece como há uma coincidência na direcionamento que os gestores do executivo estadual ofereceram às políticas culturais, quando comparadas com as diretrizes pensadas no âmbito do Ministério da Cultura. No Ceará, como no Brasil, pensa-se a cultura como elemento impulsionador do turismo regional. Um desses casos que relacionam turismo, mercado e política cultural foi a exibição, pela Rede Globo de Televisão, da novela “Tropicaliente”. É esse caso exemplar. E por isso vamos observá-lo mais de perto.

4.1 A novela Tropicaliente como marketing cultural.

Tropicaliente foi uma novela exibida pela Rede Globo em 1994, escrita por Walther Negrão e dirigida por Paulo Ubiratan (1947-1998). A história de amor entre um pescador e uma moça rica, tinha como cenário de fundo, as dunas do Ceará. A escolha do Ceará como locação da novela, não foi puramente artística. Ao contrário disso, o diretor de núcleo Paulo Ubiratan reuniu-se com o então governador do Ceará, Ciro Gomes, e manifestou sua intenção de realizar a novela no Estado. Ciro Gomes concordou e participou ativamente no levantamento de fundos financeiros para a realização da novela, mas impôs como contrapartida que o folhetim global mostrasse a potência turística do Ceará.

Segundo o Jornal Folha de São Paulo em sua edição (16 de maio de 1994), o governo cearense investiu mais de US\$500,000 na infraestrutura da novela³⁰. O jornal traz ainda a expectativa de Bismarck Maia, diretor da Companhia do Desenvolvimento Industrial e Turístico do Ceará, diante dos investimentos. Para Maia “não há *marketing* melhor para o turismo do que uma novela exibir as belezas do Ceará durante oito meses.” De fato, houve um crescimento do turismo na região, segundo o Observatório da TV, mesmo na baixa temporada, ocorreu um aumento de 30% no número de turistas que visitaram o estado.

Uma novela era (e é) um dos principais produtos do universo audiovisual brasileiro. O fato de ser uma novela exibida na maior rede de televisão do país garantia uma visibilidade absurda. Como disseram Armand e Michèle Mattelart (1998, p.111), tratando da importância do gênero novelesco para a televisão, particularmente a brasileira,

a popularidade da novela não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é de certa forma a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa.

Tanto os membros do governo no Ceará, quanto os empresários da Globo sabiam disso. E viam na novela uma chance de colocar em prática sua visão que associava política, cultura, turismo e mercado.

É por isso que *Tropicaliente* acabou por se tornar um exemplo singular de subversões no Estado no campo das políticas de cultura. É claro que nem todos os estados e municípios viraram cenários de novela. Mas na prática, o modelo de gasto com cultura em si não era novidade. Prefeituras e estados poderiam aportar recursos em momentos específicos do calendário, como o carnaval, com propaganda oficial ou financiamento de escolas de samba a fim de divulgar as potencialidades, beleza e história dos lugares, sempre com o intuito de atrelar a imagem do lugar à lógica do mercado e do turismo. Mas uma novela, como disse Bismarck Maia em sua entrevista para a Folha de São Paulo, fazia isso por um espaço de tempo mais alargado. Além disso, a propaganda do lugar aparecia de modo menos direto.

Enquadramentos específicos, filtros, recortes, cores, trilha sonora, imagens selecionadas e trabalhadas dentro da lógica do “padrão Globo de qualidade” permitiam uma comunicação muito eficiente, com a vantagem de ser mais sutil do que um encarte publicitário. Como a novela era um produto consumido por praticamente todas as classes sociais, as paisagens onde as tramas em tela se desenrolam acabam sendo incorporadas ao imaginário coletivo da população. E, assim, a trama que unia cultura, turismo e negócio era traçada, muitas vezes sem que a população se

³⁰ Fonte: Folha de São Paulo. disponível em: [Folha de S.Paulo - Ceará investe US\\$ 500 mil em novela - 16/5/1994 \(uol.com.br\)](http://www.uol.com.br)

apercebesse do que estava acontecendo, por trás da câmera, no mundo dos interesses políticos e econômicos.

No acervo “Memória Globo”, disponível *online*, o autor Walter Negrão esclarece um pouco como pensou a novela, como foram surgindo as ideias:

Eu tinha ido para o Caribe nessa época e pensei: “O Brasil tem um Caribe que é o mesmo mar, que é do Nordeste, é o Ceará”. E coincidiu do Paulo Ubiratan ser apaixonado pelo Ceará, por Fortaleza. Nós viajamos para lá: Paulo, Mário Lúcio Vaz, Ítalo Granato e eu. Nesses três dias eu pesquisei sobre o negócio de lá, exportação de lagosta e pesca. O barco lagosteiro é muito bonito, cheio de gaiolas, completamente diferente de uma jangada. Com todas as praias que tem no Ceará, a gente construiu uma praia fake para gravar a novela, que era uma plataforma de pedra, perto do Beach Park, com caminhões de areia. Porque era um lugar reservado para a gente poder gravar durante meses, sem turista. E até hoje tem uma cabana nesse lugar”,³¹

Ao mesmo tempo, essa maneira de tratamento da identidade, da cultura, do modo de ser de uma dada região e população, quando transpostos para o enredo de uma novela, quase sempre, resultará em um olhar simplificador e estereotipado dos lugares e personagens. Assim, as praias de Porto das Dunas e de Morro Branco e seus pescadores foram apresentados na trama das 6 de maneira rústica, como se ainda estivessem vivendo em tempos anteriores à década de 1990. Mas não era dito ao telespectador. Em nenhum momento se dizia, por exemplo, que *Tropicaliente* era uma novela de época. E de fato não era. Mas o modo como retratava os pescadores era como se eles estivessem no passado.

Ainda assim, para os promotores da novela, valeu a pena apresentar esse lado do Ceará ao Brasil, deslocando o olhar para outros lugares onde a vida acontecia, além do das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, tão repetidamente apresentados nas novelas brasileiras.

O consumo turístico da cultura promove uma assepsia do produto a ser apresentado, para isso recorre às imagens caricaturais, ainda que, por vezes, possam ser bem-intencionadas.

Foi com essa estratégia de impulsionar a economia e o turismo que políticas de cultura foram desenvolvidas. O caso *Tropicaliente* não foi o único, embora seja um dos mais emblemáticos, para mostrar como foi concebido pelo poder estadual do Ceará a dinâmica que passa então a ser predominante: as ferramentas do mercado, as estratégias do “marketing cultural”, como modos de ação e de política cultural.

Essa lógica, no entanto, era a visão macro que foi desenvolvida principalmente pela gestão a nível federal. Ainda que na época da novela muito tenha se falado acerca da relação entre

31

<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/tropicaliente/noticia/bastidores.ghtml>
(último acesso março de 2024)

o Governador do Estado do Ceará Ciro Gomes e a tentativa de alavancar o nome de Fernando Henrique Cardoso (ambos do PSDB), de forma simbólica, o caso da novela *Tropicaliente* indicava trilhas a partir da qual muito se faria nessa relação política cultural.

4.2 O Ministro e o Ministério: Weffort e seu papel frente ao Ministério da Cultura.

Intitulado *Mãos à obra, Brasil*, o plano de governo de Fernando Henrique Cardoso, se concentrou no que ele compreendia como *um novo projeto de desenvolvimento e na construção do novo país*. Não é recente, obviamente, o ato de ser recorrer a esses recursos discursivos, que apelam para a ideia de novidade nesses momentos de transição de governos; sobretudo, quando o governo que ascende quer inaugurar sua gestão com ares de distinção (e não de continuidade) em relação àquele que o precedeu.

Na proposta de FHC (1995), ao contrário da de Collor, a cultura tem um espaço garantido. No capítulo V – “A parceria Estado-Sociedade”, o plano afirma que

A atividade cultural gera riqueza e emprego, valoriza os recursos naturais e o patrimônio histórico, incentiva o espírito crítico, promove a criatividade e a inovação. “Investir em cultura”, do ponto de vista do governo, significa apoiar e incentivar a preservação, a criação, a divulgação e a participação de todos nos aspectos culturais da vida social. Significa também estender as perspectivas da política cultural aos campos da educação e da comunicação, bem como das atividades econômicas, gerando riqueza e produzindo mais cultura.

O plano de governo³² colocou a questão cultural em destaque; e prometia que o governo de Fernando Henrique teria uma participação intensa e imediata na reabilitação das instituições culturais e na recomposição das estruturas e serviços de apoio à preservação do patrimônio e de incentivos às artes. (FHC,1995). Não se pode esquecer que FHC era um intelectual ligado às Ciências Sociais, assim como sua esposa, a antropóloga Ruth Cardoso, sendo também ela renomada professora universitária. Essa trajetória do casal, em alguma medida, criava uma expectativa, tanto por parte de intelectuais quanto por parte de outros agentes ligados ao setor cultural, de que houvesse alguma atenção especial dada à cultura.

O plano traz ainda as metas do governo de Fernando Henrique para a área cultural, elas dividem-se em *Estrutura institucional* e *Criação e promoção*. As metas para Estrutura foram:

- Ampliar os recursos e incentivos para a área cultural.
- Reformular, incorporando a experiência da Lei Sarney, a legislação de incentivos fiscais para a cultura, desburocratizando procedimentos, agilizando a

³² CARDOSO, Fernando Henrique. *Mãos à obra, Brasil*. Proposta de Governo. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro, 2008.

dinâmica de captação de recursos e estruturando mecanismos efetivos de fiscalização.

- Estabelecer parcerias com a iniciativa privada e os poderes públicos locais.
- Agilizar e desburocratizar os órgãos e entidades encarregados do fomento cultural.
- Apoiar **um sistema nacional da memória**, documental e patrimonial, interligando arquivos, bibliotecas, museus e monumentos, públicos e privados, através de todo o país.
- Criar os mecanismos que assegurem a recuperação da produção cinematográfica brasileira, em suas diversas modalidades, estimulando sua competitividade no país e no exterior. (grifos da autora).

Já as metas para Criação e promoção eram:

- Reformular e expandir as fundações ligadas à cultura, assegurando a participação conjunta do poder público, da iniciativa privada e de outros setores representativos da sociedade em sua administração.
- Apoiar essas fundações em seus objetivos de promover a arrecadação de recursos, realizar a seleção de projetos culturais, endossar projetos de qualidade propostos pela classe produtora e facilitar a criação de uma rede de circulação, consumo e fruição desses bens pela população brasileira.
- Trabalhar pela democratização da produção e do consumo culturais, promovendo o acesso de todas as camadas da população aos bens culturais do presente e do passado.
- Participar diretamente nos projetos de grande interesse nacional ou institucional que não ofereçam atrativos ou possibilidades de ser geridos e financiados por empresas ou instituições privadas;
- Criar e manter canais de comunicação fluentes e democráticos com a comunidade cultural, a fim de poder atender com agilidade suas demandas e necessidades diversificadas.
- Apoiar, através dos meios de comunicação, a divulgação da produção artística da sociedade, assegurando o pagamento adequado dos direitos autorais do artista.

Como se vê, as propostas e metas demonstravam uma elaboração mais demorada do próprio capítulo sobre a Cultura. Embora possamos dizer que algumas das passagens tem um excessivo tom generalista, sem deixar claro como as metas poderão ser alcançadas, as propostas

de Fernando Henrique para a cultura, são importantes pois desde o governo do ex-presidente José Sarney (1985-1990), não havia sequer propostas ou planos para o setor cultural. Podemos concluir, em síntese, que desde 1990, com a eleição do presidente Fernando Collor (1990-1992), o setor cultural passa por uma fase opaca. Apenas em 1993, com a gestão de Itamar Franco (1992-1995), há iniciativas para reconstruir os alicerces das manifestações culturais.

O plano de FHC para a cultura almejava colocá-la em lugar de destaque, dando-lhe o protagonismo que o setor merece, no entanto, sabemos que pouco do que fora planejado foi posto em prática. Das propostas para o setor, podemos assinalar a manifestação de algumas delas, como por exemplo, a experiência da Lei Sarney, extinta por Collor e depois concebida com outro modelo e legislação, a Lei Rouanet, foi reaproveitada pela gestão de FHC.

Outra concretização das propostas foi o estabelecimento de parcerias com a iniciativa privada e os poderes públicos locais. As leis de incentivo fiscal, encontram ressonâncias também nos estados e nos municípios, há de fato, uma parceria entre os estados e o executivo federal. O ponto forte desta aliança, no entanto, é a parceria com a iniciativa privada. Essa parceria predomina tanto em nível nacional, como regional. Aqui, no corpo das ações alinhadas ao neoliberalismo, o governo vai ampliando espaços para a ação do capital privado. Se, de fato, essas decisões podem ter trazido algum dinamismo para as políticas de cultura, são atitudes que, por outro lado, desobrigam o Estado de gerenciar mais de perto áreas como a cultura e, ao mesmo tempo, fazem o Estado transferir recursos ao setor privado por meio de incentivos fiscais.

Outro ponto da proposta que realmente foi posto em prática foi a recuperação da produção cinematográfica, que em pouco tempo retomava, inclusive, sua capacidade de participar de festivais e de competir no exterior. Depois de anos de estagnação, o chamado “cinema de retomada” ilustra bem essa tarefa, assim como a quantidade de indicações e prêmios que o país ganhou.

Um ponto que encontrou pouco espaço para sua concretização foi o Sistema Nacional da Memória, no entanto, o cuidado com os documentos, arquivos, bibliotecas, museus e monumentos, encontraram um campo frutífero para o debate, já no final da gestão de FHC, predomina já no final de seu governo, um esforço legislativo e institucional em garantir-lhes espaços. Podemos apontar como exemplo, o decreto nº 3.551 de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI.

No entanto, quando analisamos as metas de “Criação e Promoção”, constatamos as fragilidades das metas, uma vez que elas não possuem espaço para serem fortalecidas. Uma das metas é apoiar os objetivos das fundações e promover a arrecadação de recursos e realizar a seleção de projetos culturais. Sabemos que esses objetivos acabam por escapar das mãos do Estado, uma vez que ele transmite o poder de decisão da escolha de projetos culturais à iniciativa privada. A meta de promover a arrecadação de recursos de fato existe e manifesta-se com a Lei

Rouanet, no mecanismo de mecenato, apenas. Não houve uma tentativa de encontrar outros meios de arrecadação.

Outra meta que encontrou dificuldade em sua realização foi a democratização da produção e do consumo cultural, a promoção do acesso de todas as camadas da população. Podemos pensar que realmente há a democratização da produção cultural, no entanto, produtores de cultura fora do eixo Rio - São Paulo, encontravam-se em desvantagens, uma vez que a maioria dos projetos aprovados eram destes dois estados do país, mantendo uma antiga tradição de concentração dos recursos destinados à cultura na região sudeste, particularmente entre estas duas grandes cidades.

Como todas as propostas de campanha, apenas algumas das metas encontraram vigor em sua implementação, outras perderam um pouco a força e houve aquelas que encontraram bastante dificuldade de implementação. No plano teórico, as metas possuem tenacidade, o problema é a capacidade de encontrarem essa mesma força na prática. Seja por clareza, não das metas, mas dos mecanismos e processos envolvidos em sua execução, seja pelo aporte insuficiente de recursos (públicos e privados), o fato é que muitas das metas para a cultura não saíram do papel.

No plano teórico havia manifestação para o incentivo à área cultural, porém sabemos que a configuração adotada foi outra. De acordo com Lia Calabre (2009, p 114)

Na gestão do ministro Weffort, as discussões e propostas de implantação e de elaboração de políticas de cultura praticamente desapareceram da prática governamental. Foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo (Rouanet e do Audiovisual) - ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente Fernando Henrique, cujo principal exemplo foi a política de privatização das empresas estatais das mais diversas áreas.

É interessante notar como ainda no plano de governo, a manifestação de políticas públicas para a cultura, são colocadas e pensadas em conjunto com a economia, pois foi dessa maneira que a gestão Weffort\FHC, a concebeu. Nesse jogo, a Cultura era uma bengala de apoio tanto à economia como ao mercado do turismo. Ainda segundo Lia Calabre (2009, p. 116),

a estratégia utilizada na gestão do ministro Weffort estava assentada no desejo de fornecer ao país um sistema de financiamento da cultura. Ao longo da gestão do ministro, o MinC estruturou-se em torno da lei de incentivos e fez desse recurso quase que exclusivamente a única fonte de financiamento para a cultura.

Como era de se esperar, assim como ocorreu em momentos anteriores, as mudanças decorrentes dessas políticas de cultura foram bruscas. De um lado, extinção de organismos culturais, de outro todo um novo aparato legal e de poder exigia dos agentes culturais, uma

adaptação rápida ao novo cenário. E essa é uma exigência que nem sempre pode ser cumprida. Como resultado, o setor cultural ficou entre a estagnação e o passo errante, buscando compreender e se adaptar a esses novos tempos de simbiose entre política e mercado; inclusive com a participação de novos atores sociais – como o chamado terceiro setor (representado aqui pelas Organizações não Governamentais) – que surgiram nesse momento, e se especializaram em auxiliar artistas e outros operadores da cultura na preparação de projetos para concorrerem nos “editais de cultura”.

Essa simbiose da Política com o mercado não era uma exclusividade do Brasil. Era uma marca do cenário ocidental entre o final do século XX e o início do século XXI. Eric Hobsbawm, interessado nessa imbricação cultura e capital, escreveu em *Tempos Fraturados* (2012):

como é então, que a cultura, a política e o mercado interagem. Até agora, no que se refere aos estrategistas políticos, ao menos nos países democráticos, a cultura não tem grande importância nas questões de política interna.

É claro que Hobsbawm estava pensando, principalmente, nas relações entre cultura e política em países do chamado primeiro mundo. Mas foi exatamente essa característica (da cultura não ser uma estrutura determinante nos comandos das políticas públicas) que marcou a política de cultura na gestão de Weffort. Em certo sentido, a importância dispensada às políticas públicas de cultura só encontrava efervescência se servisse à economia; seja utilizando a cultura para o turismo cultural, seja a inserindo na dedução fiscal.

Foi Francisco Weffort, acadêmico de Ciências Políticas e político, quem foi nomeado ao cargo de ministro de Fernando Henrique Cardoso em 1995 e permaneceu no cargo até 2002. Algo até então inédito, já que era constante a rotatividade do cargo em gestões anteriores. O que se pode constatar é que Weffort parecia ser um pouco mais sensível à cultura do que alguns dos seus antecessores, como Ipojuca Pontes, por exemplo. Mas, ainda assim, sua expressão como ministro não era uma unanimidade no meio artístico, assim como nunca foi o de outros ministros que o antecederam (MALERONKA, 2019).

Além disso, envolveu-se em algumas polêmicas como a demissão³³ da presidência do IBAC do poeta maranhense José Ribamar Ferreira (Ferreira Gullar) e a consequente admissão do escritor Márcio de Sousa para o cargo, anteriormente ele ocupava a Direção do Departamento

³³ Ainda de acordo com Andriani, a demissão do poeta Gullar, o deixou ofendido, uma vez que, havia saído nos jornais da época que FHC só interferiria nos cargos do segundo e terceiro escalão do governo por corrupção, incompetência e inoperância. Gullar indagou Weffort sobre qual categoria ele se incluía. Há mais sobre esse embate na dissertação de Andriani: *A atuação da Funarte através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP*. Andriani, André Guilles Troysi de Campos- Campinas-SP, 2010.

Nacional do Livro. Essa demissão segundo Andriani (2010), causou mal-estar e alvoroço entre artistas e operadores da cultura em geral:

Na sequência da demissão, surge um abaixo assinado dentro da FUNARTE que irritou o Ministro Francisco Weffort em visita a Rio de Janeiro. Quando soube do abaixo assinado, Weffort disse que Fernando Henrique tem autoridade para formar seu governo “A eleição já foi feita, de forma democrática. Eu, como Ministro, só devia uma consulta ao Presidente, e ela foi feita”.

Nem só de mal-estar e polêmica foi feita a longa gestão de Weffort. Algumas iniciativas importantes foram tomadas como a reativação do Projeto Pixinguinha para a área da música (um desejo que também era de Ferreira Gullar), a criação da Ordem do Mérito, o Programa Monumenta - ligado à área do patrimônio imaterial, os 300 anos de Zumbi dos Palmares, os 100 anos do Cinema e, também, a fatídica comemoração dos 500 anos do Brasil³⁴.

Porém, apesar das iniciativas supracitadas, o que funcionou como principal política pública de cultura foi o aprimoramento das leis de renúncia fiscal. Na gestão do ministro Weffort, as discussões e propostas de implantação e de elaboração de políticas de cultura praticamente desapareceram da prática governamental.

Foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo (Rouanet e do Audiovisual) – ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, cujo principal exemplo foi a política de privatização das empresas estatais das mais diversas áreas. (CALABRE, 2009).

Com o fito de estabelecer uma estratégia para financiar a cultura, Weffort empenhou-se em colocar em prática um plano que solucionasse o vazio de recursos para a área cultural, utilizando-se principalmente da Lei Rouanet. Ainda de acordo com Lia Calabre (2009), “a estratégia utilizada na gestão do ministro Weffort estava assentada no desejo de fornecer ao país um sistema de financiamento da cultura (...) Para isso estimulou a formação de uma visão empresarial na qual incentivos fiscais para a cultura deveriam estar associados tanto ao marketing cultural como a um compromisso das empresas com a comunidade”.

Porém, sabe-se que não houve esse compromisso entre as empresas e a sociedade. Isso ocorreu em decorrência do mecanismo que deixava nas mãos das empresas o poder de decisão sobre quais projetos seriam selecionados, assim como o que o empresariado brasileiro achava ser “cultura” e ser digno de receber as isenções. O empresariado, como não poderia deixar de ser,

³⁴ Entre os desmandos da comemoração, foi encomendada uma réplica da embarcação (caravela) no navegador português Pedro Álvares Cabral. A ideia era que a embarcação aportasse em Porto Seguro-Bahia, como parte dos eventos comemorativos dos 500 anos da chegada dos portugueses. O barco, que custou algo em torno de 3,8 milhões de reais aos cofres públicos, acabou naufragando, por problemas técnicos, antes mesmo de completar a viagem comemorativa.

usava, para pensar projetos culturais, praticamente os mesmos critérios que usava para pensar os seus negócios. Para Dória, (2003)

(...) É natural também que o empresário faça o mesmo - ouvindo, no máximo, seu departamento de *marketing* antes de decidir. Para se conhecer o resultado basta consultar como exemplo, a relação de projetos aprovados sob o título “história”. Lá encontraremos a história do carro a álcool, a história do vinho, a história do turismo, a história da energia ou, ainda a paradigmática história do dinheiro... Essa a “história” que é, ao mesmo tempo “cultura” para o novo contingente de mecenas que a Lei Rouanet mobilizou.’

Para compreendermos o ‘mecanismo’ da lei que conhecemos como Rouanet, faz-se necessário entendermos primeiramente que ela foi uma reformulação da antiga nº 7.505 de julho de 1986 ou como já a conhecemos: a Lei Sarney.

Portanto, embora com suas especificidades e particularidades, há tanto na Lei Sarney como na Lei Rouanet dois problemas centrais: a pouca participação do povo e a quase total delegação da regulação da política cultural – pelo menos no que concerne à escolha dos projetos que conseguiriam angariar recursos – para o empresariado brasileiro. É esse o principal problema do mecanismo criado desde os tempos de Celso Furtado, uma vez que esse mecanismo é fortemente retroalimentado pelas leis de renúncia fiscal da gestão FHC

É importante salientar que as leis de incentivos fiscais não são malélicas, o problema é seu mecanismo e a forma como essas leis são reguladas. Elas, muitas vezes, deixam nas mãos de grandes corporações o livre arbítrio para a seleção de projetos que serão contemplados com o financiamento.

O critério de aprovação dos projetos por parte do governo – que se limitava a verificar se os seus objetivos eram os previstos em lei – fez com que efetivamente o mercado decidisse em quais projetos deveriam investir, quais renderiam a desejada imagem de marketing cultural. O que o governo terminou fazendo foi liberar recursos públicos para serem aplicados sob a ótica do interesse empresarial. (CALABRE,2009).

Ao mesmo tempo, critérios mais diretamente ligados ao campo da arte em si (estética, relevância artística e histórica, originalidade, por exemplo), perderam força diante de outros interesses. Uma empresa, por exemplo, comumente optava por apoiar projetos não apenas olhando o orçamento, mas pensando na visibilidade de sua marca, ao associar-se àquele produto artístico-cultural. Além disso, as empresas “patrocinadoras” só alocavam verbas em projetos desenvolvidos de acordo com os seus valores ético-morais.

Em certo sentido, portanto, o Estado entregava à iniciativa privada a regulação de uma política cultural. Foi com o aperfeiçoamento desse mecanismo que se ocupou Weffort. É por essa série de fatores que nos juntamos a autores como Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Antonio

Rubim (entre outros pesquisadores das políticas culturais), para quem as leis de incentivo acabaram por se tornar a política cultural do Ministério da Cultura na gestão de FHC\Weffort.

4.3 O Programa Nacional de Apoio à Cultura

Alinhado aos pilares do neoliberalismo que predominava nos anos de 1990, porém sem conhecimento teórico e técnico para externalizá-lo e assim enfeitiçar seu eleitorado mais abastado, o ex-presidente Fernando Collor precisava de uma cabeça pensante, capaz de organizar o discurso de que desejava proferir (o que não quer dizer que era o mesmo que o desejava fazer). Em grande medida, quem apoiou Collor nessa “organização das ideias” foi o ensaísta, crítico literário e diplomata José Guilherme Merquior.

O diplomata foi o principal mentor dos discursos de Collor, não só no que diz respeito à política externa, mas também, ou melhor, principalmente, no que diz respeito ao papel do Estado na nova ordem mundial e como este deveria se portar diante da economia.

Intelectual de fôlego, Merquior gozava de prestígio no meio acadêmico, apesar de certos desafetos. Ele tinha grande inserção em jornais de circulação nacional. Era respeitado e polêmico e a trajetória de suas ideias era marcada ora como simpatizante do marxismo a um maduro pensador alinhado ao liberalismo.

Em certo sentido, foi melhor que o diplomata não tenha influenciado (tanto) Fernando Collor no que concerne à seara cultural. Conta-se que Merquior chegou mesmo a recusar ser seu Secretário de Cultura. Esse papel coube a Sérgio Paulo Rouanet, outro diplomata (como já sabemos), igualmente respeitado como intelectual: foi ele quem assumiu a Secretaria de Cultura no governo Collor, quando da extinção do Ministério da Cultura e após a impopular gestão de Ipojuca Pontes.

Como já vimos, Rouanet ficou no cargo de 1991 até 1992 e apesar do breve tempo em que esteve à frente da Secretaria, foi o responsável por reformular a lei de incentivos fiscais à cultura. Rouanet reformulou a extinta Lei Sarney, estabelecendo seu mecanismo de captação e tentando corrigir o que havia de errado e de crítico na lei anterior, e instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Pronac), ou como ficou e permanece conhecida, a Lei Rouanet.

O Programa Nacional de Apoio à Cultura -PRONAC- tinha a seguinte estrutura (figura 5):



Figura 5- Organograma do PRONAC

Fonte: criação da autora.

O Fundo Nacional de Cultura (FNC), segundo a cartilha *Cultura é um bom negócio*, é constituído principalmente com recursos oriundos das loterias federais, do Tesouro Nacional, de Fundos de Desenvolvimento Regional, legados, subvenções e doações. O FNC destina-se a financiar a fundo perdido, 80% dos valores dos projetos aprovados.

O Fundo de Investimento Cultural e Artístico é um instrumento de mercado que não conta com a participação do MinC/Secretaria de Cultura. Prevê a constituição de fundos para investimento em cultura e isenta do Imposto de Renda e de operações de crédito, câmbio e seguros. Um organograma aparentemente simples, portanto, passava a estruturar o modo de funcionamento dos financiamentos da área cultural.

Entre os mecanismos de arrecadação, havia o “mecenato - patrocínio ou doação” **que é o instrumento de excelência**, da Lei Federal de Incentivos à Cultura. Tal instrumento baseia-se no apoio a projetos analisados pelas entidades vinculadas ao MinC/Secretaria aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, o que permite à pessoa física e jurídica a redução no Imposto de Renda.

Foi o mecenato que mais foi publicizado, uma vez que tinha o fito de persuadir a classe empresarial do país a apoiar iniciativas culturais garantindo-lhes uma contrapartida vantajosa.

Porém, com o *impeachment* de Collor, essa estrutura mudaria. Surgem novas preocupações com o cinema, por exemplo. No entanto, essa estrutura da Lei Rouanet não mudaria, como citado anteriormente, estruturas culturais, mesmo legislativas, são constantemente

subaproveitadas, emendadas ou desestruturadas. Importante esclarecer que as iniciativas para o cinema são dotadas de um mecanismo próprio.

Em 1995, por meio Decreto nº1.494 de 17 de maio de 1995, o presidente Fernando Henrique Cardoso regulamenta a lei 8.313 de dezembro de 1991, assim o decreto estabelecia a sistematização da execução do Pronac, além de dar outras providências.

Logo, a estrutura do Ministério da Cultura passava por uma reformulação, assim como ficaram estabelecidos os principais mecanismos de apoio à lei federal de incentivo à cultura, que teve forte influência na estrutura que predominava em 1991; inclusive, com os mesmos nomes, embora com algumas modificações na legislação.

No mesmo ano, há a publicação da cartilha *Cultura é um bom negócio*, a cartilha tinha o objetivo de estimular a participação da iniciativa privada no financiamento da cultura. A sessão de abertura da cartilha (introdução) é intitulada *Porque investir em cultura* e traz preceitos que garantem vantagens aos empresários: Os incentivos que o governo dá a empresas que investem na produção cultural vêm confirmar, entre nós, uma forte tendência internacional no mundo dos negócios: a crescente opção pelo marketing cultural. “(...) O marketing cultural oferece a mais rica gama de opções, no universo simbólico, de valores que o empresário pode agregar à imagem de seu empreendimento ou à marca de seu produto.” (MinC,1995).

Há ainda outros tópicos tais como: *O Brasil tem Potencial* e a *Cultura está em Alta*. Interessante que a cartilha parece um manual publicitário de cultura. Oferecendo vantagens incriveis para o mercado, a cartilha traz em seu texto que a cultura é “um componente essencial ao desenvolvimento de qualquer nação”. A ideia de desenvolvimento, no entanto, não é de desenvolvimento sociocultural e sim de desenvolvimento econômico.

É esta a visão institucional do Ministério da Cultura para a cultura, apoiando-se inteiramente no papel de mecenas que segundo a cartilha tem sido fonte de prestígio indiscutível entre pessoas e instituições, nada se compara, em termos de permanência, ao apoiador da cultura. (MinC,1995).

A cartilha, o uso das leis e também seus mecanismos mencionam “pessoas” porém na prática é pouca a participação popular nas decisões relativas às políticas públicas de cultura. A cartilha foi pensada para o empresariado e para aqueles que, em alguma medida, estivessem interessados em participar do projeto de mercantilização da cultura que o documento expressava.

A sistematização do PRONAC, em 1995, (**figura 6**) diferencia-se da estrutura de Fernando Collor de Mello (**figura 5**), pois há uma ampliação do alcance dos mecanismos criados pela própria legislação. O PRONAC em 1995 é constituído agora em sua estrutura pelo Conselho Nacional da Política Cultural, pela Proteção do Patrimônio Histórico Cultural e por fim seu maior enfoque: o mecenato.

Ao longo dos anos, os objetivos precípuos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), foram adquirindo novas estruturas e ganham em sua composição novas iniciativas³⁵.

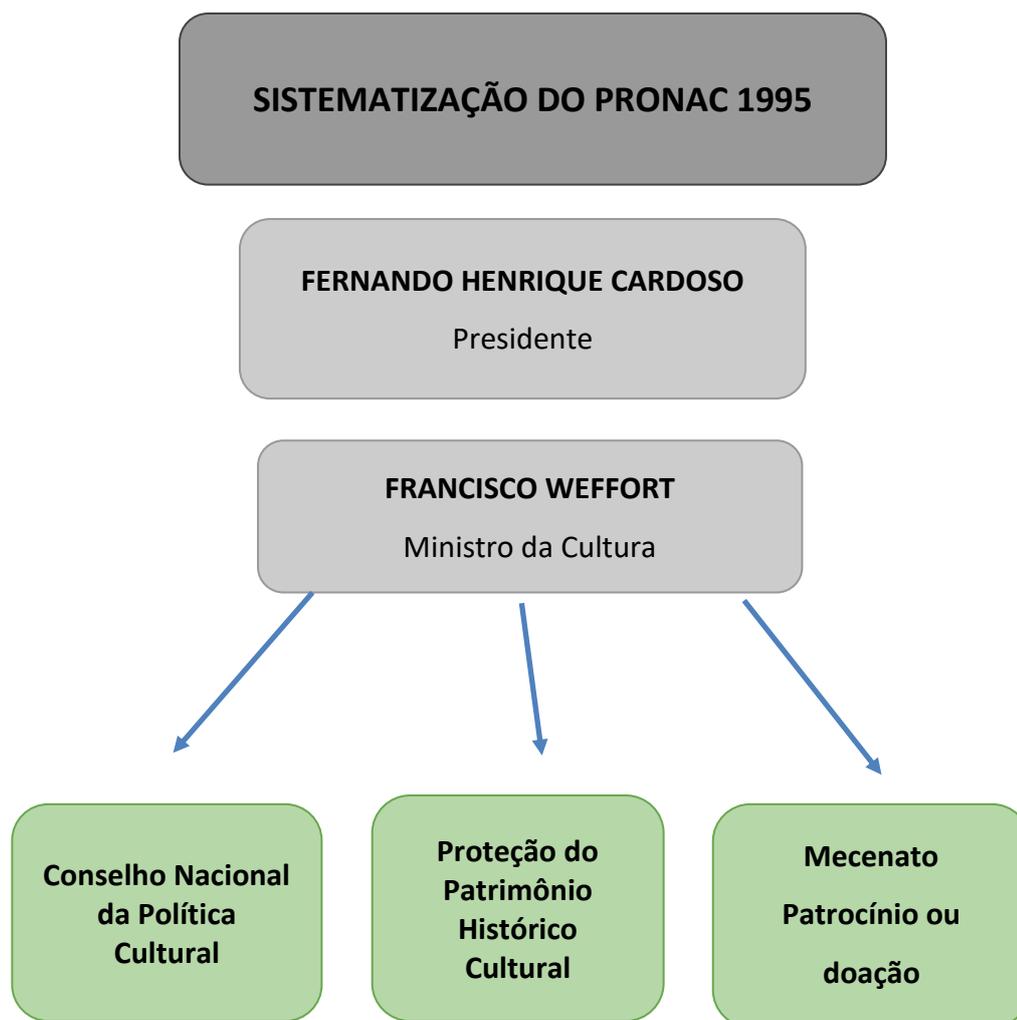
A Lei Rouanet apesar de ter uma legislação simples e de fácil entendimento é constantemente alvo de perversas interpretações pelas mídias (grande e pequena) e principalmente de uma parcela da população que não compreende exatamente como funciona a legislação para a cultura; ou, se compreende, prefere tumultuar o cenário de debate sobre o tema, a fim de promover distorções e atentados contra projetos culturais em geral.

A lei que precedeu o PRONAC, quando em vigor, enfrentou também dificuldades em seu entendimento e regulação. As duas leis enfrentaram uma forte resistência dos que não conseguem (ou não querem) reconhecer a importância de leis para a cultura, o que acaba por vilanizá-las. A bem da verdade, também membros do setor cultural foram duros em suas críticas às Leis de Incentivo.

A estrutura do ressurgido Ministério da Cultura em 1995 (**figura 7**) aqui foi posta a título de elucidação de sua (re)organização; sabemos, no entanto, que essas estruturas e também seus postos não são estáveis, sua estrutura assim como o nome de seus principais gestores aqui foram postos em organograma com o intuito de nos ajudar a termos dimensão do tamanho do Minc e também da quantidade de instituições que lhe compõem.

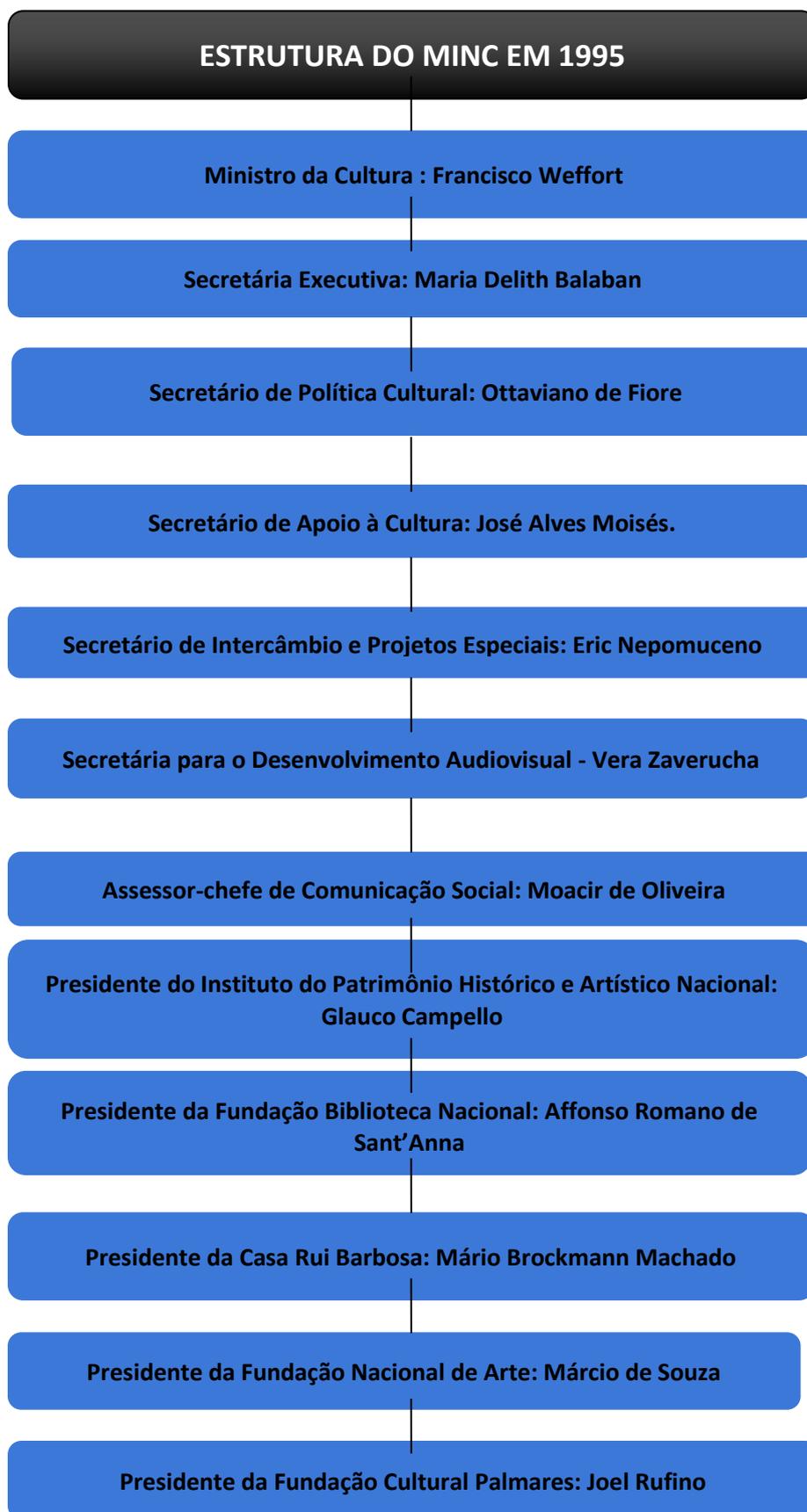
Figura 6: Sistematização do Pronac - 1995

³⁵ O PRONAC permanece em vigor até os dias em que este exercício de dissertação é produzido. Nossas últimas pesquisas sobre esse tema foram feitas no final de 2023.



Fonte: criação da autora.

Figura 7. Estrutura do Ministério da Cultura em 1995:



É importante perceber que no processo de efetiva implantação do PRONAC há um desdobramento de funções, uma maior clareza nos órgãos que integram, em conjunto, o Minc.

Não se trata apenas de mera complexificação do organograma. Em certa medida, essa complexificação acompanha as especificidades de cada órgão que integram os diferentes mecanismos culturais ligados ao Ministério. Além disso, os nomes escolhidos (ou mantidos) são, em sua maioria, figuras conhecidas no campo cultural e atuantes nas temáticas específicas de cada órgão. Personagens como Joel Rufino (Presidente da Fundação Cultural Palmares) e Affonso Romano Sant'Anna (Fundação Biblioteca Nacional), por exemplo, ilustram bem essa realidade; afinal, Joel Rufino era historiador com larga experiência em estudos sobre Cultura e Africanidades; Affonso Romano, por sua vez, é escritor com largo reconhecimento no meio artístico e literário.

CAPÍTULO 4: A Cultura frente à hegemonia do capital financeiro sobre o capital produtivo.

A política pública de cultura que predominou na gestão de FHC, como já vimos, se concentrou em consolidar as leis de renúncia fiscal. Quando se fala de ausência de política de cultura é justamente por não haver um incentivo a outros caminhos para a diversificação de políticas para a cultura, desta feita, o Governo Federal perde a iniciativa cultural e a transfere para a iniciativa privada.

Em certo sentido, portanto, o caminho pela renúncia fiscal é um “não caminho”, na medida em que desobriga o governo não apenas do aporte e gerenciamento dos recursos, mas do próprio debate mais aprofundado do papel e do sentido da cultura como um dos pilares de sustentação da sociedade. Essa transferência é problemática, também, porque cede um grande poder à iniciativa privada e retira do Estado a capacidade (e a obrigação) de decisão sobre a política de cultura que será empregada.

Por isso falamos em ausência estatal, pois sua função fica concentrada unicamente em firmar políticas que favorecem a iniciativa privada, uma vez fortalecida, fica a cargo de grandes empresas a promoção da cultura. Uma das consequências mais imediata dessa política foi a criação de diversas instituições no terceiro setor que, mal ou bem-intencionadas, se especializaram em ajudar artistas a enfrentar o dilema dos editais públicos, a fim de competir pelos financiamentos e, literalmente, bater de porta em porta nas empresas, apresentando projetos. Em muitos casos, ao invés de ser o promotor das políticas públicas de cultura, o Estado se comportou como um fiscal das ações de cultura efetivamente implantadas.

Como um burocrata de plantão, muitas vezes o papel do Estado foi reduzido à conferência de documentos e prestações de contas, apenas para checar se os projetos estavam de acordo com a Legislação.

É importante pensarmos que na transferência para iniciativa privada não predomina apenas uma omissão estatal, mais grave que isso, há um espaço pequeno para a democratização de acesso às discussões sobre políticas culturais com a sociedade civil, assim como a pouca participação dela nos locais de cultura, ou seja, a democratização de acesso à cultura fica comprometida. Tal como nos mostra Viviane Cristina Pinto (2014),

não houve uma abertura à participação popular sobre o papel da Cultura na construção de uma sociedade democrática, não inserindo a Cultura no desenvolvimento da cidadania, uma vez que o acesso aos bens culturais é um importante instrumento na construção da consciência crítica do cidadão.

Quando olhamos os anos 1980 e 1990 em perspectiva, do ponto de vista da construção de um arcabouço legal, a consolidação das leis de incentivos fiscais, como a Lei 8.313 de 1991 (aperfeiçoada na gestão de FHC) e a Lei 8.638 de 1993, respectivamente a lei Rouanet e Lei do

Audiovisual, foram as iniciativas que predominaram no que diz respeito às políticas culturais dirigidas pelo Estado.

Pode-se supor, a partir dessas legislações, que a cultura foi um tema a ser debatido, planejado e discutido. Mas, como estamos tentando mostrar até aqui, não foi bem isso que aconteceu. Não raro, essas Leis ficaram órfãs de um melhor ordenamento que lhes permitisse o efetivo proceder. A Lei Rouanet, por exemplo, só passa a vigorar de maneira mais efetiva 5 ou 6 anos depois de publicada. Nesse ínterim, políticos, agentes da cultura, terceiro setor, empresariado e mesmo os próprios órgãos do governo tentavam entender como se daria o funcionamento da cultura a partir de então.

Vale lembrar que a Lei nº 7.505/86 ou lei Sarney, foi concebida no imediato tempo após a Ditadura, em um contexto que a compreendiam como um projeto exitoso de incentivos fiscais para a cultura, notadamente nos Estados Unidos da América e Europa. Essa política de incentivo, logrou-se bem-sucedida e acabou por tornar-se um produto de exportação que gera riqueza e insere-se no processo de bens de produção. O Brasil inovou ao aderir também a este processo, de acordo com José Sarney, o país não poupou esforços para aplicar essa lógica de maneira imediata na produção de bens culturais. “Essa filosofia era fundamental no projeto. Não era só dar incentivos, como se se quisesse criar um processo de incentivos”. (Sarney, 2000).

No contexto brasileiro, o projeto de incentivos fiscais adotou uma postura diferente daquela adotada pelos Estados Unidos e pela Europa, aqui há um traço tipicamente brasileiro: a troca de favores. Ainda nas palavras do ex-presidente Sarney:

a dura realidade é que o empresariado, os ricos, onde existe acumulação de capital, só investirão de fato em cultura se receberem incentivos para tanto e se essa atividade reverter, de certo modo, em algum benefício para ele.

Sarney não doura a pílula aqui. Expõe o amargor do remédio e, com essa lúcida afirmação, o ex-presidente Sarney exhibe uma das grandes deficiências das leis de incentivo. Em nosso país, a própria concepção do projeto já traz em seu cerne um vício social que permanecerá também com a lei 8.313 de 1991, a lei Rouanet.

Mas a Lei Rouanet não é publicada no imediato pós-Ditadura, como a Lei Sarney. E ainda assim, Sérgio Paulo Rouanet que foi o responsável por pensar, no bojo da Lei que leva seu nome, a criação do Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) não conseguiu ultrapassar esse vício de nascença.

No fim, seja no imediato pós-Ditadura e da eleição indireta de Tancredo/Sarney, seja no cenário do pós-Constituição de 1988, o capital não aplaudia a Cultura, a menos que houvesse algum retorno.

Segundo Alexandre Barbalho (2007,p.10), o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) funcionava como carteiras de crédito disciplinadas pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM) além disso, ainda segundo o autor, o ineditismo do FICART era o reconhecimento do caráter comercial da cultura, disseminando seu entendimento como “investimento de possibilidades”. Ainda segundo Barbalho (citando ALMEIDA, 1994), Francisco Weffort modificou a lei, acrescentando a figura do captador de recursos, o captador agia como um intermediário entre o artista e o empresário. Para Barbalho

A possibilidade de contratar esse prestador de serviço viabilizou a ligação dos produtores culturais com grandes agências publicitárias e fortaleceu a adoção, por parte das empresas, de estratégias ligadas ao campo *do marketing cultural*, evitado até então por sua baixa lucratividade”.

A figura do captador de recursos não resolveu os vícios das leis, apontados anteriormente. No fim, os empresários obtêm o benefício do abatimento fiscal, mas não há uma preocupação em retornar aos cofres públicos nenhuma quantia. Não há uma contrapartida na relação que se estabelece entre os empresários que investem em cultura e o Estado.

Não se deve esquecer também a desigualdade entre as regiões do país no que concerne ao investimento em produções culturais: este desnível foi observado pelo Ministério que procurou promover a divulgação nacional da lei e de suas vantagens junto aos artistas, produtores, empresários e empresas de *marketing*, bem como ministrando cursos sobre a elaboração de projetos, captação de recursos, etc. (Barbalho,2007).

Mas tudo isso, ao fim e ao cabo, denunciava um problema mais profundo que se expressava na inexistência de um plano nacional de cultura. Em decorrência dessa ausência, a gestão Weffort apoiou-se de maneira quase exclusiva nas leis de renúncia fiscal. O Ministério fez grandes esforços no sentido de divulgar a lei, de fazê-la conhecida, aplicável e atraente para os empresários e outros sujeitos envolvidos com o campo cultural.

Além da Lei Rouanet, a segunda lei que foi importante para o setor cultural, foi a Lei nº 8.685 de 1993, a Lei do Audiovisual, que era vista como uma atividade estratégica para o Governo Federal, uma vez que essa lei favorecia o audiovisual brasileiro e poderia promover nossa imagem para o exterior.

5.1 ‘O tratamento moderno de cultura’

Em *Usos da Cultura*, primeiro capítulo do livro de Heloisa Buarque de Holanda, *A Cultura como Recurso* (2012), a autora traça um panorama interessante sobre a transformação que o termo ‘cultura’ adquire conforme o tempo, como o termo vai adquirindo características próprias. O século XX e mais especificamente os seus anos finais dão, por exemplo, uma nova

significação à concepção de cultura. Tem-se sua interação e posição no mercado capitalista, de acordo com a autora:

O lugar da cultura, antes uma esfera autônoma da produção e restrita a poucos, hoje é o centro da economia global (...) Em termos conceituais, portanto, a noção de cultura e seus usos inserem-se de maneira decisiva nesse novo quadro de culturalização, economia da cultura ou melhor, economia criativa, direito ao conhecimento e ao livre acesso à cultura. (2012, Pág.18).

O problema, no entanto, é que embora a definição de cultura ou sua utilização seja mais flexível, ele não se aplica à economia, além disso, o livre acesso à cultura depara-se com incontáveis óbices. Hollanda acredita que agora o campo está livre para a função social da arte, da produção cultural e de sua força potencial como mecanismo de transformação social.

O termo utilizado pela autora é familiar: “centro da economia global”, termo que a Cartilha *Cultura é um bom negócio (MINC,1994)* também não se furtou de utilizar. A gestão de FHC, posicionou a cultura como componente do “centro” da economia global. Sua centralidade, no entanto, era estratégica, como já sabemos a cultura brasileira (ou os discursos em torno dela) foi utilizada como pano de fundo para promover o turismo do/no país.

Pode-se pensar que, tal como concebeu Hollanda, o potencial da cultura de ser um direito ou de sua regulação ser a força motriz de transformação social para jovens e adultos, acabou por tornar-se simplesmente em provável expectativa de direito. Tanto Collor quanto FHC acreditavam que o Brasil tinha que se modernizar, e essa modernização estava relacionada à política neoliberal dos anos 1990. O país precisava se adaptar aos novos paradigmas da economia global.

Consequentemente, a forma de desenvolver políticas públicas tinha que ir ao encontro desta lógica. Se a cultura não se tornou, efetivamente, um vetor importante para o desenvolvimento econômico de diversos países, parece claro, por outro lado, que, no plano discursivo essa ideia – que associa cultura, turismo, negócios e desenvolvimento – esteve presente em vários países alinhados ao neoliberalismo, e que essa associação não é tão recente quanto possa parecer. Conforme Cunha Filho, (2019)

A prova de fogo da cultura deu-se num momento crucial do capitalismo, exatamente em sua pátria-guardiã, Os Estados Unidos, no momento do soerguimento econômico do sistema, após o **crash** da bolsa”.

O autor nos leva a pensar também no modo como a cultura brasileira é utilizada como um instrumento “*diferencial do estilo de vida e um modo de aquisição de divisas e de geração de emprego, sobretudo quando a adjetivam como expressões do tipo ‘turismo,’ entretenimento’ e*

'lazer". Ainda trabalhando a lógica de cultura nos termos citados, Cunha Filho observa que ninguém pode negar, por exemplo, o impacto socioeconômico de nossas novelas, nem o *boom* da indústria de divertimento, a qual inclui desde parques temáticos até expressões musicais, como o eletrificado forró³⁶.

O que o autor não se deu conta é que a lógica aplicada pelo viés institucional foi mesmo esta: a política cultural sendo utilizada pela economia (turismo e cultura).

Saliento que esse estudo reconhece a importância do setor turístico do Brasil, o que tratamos aqui é de que uma foi ferramenta essencial para o crescimento da outra, afinal o retorno em turismo é muito mais célere e palpável do que o retorno advindo de investimentos em programas eminentemente culturais.

Além disso, a cultura não pode ser entendida, exclusivamente, pela lógica mercadológica, do consumo imediato. Uma manifestação cultural, ainda que possa ser atrativa para os turistas, não deve se descolar de seus significados profundos, que são vividos e praticados pelos membros das comunidades às quais essas manifestações pertencem.

Mas foi assim, muitas vezes, que foi desenvolvida a política de cultura tanto no cenário nacional como no regional. O Ceará é um bom exemplo deste alinhamento da "cultura nordestina" ao desejo de, via mercado, extrapolar nosso provincianismo. É o que almejava o secretário de cultura de nosso estado à época, Paulo Linhares³⁷: transformar Fortaleza na metrópole cultural do Nordeste.

O estudo sobre as políticas culturais no Ceará também está em progresso, principalmente porque o estado foi um expoente no setor cultural brasileiro, a Secretaria de Cultura de Ceará, (SECULT), por exemplo, foi concebida muito antes do próprio Ministério da Cultura, haja vista que sua criação data de 1966.

Nesta perspectiva, de acordo com o preconizavam as leis e seus agentes (ministros, secretários, diretores, por exemplo) a política de cultura também deveria se modernizar, e essa modernização, como podemos observar estava atrelada à economia, à indústria do futuro, como a indústria cultural.

Assim, reconhece Cunha Filho (2012), que é inegável a influência da economia sobre a cultura, sobretudo quando conclama sua produção em escala industrial, o autor deseja ainda que os atores do jogo social façam valer os direitos culturais, pois, crê que isso possibilitará o

³⁶ Anos depois, a cultura "K-pop", vinda da Coreia do Sul e espalhada por vários países do mundo se tornaria um exemplo de vinculação entre cultura, mercado e negócio. O "K-Pop" é impulsionado por incentivos do governo, que vê no estilo uma oportunidade de expandir a influência cultural sul-coreana além-fronteiras.

³⁷ Paulo Linhares exerceu por duas vezes o cargo de secretário de cultura e desporto do Ceará. Sua primeira gestão foi durante a gestão do governador Ciro Gomes, de 1993-1994. Permaneceu no cargo também durante a gestão do governador Tasso Jereissati, de 1995 a 1998.

desenvolvimento das consciências social e coletiva, verdadeiro alicerce para a construção de uma sociedade humanizada e justa.

Parecem-nos simplificadoras as considerações do autor, afinal há também um tom profético nessa ideia de que a cultura salvará o povo. E, como o próprio autor sabe, não é uma luta fácil enfrentar Instituições Públicas, ou melhor, sua política nacional de cultura. E o lugar destinado à cultura, “quem” e “como” se teria acesso a ela, ficam ainda mais obscuros, quando não se tem sequer, na prática, um plano de cultura sólido, sem que tivesse que recorrer às políticas de renúncia fiscal.

5.2 O turismo e a política de cultura.

O turismo brasileiro tem um papel extremamente importante no que diz respeito às políticas de cultura, os termos são usados no plural, porque fazem referência tanto às políticas do Governo Federal quanto do Governo Estadual (Ceará), e é interessante observar como funciona essa dinâmica entre ambos.

Antonio Gilberto Ramos Nogueira, em *O lugar do Ceará nas políticas de preservação do patrimônio cultural nos anos de 1980: entre os domínios da cultura e a emergência do turismo*³⁸, já observa que não é uma exclusividade da gestão de Weffort e FHC, o uso da ‘cultura’ para promover o turismo, o mesmo aconteceu nos anos da ditadura brasileira (1964-85). Em sua análise, Nogueira nos aproxima da realidade dessa associação entre cultura e economia, segundo ele

a percepção de que a atividade turística apresenta uma importância excepcional para o desenvolvimento econômico, social e cultural do país, dos estados e, sobretudo, do “espaço geoeconômico onde é praticada” vinha se processando desde a década de 1960.

Em 1973, o governo militar ciente que a área cultural era um campo estratégico para os objetivos do regime, preocupa-se em reformular políticas culturais, com a publicação do documento *Diretrizes para uma política Nacional de Cultura, e a elaboração dos programas de Ação Cultural e do Programa Integrado de Reconstrução de cidades históricas (PCH)*.

De acordo com Márcia Chuva e Laís Villela Lavinias (2016), o PCH e o PAC podem ser entendidos como duas grandes frentes das políticas culturais brasileiras no regime militar nos anos de 1970, e a finalidade desses programas era estimular o desenvolvimento da indústria do turismo nacional.³⁸

³⁸ Chuva e Lavinias, analisam as relações entre turismo e cultura e como juntas elas podem ser úteis, pois o objetivo do governo federal à época era desenvolver a indústria do turismo. Segundo as autoras: ‘Veremos na concretização do PCH, a naturalização da associação entre cultura e turismo, de tal forma reproduzida nos diversos documentos dos dois setores (cultura e turismo) que se apresentou como caminho natural para o desenvolvimento da região Nordeste, então em foco’. Para as autoras, a ligação entre turismo e cultura era importante pois a atuação da cultura serviria para o desenvolvimento socioeconômico do país na medida em que apontava para a conservação de

As políticas de cultura desenvolvidas durante a ditadura, tinham a cultura como infraestrutura do turismo e serviram de base jurídica para associação entre turismo e cultura. (CHUVA, LAVINAS, 2016).

É interessante observarmos que as políticas culturais nos anos de 1970, também se conectam, estrategicamente, ao turismo, com finalidades diferentes, claro, mas sempre juntas para fazer valer o que seus criadores entendiam por desenvolvimento/desenvolvimentismo. Nesta esteira, os objetivos atendiam ao que intelectuais, pesquisadores e gestores pensavam para as diversas regiões do Brasil, como o nordeste, por exemplo.

O turismo e as políticas culturais eram estruturas importantes para o desenvolvimento do país, e no contexto que as autoras analisam, o desenvolvimento do Nordeste brasileiro. Se ainda nos anos de 1970, a relação cultura-turismo atendia a um fim desenvolvimentista, já nos anos de 1990, embora essa relação permaneça, ela agora sustenta-se numa nova interpretação, que é a da globalização. É interessante observar como essa ideia de “globalização” tornou-se indissociável do estudo das políticas culturais, principalmente, quando falamos sobre a conservação do patrimônio histórico brasileiro. Como bem anotou Nogueira, estávamos diante da citada “emergência do turismo”.

Interessante como podemos deslocar esta ideia também para o cenário do turismo nos anos de FHC e Weffort, ainda conectado às políticas culturais, porém com o discurso renovado, não atento mais ao modelo de desenvolvimentismo e sim às dinâmicas globais que o Brasil não podia abrir mão, como sugere a cartilha *Cultura é um bom negócio* (Minc, 1995).

No último quartel do século, o mundo passou a valorizar mais a cultura. Na aldeia global, a demanda pelos bens culturais acompanha o ritmo inédito de crescimento do turismo internacional. Nunca os museus foram tão visitados, as obras de arte valorizadas e não há paralelo para os lucros que obtém hoje os entretenimentos culturais (...) turismo, cultura e lazer integram-se nos planos de negócios de uma poderosa indústria, na era da globalização, da qual o Brasil não pode abrir mão.

Como se vê a partir desse excerto, FHC e Weffort compartilhavam a ideia de que a cultura é essencial ao desenvolvimento; para Weffort o conceito de desenvolvimento não subsistiria se não fosse associado a uma certa imagem da cultura. Um pouco dessa ideia também estava presente no pensamento de Rouanet, que se notabilizara, inclusive, por fazer críticas profundas à cultura de massa.

uma dinâmica cultural e que ‘ tornou-se explícita a necessidade do uso da cultura como meio para se atingir o reconhecimento internacional e, principalmente, o desenvolvimento pleno, no sentido do aprofundamento da modernização autoritária que se processava. No âmbito internacional, o Ministério das Relações Exteriores (MRE) foi convocado para auxiliar o MEC a difundir a cultura nacional e promover o turismo internacional do país, setor empresarial em crescimento’. (págs.81\82)

Para Weffort, o desenvolvimento pleno só seria possível na medida em que viesse associado ao controle do processo de desenvolvimento. Seria, assim, o crescimento da economia mais a cultura – o crescimento da economia, mas também o crescimento da consciência de um povo sobre as suas próprias possibilidades como nação. Seria o crescimento mais a perspectiva de um projeto de desenvolvimento nacional e de afirmação das peculiaridades culturais de uma nação. (Weffort, 2000).

Estamos imersos em um contexto no qual era a Indústria Cultural que estabelecia as regras de um jogo que as nações desenvolvidas ou em desenvolvimento deveriam jogar. Então, estamos nesse cenário que valorizava a globalização e seus discursos, a indústria sem fumaça, representada pelo turismo, e a ideia de desenvolvimentismo, agora sob a égide mais clara das políticas neoliberais, facilitando as ações práticas e a disseminação de ideias e ideologias que, ou tratam a cultura com algo desimportante (gasto e não investimento) ou a entendem como uma mercadoria que precisa se vender, por si só, no mercado. Diante disso, caso não quisessem ficar de fora deste jogo estratégico, as nações tinham que adotar esse mecanismo, qual seja, o de tornar a cultura em um bem de consumo.

Analisando as políticas de cultura nos países do Mercosul, Enrique Saravia (2000), aponta para estruturas que coincidem com a realidade brasileira; para o autor, os anos 1990 evidenciaram a aplicação dos modelos neoconservadores que privilegiam o mercado como local adequado para a alocação de recursos e para a efetivação das escolhas públicas. Para isso, propiciou-se que a iniciativa cultural fosse gradualmente transferida às empresas públicas, diminuindo a participação do Estado e controlando a produção dos setores populares.

Assim como Saravia, Roxana Patinõ, entende que nos anos de 1990, as políticas culturais não são modernizadas e tampouco democratizadas; o que houve é que elas entraram em crise, foram dotadas de debilidade, o que apenas se acirrou com a transferência do marco regulatório para o setor privado, favorecendo a hegemonia do mercado como o organizador das relações culturais, lugar que antes pertencia ao Estado.

As modalidades de relação entre Estado e cultura, no que concerne particularmente à arte e mais amplamente ao que chamamos cultura erudita e cultura popular³⁹, em países como o Brasil e os demais países da América do Sul, possuem características e entrecruzamentos que, para Marilena Chauí (2012), podem ser classificadas de diferentes maneiras, como a cultura liberal, que identifica cultura e belas-arte, ela pode ser vista como oriundas de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais, em seguida, ela categoriza a cultura do *Estado autoritário*, na qual se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil, há ainda, segundo Chauí a cultura populista que manipula uma abstração

³⁹ Os debates sobre as simplificações, os limites e os desafios desses termos podem ser encontrados, entre outros, nos trabalhos da filósofa Marilena Chauí, particularmente nos ensaios reunidos no livro “Cultura e Democracia”, publicado pela editora Cortez.

genericamente denominada cultura popular, entendida como produção cultural do povo e identificada com o pequeno artesanato e folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural e por fim a cultura *neoliberal* que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações de narcisismo desenvolvidas pela *mass media*, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura, deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais.

No Brasil, atravessamos e encontramos todas essas modalidades. Nos anos de 1990, predominou como já sabemos a prática neoliberal. Saravia (2000), concebe como clientelismo individual ou das corporações artísticas a relação que se estabelece entre produtores e agentes culturais. Ilustrando bem os tons mercadológicos que se estabelecem nas relações em torno do campo cultural.

O problema da responsabilidade sobre políticas culturais ficarem sob o controle de empresários culturais, como estamos esboçando se desdobra em várias dimensões. A começar pelos programas culturais que serão financiados e o que cada corporação econômica concebe como ‘arte’, há espaço para o balé, para o teatro, porém há espaço para o *graffiti*? Para o hip hop? Será que empresários que investem em cultura de fato sabem o alcance do conceito de cultura ou apenas seguem intuitivamente o que é cultura sob seu próprio prisma?⁴⁰

Na esfera nacional, o eixo de concentração predomina apenas os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, sobrando pouco espaço para outros estados e regiões. No chamado eixo Rio-São Paulo estão não apenas os maiores e mais famosos espaços para shows, museus, bibliotecas e outros equipamentos culturais. Lá estão também as maiores empresas do Brasil. Não é de espantar que essas empresas aportem seu capital em projetos que têm essas cidades como centro de atenção.

Como se não bastasse, a concepção das leis de incentivos fiscais, como as leis Sarney, a Rouanet e a Lei do Audiovisual apresentam uma deficiência em sua lógica, uma vez que, não preveem um retorno aos cofres públicos dos incentivos fiscais que foram oferecidos aos empresários.

O que podemos constatar é que há um desequilíbrio: as grandes instituições saem ‘ganhando’, não duas, mas três ou mais vezes: a primeira delas é com o abatimento de impostos; a segunda é com o poder de decisão sobre quais programas e projetos serão contemplados; a terceira é com a veiculação de suas marcas (afinal, se a empresa simplesmente pagar o imposto,

⁴⁰ A esse respeito, talvez valha lembrar as falas de Rouanet, ditas originalmente nos anos 1980, antes, portanto, de assumir a Secretaria de Cultura no Governo Collor: “americana ou brasileira, a cultura de massas funciona como o *kitsch*, como lixo, como narcótico, do mesmo modo que a alta cultura, nacional ou estrangeira, funciona como um fermento crítico, como fator de reflexão, como instrumento de autotransformação e transformação do mundo”. (ROUANET, Sérgio Paulo. **As Razões do Iluminismo**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1987. p. 128). Diante dessa fala do Rouanet, não parece difícil de imaginar quais os tipos de projetos que o futuro secretário de cultura gostaria de ver financiados pela lei que leva o seu nome.

não haverá divulgação). Além disso, a empresa pode acabar pagando não o imposto, mas publicidade de boa qualidade, porque associada à cultura. Por fim, não há uma medida que obrigasse as empresas a devolver ao Estado algum valor sobre o que foi ganho com a dedução de impostos.

Por isso que, além de contribuir para concentrar ainda mais o poder nas grandes instituições que lidam com negócios culturais, a maneira como a gestão nacional dirige às políticas de cultura é frágil. Na gestão Weffort (FHC não há um plano de cultura, ou um plano nacional de cultura, como havia, por exemplo, em 1973. O que há são apenas ações pontuais no que diz respeito ao cinema, às políticas de museus e ao patrimônio histórico artístico nacional.⁴¹

5.3 Direito cultural como direito fundamental na constituição de 1988.

Art.215, CF\88:

O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais.

Os constitucionalistas travam debates sobre o conceito de “direitos culturais” e até hoje, para utilizar o termo de campo destes estudiosos, o conceito não foi pacificado. Ou seja, não há consenso sobre a definição de direito cultural. A Constituição brasileira de 1988, pela primeira vez, reconhece em seu texto a importância da cultura e utiliza o termo *direito cultural*, em seu texto. E, um ano antes da Promulgação da Carta Magna, a banda de rock Titãs já afirmava que “a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte”.

Do ponto de vista constitucional, os direitos culturais são espécie do gênero dos direitos fundamentais. Desta maneira, são quatro os princípios constitucionais culturais: 1. Princípio do Pluralismo cultural, 2. Princípio da participação popular, 3. Princípio da atuação estatal como suporte logístico e, por fim, o 4. Princípio do respeito à memória coletiva.

É notório que alguns princípios foram reinterpretados e alguns deles mudaram suas definições ao longo dos anos, e por isso novas acepções devem acompanhar o texto constitucional a fim de englobar também o dinamismo da vida social em seu texto.

É importante compreendermos a relação existente entre os direitos culturais e a cidadania cultural. Sob o viés de Marilena Chauí (2021), a definição de política de cidadania cultural entende a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação, além de não os confundir com as figuras do consumidor e do contribuinte. Nas palavras de Chauí

⁴¹ Em 1996, houve em Fortaleza, por exemplo, um grande debate sobre a integração cultural dos países do Mercosul realizado pelo Grupo Mercado Comum. O objetivo da integração era discutir a livre circulação de bens e serviços culturais da região, a criação do selo *Mercosul Cultural* que permitia que os bens culturais que tivessem o selo poderiam ser objetos de inspeção física para fins aduaneiros.

é preciso tomar a república na perspectiva democrática, portanto tomar os indivíduos não como consumidores e contribuintes, não como definidos pelas regras do mercado, mas tomá-los segundo as polarizações do campo político e, portanto, como cidadãos e membros de classes sociais antagônicas e conflitantes.’

É sob o conceito de cidadania cultural de Chauí que analiso a cidadania cultural na gestão de Weffort\FHC, ou seja, uma cidadania cultural fragilizada pelo viés predominantemente econômico, com pouca participação de setores populares (e aqui não nos referimos apenas aos artistas) – o que vai de encontro ao princípio da participação popular - concebendo os cidadãos como fregueses e consumidores de cultura. Como se o povo fosse um receptáculo do que a elite econômica do país compreendia como cultura, sugerindo que os demais cidadãos fossem passivos culturalmente. Aqui uma outra tradição vem à tona.

O que já constatamos é que o direito à cultura estava concentrado não em todos os contribuintes, mas sim naqueles que, de um lado, tinham o privilégio de ‘investir’ em cultura e em ‘troca’ obter a dedução de seus impostos; e, de outro lado, naqueles que podiam pagar para acessar bens e serviços ligados ao campo cultural. É, portanto, um velho trabalho de operar com a cultura de modo elitista e excludente

Chauí defende que a cultura deve ser concebida do ponto de vista da cidadania cultural, o que vai de encontro àquela antiga concepção de caráter autoritário de nossa triste tradição cultural. É pensando essa cidadania que ela afirma que:

“Isto significa que tomará a cultura como um direito do cidadão, e em particular, como direito à criação desse direito por todos aqueles que têm sido sistemática e deliberadamente excluídos do direito à cultura em nosso país: os trabalhadores, tidos como incompetentes sociais, submetidos à condição de receptores de ideias, ordens, normas valores e práticas cuja origem, cujo sentido e cuja finalidade lhes escapam.” (Chauí, 2021, p.91).

É preciso trazer para a realidade das políticas de cultura a efetivação dos direitos culturais, e consolidá-los para o amplo acesso aos cidadãos. É necessário que o direito cultural saia do texto normativo para ter uma ampla efetivação na vida social do país. O que não é uma tarefa impossível, mas que depende de muita vontade política para sua concretização.

Na gestão de Francisco Weffort\FHC não há uma participação política cultural, o que, de certo modo, seria experienciado nos governos Lula e Dilma (fora, por hora, de nosso propósito de estudo), por meio de consultas e conferências públicas, criação de Conselhos de Políticas Públicas Nacionais, entre outras ações.

A pouca iniciativa de participação política encontra amparo no que Marilena Chauí concebe como a modalidade liberal de relação entre Estado e a cultura no país. A forte iniciativa

de participação encontrou no empresariado brasileiro sua maior expressão. Os empresários se tornaram um dos maiores agentes da cultura no Brasil.

A fim de incentivar a participação deles no setor cultural, houve a realização, em 1996, pelo Minc, de Fóruns Empresariais. De acordo com Barbalho (2007), o fórum foi realizado em sete cidades do Brasil: Recife, Salvador, Porto Alegre, Campinas, Campo Grande, Florianópolis e Manaus. Além dos Fóruns posteriores em outras cidades tais como Brasília, Belém e São Luís, cursos de gestão cultural, assim como a distribuição de 15 mil exemplares da cartilha *Cultura é um bom Negócio*, com instruções sobre o uso da Lei Rouanet.

Alexandre Barbalho em seu artigo *Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem diferença*, nos aponta uma nova realidade que a Lei Rouanet trouxe em seu escopo, a exigência de uma profissionalização por parte dos artistas, no que concerne ao acesso aos recursos públicos/privados de incentivo à cultura. Esses artistas agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de *marketing* etc). Para construir todo esse aparato é necessário investimento, Barbalho aponta um cenário de desigualdade, como a dos criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria, por exemplo.

Além disso, a escolha dos projetos se concentra naqueles que têm grande potencial de retorno econômico.

“Projetos em áreas tradicionalmente com pouca e nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo”. (Barbalho, 2007, p.12).

E vale lembrar que essas observações estão voltadas para uma percepção quase simétrica entre cultura e arte. Na verdade, uma infinidade de elementos da cultura, fora do campo das artes, ficava ainda mais desprotegida e distante de alcançar esses recursos vindos das leis de incentivo.

A consequência dessa lógica aprofundou uma concepção mercantil no processo de criação cultural, já que, agora, além do processo criativo, a concepção pelo mecenato privado, requer o domínio dos manuais de marketing, a necessidade conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto e, finaliza Barbalho, a elaboração de pesquisas quantitativas e qualitativas.

Assim, além de dominar todo esse mecanismo cultural, os projetos ainda encaram outro desafio: acabam encaixotados criativamente, uma vez que, devem atender ao que os grupos dominantes consomem e concebem como ‘cultura’, ou seja, restringindo ainda mais os espaços para a nossa diversidade das propostas culturais.

Segundo Barbalho, a lógica do mercado termina por pautar a discussão acerca da diversidade cultural e da identidade nacional, já que essa discussão não se separa das reflexões sobre o que é cultura. Ao mesmo tempo, enquanto empresários ganham poder na condição de agentes do campo cultural, a participação da sociedade brasileira nos processos de discussão de políticas culturais reduz-se.

Os mais ativos sujeitos no processo cultural, como artistas, produtores culturais, autores, etc., ou seja, os protagonistas de fato do processo cultural, acabam por ter um papel secundário nesse cenário, obrigando-se à adequação de suas criações à lógica do mercado.

Weffort e FHC concentram suas interpretações em dois conceitos que nos são muito caros: a identidade cultural brasileira e a diversidade cultural, são esses dois conceitos que ambos utilizam para amparar a lógica do mercado e de também justificá-la.

A cultura é essencial ao processo de desenvolvimento na mesma medida em que a identidade é essencial à afirmação de um povo como unidade cultural, como unidade histórica, e é de certa maneira, um direito humano de todos os povos. Numa época como a nossa, que tem sido debatida à volta do tema da globalização, sobretudo dos mercados financeiros, dos sistemas de informação, a afirmação da cultura passa a ser um elemento essencial ao processo de formação das nações (...) não há razão pela qual a cultura - que tem tanto contribuído para o desenvolvimento dos nossos países - possa ser tão descuidada, como em alguns casos tem sido, (...) isso, porém, não deve nos levar a nenhum pessimismo. Exatamente porque temos essa enorme força cultural, temos também autoridade suficiente para reivindicar a atenção do público, da mídia e, sobretudo, das autoridades públicas no sentido de um melhor atendimento às necessidades de investimento na área cultural. (Weffort,2000, pgs.10 e 12)

Para Barbalho, o governo FHC não está preocupado com a “segurança nacional”, tampouco com a integração e a salvaguarda da cultura brasileira, mas com a formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país. Para o autor, seguindo a lógica de FHC\Weffort, a essência da cultura e sua forma de regulação é o mercado.

Até onde pudemos observar, constatamos que há muito pouco que se estende à sociedade civil, só há menção aos grandes empresários e àqueles diretamente envolvidos no processo criativo, que devem se encaixar, para serem contemplados, às pretensões dos “incentivadores” culturais.

Pode-se indagar onde entram os “consumidores” de cultura? Quais participações são criadas e incentivadas para o que sobra da sociedade brasileira? Onde está o “povo”? A arte popular? O amplo acesso ao direito cultural? Confesso minhas limitações: Não consegui enxergar o “lugar” ou as manifestações do lado de cá, qual seja, o lado dos que não detém os meios de produção.

Para Marilena Chauí, a cidadania cultural, quando imersa na máquina pública, depara-se com dois elementos, a cultura e a democracia. Como sabemos, a democracia relaciona-se de maneira diferente com a cultura, pois está em um contexto de liberdade, portanto torna-se um desafio ainda maior, embora fascinante, lidar com ela.

O fator democratizante da sociedade para muitos estudiosos de políticas culturais, se concentra na democratização da administração da cultura, os objetivos desta democratização estavam “por dentro” da máquina estatal com a maximização de mecanismos de fomento e a suposta democratização de acesso da população aos bens culturais, como analisa José Álvaro Moisés. No contexto democrático, há uma relação de parceria entre o mercado, a sociedade civil e o Estado.

Para confirmar o que temos dito, (que a democratização da cultura, para os gestores culturais, praticamente resume a participação da sociedade à parcela empresarial e a lógica do financiamento), recorreremos à análise da estrutura institucional do setor cultural no Brasil, feita por José Álvaro Moisés, ex-secretário de audiovisual do Ministério da Cultura, que sintetiza o fenômeno:

A política cultural inaugurada em meados dos anos 90, além de submeter-se ao controle democrático do parlamento, implica mais participação da sociedade civil e do mercado nas decisões que afetam o setor. É um passo importante para enfrentar-se o grande desafio da época contemporânea, na área cultural (...) trata-se de criar uma tradição democrática de gestão da cultura e isso liga o tema da participação ao do financiamento. Não há política democrática para a cultura que não se traduza em meios de financiamento para a expressão da diversidade cultural brasileira. (p.47).(grifos nossos).

A questão sobre diversidade cultural e artística brasileira que estava em discussão à época, atravessaria ainda um grande caminho. No que diz respeito à participação da sociedade nas políticas de cultura, há algumas iniciativas, como a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, a Comissão de Cinema, e outras comissões e conselhos, além de propostas para mudanças da legislação cultural e das próprias políticas que vêm sendo executadas, democratizando o relacionamento do governo com a comunidade cultural. (MOISÉS, 2000, p.45). Ainda que sejam comissões formadas por especialistas e membros dos setores culturais, esses organismos são, relativamente, fechados e autorreferenciais.

Para os representantes da gestão de FHC, era muito importante substituir o Estado em funções essenciais de fomento, para Moisés (2000), as novas instituições culturais, vindas, sobretudo do setor privado e que operavam com a Lei Rouanet, tais como o Instituto Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, o Centro Cultural Banco do Brasil e a Fundação Odebrecht diversificaram e pluralizavam ainda mais a gestão da cultura brasileira. Observa-se que o conceito

de democratização cultural, alinha-se aos interesses pela participação de apenas alguns setores econômicos, o acesso à produção cultural e à criação artística é cerceada.

Essa associação entre políticas culturais e mercado só passaria por uma transformação efetiva nas duas gestões do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006\2007-2010) e da ex-presidente Dilma Rousseff (2011-2016), o que não significa que houve uma concepção independente para a cultura. O que predomina na gestão presidencial dos petistas é uma revitalização da política cultural, como uma maior democratização, incentivos a programas e projetos culturais. As gestões presidenciais dos candidatos do Partido dos Trabalhadores são muito expressivas para a cultura e para seu estudo, afinal eles puseram políticas de cultura no bojo de suas discussões políticas. Ainda assim, as políticas de cultura experimentaram um período menos auspicioso nos anos finais de governo da ex-presidente Dilma Rousseff.

No governo de Michel Temer (2016-2019), por sua vez, enquanto presidente orquestrador do golpe de Dilma Rousseff, repete Collor e golpeia também o Ministério da Cultura, reduzindo-a a uma Secretaria e não mais a um ministério, durante seu governo (2016-2019), Temer reduziu o papel da cultura, estabeleceu-lhe um 'status' especial de secretaria vinculada ao Ministério da Educação. A secretaria de cultura passou por muita instabilidade, ao longo de seu governo, contou com 4 secretários de cultura, o primeiro deles, o diplomata Marcelo Calero, ficou no cargo por apenas sete meses e pediu demissão após sofrer pressão do então secretário de governo, Geddel Vieira Lima, para que o IPHAN liberasse uma construção de luxo em uma área de preservação. A secretaria contou também com o ex-deputado federal Roberto Freire que ficou no cargo por oito meses, em seguida, foi substituído pelo cineasta João Batista de Andrade que permaneceu no cargo por dois meses, o último secretário de cultura foi o jornalista Sérgio Sá de Leitão, que ficou no posto por um pouco mais de um ano, além da rotatividade no posto de secretário, Temer reduziu em 47% o orçamento para a cultura, em sua gestão houve manifestações de artistas e políticos contra as arbitrariedades cometidas por Temer no setor cultural, resultando no movimento Ocupa MinC.

Jair Bolsonaro (2019-2023), enquanto presidente, aprofunda ainda mais a crise do setor cultural, ataca incessantemente a Lei Rouanet e incita seus apoiadores a fazerem o mesmo, convoca de maneira indiscriminada pessoas pouco qualificadas para assumir a gestão nacional da cultura. Há na pasta bastante instabilidade, ao longo de quatro anos, a secretaria esteve subordinada a dois ministérios diferentes, como o Ministério da Cidadania e em seguida vinculado ao Ministério do Turismo, contou com sete secretários de cultura, foram secretário de cultura de Jair Bolsonaro, Henrique Pires, o jornalista permaneceu no cargo por 9 meses, pediu demissão após denunciar o governo de querer censurar atividades culturais, a última delas foi um edital que previa financiamento para projetos que envolviam a temática LGBTQIAPN+, como os projetos *Afronte*, *Transversais*, *Religare Queer* e *Sexo Reverso*. Assumiu o posto por dois meses o economista Ricardo Braga. No entanto, Braga deixou o posto para assumir a Secretaria de

Regulação e Supervisão da Educação Superior. O dramaturgo Roberto Alvim foi escolhido para o posto. Ficou no cargo por apenas dois meses após ser demitido por copiar e transmitir um discurso similar ao discurso nazista de Joseph Goebbels. Seguiram como secretários, a atriz Regina Duarte, ela permaneceu na secretaria por dois meses até finalmente, o ex-ator Mário Frias concluir até o fim a gestão do ex-presidente Bolsonaro.

Embora a análise desta pesquisa se concentre na gestão FHC\Weffort, esse sobrevoo visitando gestões que vêm antes e depois deles, deixam evidentes os caminhos instáveis de políticas culturais no Brasil.

Voltando às iniciativas culturais de Francisco Weffort\FHC, há por meio da Lei do Audiovisual uma reanimação do setor para o país. Ainda que a Lei do Audiovisual e as políticas de cultura implantadas por Weffort/FHC sejam questionáveis, é inegável que o cenário era melhor do que aquele que se seguiu à extinção da Embrafilme.⁴²

5.4 O Cinema: Da criação da lei do Audiovisual à Retomada.

A lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual como já conhecemos, é um marco no renascimento de uma política pública para o cinema brasileiro. Apesar de ter sua aprovação no Congresso Nacional em 1993 foi na gestão de FHC\Weffort que a lei foi efetivamente implementada.

A lei nº 8.685/93 estabelecia que a sua ação se estenderia até o exercício fiscal de 2003. Sua estrutura apoiava-se em dois incentivos fiscais: o primeiro deles era através do art. 1º da Lei e da sua posterior modificação pela Lei n.º 9.323, de 5 de dezembro de 1996, pessoas jurídicas e físicas poderiam adquirir “Certificados de Investimentos Audiovisuais”, representativos dos direitos de comercialização de obra cinematográfica brasileira de produção independente ou de projetos de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica específicos da área audiovisual cinematográfica, e abater os recursos despendidos na compra destes certificados, no imposto sobre a renda, até o limite de 3% do imposto devido, além de abater estes valores como despesa operacional, no caso de pessoa jurídica. Estes certificados são regulamentados pela Comissão de Valores Mobiliários- CVM e negociados no mercado mobiliário, após o projeto ter sido aprovado pela Secretária para o Desenvolvimento Audiovisual do Ministério da Cultura.

O segundo mecanismo era Através do art. 3º da Lei, as empresas estrangeiras que exportam obras audiovisuais de qualquer natureza para comercialização ou distribuição no Brasil,

⁴² Nas sessões seguinte, poderemos compreender um pouco melhor as iniciativas - ainda que apoiadas pelas leis de incentivo fiscal - que marcaram o cenário cultural brasileiro, como a retomada da atividade do cinema nacional, os projetos para a revitalização dos museus nacionais e, por fim, as políticas desenvolvidas para reavivar a questão do patrimônio cultural brasileiro.

poderiam utilizar na co-produção de obras cinematográficas brasileiras, de produção independente, 70% do imposto de renda pago, quando da remessa dos rendimentos auferidos pela comercialização ou distribuição daquelas obras.⁴³

Além de contar com incentivos fiscais a lei estabelece quais projetos podem se beneficiar:

a. Projetos audiovisuais cinematográficos de produção independente - São as obras audiovisuais produzidas majoritariamente por empresa produtora que não tenha vínculo com empresa de radiodifusão e cabodifusão, em película de qualquer bitola (16mm, 35mm), em vídeo com definição equivalente ou superior a 1.200 linhas e com qualquer duração.

b. Projetos da área audiovisual cinematográfica de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica, tais como: prover cinemas com equipamento de projeção, distribuição de filmes, exibição de filmes, etc.

Apesar dos limites, entraves e jogos de interesses nem sempre em prol do setor cinematográfico, foi com essa Lei e seus mecanismos que o setor audiovisual brasileiro teve que se reerguer após a extinção da Embrafilme.

A volta do apoio ao cinema, possibilitou o reinício da produção cinematográfica brasileira, marcando o que se convenceu chamar de 'retomada'. O primeiro grande filme a ser produzido com o uso da lei de incentivo, foi a obra *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati. O filme traz um retrato caricato e satírico da família real do Brasil

Em entrevista ao jornal O POVO, no fascículo Vida e Arte, a cineasta fala um pouco sobre o fato de agora o cinema estar em pé e que compreende a dificuldade que é viabilizar e realizar filmes no país: "Quando se está em um país que está tentando se organizar, se harmonizar, as dificuldades são muitas para todo mundo". A diretora revela ainda como foi sua experiência para obter recursos para o filme, a cineasta diz que contou com ajuda de empresas estatais e privadas além de 92 empresas como apoiadoras.

A entrevista de Camurati, ao destacar o número de empresas que colaboraram na realização do filme, exhibe um pouco do labirinto que poderia se tornar a captação de recursos para a indústria cinematográfica.

Muitos filmes produzidos neste período foram consagrados pela mídia, sendo agraciados em festivais internacionais importantes. Os destaques são os filmes: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O que é isso, companheiro* (Luiz Carlos Barreto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), todos indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro. *Central do Brasil* além da indicação de melhor filme estrangeiro, também rendeu a indicação de melhor atriz para

⁴³ Informações coletadas em: Zaverucha, Vera. Lei do Audiovisual: passo a passo. Rio de Janeiro, 1996.

Fernanda Montenegro, primeira atriz brasileira e latino-americana a ser indicada para concorrer àquela categoria.

Segundo Lusvarghi (2007), essas indicações deram origem a uma “comoção nacional” que lembrava as copas do mundo, reabilitando a autonomia nacional e o nosso cinema. O sucesso internacional e apoio da Lei, no entanto, não foram suficientes para atrair grandes públicos. As distribuidoras estrangeiras, dominantes no mercado, e cada vez mais ofensivas na busca de mais espectadores, atraíam uma grande parcela da população. O grande expoente nacional frente às distribuidoras estrangeiras foi a GloboFilmes.

Importante lembrar que a “retomada” do cinema brasileiro não pode ser compreendida como um movimento estético. O termo *retomada* deve ser compreendido como a volta de investimentos advindos das leis de incentivo, o que impulsionou a produção de filmes, o surgimento de novos diretores e o apoio aos antigos. Alguns estudiosos do assunto datam a retomada como o período que abrange os anos de 1995 a 2002 – o que corresponde ao governo de Fernando Henrique Cardoso–; outros até hoje classificam como retomada o cinema nacional, pois ela se apoia ainda nas leis de incentivo e na captação de recursos. Para Luiz Zanin Oricchio (2003, p.23), ao fazer um balanço dos anos 1990 no cinema, afirma:

Acredito que o momento atual assinala o fechamento desse ciclo a que se chamou Retomada do Cinema Brasileiro. Por um lado, há o esgotamento evidente do modelo de financiamento e funcionamento para o setor que, bem ou mal, rendeu seus frutos nos últimos anos. Por outro lado, com o surgimento da Ancine, a dinâmica da política cultural aplicada ao cinema tem a possibilidade de ser diferente. Mas tudo depende das diretrizes e prioridades a serem estabelecidas pelo novo governo que assumiu em 2003.

Como se vê, no espaço de uma década, o modelo de financiamento, principal política cultural para o cinema, já demonstrava seu esgotamento.

Sylvie Debs, uma das maiores especialistas em história do cinema brasileiro, dividiu em dois períodos a política do audiovisual na gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, os anos de 1995-1998 são marcados pelo empenho em restabelecer a produção cinematográfica, desta forma, são criadas oportunidades para sua expressão, como a criação do *Prêmio Resgate*, o lançamento do *Programa Ibermedia* – um acordo de co-produção entre Brasil e Portugal – além da apresentação de um panorama sobre o cinema brasileiro, organizado no Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque.

Já os anos finais, 1999-2002 são marcados pela comercialização dos filmes e criação dos programas “Mais Cinema”, “Imagens do Brasil”, “Redescobrimento do cinema nacional”, “Cinema dos brasileiros” e o lançamento do “Grande Prêmio de Cinema do Brasil”. Muitos consideravam que essas ações eram políticas pontuais de cultura, mas, sem dúvida, mudaram o panorama trazido à baila desde a extinção da Embrafilme.

A retomada da produção cinematográfica brasileira teve que apoiar-se no mercado publicitário e deixar de lado escolhas exclusivamente estéticas. O que isto implica? Que as leis de incentivo acabam por enquadrar também a produção cinematográfica, sendo assim, alguns temas marginais são praticamente impedidos de serem publicizados.

A pesquisadora Ivana Bentes em seu artigo "*Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*", pensa como o filme *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, apresenta características que agradam ao mercado em oposição a uma estética (e temáticas) do Cinema Novo, que eram marcados por um caráter mais eminentemente político.

As obras fílmicas produzidas durante a retomada, encontraram inevitavelmente comparações com o Cinema Novo, essa comparação, muitas vezes se dá porque alguns filmes da Retomada também retratam o sertão, seus problemas e histórias. É esse o caso de produções como *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, de 1996, *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, 1997 e *O Cangaceiro* de Aníbal Massaini Neto, também de 1997. Mas não se pense que o cinema da Retomada é, nesses casos, repetição do Cinema Novo. Para Oricchio (2003), temos “cinema de novo”, e não o “Cinema Novo”⁴⁴. Nas imagens de filmes como o *Baile Perfumado*, por exemplo, continua Oricchio (2003, 133), há muita inovação “dos movimentos de câmera à trilha sonora”.

O cinema produzido na década de 1990 pode até retomar os temas que outrora foram usados no dito Cinema Novo, mas sob um novo enfoque, novas técnicas e novos olhares. O cinema de retomada trouxe às telas temas sociais e que estão associados a nossa identidade cultural, como o carnaval, o futebol, nossas mazelas sociais e culturais. Não cabe neste estudo analisar as estéticas que predominaram em cada fase do cinema nacional, mas sim, compreendermos que temas sociais que predominou na década de 1960, encontraram ressonância quase trinta anos mais tarde e ainda nos provoca com a mesma pergunta de antes: o que esperar do país no novo cenário político?

A história do cinema brasileiro tem suas especificidades, cabe-nos, no entanto, retornar ao ponto inicial: como as leis de incentivo e as demais iniciativas para o desenvolvimento do cinema se desenvolveram no país? O primeiro ponto é que as estéticas (como a da fome) perderam espaços para estéticas mais comerciais e foram suprimidas em detrimento de uma produção cinematográfica que se aliava ao entretenimento, contando principalmente com a Globofilmes.

⁴⁴ O Cinema Novo, que desde os anos 1950 criou filmes como “*Rio, 40 graus*”, de Nelson Pereira dos Santos, tem em Glauber Rocha (1939-1981) seu nome mais destacado. Uma de suas características é uma estética que promove a denúncia de nossas mazelas sociais. Nascia assim um cinema até então inexistente no país, que entre outros aspectos mostrava a miséria e a fome do povo. Com essa nova estética os cineastas passam a fazer um cinema independente numa clara oposição ao cinema comercial brasileiro e suas distribuidoras norte-americanas. Os filmes iam numa posição contrária às imagens belas de um Brasil tropical e sua chanchada e à estética hollywoodiana. (Prado, 2007, p.10).

Assim, portanto, uma empresa privada, se estabelece como ponto central no cenário de produção e distribuição do cinema no Brasil.

O segundo ponto, decorrente do primeiro, é que predomina critérios publicitários sob critérios estéticos, os filmes ainda tratam de temas políticos, mas os transpõem para o campo da mercadoria de diversão (cultura é negócio). Para Manzon (2006) a política cinematográfica adotada a partir da lei do Audiovisual, utilizou uma concepção de cinema como entretenimento (produto cultural) e não como forma artística (arte). Sua percepção faz sentido já que a lógica que predominou nos anos de 1990 era ainda a da indústria cultural, as manifestações artísticas são valiosas, mas devem acompanhar as exigências do mercado, ou seja, têm que ser transmutadas em objetos rentáveis.

Francisco Weffort afirmou que o cinema é uma arte que tem a força única de levar a cultura de um país, da forma mais ampla possível, para milhões de pessoas em todo o mundo. A postura de Weffort fundamenta o fortalecimento do audiovisual, um claro exemplo foi a instalação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), e da criação do Conselho Superior do Cinema, por meio da Medida Provisória (MP nº2.228-1 de 2001).

Os objetivos da Agência Nacional do Cinema, de acordo com o artigo 6º da MP, podem ser resumidos em: promover a cultura nacional, aumentar a competitividade da indústria cinematográfica por meio do fomento à produção, à distribuição e à exibição nos diversos segmentos de mercado, estimular a diversificação da produção cinematográfica nacional e fortalecer sua produção independente, entre outros objetivos.

A gestão Weffort/FHC contou com um antigo expoente do cinema nacional, o cineasta Gustavo Dahl, ex-diretor da Superintendência de Comercialização-SECUM, da extinta Embrafilme. Dahl passou a ocupar o cargo de diretor-presidente da Ancine. Seu principal objetivo era a autossustentabilidade do cinema brasileiro e que sua estrutura tinha que contar com a participação do Estado. Gustavo Dahl foi uma figura muito importante para a concretização da retomada da produção cinematográfica brasileira. A Agência Nacional do Cinema foi a concretização das iniciativas para a reestruturação da indústria audiovisual brasileira.

As políticas públicas de cultura para o cinema durante o período FHC/Weffort, portanto, integram a longa tradição da indústria cinematográfica de nosso país em sua história uma relação pouco amistosa com o Estado. Essa relação é constantemente articulada e desarticulada, conta com políticas públicas culturais e às vezes se encontra sozinha, é concebida e depois é extinta, tem suas atividades retomadas, mas deixam de aliar-se a temas considerados marginais para concentrar-se em filmes com temas mais leves, voltados ao entretenimento. O traço positivo é que sua política teve uma continuidade, o que muito foge às regras das políticas culturais no Brasil, como nós já bem sabemos.

A consolidação, no entanto, de iniciativas para o setor, se efetiva na gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Francisco Weffort dá continuidade à retomada da

produção cinematográfica, mas ainda amparada pelos incentivos fiscais aliados às empresas estatais, sobretudo a Petrobras⁴⁵. Não há preocupação em efetivar uma legislação ou mesmo de criar mecanismos que fizessem a distribuição e circulação dos filmes nacionais, o que acabou por enfraquecer essa indústria, em contrapartida, há iniciativas que urgem por reestruturar o vazio institucional que a Embrafilme deixou.

Podemos pensar que pelo menos houve um esforço em legislar sobre o cinema nacional, pensando no bojo de políticas públicas de cultura. A criação da ANCINE e as iniciativas para a retomada do cinema brasileiro, podem ser contadas como políticas públicas inovadoras para a área da cultura, ainda que esses mecanismos não sejam tecnicamente perfeitos, pelos muitos pontos questionáveis apresentados acima.

Políticas públicas mais eficazes e que dão continuidade à política de incentivo ao audiovisual brasileiro, se darão anos depois, nas gestões dos futuros presidentes, Lula e Dilma Rousseff, os dois presidentes deram continuidade às iniciativas culturais da gestão FHC.

5.5 O Teatro: A arte contra a Barbárie e o Mercado

Embora aliviasse o drama vivido pelo setor cinematográfico, a Lei do Audiovisual, obviamente, não foi suficiente para resolver os problemas da Política Pública de Cultura. Outros campos artísticos, como o teatro, também têm sérios problemas para manter suas atividades.

Em 1998 companhias de teatro como Folias D'arte, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, começaram a se mobilizar para que os critérios de seleção da Lei Rouanet fossem mais éticos e transparentes. A mobilização se dava por meio de reuniões e manifestos, são objetos de discussão o mecanismo de captação da lei de incentivo à cultura, já que a lei permite que seja revestido o lucro para a própria iniciativa privada, além disso, discutiam a mercantilização imposta às artes.

Muitas companhias de teatro, como Teatro União e Olho Vivo, questionaram essa mercantilização da arte, o próprio diretor dos grupos supracitados, César Vieira, reflete que é “preciso furar o poder econômico, arte não é mercadoria, representa o "sentimento do povo”, ainda em reportagem para a Folha de São Paulo, o diretor se diz abismado com a indústria do patrocínio cultural. Zé Celso, diretor do Teatro Oficina compartilha da mesma frustração: “estão exterminando o teatro, transformando tudo em iniciativa privada, em um teatro de vitrine, sem nenhum vínculo com a evolução cultural”. Além da mercantilização da arte, predominava na

⁴⁵ Em 2015, a Petrobras comemorou 20 anos de patrocínio e apoio cultural ao cinema brasileiro. Entre os filmes estão ‘Carlota Joaquina, princesa do Brasil’ (primeiro filme a contar com o incentivo). O Quatrilho e Cidade de Deus. Os demais filmes ultrapassam o período em estudo. disponível em: [Petrobras - Fatos e Dados - Completamos 20 anos de patrocínio e apoio cultural ao cinema brasileiro](#)

época a redução dos editais públicos de financiamento dessas produções. Essas reuniões do pessoal teatro deram origem ao movimento *Arte contra a Barbárie*.

Analisando tal movimento, a pesquisa de Simone do Prado Romeo, nos mostra que a gênese se deu na redução de editais que colocavam esses grupos frente a uma situação de penúria material que ameaçavam sua própria existência e ainda o profundo descontentamento geral com relação às políticas culturais em voga.

O nascedouro da insatisfação da classe teatral começou a ser desenhado no ano de 1998 e seguiu pelos anos seguintes, dando origem a três manifestos, o primeiro deles data de 7 de junho de 1999, traz uma síntese das reivindicações e visões do teatro e da sociedade e da política cultural vigente:

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave. É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte. A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior ilusão é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego. Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a lógica economicista.

A cultura é o elemento de união de um povo e que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado (grifos da autora).⁴⁶

Saltam aos olhos as críticas dos grupos de teatro sobre os rumos que a lei Rouanet acabou tomando. Assim como o cinema que teve que se adaptar às exigências das grandes

⁴⁶ Trechos dos Manifesto Contra a Barbárie foram extraídos da dissertação de Simone do Prado Romeo. O movimento Arte contra a Barbárie: Gênese, Estratégias de Legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002).

empresas para serem selecionados para o financiamento, as peças de teatro também enfrentaram dilemas resultantes do novo regramento legal que regia o aporte de recursos públicos no setor.

O Movimento Arte contra a Barbárie questionava a mercantilização das atividades culturais, pois os critérios de seleção das peças que seriam financiadas, deixavam de lado, as obras que provocassem a crítica e a reflexão, e se concentravam em peças de entretenimento, peças que logo traziam retorno econômico, como já pudemos acompanhar.

O movimento estendeu-se até os anos seguintes, dezembro de 1999 e junho de 2000. O manifesto de 1999, lamenta a falta de iniciativa governamental, apesar dos clamores externalizados no manifesto do ano anterior:

Passaram-se sete meses da reunião realizada no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individualmente e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto, indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira.

Quando se manifestaram, repetiram a velha cantilena das estatísticas dos “investimentos privados” realizados na área cultural ou apresentaram “projetos e propostas” que visaram antes “amenizar” os efeitos do que discutir as causas.

No setor privado os investimentos realizados, com raras exceções, beneficiaram os próprios investidores aumentando o seu “patrimônio físico” ou abatendo o “imposto a pagar”, sem contudo realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural.

Por trás dessas providências encontra-se a convicção de que “cultura não gera emprego” e que portanto não pode ser incluída entre as prioridades do Estado globalizado. Enquanto o Estado se desobriga do compromisso com a cultura viva, estimulada pelos projetos desativados, favorece e patrocina a militância cultural fundamentalista em doses industriais através dos meios de comunicação, principalmente rádio e TV.

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a afirmar a necessidade de superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro.

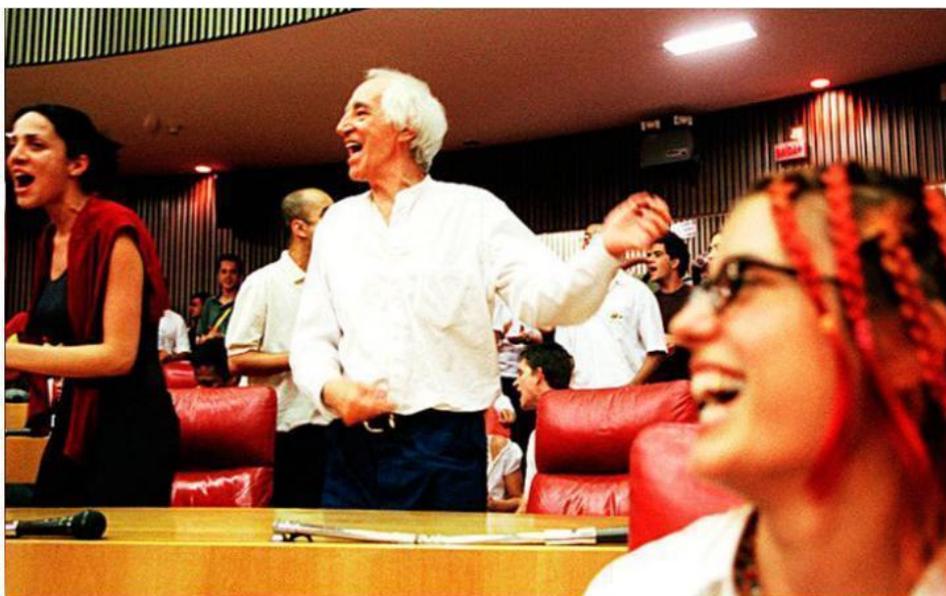
Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição

do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência.

Ainda que tivessem suas demandas prontamente atendidas pelo governo, o movimento conseguiu alguma visibilidade. Ocupava espaços na mídia e atuava para manter unida a categoria teatral.

No ano de 2000 tivemos o último manifesto dos grupos teatrais, o manifesto continua tecendo críticas ao mecanismo obscuro de seleção dos projetos culturais selecionados pela Lei Rouanet.

Não se pode pensar que o movimento *Arte contra a Barbárie* não trouxe resultados, mesmo um pouco tarde, na verdade, com bastante atraso, pois as reivindicações começaram em 1998, foi só em 2002, que a lei municipal de fomento ao teatro foi sancionada, se trata da Lei 13.279 de janeiro de 2002, promulgada pela então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy (**figura 8**)



Ed Viggiani/Folhapress
José Celso Martinez Correa e outros artistas durante sessão na Câmara de São Paulo que apreciou proposta de lei de fomento ao teatro elaborada pelo Movimento Arte Contra a Barbárie

Fonte:

[Memorial da Democracia - Teatro protesta contra a 'barbárie'.](#)

Ainda que a lei seja municipal, não se pode menosprezar os esforços que os grupos de teatro por meio do movimento Arte contra a Barbárie, causaram, reivindicaram e conquistaram, tendo a promulgação da Lei 13.279, como um resultado sólido, ainda que com falhas em sua execução, tal como aconteceu com os principais mecanismo das leis de incentivo fiscal

5.6 Os Museus: Do ICOM à Carta de Rio Grande

A questão dos museus nacionais na gestão de Francisco Weffort\FHC não estão dissociadas do tom que predominou nas leis de incentivo, como a Rouanet e a lei do Audiovisual. Quando apontamos ao longo desta dissertação a questão de a cultura ser utilizada como bengala ou apoio à promoção do turismo, podemos observar a mesma estratégia ser utilizada no que diz respeito às políticas públicas para os museus. Como assevera Pacheco (1997),

(...) na medida em que os museus deixaram de funcionar como meros gabinetes de curiosidades para uns poucos eleitos, eles tiveram que mostrar auto-suficiência e adaptabilidade às leis do mercado. Se a missão dos museus consistiu sempre em colecionar e preservar nossa herança cultural, e em educar o público, hoje a estes objetivos se juntou mais um: o de sobreviver economicamente (Pacheco, 1997).

Como já sabemos, a lei nº8.029 de 1990 estabeleceu a extinção de órgãos e instituições culturais, como a Fundação Nacional das Artes - Funarte, a Fundação Nacional Pró-Memória, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, etc. A mesma lei, estabelecia, no entanto, outra Instituição que ficaria responsável pelas atribuições da Fundação Pró-Memória e do SEPHAN, o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC.

Os museus nacionais ficavam sob responsabilidade tanto do SPHAN quanto do Pró-Memória. Com a extinção dessas instituições, os museus ficaram sem estrutura e sem políticas e iniciativas que os contemplassem. A estrutura do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, agora substituindo as funções de três instituições, perdurou de 1990 a 1994, ou seja, iniciativas que envolvessem incentivos e políticas para os museus federais, ficaram suspensas por quatro anos. Podemos afirmar que houve uma grande ausência de políticas públicas e culturais para nossos museus.

Enquanto há uma tentativa de publicizar as leis de incentivo fiscal, de envolver empresários nas atividades culturais, seja na promoção de eventos, seja na indústria cinematográfica, os museus nacionais não encontraram iniciativas tão rápidas, ao contrário, ficaram invisíveis por quase quatro anos.

Foi somente no governo de Fernando Henrique Cardoso e a reestruturação do Ministério da Cultura e do agora Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que os museus nacionais voltaram a integrar sua estrutura.

O debate sobre o sentido e a função dos museus no cenário cultural brasileiro vinha sendo travado em profundidade. Entre os dias 1 e 5 de maio de 1995, no museu Imperial, no Rio de Janeiro, ocorreu o I Encontro Nacional do Conselho Internacional de Museus Brasileiros ICOM⁴⁷ - Brasil, organizado pelo Comitê Nacional Brasileiro integrante do próprio ICOM. No

⁴⁷ O Conselho Internacional de Museus (ICOM) foi criado após o final da Segunda Guerra Mundial, em 1946. O ICOM é um órgão não governamental ligado à UNESCO. O artista plástico brasileiro, Mário Baratta (1915-1983), estava em Paris, com uma bolsa de estudos e participou ativamente da criação do Conselho. Além de contribuir para o ICOM, anos antes, Baratta exerceu uma importante influência intelectual no Ceará. Ao mudar-se para Fortaleza em 1932, contribuiu

Encontro foram discutidos tópicos como: Museologia, Documentação, Educação, Museologia e Exposições, Conservação e Segurança, Relações Públicas e Marketing, Museus de Arte, Museus de Arqueologia e História e Museus Regionais.

Nesse I Encontro Nacional do ICOM-Brasil, abordou-se diferentes temas, dentro do contexto brasileiro e, ao mesmo tempo, fazendo uma reflexão da realidade latino-americana. O evento apresentou como um dos postulados gerais que “os museus tradicionalmente têm sido espaço de valorização da cultura dos grupos dominantes, de homogeneização das diferenças e de imposição de uma única visão de mundo” (BRUNO, 2010, p. 98).

O tópico sobre Relações Públicas e Marketing chama atenção, pois podemos observar como há a aproximação da política de mercado para a política pública para os museus nacionais. O grupo de Relações Públicas e Marketing, foi o grupo que mais ganhou destaque, uma vez que agora, esse grupo tem a tendência do mercado nas mãos.

O alinhamento de políticas públicas e mercado encontram na gestão de FHC um campo propício para seu desenvolvimento, como exemplo, temos em 2002, o 8º Fórum Estadual de Museus, realizado no Rio Grande do Sul, com o tema *Museus e Globalização*. Foi nesse Fórum que foi elaborada e divulgada a *Carta de Rio Grande*.

A Carta de Rio Grande é o registro documental que marcou o encerramento do 8º Fórum Estadual de Museus. (...) Nesse sentido, durante a Assembleia do dia 18 de maio (dia Internacional dos Museus), na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul, foi aprovada, por todos os cerca de 200 participantes com representação de 12 estados - entidades em nível nacional, estadual e municipal, trabalhadores de museus, representantes de instituições museológicas, técnicos da área do patrimônio e estudantes - a **Carta de Rio Grande**, documento que visa propor aos candidatos a governador dos diversos estados e aos candidatos à presidente a necessária implantação de uma política para o setor museológico e de patrimônio cultural em níveis estaduais e federal. (Carta de Rio Grande,2002).

O Fórum realizado em 2002 marcou a comemoração dos trinta anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile que ocorreu em 1972, quando Salvador Allende ainda era presidente do país. A Mesa Redonda de Santiago foi organizada pela Unesco em parceria com o ICOM. O objetivo da mesa era discutir a responsabilidade social dos museus, suas funções nos territórios e sua relação com a comunidade. A Mesa Redonda teve como foco também: discutir as especificidades sociais, políticas e culturais de países latino-americanos. A mesa contou com a participação de

ativamente para a criação do Centro Cultural Cultural de Belas Artes - CCBA, em 1941. A CCBA foi a primeira entidade de artes plásticas do Ceará. O percurso de Mário Baratta é bastante interessante, porém carece de mais estudos e pesquisas.

especialistas provenientes da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Guatemala, México, Panamá, Peru e Uruguai.⁴⁸

“A carta”, como ficou conhecido o documento, foi lançada no período em que o Brasil passava pelo período de eleições estaduais e federais, já no fim do segundo governo de Fernando Henrique Cardoso. O documento lista a necessidade de se discutir o setor museológico e de que é urgente a implementação de uma política de preservação do patrimônio cultural que valorize a cultura nacional e promova a percepção das diversas identidades culturais existentes no país. (Carta de Rio Grande, 2002).

As propostas da Carta estão organizadas em 1. Princípios orientadores para uma Política Nacional de Patrimônio Cultural e Museus. 2. Políticas de Gestão e Organização do Setor Museológico. 3 Políticas de Democratização e Acesso aos Bens Culturais. 4 Políticas de Financiamento e Fomento aos Museus Nacionais e Estaduais. 5 Políticas de Capacitação e Formação e por fim 6. Políticas de Aquisição e Gerenciamento de Acervos e Bens Culturais.

Como foi um documento realizado no período de transição de governos, muitas das propostas da Carta encontraram grande recepção na gestão do presidente Lula e de seu Ministro da Cultura, Gilberto Gil. A Carta de Rio Grande, ainda que tenha vindo à lume apenas no final da gestão de FHC, mostra que há um debate sobre a questão museológica no plano nacional.

O Fórum Estadual de Museus tinha como tema *Museus e Globalização*, cujo objetivo era discutir a função social dos museus, além de debater a importância da criação de uma política museológica e de ampliar as políticas culturais voltadas especificamente para os equipamentos museológicos. No mesmo ano de 2002, o Conselho Federal de Museologia (COFEM), elaborou também o documento "Imaginação *Museal a Serviço da Cultura*". Juntos, os dois documentos fundamentaram a Política Nacional de Museus, que só terá sua efetivação na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a partir de 2003.

5.7 Políticas Culturais para o patrimônio cultural imaterial.

Como já temos conhecimento, com a reestruturação do Ministério da Cultura, pela lei nº8.490 de 19 de novembro de 1992, o ex-presidente Itamar Franco também reestruturou outros órgãos que nos são fundamentais, em 1994, pela Medida Provisória nº 752, em seu artigo 6º, estabeleceu que o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC, passam a denominar-se, respectivamente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan e Fundação Nacional das Artes - Funarte.

⁴⁸ Souza, Luciana Christina Cruz e. **A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina: O papel dos Museus de Ciência e do Museu Integral.** *Museologia e Interdisciplinaridade* v. 9, nº 17. Jan\ Julho de 2020. disponível em: [Vista do A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina \(unb.br\)](http://www.unb.br/museologia/verbo/verbo.php?verb=17&art=17)

O IPHAN é a denominação do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, criado em 1937, pela lei nº 378 de 3 de janeiro de 1937, na gestão do ex-presidente Getúlio Vargas, o SPHAN, integrava a estrutura do Ministério da Educação e Saúde. Era sua função promover, em todo território nacional e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. (art. 46 - lei 378 de 1937).

A estrutura regimental do IPHAN só foi estabelecida quatro anos depois, pelo decreto nº 2.807 de 21 de outubro de 1998. O decreto estabelecia, entre outras medidas, as finalidades do Instituto, como formular e coordenar a execução da política de preservação, promoção e proteção do patrimônio cultural, em consonância com as diretrizes do Ministério da Cultura, e estabelecia outras atividades e iniciativas.

Durante o governo de FHC, foram presidentes do IPHAN, os arquitetos Glauco Campello, durante os anos de 1994 - 1998, e Carlos Henrique Heck, que permaneceu no posto de 2000 a 2002, grandes nomes e personalidades ligados à história do patrimônio imaterial brasileiro.

Lia Calabre pontua que uma das poucas realizações na área de estruturação de políticas culturais na gestão de Weffort, foi a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - pelo decreto nº 3.551 de agosto de 2000, e a instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Para Calabre, o decreto nº 3.551 institucionalizou a ampliação do conceito de patrimônio que havia sido inaugurado com a Constituição de 1988.

Essas iniciativas para a área do patrimônio apesar do pouco esforço estatal para suas consolidações, manifestam que havia pelo menos um esforço institucional em colocá-las em discussão.

Como sabemos foi o escritor, pesquisador, romancista, ensaísta, professor e “turista cultural”, Mário de Andrade (1893-1945), o grande criador da política cultural brasileira. Andrade, a pedido do ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, elaborou um projeto que tinha como objetivo atender nossa necessidade de defender nosso patrimônio artístico.

Esse trabalho de Mário de Andrade, foi chamado de *anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional*, seu anteprojeto deu bases para a elaboração do Decreto-Lei nº 25 de 1937. Para Fernando Fernandes da Silva, em seu artigo *Mário e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual*, o trabalho de Mário de Andrade pode ser dividido em três capítulos, que estruturam as competências do então SPHAN, lista os bens culturais que integram o patrimônio artístico nacional, além de listar quais seriam os critérios para classificá-los. O anteprojeto do pesquisador Andrade é pioneiro em estabelecer a importância de se preservar o patrimônio imaterial. Segundo Fernandes, as convenções de Haia de 1899 e 1907 e o Pacto Roerich de 1935, além dos projetos preparados sob o patrocínio da Liga das Nações não faziam menção aos bens imateriais.

Mário de Andrade tinha uma concepção de patrimônio ampla, para ele, o patrimônio cultural ia além das obras de arte e de monumentos. Para Andrade, o patrimônio cultural

compreendia todas as manifestações culturais que iam dos ameríndios, como vocabulário, cantos, lendas, magias, medicina, culinária até às manifestações de arte da cultura afro-brasileira e contemplava também a cultura popular.

Suas ideias para proteger e valorizar nosso patrimônio cultural, como vimos, datam de 1936, e, para Francisco Weffort (2002), é surpreendente que já em 1936, Mário de Andrade tenha esboçado as bases de uma política, que ao longo de mais de sessenta anos, foi sendo traçada primeiro no SPHAN e, a partir dos anos oitenta, também em estados e municípios: uma concepção ampla de patrimônio, a que se integram museus, arquivos e testemunhas das culturas ameríndias, afro-brasileiras e populares, um instrumento de proteção cuja aplicação se sustenta na participação de um conselho que representa a sociedade

Em nosso país, uma legislação jurídica que estabelecesse a importância de proteger bens culturais imateriais, só foi instaurada pela Constituição Federal de 1988, em carta endereçada ao presidente Fernando Henrique Cardoso, em maio de 2000, Francisco Weffort, esclarece ao presidente da República que apenas a ampliação do conceito de patrimônio cultural brasileiro e de seu duplo reconhecimento de natureza material e imaterial pela Constituição de 1998, não eram suficientes, e que ‘‘doze anos depois, o único instrumento legal devidamente regulamentado que o poder público efetivamente dispõe para realização dessa tarefa continua sendo o tombamento.’’

Weffort ao longo de sua carta, submete à apreciação de FHC, a proposta de instituição e regulamentação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, ainda segundo o ministro da cultura: ‘‘No momento em que celebramos os 500 anos do Descobrimento do Brasil e o encontro de todos os povos e culturas que compõem a nação, o Registro amplia as possibilidades de reconhecimento da contribuição cultural dos diversos grupos cujo legado, em grande parte, se compõe de saberes, formas de expressão e modos de fazer e viver enraizados no cotidiano das comunidades e repassados de geração para geração’’.

As propostas levantadas por Weffort foram recebidas pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, e em agosto do mesmo ano, foi publicado o decreto nº 3.551 de agosto de 2000, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial além da criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

É importante deixar claro que os esforços para iniciativas que regulassem e contemplassem bens de natureza imaterial, tem uma longa trajetória. É claro que entendemos que não foi unicamente o esforço empreendido pelo ministro Weffort e de sua singular responsabilidade a concepção de um Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, em sua carta ele mesmo cita os grupos de estudos e as iniciativas do MinC para atender a justa demanda que o patrimônio sempre exigiu.

A longa história da compreensão do sentido, do conceito e da importância do patrimônio cultural tem nos de 1970 e 1980 um momento singular, pois foi ali, que bons resultados e estudos de pesquisadores, fortaleceram o tema e influenciaram a realização de mais estudos, sobretudo,

com a liderança de Aloísio Magalhães e a criação do Centro Nacional de Referência Cultural-CNRC e da Fundação Nacional Pró-Memória.

Em 1997, novamente, a capital do Ceará teve em seu solo a realização de um evento cultural importantíssimo, o "Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e formas de Proteção", o seminário foi realizado do dia 10 a 14 de novembro e marcava a comemoração dos 60 anos de criação do Instituto Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O objetivo do Seminário era recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais e administrativos visando a identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens "portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (Artigo 216 da Constituição), considerados em toda a sua complexidade, diversidade e dinâmica, particularmente, "as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artística e tecnológicas", com especial atenção àquelas referentes à cultura popular. (Carta de Fortaleza, 1997).

Do Seminário originou-se a **Carta de Fortaleza de 1997**, onde ficou registrada propostas do Iphan e considerações do plenário sobre moções de apoio ao IPHAN, ao Ministério da Cultura, moção de apoio à Lei de Incentivo à Cultura, às expressões culturais dos povos ameríndios etc.

As propostas do plenário era de solucionar pontos que requeriam atenção, tais como:

Ponto 4 - Que os bens de natureza imaterial deveriam ser objeto de proteção específica;

Ponto 5 - Que os institutos de proteção legal em vigor no âmbito federal não se têm mostrado adequados à proteção do patrimônio cultural de natureza imaterial. E que cabia ao IPHAN a promoção de reflexão sobre o conceito de bem cultural de natureza imaterial, e que deveria contar com a colaboração de consultores do meio universitário e de instituições de pesquisa. Além de outras considerações importantes para a preservação do patrimônio imaterial.

A realização do Seminário em Fortaleza em 1997, influenciou o poder executivo a estabelecer o decreto nº3.551 de 2002, que institui o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), com o objetivo de viabilizar projetos de reconhecimento, identificação, salvaguarda e promoção do patrimônio imaterial cultural brasileiro.

O decreto nº 3.551 de 2002, em seu artigo 1º estabelece que os registros se farão em livros tais como: 1. Livro de Registro dos Saberes onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

2.Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

3. Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

4.Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

A instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, para Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2008, p.322), mostra que uma visão menos redutora de Brasil começou a ser construída. Para o historiador, “É também neste momento que o novo sentido de patrimônio passou a contemplar a produção dos esquecidos. Um patrimônio que ainda não foi expropriado dos sujeitos históricos que o produziu e lhe atribuiu valores”.

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial estabeleceu o que Mário de Andrade havia concebido em 1937: a salvaguarda e proteção de manifestações culturais e artísticas não só daquelas de influência europeia, mas sobretudo de nosso próprio povo. No ano de 2002 foram registrados dois patrimônios culturais imateriais, o primeiro a ser registrado no Livro de Registros dos Saberes foi o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, em 20 de dezembro de 2002. O segundo registro é a Arte Kusiwa - Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, data também do dia 20 de dezembro de 2002 e foi registrada no Livro de Registro das Formas de Expressão. Um ano mais tarde, recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da Unesco.

O tempo transcorrido entre as propostas apresentadas por Mário de Andrade, na década de 1930 e os primeiros registros de bens imateriais, nos anos 2000, testemunha como os processos relacionados à cultura são lentos e complexos em suas mais variadas ramificações. É tardio, como bem já sabemos, surge porém um alento: as políticas públicas de cultura conseguem se materializar; o mais intrigante aspecto acerca do estudo das políticas de cultura no Brasil é observar como a cada administração pública seja ela a nível federal, estadual ou municipal, são dotadas de características singulares. É um desafio permanente, intrigante e estimulante de análise.

6. CONCLUSÃO

Quando iniciei este estudo, tinha uma inquietação bastante simples como motivação. Como pessoa interessada em Educação e Cultura, desejava saber como funcionavam os financiamentos públicos para o setor cultural. Mas a inquietação simples se desdobrava numa infinidade de perguntas: Por que esse filme? Por que essa peça? Por que aquele show? E por que esse programa e essa cidade? Quem patrocina? Como são escolhidos? Quais órgãos gerenciam?

A inquietação cresceu na medida que o cenário político encrudescia. A ascensão da extrema direita e os ataques à cultura em geral e à lei Rouanet, em particular, me obrigavam a estudar, se quisesse participar de forma mais ativa dos debates. Estudar era minha arma para enfrentar os desmandos dos que desprezam a cultura e a ciência. Deu mais trabalho do que pensei. No meio do caminho, tinha uma pandemia.

Ao longo do estudo e da constante pesquisa sobre política de cultura no Brasil, deparei-me com o universo de concepções e interpretações que o tema exige. No fazer da pesquisa, os receios são infinitos, há preocupação em entender o arcabouço cultural de nossa história. E a gente sabe que não vai dar conta de tudo. Compreender legislações, seus mecanismos de funcionamento, suas consequentes vantagens e desvantagens, acompanhar sua repercussão, procurar fontes e referências.

Elaborei o recorte inicial pensando o próprio surgimento e um Ministério para a Cultura. Assim, cheguei ao Governo Sarney e ao ano de 1985. Com espanto, descubro como é recente um Minc. A República estava prestes a completar 100 anos. E só ali surge o Ministério, por esforço expressivo do ex-presidente José Sarney. De imediato, o Minc provoca dois comportamentos: a atração e a repulsa. Para aqueles simpáticos à cultura, o ministério sanava um problema, traduzido como, uma instituição que poderia gerenciar políticas para a cultura. Dar-lhe a importância que tinha a educação, por exemplo. Para outros, mais cautelosos ou mais duros em reconhecer a importância de um ministério, o MinC era concebido como um “abacaxi”, “um presente de grego”.

A história e a sabedoria popular nos dizem que é mais fácil destruir do que construir. O sucessor de Sarney, Collor, sentiu-se à vontade para implodir o Ministério, transformando-o em uma Secretaria, e extinguir órgãos, como a Embrafilme. Sem diálogo, com autoritarismo (outra marca da triste tradição). Coube ao MinC na composição estrutural de Collor, ocupar um local diminuto de participação: era agora uma secretária e seus representantes máximos não conseguiram estabelecer-se no cargo.

Ao longo destas páginas, pudemos conhecer melhor qual foi o lugar da cultura na gestão de Collor, podemos resumir em três palavras: ausência, instabilidade e autoritarismo. O ressentimento de Ipojuca Pontes pôs fim à Embrafilme e estrangulou a indústria fílmica nacional.

A História estudada não se separa da história vivida. Lendo/estudando sobre Collor, recuperei as memórias de Temer; e pensei que ressentimento, parece ser, uma característica inata aos covardes da história, afinal, Michel Temer fez o mesmo que Collor com o Ministério da Cultura, em 2017, logo após finalizar o golpe de estado que orquestrou contra a presidente eleita, Dilma Rousseff. Não havia na estrutura governamental uma pasta para a cultura, ela também sofreu na gestão de Temer, resumiu-se a uma secretaria e teve seus investimentos cortados. Ao contrário de antes, a sociedade civil pôde reagir às agressões de Temer: o movimento Ocupa Minc pressionou Temer a devolver a importância que o setor cultural merecia. O Ministério retornou a integrar o governo. Mas não por muito tempo.

Avancei minhas memórias para o tempo presente e vi que, com o avanço da extrema-direita e a eleição de Jair Messias Bolsonaro (2018-2023) as políticas para a cultura são diminuídas e a Lei Rouanet é dura e estupidamente massacrada, pois para os apoiadores do ex-presidente Bolsonaro, a lei funcionava para “amamentar” artistas de esquerda. O que já sabemos, está longe de ser uma verdade.

Além disso, o Ministério da Cultura é outra vez reduzido a uma secretaria vinculada, por duas vezes, a diferentes ministérios. Mas os ataques à cultura continuam e passam pelo modo como são selecionados os representantes da própria Secretaria de Cultura. Durante a gestão de Bolsonaro, a secretaria contou com quatro secretários, dos quais três não ficaram à frente da secretaria por mais de quatro meses, a gestão bolsonarista foi responsável também por nomear representantes pouco sensíveis às suas próprias causas, como a indicação de Sérgio Camargo para a presidência da Fundação Cultural Palmares. É imperativo dizer: estudar história não é enclausurar-se no passado. Aquilo que estudo ali, diante de mim. E ardiam os olhos, e queimavam as mãos.

Além da indicação por vezes atrapalhada de nomes para representarem a secretaria de cultura, a gestão de Bolsonaro, contou com a censura a manifestações artísticas que tratassem de temas como identidade de gênero e produções com temática LGBTQIAPIN+. No que pode ser traduzido como uma guerra à cultura, afinal além da censura, o financiamento a essas produções foi cortado. Estava difícil respirar. Fui ao passado tomar fôlego.

A gestão de Weffort\FHC, para estudiosos de políticas culturais, concentrou-se em estabelecer as leis de incentivo cultural. Para estes estudiosos, como Lia Calabre, Sérgio Miceli e Antônio Rubim, a política de cultura de Weffort foi o uso maciço das Leis Rouanet e do Audiovisual. Concordo em partes com os autores, mas reconheço também como as políticas para a cultura acabaram por ser utilizadas como um trampolim para a indústria do turismo e que sua força se torna nula quando exige sua independência. É como se política de cultura tivesse sempre

que estar associada à outra para ter força. Foi assim com a educação e permanece assim com o turismo.

As iniciativas para os museus também tiveram que se curvar à lógica do mercado para adquirir sua sobrevivência. Testemunhamos, na gestão de Fernando Henrique Cardoso, a lógica que teve que ser seguida para os museus e como eles tiveram que se transformar em centros culturais, para enfim encontrarem fontes de investimento.

O setor museológico brasileiro também atravessou um período de apagão em suas políticas públicas. A problemática na questão da regulação dos museus ainda tem muito o que ser estudado, ressaltando mais uma vez que o assunto não foi esgotado. O campo de pesquisa sobre os museus nacionais ainda guarda uma infinidade de possibilidades de pesquisa.

O mesmo podemos pensar acerca do estudo das políticas públicas para o teatro brasileiro, e como a classe teatral mostrou ser uma classe que mostrou bastante resistência desde o início da ditadura civil-militar. As possibilidades de pesquisa sobre o fazer do teatro e de seus principais representantes, parece um campo bastante interessante para explorar.

Iniciativas importantes para nosso patrimônio cultural imaterial se sobressaem na gestão de FHC e Francisco Weffort, o IPHAN foi reestruturado e contou com presidentes realmente comprometidos com a política de preservação para seu patrimônio, Glauco Campello e Carlos Henrique Heck, foram bastante ativos em seus papéis frente ao instituto. O decreto nº 3.551 de 2002, é importantíssimo para a preservação de nosso patrimônio imaterial.

Os temas aqui abordados: leis de incentivo, turismo, iniciativas para o desenvolvimento dos museus e para o cinema, além das efetivas medidas para lidar com nosso patrimônio cultural imaterial, mostram que o percurso (por vezes sinuoso) das políticas de cultura do Brasil não foram ao longo deste exercício de pesquisa explorados de maneira conclusiva, afinal todos esses processos são dinâmicos e no que diz respeito aos processos que dependem de esforço institucional, suscetíveis de ampliação e repressão, como já pudemos testemunhar. O campo de pesquisa sobre política de cultura em nosso país é riquíssimo, complexo e oferece um vasto campo para análise, reflexão e produção acadêmica.

Por fim, já fazendo o balanço do que aprendi, observo que, entre os anos 1985 e 2002, quatro políticos ocuparam o cargo máximo do Executivo: José Sarney, Fernando Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Nesse mesmo intervalo de tempo, houve pelo menos 10 ocupantes (entre Secretários e Ministros) que estiveram à frente do mais importante posto ligado às Políticas Culturais no Brasil. A lista até poderia ser um pouco maior se não tivéssemos um

nome repetido, o de José Aparecido de Oliveira, que foi Ministro da Cultura de José Sarney em duas ocasiões.

De todos os que ocuparam o cargo, apenas Francisco Weffort permaneceu na função durante todo o mandato presidencial de FHC (1995-2002). Na verdade, a exceção de Weffort se torna ainda mais destacada pois foi marcada pela primeira estabilidade democrática que experienciamos.

Mas, como sabemos, exceção não faz regra e essa inconstância dos Ministros/Secretários, como quisemos mostrar, é a ponta de um iceberg que ameaça a política de cultura nos anos 1985-2002. Há inconstância de Ministros e há inconstâncias de organismos. Ora Secretaria, ora Ministério, o órgão máximo da Cultura esteve (está?) como um sujeito errante, sem lugar fixo na Esplanada dos Ministérios. As supressões e fusões de órgãos e mecanismos de cultura expressam desatenção, paradoxos, impasses e desafios que as políticas culturais enfrentam. Impossível não pensar que isso é mais um aspecto da “tradição triste”, anotada por Rubim, para quem a Política de cultura no Brasil se marca por 3 aspectos: autoritarismo, tardia implementação, e descontinuidade.

Ao encerrar essa jornada, olhar o que enfrentamos (como estudante e como ser histórico), ao lembrarmos, mais uma vez da “tradição triste”, fica-nos a sensação de que há bastante repetição nesse trabalho. Algumas pertencem a esse texto; por essas, peço desculpas; outras, infelizmente, são marcas da própria história.

REFERÊNCIAS:

FONTES:

Decretos

Brasil. Decreto nº 1.077\ 1970: [Portal da Câmara dos Deputados \(camara.leg.br\)](http://Portal da Câmara dos Deputados (camara.leg.br))

Brasil. Decreto nº91.144\85: [D91144 \(planalto.gov.br\)](http://D91144 (planalto.gov.br))

Brasil. Decreto nº1.491\95: [D1494 \(planalto.gov.br\)](http://D1494 (planalto.gov.br))

Brasil. Decreto nº2.807\98: [D2807 \(planalto.gov.br\)](http://D2807 (planalto.gov.br))

Brasil. Decreto nº 3.551 de 2000: [D3551 \(planalto.gov.br\)](http://D3551 (planalto.gov.br))

Documentos:

Carta de Rio Grande: disponível em: v. 19 n. 2 (2014): [Expressa Extensão | Expressa Extensão \(ufpel.edu.br\)](http://Expressa Extensão | Expressa Extensão (ufpel.edu.br))

Carta de Fortaleza: [Microsoft Word - CP2 - Carta de Fortaleza 1997.doc \(iphan.gov.br\)](http://Microsoft Word - CP2 - Carta de Fortaleza 1997.doc (iphan.gov.br))

Cartilha Cultura é um Bom Negócio: resposta pedido. pdf.

Carta de Francisco Weffort : revista Iphan .pdf

Diretrizes para uma política nacional de cultura (1973) pdf.

Política Nacional de Cultura(1975) pdf.

Legislação.

Lei n° 1.920\53:[L1920 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei n° 5.536\68:[L5536 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei n° 7.505\86:[L7505 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Leis n°8.028\90:[L8028 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei n° 8.029\90: [L8029cons \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei 8.313\91:[L8313consol \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei n° 8.490\92:[L8490 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Lei n° 8.685\93: [L8685 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

Jornais:

A Tribuna: Os farofeiros culturais (II) ed.00351.

O Fluminense: O cinema brasileiro na berlinda. ed.26.519 de 1990.

O Fluminense: Ipojuca Pontes pede demissão da Cultura ed. 26972.

O Pasquim: Defesa da Cultura. ed. 01037 de 1990.

O Pasquim: Sekretário de Kultura não entende Symbolos Brazyleiros. ed. 01064.

O Povo: Carla Camurati: o jeito mulher de fazer cinema. março de 1995.

Medidas Provisórias

MP n° 150/90: [150 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

MP n° 151/90: [151 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

MP n° 161/90:[161 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

MP n° 2.228- 1|2001: [2228-1 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br)

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Patrícia Silva de. **Do Fundo de Investimento Cultural e Artístico - FICART: Análise de sua aplicação prevista na Lei Rouanet.** Direito e Realidade, v.6, n.4, p.31-40\2018.
- ALVES, Tamiles Santos. NASCIMENTO, Olivia Santos. **A Frágil Democracia Brasileira e o mal-estar sofrido no âmbito cultural: os desafios do MinC e das políticas culturais.** Pol. Cult, Rev. Salvador, v. 12, n. 2. p. 72-86. jul\dez. 2019.
- BARBALHO, Alexandre. GADELHA, Raquel. **Política e Produção Cultural no Ceará (1960-2014): a formação de um campo.** Estudos de Sociologia, Recife, 2017, vol. 1 n 23.
- BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil: Identidade e Diversidade sem diferença.** III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação\ UFBA. Salvador - Bahia- Brasil.
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** ALCEU- v.8 - 15 - p.242 a 255 - jul.\dez.2007.
- BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: Funarte e Política Cultural 1976-1990.**Rio de Janeiro. Edições Casa Rui Barbosa.
- CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: Editora FGV,2009.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Mãos à Obra, Brasil: Proposta de Governo.** Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro,2008.
- CARLAN, Cláudio Umpierre. **Os Museus e o Patrimônio Histórico: uma relação complexa.** História, São Paulo,27 (2): 2008.
- CASTRO, Ana Ramos Rodrigues. **Políticas Públicas para a gestão dos museus no Brasil: A construção da política nacional dos museus (1930-2016).** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em políticas públicas. Porto Alegre, 2022.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura.** 2 ed. - São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012.
- COELHO, Priscila Passos. **O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Economia. Monografia em bacharelado.2009.
- COELHO, Teixeira. **Direito Cultural no século XXI: Expectativa e Complexidade.** Revista Observatório Itaú Cultural\OIC - n 11(jan\abr.2021) - São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2011.
- COLLOR, Fernando. O Brasil aberto ao mundo. **Discurso de posse na presidência da República. Fernando Collor** - Brasília: Senado Federal, 2008. Disponível em:

<https://dasadvocacia.files.wordpress.com/2021/03/discurso-de-posse-fernando-collor.pdf>

acessado em: 10 nov. 2022.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro** - Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DAHL, Gustavo. **Mercado é cultura**.

DÓRIA, Carlos Alberto. **Os Federais da Cultura**. São Paulo: Biruta, 2003.

FERRON, Fabio Maleronka. **Cultura e Política: A criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil**. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 31, n.1.

FREITAS, Elizabeth Pontes. **Por uma cultura pública: Organizações Sociais, Oscips e a Gestão Pública não estatal na área da cultura**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em cultura e sociedade. Salvador, 2010.

_____ **O Primeiro Fim do MinC**. Dissertação (mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2017.

FURTADO, Celso. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura (1920-2004) Celso Furtado; Organização Rosa Freire d'Aguiar Furtado**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GARCIA Canclini, Nestor. **Política Cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Org. Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela. - Salvador: EDUFBA, 2019.

GARCIA, Miliandre. **A Censura de costumes no Brasil: da Institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura na Constituição de 1988**. Trabalho apresentado à conclusão de bolsa-pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2009.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GOLDMAN, Annie. **Je vous salue, Marie: um filme cheio de graça**. Tradução Mário Laranjeira. Estudos Avançados, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como Recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

IPHAN- **Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura\ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed., 2006.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. Editora Boitempo, São Paulo, 2004.

_____ **Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes**. Revista do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro, n.7, 2013, p.311-334.

_____ **The End: A censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira.** Projeto História, São Paulo, (29), tomo 1, p.107-124 dez. 2004.

LUCAS, Meize Regina Lucena. **A tessitura dos fios de Ariadne:** arquivo e censura cinematográfica no Brasil. Antíteses (Londrina), v. 8, p. 112-153, 2015

LUCAS, Meize Regina Lucena. **Imagens sob suspeita: a censura e suas negociações no Brasil em tempos de ditadura (1964-1985).** TRABALHOS DE ANTROPOLOGIA E ETNOLOGIA, v. 60, p. 383-397, 2020.

MACHADO, José Álvaro. **Estrutura Institucional do Setor Cultural no Brasil.** Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

MENEZES, Daniel e Rocha, Antônio Sérgio. **Projeto Memória da Constituinte (1987-1988) Depoimento: Fernando Lyra.** Centro de Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo\SP-Brasil,2012.

MILLER, Toby. **Cidadania Cultural.** Matrizes. Ano 4, Nº2, jan\jun. 2011 São Paulo-Brasil,p.57-74.

MISINO, Nayana Silva Lemos. **A participação no debate das políticas públicas de cultura: da Rouanet ao Procultura.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Arte e Cultura, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza (CE),2014.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **O Lugar do Ceará nas políticas de preservação do patrimônio cultural nos anos de 1980: entre os domínios da cultura e emergência do turismo.** Anais do Museu Paulista - vol 28, 2020.

OTTONE, Giovani. **O Renascimento do cinema brasileiro nos anos de 1990.**ALCEU-v.8 - n 15 - p.271 a 296 - jul.\dez.2007.

PINTO, Viviane Cristina. **Políticas Públicas para a cultura do campo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Filosofia)** - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidade, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PONCE, Davi Tadeu Francisco. **A Batalha de Gustavo Dahl pela Ancine (1998-2006) e suas repercussões no fortalecimento e manutenção do cinema brasileiro.** Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 15. volume 1.jan\ jun 2021. Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues,443, Cidade Universitária, São Paulo.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As Razões do Iluminismo.** Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1987

SANDY, Danyelle Dias; SANDLER, Adriano.**O Ministério da Cultura e suas Entidades Vinculadas: Gestão e Políticas Públicas de Cultura no Brasil.** Revista Mundi Engenharia, Tecnologia e Gestão. Paranaguá.PR, v.5, n.4, p. 253-01, 253-24,2020.

SILVA, Brenda Paula. **A Política Cultural no governo Fernando Henrique Cardoso: entre a democratização da cultura e a democracia cultural.** Monografia- Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Volta Redonda, 2020.

SILVA, Ítala Byanca Morais. SOARES, Igor de Menezes. **Cultura, Política e Identidades: Ceará em Perspectiva**. Iphan- Ce, Fortaleza,2014.

SOARES, Maria Susana Arrosa. **A Diplomacia Cultural no Mercosul**. Revista Brasileira de Política Internacional, 2008.

SOUSA, Luciana Christina Cruz e. **A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina: O papel dos Museus de Ciência e do Museu Integral**. Museologia e Interdisciplinaridade v. 9, nº 17. jan\jul. 2020.

ZAVERUCHA, Vera. **Lei do Audiovisual: Passo a Passo**. Rio de Janeiro, 1996.