Universidade de São Paulo
Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais

FABIO MALERONKA FERRON

O primeiro fim do MinC

São Paulo
2017

FABIO MALERONKA FERRON

O primeiro fim do MinC

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração: crítica da cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cynthia Harumy Watanabe Corrêa

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Ferron, Fabio Maleronka

O primeiro fim do MinC / Fabio Maleronka Ferron ; orientadora,
Cynthia Harumy Watanabe Corrêa. – 2017
179 p.+ 1 CD-ROM

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo.
Versão original

1. Política cultural - Brasil - Décadas de 1980 e 1990. 2.
Ministério da Cultura - Brasil - História. 3. Jornais - Brasil -
Análise de conteúdo. 4. Intelectuais - Brasil. I. Corrêa, Cynthia
Harumy Watanabe, orient. II. Título

CDD 22.ed. – 306.20981

Nome: FERRON, Fabio Maleronka

Título: O primeiro fim do MinC

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração: crítica da cultura

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família. À minha mãe Wanda Maleronka e à minha filha Nina, pois sem as duas este trabalho não teria sido possível. A Marcela Oliveira Scotti de Moraes, que tanto me ajudou. Ao meu pai, Francisco Ferron, que me ensinou o pouco que sei sobre política cultural. Aos meus irmãos Mariana Maleronka Ferron e Pedro Maleronka Ferron. Ao David Charles Meissner, que filmou todas as entrevistas, além de colaborar de diversas formas. A Ana Maria Belluzzo, Nelson Moraes e Sidéia Moraes.

Gostaria de agradecer aos meus amigos de graduação, que me acompanharam na vida universitária e profissional, no Rio, em Brasília e quando voltei a São Paulo e à USP. Obrigado a Joaquim Toledo Jr., Tiago Mesquita, Gustavo Carneiro Vidigal Cavalcanti, Mariana Levy, Alfredo Manevy, Rafael Carvalho, Lauro Mesquita, Weber Sutti, Fernanda Accioly, Maurício Dantas, Renata Gonçalves, Jade Percassi, Rodrigo Vicino, Itaquê Barbosa, José Guilherme Pereira Leite, Daniel Yuhasz, Daniel Merli, Emiliano de Castro e Caccia-Bava, Andreia Lunkes Conrado, Juliana de Lamare, Maria Paula Patrone, Juliana Braz, Samantha Neves, Ana Louback Lopes, Fernando Kleiman, Fabio Sanchez, Antonio Biondi, Pedro Biondi, Marivaldo Pereira, Luis Massonetto, Alexandre Casatti, Luís Nader e Gabriela Fontana que representam toda minha geração política e acadêmica. Aos professores Fabiola Zioni, Maria Celia Paoli e José Carlos Vaz, que me orientaram durante a graduação.

Também ao pessoal que realizou o Geringonça, no Sesc-Rio, por mais de uma década: Maria José Gouvea, Patrícia Aguiar Oliveira, Juliana Lopes, Sandra Martins Pinto, Valterlei Borges, Bebel Kastrup, Leandro de Paula, Monique Bouffleur. Fabíola Trinca, Bia Pimenta, Igor Cabral, Igor Barradas, Ricardo Brasília, Batone Gabriela Andrade e tanta gente...

Aos amigos do Produção Cultural no Brasil, Georgia Haddad Nicolau, Ana Rosa Cruz, Dalva Santos, Malu Andrade, Carol Rodrigues, Aloísio Milani, Roberto Taddei, Gabriela Barreto e todos que trabalharam comigo naquela empreitada, que não sabia, à época, que iria revisitar nesta dissertação.

À minha orientadora Prof^a Dra. Cynthia Harumy Watanabe Corrêa. A Mariana Pires Santos, que realizou toda a revisão desta dissertação.

A todos que entrevistei, em diferentes momentos, que estão neste trabalho e acabaram dando seu tom: Marilena Chaui, Fernando Morais, Marcos Mendonça. Luiz Carlos Bresser-Pereira, Gilberto Gil, Luiz Carlos Barreto, Yacoff Sarkovas, Carlos Augusto Calil, Hermínio Bello de Carvalho, Albino Rubim, Ivam Cabral e Francisco Weffort.

À minha banca de qualificação, que ajudou de forma determinante no resultado deste trabalho: Wagner de Melo Romão, Pablo Ortellado e Nabil Georges Bonduki.

RESUMO

FERRON, Fabio Maleronka. **O primeiro fim do Minc**. 2017. 179 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Versão original

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre as razões que levaram o presidente Fernando Collor a impor, de forma abrupta e imediata, mudanças profundas no setor cultural. Ao tomar posse, em 15 de março de 1990, Collor, por meio de Medidas Provisórias, extinguiu o MinC, dissolveu inúmeras fundações e determinou o fim da Lei Sarney. A pesquisa parte da discussão sobre o processo de construção do MinC em 1985, as polêmicas em torno da pertinência ou não de sua criação, e a campanha presidencial de 1989, focalizando fundamentalmente o ano de 1990, quando o presidente eleito impôs uma verdadeira mudança na cultura. A extensão e o significado do impacto causado pelas medidas baixadas naquele ano por Collor que levaram à extinção do MinC e da Lei Sarney e à dissolução de inúmeras fundações, bem como as repercussões que essas mudanças causaram na vida de artistas, intelectuais e gestores culturais que vivenciaram esse desmonte, são objetos de análise na presente investigação. No estudo, além de pesquisa documental, foram utilizados como fonte de análise empírica quatro periódicos de circulação nacional: os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. A investigação envolveu também a análise de entrevistas, algumas delas realizadas pelo pesquisador em 2010 para a série *Produção Cultural no Brasil*. Além disso, entrevistas de tipo semiestruturado foram realizadas pelo pesquisador com gestores culturais e lideranças políticas que, durante o período analisado, atuaram na coordenação de órgãos federais e estadual específicos. Essas entrevistas semiestruturadas tiveram o propósito de atender ao objetivo da pesquisa e aos seus pressupostos metodológicos.

Palavras-chave: Cultura. Ministério da Cultura. Leis de incentivo à cultura. Políticas culturais. Artistas. Intelectuais.

ABSTRACT

FERRON, Fabio Maleronka. **The First End of the MinC**. 2017. 179 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Original version

This dissertation proposes a reflection on the reasons that led President Fernando Collor to impose, abruptly and immediately, profound changes in the cultural sector. Upon taking office on March 15, 1990, Collor, through provisional measures, extinguished the MinC, dissolved numerous foundations and determined the end of the Sarney Law. The research is based on the discussion around the construction process of the MinC in 1985, the controversies surrounding the pertinence or not of its creation, and the presidential campaign of 1989, focusing fundamentally on the year 1990, when the president-elect imposed a real change in the culture. The extent and significance of the impact of the measures taken that year by Collor, and which led to the abolition of the MinC and the Sarney Act and the dissolution of countless foundations, as well as the repercussions that these changes have had on the lives of artists, intellectuals and cultural managers who experienced this dismantling, are objects of analysis in the present investigation. In addition to documentary research, four national newspapers were used as sources of an empirical analysis: Folha de S. Paulo, O Estado de S.Paulo, Jornal do Brasil and O Globo. The research also involved the analysis of interviews, some of them carried out by the researcher in 2010 for the series Cultural Production in Brazil. In addition, semi-structured interviews were conducted by the researcher with cultural managers and political leaders who, during the period analyzed, acted in the coordination of specific federal and state bodies. These semi-structured interviews had the purpose of meeting the research objective and its methodological assumptions.

Keywords: Culture. Ministry of Culture. Laws to encourage culture. Cultural policies. Artists. Intellectuals

LISTA DE TABELAS E QUADRO

Tabela 1 –	A presença do Estado no domínio cultural de 1965 a 1979	18
Tabela 2 –	Lei nº 7.545, de 3 de Dezembro de 1986. Aprovação do Orçamento Plurianual de Investimentos para o triênio 1987/1989	61
Tabela 3 –	Evolução de intenção de voto (estimulada) no primeiro turno (em %).....	65
Tabela 4 –	Os artistas na sucessão presidencial	76
Tabela 5 –	O show do voto: preferência dos artistas em junho de 1989.....	76
Quadro 6 –	Estrutura dos ministérios e órgãos da Presidência da República de acordo com a Lei n. 8.028, de 12 de abril de 1990 (governo Collor).....	91
Tabela 7 –	Estratégias de ação adotadas por entidades representativas do meio cultural e artístico	110

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ARENA –	Aliança Renovadora Nacional
CFC –	Conselho Federal de Cultura
CNRC –	Centro Nacional de Referência Cultural
Embrafilme –	Empresa Brasileira de Filmes
ESG –	Escola Superior de Guerra
Ficart –	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FHC –	Fernando Henrique Cardoso
Funarte –	Fundação Nacional de Arte
Fundacen –	Fundação Nacional de Artes Cênicas
Ibac –	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
Iphan –	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC –	Ministério da Educação e Cultura
MinC –	Ministério da Cultura
MPs –	Medidas provisórias
PMDB –	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PRN –	Partido da Reconstrução Nacional
Pronac –	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PSDB –	Partido da Social Democracia Brasileira
PT –	Partido dos Trabalhadores
Seac –	Subsecretaria de Assuntos Culturais
SPHAN –	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHN –	Subsecretaria do Patrimônio Histórico Nacional
UDN–	União Democrática Nacional
Unesco –	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O LUGAR DA CULTURA NO CENÁRIO BRASILEIRO.....	14
2.1 Políticas de cultura no Brasil em retrospectiva (1930-1980)	14
2.2 A transição “pactuada” da ditadura.....	27
2.3 Compasso de espera. O papel das Secretarias de Cultura e a atuação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura	38
3 A CULTURA NA NOVA REPÚBLICA	45
3.1 Ministério da Cultura: necessário ou supérfluo?	45
3.2 Fernando Collor: o astro da largada	62
3.3 A campanha chegou aos camarins.....	74
4 COLLOR E O IMPEACHMENT DA CULTURA	87
4.1 A despedida do MinC	87
4.1.1 O debate sobre o fim do MinC repercute na imprensa	96
4.1.2 O projeto de Ipojuca Pontes.....	102
4.2 Artistas em pé de guerra.....	106
4.3 Fernando Collor de Mello em 1991 e seu estilo <i>soft</i>	116
5 METODOLOGIA	119
6 ENTREVISTAS E OUTRAS ANÁLISES.....	123
6.1 Relatos de artistas, intelectuais e gestores culturais	123
6.2 Uma avaliação das entrevistas.....	150
6.3 Análise e balanço das hipóteses.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
ANEXO – Roteiro de Entrevistas.....	176

1 INTRODUÇÃO

Em 15 de março de 1990, o Brasil viveu um dos períodos mais conturbados de sua história. Naquele momento, ao assumir a Presidência da República, Fernando Collor de Mello editou um pacote com uma série de medidas provisórias que, entre outros aspectos, extinguiu o Ministério da Cultura (MinC), a lei de incentivo cultural e órgãos culturais da União. A reforma administrativa imposta ao país pelo governo Collor promoveu o desmonte das instituições culturais. Considerando esse contexto, e a partir de uma ampla pesquisa, este trabalho procurou refletir sobre as razões que levaram o então presidente a impor, de forma abrupta e imediata, mudanças profundas no setor cultural.

A justificativa para a escolha do tema da pesquisa decorre não somente da proximidade do autor com a área da cultura, mas também da constatação da escassez de estudos acadêmicos que aprofundem a análise sobre a verdadeira extensão do impacto causado pela edição de medidas que levaram à extinção do MinC e da Lei Sarney e à dissolução de inúmeras fundações. Também há uma carência de estudos que contribuam para captar os diferentes significados da experiência vivida por artistas, intelectuais e gestores culturais diante de tal desmonte.

Assim, o presente trabalho partiu da indagação: “O que explica a extinção do MinC?”. Diante dessa pergunta, foram elaborados os seguintes pressupostos:

- Teria havido uma tentativa de retaliação clara, por parte de Collor, ao setor artístico que não o havia apoiado nas eleições presidenciais, muito pelo contrário, havia até se antagonizado em relação a sua candidatura;
- O presidente Collor, ao impor reformas estruturais na esfera cultural que acarretaram mudanças profundas na área, teria como meta adequar a cultura ao projeto de Estado neoliberal;
- Fundamentalmente, frente às medidas adotadas por Collor em março de 1990, artistas e intelectuais não teriam se mostrado capazes de coordenar, em um primeiro momento, um movimento de resistência coeso contra a extinção do Ministério, da Lei Sarney e das principais fundações ligadas ao patrimônio e à ação cultural;

- Ao final do governo Sarney, o MinC estava tão fragilizado, que Collor, ao assumir a Presidência da República, teria encontrado terreno favorável à sua extinção.

Neste estudo, foram realizadas a revisão da bibliografia relacionada ao tema, além de pesquisa documental com foco em documentos oficiais, como leis, decretos e medidas provisórias. Utilizaram-se, ainda, como fonte de análise empírica, quatro periódicos de circulação nacional: os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. O trabalho também envolveu a análise de entrevistas, algumas delas realizadas pelo pesquisador em 2010 para a série *Produção Cultural no Brasil*. Outras entrevistas de tipo semiestruturado foram realizadas com gestores culturais e lideranças políticas que durante o período analisado atuaram na coordenação de órgãos federais e estaduais específicos. Essas entrevistas foram de suma importância para a pesquisa, uma vez que possibilitaram recuperar visões particulares acerca das relações entre Estado e cultura e permitiram obter informações sobre o contexto geral de forma mais abrangente. Também foram fundamentais para a abertura de diferentes possibilidades interpretativas, bem como permitiram refletir sobre os graus de influência e ressonância que esses agentes culturais e lideranças políticas possuíam perante o Estado.

A partir do objetivo proposto e dos pressupostos apresentados, esta dissertação de mestrado contempla, além deste primeiro capítulo introdutório, outros seis capítulos – independentes, mas complementares –, apresentados a seguir. O segundo capítulo trata da cultura no cenário brasileiro e divide-se em três partes: a primeira faz uma retrospectiva das políticas culturais no Brasil, a segunda traz reflexões sobre a campanha das Diretas Já e a terceira discute a atuação do Fórum Nacional de Cultura. O terceiro capítulo aborda a cultura na Nova República e divide-se em duas partes: a primeira analisa a criação do MinC em 1985 e a segunda discute o final do governo Sarney e a campanha presidencial de 1989.

Três partes compõem o quarto capítulo, intitulado “Collor e o impeachment da cultura”. A primeira discorre sobre o fim do MinC em 1990; a segunda trata da reação e mobilização de artistas face à extinção do MinC, das leis de incentivo e dos órgãos culturais da União; e, finalmente, a terceira parte aborda a aproximação, em 1991, de Fernando Collor de Mello com artistas e intelectuais. No quinto capítulo apresenta-se a metodologia da pesquisa.

O sexto capítulo é composto por três partes: na primeira, são apresentados os temas abordados nas entrevistas realizadas em 2010 para a série *Produção Cultural no Brasil* e entrevistas inéditas, realizadas para este trabalho; na segunda parte realiza-se uma análise das entrevistas, e, finalmente na terceira apresenta-se um balanço das hipóteses. Ainda compõe a dissertação as considerações finais. Por fim, encontram-se as referências bibliográficas e os anexos.

Com o olhar voltado para um passado recente, espera-se recompor questões concernentes à política cultural, a partir do período de redemocratização do país, um momento de alterações sensíveis na área da cultura que, contraditoriamente, foi pouco explorado nessa perspectiva.

2 O LUGAR DA CULTURA NO CENÁRIO BRASILEIRO

O intuito desta seção consiste em compreender a implantação de políticas governamentais de cultura pelo Estado brasileiro, no período de 1930 a 1980. É preciso lembrar que os estudos de políticas culturais no Brasil apontam os anos 1930 como um marco referencial da atuação do Estado em programas e ações voltados para a área da cultura. Autores como Miceli (1984), Ortiz (1985), Botelho (2000, 2007), Calabre (2007, 2009), Rubim (2007), Barbalho (2007) e outros desenvolveram trabalhos sobre as políticas culturais nacionais e suas transformações, ao longo do tempo, em razão dos diferentes modelos de Estado.

2.1 Políticas de cultura no Brasil em retrospectiva (1930-1980)

No Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas (1930–1945), foram implantadas as primeiras políticas públicas de cultura. Nesse período, a adoção de uma série de medidas possibilitou uma maior institucionalidade para o setor cultural. Conforme Rubim (2007), dois acontecimentos na década de 1930 tiveram repercussões essenciais nesse momento inicial, e, mais do que isso, em todo desenvolvimento cultural posterior do país: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo (1935-1938) e a presença de Gustavo Capanema à frente do Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, de 1934 a 1945. Este último permaneceu no Ministério mesmo depois da guinada autoritária de Vargas em 1937, acolhendo muitos intelectuais progressistas, como Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, entre outros (RUBIM, 2007). Segundo Cecília Londres (2001), o trabalho empreendido pelo ministro Capanema revelou-se extremamente fértil:

Mas, no decorrer dos 11 anos em que ficou à frente da pasta, praticamente não houve setor da cultura que tenha escapado de sua atenção, desde a radiodifusão e cinema ao decisivo apoio prestado à arquitetura e às artes plásticas contemporâneas. Nesse período foram criados vários museus nacionais – Museu Nacional de Belas-Artes, Museu Imperial, Museu da Inconfidência – e, no âmbito do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), inúmeros museus regionais e casas históricas. Capanema fez, inclusive, incursões em áreas como o artesanato e a questão indígena (LONDRES, 2001, p.85-86).

Quanto à gestão cultural de Mário de Andrade junto ao Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935–1938), Botelho (2007) a considera muito inovadora:

Experiência inovadora na época, a política implementada por Mário de Andrade segue sendo um exemplo interessantíssimo de uma ambiciosa gestão cultural na esfera do município, embora tenha tido pequena duração (interrompida em novembro de 1937). Creio ser o primeiro exemplo de uma política pública de cultura no sentido que encaramos hoje, dando conta de todo o universo da produção cultural em sentido abrangente (esporte, turismo, culinária, design, por exemplo) e incluindo em suas preocupações todas as camadas da população, inclusive a infantil (BOTELHO, 2007, p.112).

Ainda em 1936, Mário de Andrade foi solicitado a preparar um anteprojeto para a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio. Entretanto, para Botelho (2007), o anteprojeto elaborado pelo escritor foi abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e adiantado para o seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, bem como os diversos saberes e fazeres do país. (BOTELHO, 2007).

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi então criado pelo Decreto Presidencial nº 25, em 30 de novembro de 1937, que estabelecia que: a) passaria a existir um patrimônio histórico e artístico nacional, composto por um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país, cuja conservação fosse de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico; b) os bens que integravam essa categoria seriam os inscritos separada ou agrupadamente em quatro Livros de Tombo, a saber: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas. O decreto determinava também que o tombamento poderia ser voluntário ou compulsório e que os bens tombados, mesmo que de particulares, passavam a ter restrições no direito de propriedade. Os livros de tombo concebidos por Mário definiam, portanto, o estoque de bens culturais de propriedade ou administrados pelo poder público como signos da nacionalidade (DÓRIA, 2001).

No momento seguinte ao governo Vargas, ou seja, o intervalo democrático de 1945 a 1964, o grande desenvolvimento na área cultural deu-se no campo da iniciativa privada. Em 1953, o Ministério da Educação e Saúde Pública foi

desmembrado, surgindo o Ministério da Saúde (MS) e o da Educação e Cultura (MEC). Nesse período, o Estado não promoveu ações de grande porte na cultura (CALABRE, 2007). Também de acordo com Rubim (2007), entre 1945 e 1964, o significativo desenvolvimento da cultura brasileira, em todas as áreas, como arquitetura, artes plásticas, ciência, cinema, cultura popular, dança, fotografia, humanidades, literatura, música, rádio e teatro, não possuía qualquer correspondência com as políticas públicas do Estado brasileiro, pois, com exceção da criação do SPHAN, estas praticamente não existiram.

A partir de 1964, durante o governo militar, o Estado passará a intervir sistematicamente no campo cultural. Segundo Ortiz (1985), o governo militar percebeu, desde o início, a ausência de uma política cultural para o país, uma vez que era necessário, naquele momento, desfazer inúmeras ligações políticas que tinham origem no governo Goulart. Assim, depois do golpe, será promulgada uma série de leis e de portarias ministeriais que estabeleceram o controle de diversas áreas sociais e ainda suprimiram atividades culturais e pedagógicas avaliadas como subversivas, a exemplo da Comissão de Cultura Popular, do Programa Nacional de Alfabetização e do Conselho Consultivo do Serviço Nacional de Teatro.

Segundo (Ortiz) Castelo Branco, quando implantou o Conselho Federal de Cultura (CFC), atribuiu o atraso da política cultural aos problemas enfrentados com os estudantes, com os quais seu governo se deparou após o golpe de 1964. Para superar a ausência de uma política cultural, foi então criada, ainda em 1965, uma comissão que tinha por finalidade elaborar as bases de um plano nacional de cultura. Essa comissão, atuando junto ao MEC, irá propor a criação de um Conselho Federal de Cultura, que será instituído em 1966. Para Ortiz (1985), a sessão inaugural do Conselho, aberta pelo presidente Castelo Branco, revelava a importância considerável que o Estado conferia às questões culturais e o que se esperava de uma instituição como aquela. Apesar de o CFC não ser um órgão executivo, seu objetivo era coordenar as atividades culturais. Castelo Branco sublinhava a necessidade de o governo desenvolver para a cultura um “plano de envergadura nacional” (ORTIZ, 1985, p.90).

Ainda para Ortiz (1985), a presença do Estado no setor a partir de 1964 exerceu-se, sobretudo, por meio da normalização da esfera cultural. Assim, foram baixados inúmeras leis, decretos-leis e portarias que disciplinaram e organizaram os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais, bem como

regulamentaram a profissão de artista e de técnico. Também foi regularizado, por meio de portarias, o incentivo financeiro às atividades culturais (ORTIZ, 1985).

Para demonstrar o interesse do governo militar pela área da cultura, bem como observar a forte presença do Estado no domínio cultural, Ortiz elaborou uma tabela, reproduzida a seguir:

Tabela 1 - A presença do Estado no domínio cultural (1965-1979)

Ano	Órgãos	Atividades
1965	EMBRATEL	Brasil associa-se ao sistema INTELSAT
1966	Conselho Federal de Cultura Conselho Nacional de Turismo (EMBRATUR) Instituto Nacional de Cinema	Definição de uma política nacional de turismo
1967	Ministério de Telecomunicações	Criação do Sistema Nacional de Turismo I Encontro Oficial de Turismo Nacional
1968		I Reunião dos Conselhos Estaduais de Cultura
1969	EMBRAFILME	
1970		Reforma administrativa do MEC, cria-se o Departamento de Assuntos Culturais (IDAC), órgão para execução de uma política cultural
1972	TELEBRÁS	I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira EMBRATEL completa o Sistema Básico de Microondas que possibilita a integração nacional por TV (TV em cores)
1973		O DAC lança o 1 Plano de Ação Cultural (de ação limitada)
1975	FUNARTE Extingue-se o INC e ampliam-se as atribuições da EMBRAFILME Centro Nacional de Referência Cultural	Publicação do primeiro Plano Nacional de Cultura Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro I Encontro Nacional dos Dirigentes de Museus
1976	CONCINE RADIOBRAS	I Encontro Nacional de Cultura
	DAC se transforma em Secretaria de Assuntos Culturais	I Seminário Nacional de Artes Cênicas
1979	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Fundação Pró-Memória	1 Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais

Fonte: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 1985, p.86.

Pela tabela acima, é possível observar o grande domínio do Estado na cultura no período. Também são muito pertinentes as observações de Rubim (2015) sobre essa agenda de realizações dos governos militares que reconfigurou a esfera cultural do Brasil:

Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, mas constituíram uma agenda de “realizações” para a reconfiguração cultural no Brasil. A ditadura viabilizou a passagem da predominância de um circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada. Com esse objetivo, instalou uma infraestrutura de telecomunicações; criou empresas como a Telebrás e a Embratel; implantou uma lógica de indústria cultural e controlou a mídia, em especial os meios audiovisuais, de acordo com a política de “segurança nacional”. Assim, ela ampliou o fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural que se tornou dominante no país, hegemonizado pela mídia (RUBIM, 2015, p.13).

Será, portanto, o Estado que de fato implantará a infraestrutura tecnológica do sistema de telecomunicações. Entretanto, ainda que forneça as possibilidades para que as empresas privadas explorem o setor, ele reserva para si o controle final dos serviços de telecomunicação: “Ao se definir como concessionário único e transferir para a jurisdição federal o poder de concessão, ele concentra poder e facilita o controle sobre as redes nacionais de televisão” (ORTIZ, 1985, p.88).

Vale lembrar que, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/68), marco do período mais repressivo da ditadura no Brasil, o governo militar criou, em 1969, uma empresa para o desenvolvimento da atividade cinematográfica. Assim, o Decreto-Lei Nº 862 estabelecia a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), como uma autarquia formalmente vinculada ao Instituto Nacional de Cinema (INC) e, conseqüentemente, ao Ministério da Educação e Cultura. Este seria o primeiro passo, de fato, do envolvimento do Estado em alguma etapa da cadeia produtiva cinematográfica nacional. O artigo 2º do decreto-lei determinava o papel da Embrafilme:

Art 2º. A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (BRASIL, 1969).

Analisando o artigo 2º do decreto-lei que estabeleceu a Embrafilme, percebe-se o interesse do Estado na difusão do filme brasileiro no exterior, pois era preciso mostrar, por meio da cinematografia, uma boa imagem do Brasil. Para tanto, era necessário escolher os filmes brasileiros que seriam promovidos fora do país, observando o pressuposto de que nenhuma obra questionasse o governo. Para Amancio (2007), interessava ao governo militar manter o controle efetivo sobre a produção cinematográfica:

Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade (AMANCIO, 2007, p.175).

Portanto, a medida adotada pelo governo militar, ainda em fins de 1969, de criar a Embrafilme, em princípio com a função de incentivar o cinema de exportação para mudar a imagem do país no exterior, deixa clara a relação direta entre o cuidado com os bens simbólicos e as necessidades de seu projeto político.

A atuação do ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho (1969-1973) representou um apoio muito importante à Embrafilme.

Luiz Carlos Barreto ao descrever a criação da Embrafilme observou que ela surgiu no pior período do governo militar, durante o governo Médici e que Jarbas Passarinho foi muito correto com os cineastas:

O ministro da Cultura e Educação era o Jarbas Passarinho, um militar intelectual que tinha cuidado com a cultura e com o cinema. Apesar de ele ter projetado uma imagem muito autoritária, foi muito correto conosco na questão cinematográfica. Ele deixou a coisa seguir seus caminhos. Nunca houve repressão ali. A projeção internacional do Cinema Novo dificultou muito a ditadura fazer qualquer coisa contra o cinema, porque a repercussão seria grande. Foi a sorte. Os filmes começaram a ter muita projeção nos festivais. Então, não houve uma repressão grande em cima do cinema, é preciso ser honesto. Muitos chegaram ao ponto de achar que tínhamos sido cooptados; acusou se até o Glauber. E quando chegou o governo Geisel, a coisa desanuviou. Ele foi muito

importante para o cinema brasileiro e para a nação brasileira. Me dá um certo conforto quando vejo Lula e José Dirceu falarem do Geisel de uma maneira positiva, porque ele, desde cedo, foi um grande nacionalista.(BARRETO, 2010, p.51)

Em 1973, foi criado o Plano de Ação Cultural (PAC), cujo objetivo era a abertura de crédito financeiro para as áreas culturais. Segundo estudiosos, o PAC contava com muitos recursos em comparação com outras estruturas já existentes na área cultural. Tais recursos eram oriundos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). Esse apoio financeiro representava uma tentativa de aproximação do governo com o meio artístico e intelectual (GATTI, 2008).

Na transição para o governo Geisel (1974-78), os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam. Neste período, a Embrafilme acrescentou a suas atribuições a coprodução, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (AMANCIO, 2007, p.176).

Um aspecto muito importante sobre a Embrafilme, ressaltado por Botelho (2000), diz respeito ao fato de que ela não dependia exclusivamente do orçamento da União, pois parte de seus recursos advinha do imposto sobre remessas de lucros das distribuidoras de filmes estrangeiros e de imposto sobre venda de ingressos. “Ou seja, sua principal receita era resultado da própria atividade cinematográfica” (BOTELHO, 2000, p. 44).

Vale lembrar que, com a relativa derrota da ditadura nas eleições legislativas de 1974, tem início no Brasil um projeto de distensão levado à frente pelo governo do general Ernesto Geisel. Em discurso pronunciado no dia 29 de agosto de 1974, e analisado pela imprensa da época como muito importante Geisel definiu de forma clara seu projeto político como sendo baseado no “binômio indissolúvel do desenvolvimento e da segurança”. Ao aplicá-lo, o general propunha-se construir um futuro promissor, de consenso em torno da criação de uma grande nação. (BONFIM, 2004, p.301)

De modo geral, durante o governo Geisel, a aproximação entre o Estado e a área artística se intensifica. A partir de 1975, em razão do “milagre econômico”, abrem-se novas possibilidades para investimentos do governo na área da cultura. É bastante significativo, portanto, que em 1975 seja elaborada a Política Nacional de Cultura (PNC). O documento formulado pelo governo apresentava os princípios norteadores de uma política cultural para o país. Já na Introdução, Ney Braga

advertia que era preciso explicitar certos pressupostos sobre os quais a PNC seria concebida, ressaltando dois aspectos:

O primeiro ponto deles é o de que uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, nem sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação de indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõem a marca de nosso povo. O segundo pressuposto é de que a política de cultura proporcionará as diretrizes básicas pelas quais o poder público se propõe a estimular e apoiar a ação cultural de indivíduos e grupos (BRASIL, 1975, p.8).

De acordo com a PNC, a meta prioritária do governo era estabelecer a defesa e a valorização da cultura nacional. Por essa razão, mencionava-se no documento que o presidente Ernesto Geisel, ao assinalar que o desenvolvimento econômico era sobretudo social reservava um lugar de destaque para a cultura. Assim, enfatizava-se que não haveria desenvolvimento unilateral, mas, sim, global, atingindo o homem em sua plenitude, cabendo um lugar de destaque para a cultura, por esta ser a expressão do próprio ser humano, de sua criação e domínio da natureza. (BRASIL, 1975, p.20).

A leitura do documento possibilita apreender o interesse do governo em reforçar a ideia e a valorização da cultura nacional no plano simbólico. Contudo, observa Botelho (2000) que, se por um lado ocorria naquele período uma enorme internacionalização da economia, o viés nacionalista do governo exigia ações na área da cultura que afiançassem uma coesão nacional: “O expressivo investimento no cinema nacional naquele momento pode ser visto como um exemplo típico da tentativa de se contrabalançar o imaginário hollywoodiano” (BOTELHO, 2000, p.41).

É preciso lembrar que a ditadura militar preparava a abertura democrática e necessitava melhorar a imagem do Brasil, tanto interna quanto externamente, principalmente junto a setores de oposição. Foi nesse contexto que um novo desenho institucional da cultura foi traçado:

Órgãos foram criados a partir de algumas demandas específicas de setores artísticos, como é o caso da Fundação Nacional de Artes (Funarte); outros a partir da aglutinação de institutos já existentes, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); outros, ainda, tiveram seu raio de ação ampliado, como o Serviço Nacional de Teatro. Foram criados conselhos para tratar dos aspectos legais dos setores ligados à indústria cultural, como o Conselho Nacional do

Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine) (BOTELHO, 2007, p.118-9).

Entretanto, o Estado deixava às empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa e apoiava especialmente as esferas do teatro (Serviço Nacional do Teatro), do cinema (Embrafilme), do livro didático (Instituto Nacional do Livro), das artes e do folclore (Funarte):

O que ele fez, dentro do jogo de compensações, foi dar atenção ao nacional no plano das práticas culturais tradicionais, de menor impacto político numa sociedade de massas, enquanto criava as condições de infraestrutura para a expansão da mídia eletrônica, sua cultura de mercado e seu jornalismo semioficial (BOTELHO, 2000, p.42).

Em relação à Funarte, diversos autores apontam que o Plano de Ação Cultural (PAC), criado em 1973 pelo ministro Jarbas Passarinho, foi a “mãe” da Funarte. Esta fundação foi instituída pela Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975, e, ainda que a ideia inicial fosse de que sua atuação abrangesse inúmeros setores, suas responsabilidades restringiram-se a algumas áreas:

Embora houvesse a intenção de se criar um órgão que absorvesse todas as áreas do MEC, a FUNARTE tinha sob sua responsabilidade apenas as áreas de artes plásticas (Instituto Nacional de Artes Plásticas-INAP), a música (Instituto Nacional de Música-INM) e o folclore, essa última atendida pela Companhia Nacional de Defesa do Folclore, incorporada formalmente só em 1978, quando foi transformada em Instituto Nacional do Folclore- INF (BOTELHO, 2000, p. 63).

A não inclusão da área do cinema na Funarte deveu-se à ampliação das atribuições da Embrafilme. Como já mencionado, na década de 1970, a Embrafilme deixará de ser apenas distribuidora e passará a financiar a produção de filmes.

Segundo Botelho (2000), o trabalho da Funarte foi marcado nos primeiros anos pelo atendimento às demandas que chegavam de todo do país:

Esse processo implicou desafios novos, já que a FUNARTE fora criada com a responsabilidade de ser também uma agência de financiamento. Porém, nesse período inicial, o funcionamento do órgão em seu viés financiador consistia no atendimento meio desordenado às demandas espontâneas que chegavam de todo o país (BOTELHO, 2000, p.71).

Ainda de acordo com Botelho (2000), desde o início a atuação da Funarte ocorria por meio de projetos próprios ou internos e por demandas externas. Um

exemplo citado por essa autora é o Projeto Bandas, do Instituto Nacional de Música (INM), que foi um dos projetos próprios pioneiros da Funarte e representou, ao longo de sua história, a maior demanda direta da instituição. Simultaneamente, a Funarte acolhia demandas de ajuda a atividades culturais e artísticas oriundas das mais diversas instituições do país. Assim, como agência financiadora de projetos externos, a Funarte foi se tornando com o tempo cada vez mais importante, sendo grande alimentadora do debate interno em torno de suas prioridades políticas (BOTELHO, 2000, p.71-75).

A gestão de Nei Braga e, depois, a de Euro Brandão como ministros da Educação e Cultura, durante o governo Geisel, corresponderam ao período de constituição e implantação da Funarte, marcado pelo respeito à autonomia da instituição. Com o início do governo Figueiredo, assumiu o ministério Eduardo Portela, ocupando o cargo de 15 de março de 1979 a 26 de novembro de 1980. Segundo Botelho (2000), concepções originárias de recomendações da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), que preconizava uma política de ação cultural voltada para as populações de baixa renda, fizeram com que discussões e análises sobre tal questão fossem incorporadas pela Funarte, contribuindo para seu amadurecimento. Esse período acabou por deixar uma marca muito importante no crescimento da instituição (BOTELHO, 2000, p.80-87).

É preciso ressaltar que a Funarte, na década de 1970, promovia ações dentro do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), órgão fundado em 1º de julho de 1975, por Aloísio Magalhães, que tinha como objetivo fomentar práticas tradicionais em risco de desaparecimento, ou que estivessem passando por processos de fortes modificações.

Portanto, cumpre destacar aqui o importante papel exercido por Magalhães, um intelectual administrativo que criou e renovou vários organismos. Um breve histórico sobre a atuação de Magalhães na cultura demonstra que, ao coordenar o CNRC, os resultados alcançados possibilitaram que o centro estabelecesse um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira.

Em março de 1979, depois de quatro anos à frente do CNRC, Aloísio Magalhães assumiu o cargo de diretor-geral do Iphan, nomeado pelo ministro da Educação e Cultura Eduardo Portela. Em 1980, por meio de dois decretos, o presidente da República aprovou o estatuto da Fundação Nacional Pró-Memória e nomeou Magalhães seu presidente. Ainda em 1980, com a saída de Eduardo

Portela, assumiu o ministério Rubem Ludwig, que, em dezembro daquele ano, designou Aloísio Magalhães para responder pela Secretaria de Assuntos Culturais. Em 1981, Ludwig baixou a Portaria nº274, criando a Secretaria de Cultura, e nomeou Magalhães para o cargo de secretário. Passaram a constituir a Secretaria de Cultura a Subsecretaria de Assuntos Culturais (SEAC) e a Subsecretaria do Patrimônio Histórico Cultural (SPHN) – com suas respectivas fundações (Pró-Memória e Funarte) –, a Embrafilme, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco (MAGALHÃES, 1985, p 37-44).

No governo Figueiredo (1979-1985), novas diretrizes para a educação e a cultura foram traçadas pelo ministro Eduardo Portela. Enfatizava-se o inter-relacionamento e interdependência entre os dois setores. Em relação à Cultura, propunha-se um programa voltado para a afirmação dos valores culturais, fosse quanto à preservação dos bens existentes, ou na dinamização e produção dos bens culturais. Nos seus lineamentos gerais, o Programa de Desenvolvimento Cultural estendia-se a todo o território nacional, com prioridades para as regiões Norte e Nordeste, e desdobrava-se nos seguintes tópicos: a dinamização dos circuitos de distribuição de bens culturais, já que a melhoria das condições de produção exigia a formação de um mercado; a preservação e a defesa de bens de valor cultural, voltadas principalmente aos aspectos de conhecimento e uso adequado dos valores indicativos da unidade nacional, tanto no plano da cultura popular, quanto no da inserção do país nos grandes movimentos internacionais da cultura; a capacitação de recursos humanos para a área da cultura; a integração entre educação e cultura, através da compatibilização dos planos e programas nos níveis formais e não formais, tornando a escola um centro cultural da comunidade; a solidificação institucional para integrar o planejamento e a ação dos diferentes órgãos e entidades e das regiões, com vistas à formação de um Sistema Nacional de Cultura; a participação da comunidade no Programa de Desenvolvimento Integrado Arte/Educação (Prodiarte), que seria desenvolvido paralelamente aos de educação integrada e alfabetização funcional, ponto para o qual convergia, mais uma vez, o inter-relacionamento entre educação e cultura (ARAGÃO, 1980, p.26-28). Segundo Botelho (2000), as medidas adotadas pelo ministro significavam a abertura política esperada (BOTELHO, 2000, p.86).

Não se pode deixar de lado nesta análise um aspecto essencial que caracteriza de modo geral o período compreendido pelos governos militares.

Durante a década de 1960 e nos anos subsequentes, ocorreu um crescimento da classe média. Com efeito, a concentração da população em grandes centros urbanos permitiu a criação de um espaço cultural em que os bens simbólicos passaram a ser consumidos por um público cada vez maior. Para Ortiz (1985), o ano de 1964 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a manifestação de um mercado que agrupa em seu seio tanto as empresas privadas, quanto as instituições governamentais. No período de 1964 a 1980, aconteceu uma grande expansão na produção, distribuição e consumo de bens culturais. É nessa fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril etc.).

Ortiz (1985), ao analisar o crescimento das diferentes áreas culturais, aponta a expansão de um processo de produção de bens simbólicos que pode ser demonstrado por eventos como o *boom* da literatura em 1975, o advento dos *best-sellers*, o crescimento da indústria do disco e do movimento editorial. Em relação à imprensa, Ortiz (1985) observa que os dados por ele analisados revelam a expansão do volume do mercado consumidor. Também na área cinematográfica, apesar da concorrência com a televisão, os números eram significativos. Quanto à evolução do crescimento da publicidade no período de 1962-1976, nos veículos de comunicação de massa, os números atestam a importância deste mercado, mas revelam que a origem desses investimentos estava no Estado e nas multinacionais (ORTIZ, 1985, p.83-4).

Ortiz (1985) enfatiza, todavia, que a distribuição e a criação dos produtos culturais reproduziam as contradições do próprio modelo capitalista brasileiro, que aguçava a diferença entre as regiões e reforçava a divisão de trabalho entre cidade e campo. De acordo com o autor, deve-se compreender que, paralelamente à marginalização econômica e cultural de parcelas imensas das classes subalternas, expandia-se um mercado de bens simbólicos que possuía uma grande expressão à medida que possibilitava a consolidação das indústrias culturais e reorganizava a política estatal, no que se refere à área da cultura (ORTIZ, 1985, p.85).

O grande investimento cultural do regime autoritário, como adverte Botelho (2000), consistiu na construção de um sistema de poder por meio da mídia eletrônica:

Esse sistema foi construído graças ao enorme investimento feito na modernização do sistema de telecomunicações do país, interligado

através de satélites, e à concretização de um poderoso império de televisão – a Rede Globo –, auxiliada em seu início pelo grupo *Time-Life*, dentro de um processo que, embora ilegal, atendia também aos interesses dos grupos no poder governamental (BOTELHO, 2000, p.44).

Pode-se afirmar que, no período da ditadura militar, à sombra do apoio do Estado, a iniciativa privada florescia, e as melhores oportunidades de investimento e faturamento na atividade cultural passavam longe do setor público. Como aponta Miceli (1984b), os grandes empreendedores particulares exploravam as conveniências de investimento naquelas atividades e frentes de expansão capazes de garantir as mais altas taxas de retorno sobre o capital:

Tais tendências são responsáveis, em última análise, pela postura defensiva da iniciativa governamental na área cultural, deixando a cargo da empresa privada as melhores oportunidades de investimento e faturamento no campo da produção cultural. Parece haver, assim, uma segmentação irreversível do mercado de bens culturais. (MICELI, 1984b, p.27-31).

De forma conclusiva, pode-se dizer que, no início dos anos 1980, novos cenários político-institucionais irão impor a necessidade de mudanças nas políticas culturais no Brasil. O princípio de um processo de construção de um projeto de redemocratização do país acarretará, portanto, alterações na área cultural. Nesse momento de transição, muitas forças entram em confronto na disputa de um novo arranjo no que diz respeito às políticas culturais.

2.2 A transição “pactuada” da ditadura

A presente seção traça um panorama do processo de transição da ditadura no período que corresponde à primeira metade da década de 1980, quando as pressões pela democratização política ganham dimensão. Procura-se, sobretudo, compreender a atuação de artistas e intelectuais no processo de redemocratização. No trajeto percorrido neste trabalho, aborda-se o atentado do Riocentro (1981) e a campanha pelas Diretas Já (1984).

A transição “pactuada” da ditadura para a democracia deu-se em um momento do país no qual os problemas políticos, econômicos e sociais cresciam em ritmo acelerado. Para entender o processo de transição “pactuada”, é necessário analisar a crise política, econômica e social instalada no Brasil, particularmente durante o governo de Figueiredo. Ao lançar luz sobre esse período da história,

Skidmore (1988) descreve de forma abrangente esse processo. Segundo o historiador, o Brasil terminou o ano de 1979 com 77% de inflação, taxa considerada a mais alta desde 1964. Além disso, a recessão e a política salarial, com a deliberada compressão de diferenciais de pagamento, tinham imposto à população, desde 1979, uma ampla perda do salário real, contribuindo para que ela aderisse aos apelos políticos da oposição. Nos estados economicamente mais desenvolvidos, o eleitorado pertencente à classe operária votou no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Esse apoio à oposição estava relacionado não apenas a motivações econômicas, mas a novas forças emergentes (SKIDMORE, 1988, p.55-6).

Em relação à área política, a liberalização avançava. Em novembro de 1980, o Congresso aprovou uma Emenda Constitucional amparada pelo governo para reintroduzir as eleições diretas, que deveriam ocorrer em 1982 para os governos estaduais e o senado, embora os senadores "biônicos" só terminassem seus mandatos em 1986 (SKIDMORE, 1988, p.58). O governo sentia-se confiante para continuar com a abertura. Entretanto, grupos opositores que não estavam a favor da liberalização empenhavam-se em deter o processo de abertura política por meio da violência. Por essa razão, durante o ano de 1980 e no começo de 1981, o Brasil foi sacudido por uma série de incidentes graves. As bancas de jornal receberam ameaças para que parassem de vender publicações de esquerda; as que não obedeceram foram explodidas. De modo geral, acreditava-se que os ataques provinham de agentes da direita. Em 30 de abril de 1981, ocorreu um incidente ainda maior, a explosão de uma bomba no estacionamento do Riocentro¹. Skidmore (1988) assim descreve o incidente:

O incidente começou quando um tenente e um sargento do Exército (à paisana) da polícia política do DOI-CODI entraram de carro no estacionamento de um teatro do Rio (Riocentro) onde estava ocorrendo um concerto em benefício de causas esquerdistas. A bomba explodiu no carro, matando o sargento e ferindo gravemente o tenente. Embora as autoridades do Exército liberassem mais tarde outras versões diferentes, todas as evidências indicavam que os dois carregavam a bomba para interromper o concerto, talvez mesmo para criar um pânico na massa (SKIDMORE, 1988, p.58-9).

¹ O espetáculo estava sendo promovido pelo Cebrade (Centro Brasil Democrático), uma organização diretamente vinculada ao PCB (Partido Comunista Brasileiro).

Elio Gaspari (2016), em *A ditadura acabada*, analisa o episódio do Riocentro, apontando:

Desde 1977 dezenas de bombas já haviam explodido em diversas cidades. Na maioria dos casos, danificaram bancas de jornal. No único atentado letal, em 1980, uma carta-bomba matou a secretária do presidente da Ordem dos Advogados do Brasil. Semanas antes da explosão do Riocentro, colocaram bombas no carro e na casa do deputado opositor Marcelo Cerqueira, numa gráfica do Rio e em bancas de jornal de Belém. (GASPARI, 2016, p.15-6).

Ainda Elio Gaspari observa que quando da explosão do Riocentro o presidente ao ser informado do ‘fato gravíssimo’, deu a seguinte resposta: “Até que enfim os comunistas fizeram uma bobagem”. Em seguida soube que se enganara. O equívoco não fora dos comunistas:

Nas explosões do Riocentro comprovou-se materialmente que havia um núcleo terrorista dentro do regime, na estrutura militar da repressão política [...]. A bomba do DOI dividiria as Forças Armadas e provocaria o rompimento de Golbery com Figueiredo. Depois dela, o presidente e o regime não seriam mais os mesmos. (GASPARI, 2016, p.15-6).

É preciso lembrar que, entre os presentes no show estavam Moraes Moreira, Alceu Valença, Gal Costa, MPB-4, Beth Carvalho, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Gonzagão, Chico Buarque, entre outros expoentes da cultura popular brasileira. Na segunda metade da década de 1970, com a intensificação das atividades políticas lideradas pelos artistas, ainda sob forte controle do regime, a MPB desempenhava um importante papel na articulação das expressões públicas e privadas dos cidadãos opositores do regime militar. Eram artistas que possuíam capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos seus eventos musicais, o que causava preocupações constantes nos agentes da repressão (NAPOLITANO, 2002).

A respeito do show no Riocentro, é importante registrar que Marcelo Fróes encontrou, ocasionalmente, no Instituto Cravo Albin, o *tape* do show que permitiu recuperar o discurso de alguns cantores presentes, como Gonzaguinha. A gravação apontou que foi o compositor que comunicou ao público sobre a explosão das bombas. Segundo Marcelo Fróes muito provavelmente, a brevidade do discurso do cantor deveu-se ao fato de que ele tinha acabado de tomar conhecimento das explosões das bombas e de ainda não ter informações suficientes acerca dos acontecimentos (LUNARDI, 2014, p.225-226). Segue abaixo a transcrição feita por

Lunardi do comunicado de Gonzaguinha, avisando a plateia sobre a explosão de bombas:

Eu devo dizer a vocês uma coisa que é muito importante
 Pra isso as pessoas organizadoras da festa me pediram e me falaram
 Talvez, não chegue depois do que você souber
 No meio do espetáculo, durante o espetáculo, explodiram, eu disse explodiram, duas bombas
 Essas duas bombas que explodiram foram mais duas tentativas de acabar com a realização dessa festa que foi “conseguida”
 Essas duas bombas representam, exatamente, uma luta para destruir aquilo que nós todos queremos, uma democracia, uma liberdade
 Lembrem-se muito bem disso
 Porque depende de vocês essa festa no ano que vem
 Por favor, desculpem, desculpem o atrapalho, a festa é sua.
 (LUNARDI, 2014, p.225)

O documentário com imagens do Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC), exibido no programa Arquivo N, do canal Globo News, em 2011, resgata ainda o depoimento que Chico Buarque deu logo após o show, em que o artista fala da perplexidade diante do atentado, fato que marcou definitivamente aquele momento de lutas, protagonizadas, sobretudo por grupos de esquerda e artistas, especialmente os ligados à MPB:

Eu tô falando? Eu ainda estou um pouco perplexo com isso porque as informações que estão chegando são um pouco contraditórias, eu não sei direito ainda o que está acontecendo. Se é verdade, é uma covardia sem nome [...]. Para mim foi um atentado terrorista contra o show do primeiro de maio, contra o dia do primeiro de maio, entende, e acho que contra o povo brasileiro, independente da música que se toque. (GLOBO NEWS, 2011).

Imediatamente após o atentado, começaram as pressões para que houvesse um inquérito independente. Sentindo-se isolado do palácio presidencial, Golbery reconhecido como um dos principais teóricos da doutrina de segurança nacional renunciou em agosto de 1981. Esta saída levou a novos e importantes movimentos na política brasileira.

O incidente do Riocentro, bem como o papel de uma oposição extremamente moderada, acabou por facilitar o processo de abertura política que, segundo

Skidmore (1988), decorria de um relacionamento dialético intenso entre os militares e a oposição:

No final, a liberalização foi o produto de um relacionamento dialético intenso entre o governo e a oposição. Os militares que eram a favor da abertura precisavam agir cautelosamente, por medo de provocarem os “linha-dura”. Suas aberturas para a oposição estavam planejadas para tirar de campo os elementos “responsáveis”, demonstrando, desse modo, que havia moderados prontos para cooperar com o governo. Ao mesmo tempo, a oposição pressionava constantemente o governo para acabar com seus excessos arbitrários, e desse modo lembrar os militares de que seu papel não tinha legitimidade. (SKIDMORE, 1988, p.71).

A esse respeito, Souza (1988) também observa que o processo de abertura obedeceu a um pacto entre militares e civis. Em decorrência disso, a Nova República instalou-se sobre os alicerces institucionais do regime autoritário:

Como se sabe, a transição brasileira levou a Nova República a se instalar sobre os alicerces institucionais do regime autoritário mais que sobre seus escombros, permitindo que se mantivesse na condução dos rumos políticos a maior parte da elite política e da administração do regime anterior. (SOUZA, 1988a, p.568).

Contudo, ao avaliar o movimento em favor do processo de abertura política, não se pode esquecer que, em 2 de março de 1983, após o início das atividades da Câmara e do Senado, o deputado federal Dante de Oliveira, do PMDB, apresentou uma emenda constitucional que reestabelecia as eleições diretas para a Presidência da República já na sucessão do general Figueiredo. Assinada por mais de 176 deputados e 23 senadores, ela seria colocada em pauta. No texto apresentado, Oliveira ressaltava que, diante do clamor do povo, era preciso reestabelecer as eleições diretas para Presidente.

Para obter sucesso na aprovação da emenda, foi proposta uma série de ações, como a Campanha das Diretas Já, que recebeu ampla cobertura por parte da imprensa. Por essa razão, foi de fundamental importância à reflexão proposta por esta pesquisa à análise de matérias publicadas nos jornais *Folha de S.Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* sobre a campanha, com foco na atuação de artistas e intelectuais.

A respeito do grande comício realizado em 25 de janeiro de 1984, na Praça da Sé, no centro de São Paulo, uma matéria publicada no jornal *Folha de S.Paulo* com o sugestivo título “Fomos a La Plaza. Um elenco milionário foi para o comício em uma jardineira democrática”, de autoria de Miguel de Almeida (1984), relata com humor a ampla

presença da classe artística na manifestação. Para o jornalista, artistas partilhavam de uma experiência democrática.

A matéria começa descrevendo um garotinho que passava cantarolando, perto da Rua dos Ingleses, o *hit* do momento, *Vamos a la plaza/ vamos a plaza*, quando percebeu que dezenas de artistas aguardavam os ônibus que os levariam à Praça da Sé. Eram tantos os representantes da classe artística que nem Janete Clair, a consagrada autora de novelas televisivas, seria capaz de imaginar. Artistas, músicos e escritores estavam reunidos junto à deputada e atriz Ruth Escobar. Muitos deles já haviam encarnado polêmicas culturais em outras épocas, mas, naquele momento, se aliavam: Juca de Oliveira, Gilberto Gil, Alceu Valença, Sérgio Ricardo, Maria Della Costa, Sandro Polloni, Glória Menezes, Irene Ravache, Raul Cortez, Leilah Assumpção, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Renato Borghi, Walmor Chagas, Moraes Moreira, Belchior, Macalé, Olivia Byington, Lygia Fagundes Telles, Ricardo Ramos, Paulinho da Viola, Milton Gonçalves, Cristiane Torloni, a cantora Rosemary, Martinho da Vila, o psicanalista Eduardo Mascarenhas. O palco ou o palanque acolhia todos democraticamente. Não havia distinção estética ou de qualidade. Talentos ascendentes e descendentes juntavam-se lado a lado. A matéria termina com a frase “Isso é democracia” (ALMEIDA, 1984,).

No mesmo dia e na mesma página, o jornal *Folha de S Paulo* trazia uma matéria intitulada “Em busca dos espaços perdidos” e assinada por Pepe Escobar, que descrevia o exercício coletivo de ocupação da Praça da Sé pela população no comício de 25 de janeiro de 1984:

Uma algaravia de signos e retóricas, ocasionalmente resvalando por slogans vazios, mas sempre lutando pela recuperação do sentido pela Voz do Poder ou a Voz da TV – o verdadeiro e mistificador Ministério da Informação neste país. Apesar da inexperiência há quanto tempo não se saía à praça? Eles e outros milhares ocuparam seus espaços com uma tremenda vontade. Só Isso já seria suficiente para demonstrar que com um pouco mais de treino, jamais este espaço será loteado pelo Salim, o rei da lorota. (ESCOBAR, 1984, p.27).

Em 10 de abril de 1984, a sucursal da *Folha de S. Paulo* no Rio noticiava os preparativos para o grande Comício pelas Diretas Já, que ocorreria naquele dia na Candelária. Segundo a matéria, a presença da classe artística era dada como certa. A festa contaria com todos os ingredientes do estilo carioca, inclusive o desfile de baterias e algumas alas das escolas de samba campeãs do carnaval daquele ano,

Mangueira e Portela. Todos os oradores e artistas iriam se apresentar do “púlpito” montado na confluência das avenidas Presidente Vargas e Rio Branco. Eles teriam seus nomes anunciados por raio *laser* e projetados em um balão suspenso atrás do palanque. O evento, de iniciativa do governador Leonel Brizola, teria como apresentadores Lucélia Santos, Cidinha Campos, Chacrinha, Cristiane Torlone e Milton Gonçalves, todos comandados pelo “locutor das diretas”, Osmar Santos. A relação de artistas que estariam presentes no comício era interminável: Chico Buarque, Milton Nascimento, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Maria Betânia, Erasmo Carlos, Ney Matogrosso, Fafá de Belém, Paulinho da Viola e muitos outros compositores e intérpretes famosos. Das telenovelas, estariam Toni Ramos, Tônia Carrero, Bruna Lombardi, Dina Sfat, Raul Cortez, Maitê Proença, Walmor Chagas. Poderiam ser vistos, ainda, ídolos como o jogador Reinaldo, o cartunista Henfil, a apresentadora Xuxa e a atleta Isabel, campeã de vôlei (FOLHA DE S.PAULO, 1984a).

Também o colunista Sergio Augusto (1984), em matéria intitulada “Um festão cívico para reivindicar um direito. É hoje”, publicada na *Folha de S. Paulo* em 10 de abril de 1984, afirmava que “ninguém iria à Candelária para implorar graça ou clemência, mas, sim, para exigir um direito, o mais elementar da cidadania, o de escolher seu presidente”. Para Augusto, de preferência, o comício deveria contar com bom humor, a mais genuína e eficiente arma carioca, porque não seria uma concentração pura e simples, mas um ‘festão’ cívico, animado pelas folias mais primitivas e modernas, como as alegorias inspiradas nos parangolés de Helio Oiticica e o canhão de raio *laser* futurista que desenharia no céu o nome de cada discursante (AUGUSTO, 1984, p.4).

O jornal *O Globo*, em 11 de abril, afirmava que o Comício das Diretas Já ocorrido na Candelária no dia anterior podia ser considerado a maior manifestação política da história do Rio de Janeiro. A notícia ressaltava que a multidão, espalhando-se pelas avenidas Rio Branco e Presidente Vargas, em ordem, mas em clima de festa, como se fosse dia de carnaval, ouviu durante cinco horas os discursos dos principais líderes da oposição, cantou em coro com artistas, gritou palavras de ordem, agitou bandeiras, faixas e cartazes e também sambou fantasiada com distintivos das eleições diretas.

Entretanto, pondo em dúvida o número de participantes, pois a linha editorial do jornal era a de ocultar, na medida do possível, a Campanha pelas Diretas Já, apontava-se na matéria que quase tudo parecia ter saído como os organizadores

esperavam, mas que ainda faltava estimar o número de participantes. Quantos, afinal, foram ao ato? Segundo o jornal, os números variavam entre 368 mil e 1,2 milhão. (O GLOBO, 1984a).

O *Jornal do Brasil*, que se engajou de forma não muito contundente na Campanha pelas Diretas Já, em artigo assinado pelo secretário de redação José Nêumanne Pinto, datado de 11 de abril de 1984, defendia uma negociação política “serena”, uma solução racional para a crise, observando que os comícios não bastavam por si sós. Apontava Nêumanne que dificilmente a esmagadora e colorida presença popular nas avenidas Presidente Vargas e Rio Branco teria influência sobre a votação no Congresso Nacional, que decidiria se as eleições para Presidente da República para o próximo mandato seriam por via direta ou indireta. Para o jornalista, a distância entre o Estado e a nação, naquele momento, tornava as decisões no Congresso quase impermeáveis às pressões da sociedade que a Câmara e o Senado diziam representar. Esta constatação, para Nêumanne, não impedia que se examinassem, em toda a profundidade, as raízes da crise institucional por que passava o país. A crise institucional brasileira agravava-se de tal maneira que não havia meios de negá-la. A manifestação na rua, no gigantesco comício da Candelária, era a mais saudável forma de mostrar que ela existia.

Segundo Nêumanne o descrédito da sociedade nas instituições já havia sido constatado, com impressionante precisão, por uma pesquisa publicada pela revista *Veja*. Segundo o Instituto Gallup, que havia feito à pesquisa, o povo brasileiro não acreditava mais na Justiça, na imprensa, na televisão, no governo federal, na propaganda, nem em seus deputados e senadores. Os comícios representavam o lado saudável do enfrentamento da crise constitucional, mas não era o único remédio para a febre do descrédito. Concluía o jornalista que a febre estava alta demais para que se tentassem terapias radicais. A cura do paciente só poderia vir pelo pacífico tratamento da negociação política serena (PINTO, 1984).

Ainda sobre manifestações de artistas e intelectuais na Campanha das Diretas, uma matéria publicada em 15 de fevereiro de 1984, por Laércio Miranda, no jornal *Folha de S.Paulo*, com o título “Amarelo, a cor símbolo da campanha”, afirmava que, em 14 de fevereiro, o Comitê 25 de Janeiro, composto por artistas e intelectuais, havia divulgado em evento denominado “Festa do Amarelo”, um manifesto em resposta ao ministro da Justiça, Abi Ackel, que acusava a classe artística de ter sido paga para participar do comício na Praça da Sé, em São Paulo. Na matéria, o autor

destacava o lançamento público do manifesto na noite anterior, na Rua Augusta, em frente ao Bar Spazio Pirandello. O documento defendia que a população demonstrasse, de forma permanente, a reivindicação por um plebiscito pelo pleito direto, usando o amarelo em roupas, automóveis, adereços e fachadas de casas.

O lançamento do manifesto havia contado com a participação de artistas como Tônia Carrero, Paulo Autran, Plínio Marcos, Beth Mendes, Sadi Cabral, Walter Franco, Olivia Byington, Ana de Holanda, entre outros. Representantes do Partido dos Trabalhadores (PT), do Partido Democrático Trabalhista (PDT) e do PMDB também discursaram no evento, além do secretário estadual de Comunicação e Informação Jorge Cunha Lima, que representou o governador de São Paulo, Franco Montoro. Relatava a matéria que Ester Góis, presidente do Sindicato dos Artistas, leu o manifesto do Comitê 25 de Janeiro e que a atriz Tônia Carreto discursou, afirmando que as eleições indiretas representavam um estacionamento político. Para a atriz, era preciso avançar como povo desenvolvido. O texto também destacava que Plínio Marcos teria dito em sua fala que, mais do que nunca, o povo brasileiro estava demonstrando que queria influenciar no destino da nação. Caio Graco, da Editora Brasiliense, afirmou que o Comitê 25 de Janeiro estava empenhado em arrecadar fundos, através de festas e leilões, além de outros eventos para financiar a propagação da Campanha “Use o Amarelo pelas Diretas”. Dizia ainda à matéria que, após as 22 horas, o trecho da Rua Augusta compreendido entre as ruas Caio Prado e Marquês de Paranaguá havia sido interditado para o Carnaval do Amarelo. Sobre o manifesto, destaca-se o seguinte trecho:

Ovo e povo, clara e gema, o novo deve ser amarelo/verde bandeira brasileira. A cor da oposição. Queremos assumir a dívida de nossa cidadania cassada, acuada, rejeitada, posta pra escanteio Queremos o centro do gramado, dar o chute inicial do mais espetacular jogo que se conhece. Queremos eleição. “Presidente quem escolhe é a gente”. Que seja feita a nossa vontade. O dia 25 de janeiro ficará para sempre, a afirmação de nossa luta com 400 mil cidadãos na praça dispostos a eleger seu presidente. Nos outros pontos do país também homens livres se reúnem exigindo a liberdade ampla, geral e irrestrita. Pela anistia das eleições. (MIRANDA, 1984, p.4).

As formas simbólicas criativas das quais os artistas e intelectuais integrantes do Comitê 25 de Janeiro lançavam mão, incorporando o amarelo como cor da campanha remetia a uma “brasilidade” que contribuía para dar destaque ao manifesto por eles lançado.

A importante presença dos artistas na Campanha pelas Diretas foi enfatizada também em artigo intitulado “Estética e política”, de Paul-Eugène Charbonneau, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em 15 de fevereiro de 1984. Para o doutor em Teologia e vice-diretor do Colégio Santa Cruz, em São Paulo, desde os mais humildes operários até os mais célebres artistas, todos se encontravam mobilizados pela campanha. Mas Charbonneau destacava que o que chamava atenção era a mobilização dos artistas. Pelo prestígio de que gozavam e pelo *status* de celebridade que carregavam, era possível imaginar que deviam estar alheios ao drama nacional, uma vez que sua vida cotidiana estava assegurada e o pão não lhes faltava. Mas estavam comprometidos utilizando todo o seu peso para alimentar a consciência de uma comunidade que se apressava a dizer “basta” e expulsar aqueles que pretendiam continuar no poder. Segundo o teólogo, no palco da manifestação, os artistas solicitaram a todos que os admiravam a seguir seus passos e a engrossar suas vozes. Eles foram os primeiros a estimular a multidão e a arrebatá-la. Assim, era possível compreender a legitimidade, a conveniência, a necessidade do Movimento pelas Diretas que os artistas deflagravam, para levantar a comunidade nacional, convencendo-a de que nem todos os sonhos eram miragens quiméricas. Para Charbonneau, feliz o país no qual os artistas esposam a causa do povo ao qual pertencem (CHARBONNEAU, 1984).

Destaca-se também uma matéria da *Folha de S. Paulo* de 15 de abril de 1984. Intitulada “Mobilização poderá ser um fato histórico”. Nela alguns intelectuais expunham suas opiniões sobre a Campanha pelas Diretas Já. Assim, o historiador Boris Fausto opinava que se a campanha conseguisse fazer com que ocorressem eleições diretas em seis meses, ela seria um fato histórico indiscutível. Fausto, entretanto, condicionava a passagem dos grandes comícios à categoria de fato histórico ao desfecho de todo o movimento, afirmando que este só seria relevante se realmente incidisse na estrutura de poder, caso contrário, seria esquecido. O antropólogo Roberto da Matta insistia sobre o caráter volátil dos comícios, afirmando que depois do ato todo mundo voltava para casa e seu significado se perdia. Nenhum dos dois intelectuais negava, contudo, que a Campanha pelas Diretas Já representava a de maior amplitude social em comparação a todas as que a precederam. Já o cientista político José Álvaro Moisés ressaltava o momento histórico particular que vivia o Brasil. Para Moisés, em um país tão hierarquizado como o Brasil, se não se estabelecessem canais muito concretos para a participação

popular, ela se tornaria inviável e, neste sentido, ele via que a Campanha das Diretas proporcionava a abertura para que esses canais fossem construídos. (FOLHA DE S. PAULO, 1984b).

Todavia, apesar de os grandes comícios a favor das eleições diretas terem reunido milhares de pessoas, particularmente pela mobilização de artistas e intelectuais, a Emenda Dante de Oliveira foi rejeitada no Congresso Nacional, em abril de 1984.²

Essa visão panorâmica sobre parte das ações, debates e trocas de ideias travadas por artistas e intelectuais durante a Campanha pelas Diretas permite pensar que essa mobilização foi marcada, notadamente, pela luta pelo reestabelecimento das eleições diretas. A conquista das eleições diretas implicava na crença fundamental de que eleger diretamente o Presidente da República permitiria suplantar o regime militar autoritário e constituir uma sociedade democrática, baseada em valores e princípios como igualdade, representatividade popular, liberdade política, entre outros (BERTONCELO, 2009, p.190).

Em relação aos artistas, o prestígio que possuíam junto a setores da sociedade contribuiu para que se transformassem em representantes da “causa das Diretas Já”. Diante da arena de disputas políticas instaladas naquele momento, a presença de artistas potencializava o movimento. Pelo fato de a arte estar umbilicalmente vinculada à cidade, à polis, a participação dos artistas, sobretudo nos palcos dos grandes comícios, impulsionava as multidões que acompanhavam esses eventos. A título de exemplo, no grande comício da Candelária, no Rio de Janeiro, durante a interpretação de Fafá de Belém da música *Menestrel das Alagoas*, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant, foi incluída uma gravação do falecido Teotônio Vilela. A emoção do público foi maior quando, em seguida, foi libertada uma pomba branca, que saiu voando, assustada com a multidão. Também Milton Nascimento levou o público às lágrimas ao interpretar *Nos bailes da vida*. Por fim, ainda no mesmo comício, o discurso do jurista Sobral Pinto envolveu milhares de pessoas que vibraram ao ouvir a frase de Rousseau: “*Todo o poder emana do povo*”. Os palanques das manifestações foram, portanto, tomados pelos artistas,

² Com a derrota da Emenda, as eleições de 1985 foram realizadas de forma indireta. O chamado *Bloco da Aliança Democrática* lançou a candidatura do moderado Tancredo Neves, governador de Minas Gerais, à Presidência. O vice da chapa de Tancredo era o ex-presidente do Partido Democrático Social (PDS) e então governador do Maranhão, José Sarney. As eleições aconteceram em 15 de janeiro de 1985 e deram vitória a Tancredo Neves, que alcançou 480 votos no Colégio Eleitoral, contra os 180 de Paulo Maluf, candidato do PDS.

muitos conhecidos desde a década de 1960. O caráter festivo dos grandes comícios se expandia com suas presenças. Assim, emergia naquele momento um clima de vibração e entusiasmo movido pelo sentimento que envolvia a ideia de construção de uma sociedade democrática.

Entretanto, essa mobilização, tanto de artistas como de intelectuais, segundo Ridenti (2005), era totalmente distinta daquela protagonizada pela geração de 1960. Para o autor, ainda que no decorrer dos anos de 1980 alguns movimentos, como, por exemplo, o da Campanha pelas Diretas-Já, mobilizassem certo imaginário de revolta e revolução, as mudanças eram visíveis. O processo de modernização da sociedade viria a institucionalizar profissionalmente o meio artístico e intelectual, afastando seus integrantes do compromisso com as causas críticas da ordem:

A sociedade brasileira foi ganhando nova feição, artistas e intelectuais que compartilharam da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária aos poucos iam-se adaptando à ordem sob a ditadura. O mercado oferecia ótimas oportunidades a profissionais qualificados – até mesmo aos artistas de esquerda, representantes da cultura viva do período anterior, que se esgotara em 1968. Eles não tinham muita dificuldade para encontrar bons empregos em redes de rádio e televisão, produtoras de teatro e cinema, empresas de jornalismo, agências de publicidade, universidades, fossem órgãos públicos ou privados – ainda que houvesse “listas negras” elaboradas pelo Serviço Nacional de Informações. (RIDENTI, 2005, p.101).

2.3 Compasso de espera. O papel das secretarias de Cultura e a atuação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura

Com a expectativa de fim de mudança do regime militar, o clima de transição que o país vivia, no início da década de 1980, abria horizontes e perspectivas para que gestores da atividade cultural buscassem novos espaços de interlocução. Crescia, aos poucos, a mobilização desses gestores no âmbito dos estados e municípios. Diante das oportunidades institucionais que caracterizam o período que antecede o final da ditadura, particularmente a partir de 1982, com as primeiras eleições diretas para os governos estaduais, mudanças nas políticas regionais propiciaram a criação de secretarias de Cultura, bem como de organizações voltada para discussões de propostas e defesa de novas ideias nesta área.

Aliás, a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo foi criada em 16 de março de 1979, por meio do Decreto nº 13.426, assinado pelo governador Paulo

Salim Maluf. Foi, portanto, um ato discricionário do governador, sem tramitação na Assembleia Legislativa de São Paulo, nem participação da sociedade civil. A Secretaria da Cultura de São Paulo foi, então, precariamente estruturada, a partir de improvisações para dotá-la de quadro pessoal efetivo e de provisões orçamentárias (SÃO PAULO, 2015).

Durante o início da década de 1980, outros estados seguiram o mesmo caminho, criando suas secretarias de Cultura separadas das de Educação, como foi o caso do estado do Paraná.

Em Minas Gerais, Tancredo Neves, ao eleger-se governador, nomeou em 1983 José Aparecido de Oliveira para a recém-criada Secretaria de Cultura de Minas Gerais. É preciso lembrar que, nas eleições para o Congresso Nacional, realizadas em 1982, Oliveira havia se candidatado a deputado federal na legenda do PMDB. Eleito com mais de 137 mil votos, conquistados nos 537 municípios mineiros, foi o segundo mais votado da legenda e o quarto em todo o estado. Empossado na Câmara em fevereiro de 1983, no mês seguinte foi convidado pelo novo governador de Minas a ocupar a pasta da Cultura do estado.

No Rio de Janeiro, em março de 1982, Darcy Ribeiro foi lançado candidato a vice-governador pelo PDT, na chapa vitoriosa encabeçada por Leonel Brizola. Empossado como vice, acumulou no novo governo o cargo de secretário estadual de Ciência e Cultura.

O surgimento de algumas secretarias de Cultura em estados e municípios da federação possibilitou uma forte articulação de secretários e gestores da área para a criação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, que ocorreu em Curitiba em 1983.

Poerner (2000) explica as origens da construção do Fórum. Ele conta que José Aparecido, logo após tomar posse como secretário de Cultura de Minas Gerais, em 15 de março de 1983, convidou seu colega do Paraná, Fernando Ghignone, de São Paulo, João Pacheco Chaves e do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro para um encontro em junho, em Ouro Preto, com a presença do senador Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) e do então embaixador da França no Brasil, Robert Richard. Segundo Poerner a ideia de organizar um Fórum Nacional de Secretários da Cultura para José Aparecido era possibilitar a criação de um “instrumento permanente de mobilização de recursos e de vontades para um programa nacional

de trabalho, cuja meta síntese era a criação do Ministério da Cultura” (POERNER, 2000, p.40).

Duas reuniões preparativas foram realizadas para a formalização do Fórum: a primeira, em São Paulo, em agosto, com a participação de secretários e técnicos de diversas áreas da ação cultural; a segunda foi o Encontro Nacional de Dirigentes de Educação, Cultura e Desporto, promovido pelo MEC em Brasília, em setembro. Nesta última, deliberou-se pela institucionalização do Fórum, o que ocorreria dois meses depois. Realizado em Curitiba, nos dias 11 e 12 de novembro de 1983, o I Fórum Nacional de Secretários da Cultura reuniu representantes de 13 estados (ao núcleo inicial de Ouro Preto agregaram-se os secretários de Mato Grosso do Sul, Goiás, Maranhão, Amapá, Piauí, Pará, Sergipe, Santa Catarina e Amazonas), que aprovaram um regimento para o novo órgão (POERNER, 2000, p.40). Foram atribuídos ao Fórum caráter permanente, função consultiva e de recomendação, além das seguintes finalidades:

I - Formular diretrizes básicas de uma política cultural comum.

II - Reunir esforços, captar recursos e organizar meios para as políticas e atividades nas diversas áreas da cultura, visando ao intercâmbio a nível nacional e à obtenção do apoio federal.

III - Procurar as ações integradas para maior apoio e difusão de manifestações culturais que ocorrem no Território Nacional, respeitando-se as características heterogêneas de Estados e regiões.

IV - Fortalecer as expressões e manifestações criativas que reafirmem a identidade cultural nacional. (CURITIBA, 1983) (CURITIBA, 1983).

Em 21 de abril de 1984, realizou-se o I Encontro Nacional de Política Cultural, promovido pelo Fórum Nacional de Secretários da Cultura. O encontro foi instalado em Ouro Preto e teve prosseguimento no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Entre os participantes estavam presentes secretários da Cultura de dezesseis estados e de um território, segmentos da sociedade civil, entidades de classe, estudantes, produtores e consumidores de cultura, além de representantes da Unesco e da Secretaria de Cultura do MEC e expoentes da inteligência brasileira. Segundo Poerner (2000), esse encontro, correspondeu a uma retomada da aliança entre a ação política e a *intelligentsia*:

Quase todas as intervenções, com uma linha ou outra de raciocínio, seguiam a ideia geral de que o poder faz a cultura, e a cultura estabelece o poder. Do encontro participaram figuras angulares no pensamento nacional, como Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar, Carlos Castello Branco, Millôr Fernandes, Cláudio Abramo, Abdias do Nascimento, entre outros. (POERNER, 2000, p.10).

Nas resoluções finais do encontro, enfatizava-se que o caráter aberto e democrático das reuniões havia possibilitado a ampla discussão das diretrizes e objetivos da política cultural dos poderes públicos federal, estadual e municipal. O documento apontava que os debates ocorridos no encontro acentuaram que a União não cumpria seu dever constitucional de amparo à cultura e vinha, deliberadamente, relegando-a a um plano inferior entre seus projetos prioritários. Assinalava, ainda, que a minimizada participação dada à cultura no Plano Nacional de Desenvolvimento manifestava-se nos poucos recursos financeiros e humanos que lhe eram destinados e no alijamento dos grupos sociais, especialmente os étnicos. Os presentes no encontro reconheciam também a necessidade de criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura, a exemplo dos já existentes, como o Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, cujos recursos deveriam ser repassados da esfera federal para os estados e municípios, que melhor os canalizariam, dada sua maior proximidade com as realidades locais. O documento afirmava, por fim, que não mais cabia à União a tutela da cultura brasileira (POERNER, 2000, p.137).

Sobre o I Encontro Nacional de Política Cultural, o jornal *O Globo*, de 20 de abril de 1984, publicava matéria intitulada “Minas abre amanhã Encontro Nacional de Política Cultural”. Descrevia a matéria que o 21 de Abril daquele ano não seria apenas o ponto alto das comemorações da Semana da Inconfidência, como ocorria tradicionalmente no Brasil Republicano, pois, em Ouro Preto, além de saudar a memória dos inconfidentes, o governador Tancredo Neves faria a abertura oficial do Encontro Nacional de Política Cultural. Durante quatro dias, gestores da atividade cultural no Brasil estariam reunidos para um debate com a mais ampla gama de produtores e estudiosos do fenômeno cultural do país. Na reportagem, o secretário de Cultura de Minas, deputado José Aparecido de Oliveira, presidente do Fórum Nacional de Secretários de Estado da Cultura e promotor do Encontro Nacional, afirmava que em momentos de grave crise a nação buscava, numa profunda reflexão sobre sua cultura, a carteira de identidade nacional, que daria o tom da resistência e mostraria

os caminhos da construção de um novo tempo. Ainda de acordo com a matéria, Aparecido reconhecia que o fenômeno cultural possuía amplitude acima dos partidos. Por essa razão, afirmava que a relação entre os participantes do Encontro Nacional de Política Cultural era de caráter ecumênico: dele participariam tanto o secretário de Cultura do MEC Marcos Vinícios Vilaça, como o secretário e vice-governador do Rio Darcy Ribeiro, representando governos de orientação político-partidária completamente oposta. Estariam reunidos também os secretários de Cultura de praticamente todos os estados, fossem do PDS ou do PMDB. A matéria apontava, ainda, que o evento abordaria assuntos diversos, como "preservação do patrimônio histórico e arqueológico", "humor na cultura brasileira", "novas técnicas de comunicação e identidade cultural" ou "fontes alternativas de financiamento cultural". Entre os presentes estariam o cartunista Henfil, Austregésilo de Athayde, o empresário José Mindlin e a atriz Fernanda Montenegro (O GLOBO, 1984b, p.21).

É preciso destacar que a questão orçamentária era muito enfatizada em todos os encontros, sendo que os secretários apontavam a necessidade de uma maior participação da Cultura no orçamento global do MEC: em 1981, o montante destinado ao setor correspondia a 1,5%; em 1982, a 2,5%; e a 3,6% em 1983 (POERNER, 2000, p.41).

Em depoimento à jornalista Sônia Biondo publicado no jornal *O Globo*, em 28 de março de 1984, José Aparecido fazia a seguinte observação:

Um problema grave da área cultural é que os orçamentos do Ministério da Educação e Cultura apenas são repassados para as Secretarias estaduais, através de um convênio anual com as Secretarias de Educação. Não acho que se deva tirar verba da Educação para a Cultura. O que proponho é que o MEC se divida em dois ministérios - um para cada assunto. (OLIVEIRA, Apud, BIONDO, 1984, p.29).

Ainda na mesma matéria do jornal *O Globo*, José Aparecido enfatizava que a mobilização dos gestores e secretários da Cultura era no sentido de reunir esforços para captar recursos financeiros para a área. Por essa razão, propunha a criação do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Cultura para financiar os projetos do setor.

O Fórum de Secretários, no IV Encontro, aprovou o encaminhamento ao MEC da proposta de criação do Fundo. Ele teria recursos oriundos de incentivos fiscais. Se em matéria de recursos humanos já não somos tão insuficientes, somos carentes, em grau desesperador, de recursos financeiros. Em países como o nosso, nos quais ainda não se considera a cultura um bem de produção,

esses recursos não podem vir de ações aleatórias de mecenas. A cultura, ao contrário do que se pensa, é o maior de todos os nossos bens de produção, porque todo progresso material, tecnológico, todo desenvolvimento, é consequência cultural, fruto direto da dimensão do saber. (OLIVEIRA, Apud, BIONDO, 1984, p.29).

O II Fórum Nacional de Secretários da Cultura foi realizado no Rio de Janeiro, nos dias 19 e 20 de março de 1984. Darcy Ribeiro foi o anfitrião do encontro, que ocorreu em clima de muita expectativa em razão da Campanha das Diretas Já.

Entretanto, chama a atenção nesses encontros à atuação de alguns participantes, como Fábio Magalhães, delegado de Cultura da área metropolitana da Grande São Paulo, que no II Fórum levou a debate a questão da monopolização da indústria cultural. Magalhães enfatizava que a situação de monopolização da indústria cultural no Brasil era mais acentuada que em outros países. Advertia Magalhães que a manipulação da informação impunha à população uma postura passiva e consumista (POERNER, 2000, p.44).

Deste modo, os encontros ocorridos em razão dos Fóruns, particularmente durante os anos de 1983 e 1984, estimularam os debates sobre políticas culturais, financiamento da cultura, integração de ações entre a federação, estados e municípios, expansão dos meios de comunicação e nacionalização da cultura. Mas, para além disso, esses eventos serviram, fundamentalmente, como espaços políticos de articulação para a criação do MinC.

Para Ângelo Oswaldo, ex-presidente do Iphan, nesses encontros havia um grande entusiasmo por conta dos temas trazidos para discussão:

As reuniões do Fórum de Secretários serviam para estimular o debate, mas houve muitas outras reuniões. Na verdade, toda a classe artística, os meios intelectuais e acadêmicos, a juventude, com movimentos diversos das comunidades, se mobilizavam em torno da política pública de cultura, do debate cultural e da necessidade da cultura. E a cultura apareceu, naquele momento, como o grande espaço de convergência dos movimentos democráticos. (SILVA; MIDDLEJ, 2001, p.23).

Sobre a atuação das secretarias de Cultura de estados e municípios durante a primeira metade da década de 1980, é possível observar algumas experiências muito inovadoras.

Particularmente pela forma como a educação apresentava-se articulada à cultura, a iniciativa de Darcy Ribeiro, com a criação dos Centros Integrados de Educação Pública (Cieps), em 1984, merece destaque. Os Cieps, em seu projeto

inicial, consistiam em uma escola pública de horário integral, que assumia em sua proposta curricular a cultura como eixo articulador das atividades pedagógicas. Segundo Darcy Ribeiro, a preocupação era integrar a cultura da escola com a cultura da comunidade, fazendo-as interagir fecundamente. Para isso, foi criado, no quadro funcional dos Cieps, o cargo de animador cultural, que tinha por função articular a escola com seu contexto social, oferecendo as facilidades de que ela dispunha – quadra desportiva, biblioteca, salão social e refeitório – para uso comunitário, sobretudo em dias que não havia aula (RIBEIRO, 1995, p.22).

Projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, cada um dos Cieps ofereceriam mil vagas, sendo seiscentas durante o dia e quatrocentas à noite, para jovens de 15 a 20 anos.

Outra idealização de Darcy Ribeiro refere-se à Avenida dos Desfiles também projetada por Oscar Niemeyer e inaugurada em 1984. A ideia inicial da construção, destinada a uma das maiores festas populares da cidade, era empregar todo o espaço construído de forma permanente. As salas seriam utilizadas para oferecer aulas a dez mil alunos durante o dia e a cinco mil à noite. Para Darcy Ribeiro, todos os sábados haveria bailes e, aos domingos, balés, concertos, desfiles de escolas infantis, festivais de música negra, entre outras atrações (ANDRADE, 1984, p.31).

Não se pode deixar de ressaltar também a gestão de Gianfrancesco Guarnieri que atuou em 1984-1985 como secretário de Cultura na cidade São Paulo, durante o governo de Mario Covas. A proposta de Guarnieri era de descentralizar a cultura e a própria secretaria, politizando o fazer cultural na cidade e pondo em prática o binômio participação/descentralização, em que a arte seria alcançada com o povo e não para o povo, com clara valorização da cultura popular (SOUZA, 2012b, p.54-5).

É preciso ressaltar que essas administrações atuavam num momento histórico de transição do país e que exerceram papel muito importante na mobilização para a criação do MinC. Outras experiências no campo das políticas culturais ocorrerão em período mais à frente.

3 A CULTURA NA NOVA REPÚBLICA

Impulsionadas pela perspectiva de redemocratização do país, as discussões sobre a criação do MinC ganham força. Aliás, como já mencionado, a ideia de criação de uma pasta para a Cultura começara a ser articulada a partir do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, criado em 1983. A proposta de um grupo de gestores e secretários era criar um ministério com a presença renovada do Estado.

3.1 O Ministério da Cultura: necessário ou supérfluo?

Nos últimos meses de 1984, em razão da proximidade da escolha de um novo presidente da República, ocorre um intenso debate em torno da viabilidade de criação de uma pasta para a Cultura separada da Educação.

Em 7 de outubro de 1984, a colunista Norma Couri comentava no jornal *Folha de S. Paulo* as divergências de opinião em torno da necessidade ou não de criação do MinC. Inúmeros artistas, intelectuais e gestores da atividade cultural foram consultados pela colunista, demonstrando a existência de diferentes pontos de vista. Para alguns, a criação do MinC parecia ser a decisão mais apropriada para resolver a falta de recursos financeiros e de autonomia política enfrentada pela área cultural. Outros, entretanto, observavam que a criação do MinC era prematura, apontando que o país era muito pobre para ter um Ministério de Estado específico para a cultura e que, fundamentalmente, a separação entre cultura e educação traria prejuízos, entre outras razões, pela divisão orçamentária das duas pastas (COURI, 1984, p.10).

Assim, Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), concordava com a criação do Ministério, desde que a cultura defendida pela pasta não fosse a popular. O escritor Marcio de Souza apoiava Bardi e achava que a ideia de Darcy Ribeiro da cultura do popular representava um atraso. A atriz Ítala Nandi, por sua vez, mostrava-se totalmente contrária à ideia de uma pasta para a cultura. Da mesma forma, o escritor Antonio Callado achava o Brasil muito pobre para ter um ministério da cultura. O secretário de Cultura de São Paulo Jorge Cunha Lima era contra a criação do ministério porque a cultura deixaria de ser um apêndice da educação, mas ficaria atrelada à ciência & tecnologia (COURI, 1984, p.10).

O filólogo Antonio Houaiss julgava que a criação do MinC representava uma fantasia maléfica, já que os recursos financeiros seriam divididos entre educação e cultura. O poeta Carlos Drummond de Andrade também era contrário à ideia de um ministério específico para o setor, mas não porque temesse o controle do governo, mas por considerar a superestrutura da cultura muito frágil para que se criasse toda uma burocracia para abarcá-la (COURI, 1984, p.10).

Vale ressaltar outros posicionamentos de significativa importância apresentados por Norma Couri. Segundo a colunista, o professor Decio Pignatari entendia como positiva a criação do MinC, mas alertava para a necessidade de uma melhor articulação entre cultura e educação. Para Pignatari, alguma vinculação com a educação era necessária. Ele observava que era preciso que a criação desse ministério não viesse para ditar normas culturais, mas somente para financiar programas criativos. O compositor, pianista e cantor Arrigo Barnabé achava que a discussão não valia a pena e o artista plástico paulista Wesley Duke Lee mostrava-se contra o patrocínio da cultura pelo governo. Por sua vez, o dramaturgo Dias Gomes e o cineasta Luiz Carlos Barreto eram favoráveis à criação de um ministério. Tancredista, o humorista mineiro Ziraldo também acreditava que a cultura deveria ser tratada no âmbito de um ministério. Do mesmo modo, o artista plástico cearense Aldemir Marfins reforçava a necessidade da criação do MinC (COURI, 1984).

Também no jornal *Folha de S. Paulo*, o jornalista Matinas Suzuki Júnior, em 30 de dezembro de 1984, demonstrava não só sua preocupação com a criação do Ministério da Cultura, mas o quanto o considerava desnecessário:

Note-se, ainda, que o período pós-64 assistiu a um acentuado avanço do capital cultural, e o mercado de bens simbólicos dinamizou a sua racionalidade produtiva; registrou-se um processo avançado de profissionalização que uma visão arcaica do desempenho do Estado na economia do "supercapitalismo" só vai conduzir a medidas demagógicas e ao pragmatismo regressivo. De resto, é preciso entender que a formulação benjaminiana de que todo documento de cultura é também um documento de barbárie refere-se inclusive a esta temporada pós-ditadura que estamos inaugurando. Ionesco dizia que um ministro da Cultura deveria existir apenas para dar papel e caneta para escritores, tintas e pincéis para pintores etc. (SUZUKI JUNIOR, 1984, p.3).

Em março de 1985, com o presidente Tancredo Neves já eleito e diante da perspectiva de criação do MinC, acirra-se o debate entre políticos, artistas, gestores e empresários sobre a necessidade de uma pasta para a cultura. Uma matéria

publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 9 de março daquele ano, relatava fatos ocorridos durante o Seminário Internacional de Legislação Cultural, que havia sido realizado dias antes no Hotel Maksoud Plaza, em São Paulo. Segundo a matéria, o evento contara com a presença de personalidades da política, como o vice-presidente eleito José Sarney, o senador Fernando Henrique Cardoso, além de artistas, gestores, empresários, e convidados internacionais. A matéria apontava a forte dissidência de ideias entre eles. O evento foi iniciado com a mesa "Empresa e cultura" e terminara com outra mesa, que debateu "Cultura e liberdade de expressão" (FOLHA DE S. PAULO, 1985a).

De acordo com a matéria, o secretário de Estado Jorge da Cunha Lima, ao tomar a palavra, lembrou os vinte anos de indigência cultural e dos trinta milhões de brasileiros afastados da produção cultural pelo estado de miserabilidade que ela se encontrava. A fala do vice-presidente eleito José Sarney teria provocado olhares desconfiados, uma vez que ele afirmava ser necessário combater tecnocratas e economistas. Sarney discorreu também sobre a necessidade de sair com um 'pires na mão', esmolando favores de boa vontade, ao invés de se tratar dos direitos culturais. Os empresários presentes no Seminário não tiveram grande receptividade. Luiz Eulálio Bueno Vidigal abriu seu discurso justificando que falava enquanto empresário e não como intelectual e observava que era preciso descobrir quais as aspirações culturais da sociedade brasileira (FOLHA DE S. PAULO, 1985a).

Ainda de acordo com o jornal, o economista Luiz Carlos Bresser Pereira observara que a cultura poderia ser traduzida por uma série de serviços que poderiam ser pagos por alguém, mais especificamente, o público, e não o Estado ou empresas privadas. Para ele, as empresas poderiam patrocinar eventos culturais, desde que recebessem um retorno. Logo após suas afirmações, Bresser Pereira retirou-se dos debates, provocando a ira de Fafá de Belém, que, ao lado de Juca de Oliveira, Raul Cortez e Irene Ravache, representava a classe artística. Após o término do debate, a cantora paraense desabafou ao jornal, afirmando que "era preciso acabar com esse tipo de pessoa que puxa o saco do poder". Para Fafá de Belém, Bresser sempre se posicionava como progressista, mas que naquele momento estava dando de reacionário (FOLHA DE S. PAULO, 1985a, p.45).

A reportagem menciona, ainda, que Juca de Oliveira, falando em nome da União Brasileira de Teatro, teria sido taxativo ao denunciar o monopólio das emissoras de televisão, observando que não era possível discutir um projeto cultural

sem eliminar o monopólio das redes de televisão. De acordo com a matéria, ele propôs a formação de uma comissão com representantes sindicais e do Legislativo para discutir a programação ao vivo das emissoras de TV (FOLHA DE S. PAULO, 1985a, p.45).

O jornal destaca também que Fernando Henrique Cardoso foi aplaudido ao falar à mesa sobre o tema "Cultura e liberdade de expressão". Ele teria se posicionado com cautela quanto à criação de um Ministério da Cultura, afirmando: "Se for para ampliar o espaço e a participação para a cultura e a liberdade da expressão, ótimo. Mas se for para burocratizar, será um perigo" (FOLHA DE S. PAULO, 1985a, p.45). Convidado para a mesma mesa, o cantor e compositor Gilberto Gil teria provocado muita agitação com sua presença. Antes de sentar-se, disse aos repórteres que não esperava nada pessoalmente sobre a criação de um ministério feito a "toque de caixa". Na mesa, porém, passou a palavra aos demais participantes e pediu liberdade de silêncio, o que decepcionou a plateia e provocou a pergunta de uma assistente: "Se você pode falar e não fala o que será de nós?". Foi então que aconteceu a primeira ovação unânime da plateia (FOLHA DE S. PAULO, 1985a, p.45).

Os contornos dos debates ocorridos por ocasião do Seminário Internacional de Legislação Cultural emaranhavam-se muito com o próprio momento histórico e com a propagação da ideia de que a cultura teria seu ministério. É preciso lembrar que o país esperava a posse de Tancredo Neves, em 15 de março de 1985, como o primeiro presidente civil eleito desde o golpe militar de 1964. Tancredo, entretanto, foi internado às vésperas da posse e, então, José Sarney assumiu a presidência.

Assim, no dia da posse, o MinC foi então criado, por meio do Decreto nº 91.144, publicado no Diário Oficial da União em 15 de março de 1985³. A justificativa de Sarney para a criação do Ministério da Cultura era honrar os compromissos assumidos tanto pelo presidente Tancredo Neves quanto por ele durante a campanha eleitoral.

Na introdução do texto do Decreto nº 91.144, a importância da criação do Ministério da Cultura é justificada por meio de quatro razões:

- 1- o crescimento econômico e demográfico do país, a expansão da rede escolar e universitária, a complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional, nas suas diferentes

³ <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12503/decreto-criacao-minc.pdf/44fecef5-12b2-4af7-a526-1b9b7768ff74> Acesso em 10 de junho 2017

funções no desenvolvimento nacional, bem como o enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente entre as diversas regiões brasileiras, e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, tornavam a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura impossibilitada de exercer, concomitantemente, as requisições dos dois campos de sua competência naquele momento;

- 2- a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto em relação aos assuntos educacionais quanto aos assuntos culturais, suscitava, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e exigia políticas específicas bem caracterizadas, que reclamavam o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos;
- 3- os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, em razão da vastidão da problemática educacional que atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério;
- 4- 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. (BRASIL, 1985).

O Decreto nº 91.144, entretanto, não indicava claramente qual âmbito de atuação do Ministério da Cultura, somente destacava dois tópicos bastante gerais, que se referiam às áreas de sua competência: I - letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional; II - patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural (BRASIL, 1985).

O novo ministério criado por Sarney continuava a suscitar debates e seria merecedor de apreciações de importantes intelectuais. Furtado (2012), ao dar sua opinião sobre a importância e necessidade do MinC, comentava:

Tem-se dito que em um país pobre como o nosso não cabe um Ministério da Cultura. Penso exatamente o contrário. Num país rico a sociedade civil é suficientemente forte para que as suas instituições assumam a função de defesa do patrimônio cultural e do estímulo à criatividade. No campo da cultura o Estado não deve sobrepor-se à sociedade, mas terá de suprir as insuficiências desta. (FURTADO, 2012, p.54-5).

Também as críticas de intelectuais sobre a legitimidade da criação do MinC foram apontadas por Ruy Castro. Em matéria publicada em maio de 1985, no jornal *Folha de S Paulo*, o jornalista descreve a reação de alguns intelectuais brasileiros sobre a criação da nova pasta. Segundo Castro, o sociólogo Otávio Ianni considerava que o poder público não possuía compromisso com a cultura e a criação do ministério era a prova disso. Ainda segundo a matéria, Florestan Fernandes achava possível a conciliação de uma "política cultural" com um governo

democrático, mas não estava nada otimista em relação ao novo ministério. Para o sociólogo, o novo ministério só serviria para distribuir empregos, quando se deveria priorizar uma campanha de alfabetização maciça:

Não temos ainda nem um regime democrático. Além disso, no Brasil o Executivo é tradicionalmente centralizador. E as elites culturais estão sempre afinadas com a dominação cultural. O que acontecerá com esse ministério é que, numa primeira etapa, ele só servirá para distribuir empregos entre a classe média alta, quando o que se deveria fazer seria uma campanha de alfabetização maciça. Como se vê, estamos fazendo o caminho inverso. (FERNANDES apud CASTRO, 1985, p.49).

O jornalista e escritor Antonio Callado também opinava de forma radical sobre a criação do MinC:

Esse ministério é supérfluo. Com tantos analfabetos adultos e crianças estamos preocupados com a superestrutura da educação, que é cultura. Sou contríssimo. O que precisamos é de projeto. Antigamente, tínhamos a educação e a saúde num mesmo ministério. Foram separados, numa medida acertada, mas continuamos até hoje com uma taxa gigantesca de analfabetismo e tuberculose. Agora se separa a cultura da educação. (CALLADO apud CASTRO, 1985, p.49).

Segundo Castro, Callado, que era amigo pessoal de Oscar Niemeyer, achava que não era hora de o arquiteto projetar um prédio para o Ministério da Cultura, acrescentando o seguinte argumento: “Todo ministro precisa de dinheiro para trabalhar, e eu temo que esse ministério se torne excessivamente gastador”. (CALLADO apud CASTRO, 1985, p.49).

É preciso ressaltar que, se por um lado existiam fortes controvérsias no meio intelectual sobre o recém-criado MinC, a escolha do nome de José Aparecido de Oliveira para ocupar o cargo de ministro da Cultura já era previsível. Sua militância junto ao Fórum Nacional de Secretários de Cultura legitimava indicação para a pasta. Para Botelho (2000), os técnicos da área federal não compartilhavam da ideia de criação do MinC. Segundo a autora, eles preferiam “uma secretaria forte a um ministério fraco” (BOTELHO, 2000, p.45). Entretanto, a militância dos secretários estaduais de cultura, sob a liderança de José Aparecido, transformou a criação da pasta em sinônimo de democracia, o que tornou inexequível qualquer discussão mais sensata sobre sua necessidade (BOTELHO, 2000, p.45).

Aliás, Ruy Castro, na matéria já mencionada apontava que, antes mesmo de sua previsível vitória no colégio eleitoral, Tancredo Neves teria afirmado:

“Precisamos arranjar um ministério para o Aparecido” (NEVES apud CASTRO, 1985, p.49). Para Castro, tratava-se de uma dissimulação de Tancredo, pois mais previsível ainda era o ministério que caberia ao deputado José Aparecido de Oliveira: o da Cultura (1985, p.49). A criação do MinC, que serviu politicamente ao velho aliado do futuro presidente, nunca chegou a ser bem discutida. Para o jornalista, os que poderiam “discutir” a razão de ser do novo ministério não viam motivo para contestar a indicação de Aparecido ou contradizer uma “decisão de Tancredo” (CASTRO, 1985, p.49).

Em matéria também publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 19 de março de 1985, e intitulada “O Ministério da Cultura”, Gerardo Mello Mourão observava que a indicação de José Aparecido era muito acertada. Para o jornalista, o anúncio da criação do Ministério da Cultura gerou dois tipos de reação: uma consistia na polêmica em torno da necessidade, e até mesmo da legalidade, da criação do Ministério. Outra revelava a opinião praticamente unânime entre os intelectuais brasileiros quanto ao nome do deputado José Aparecido de Oliveira para ser o titular da pasta (MOURÃO, 1985, p.38).

Afirmava ainda Mourão (1985) que algumas figuras pedantes achavam que o comando do Ministério da Cultura deveria ser dado a um escritor ou artista, o que parecia representar uma imposição da tecnocracia, ou seja, que a economia devesse ser dirigida por um economista, a educação, por um professor, as obras públicas, por um engenheiro, a agricultura, por um agrônomo, e assim por diante. Segundo Mourão: “É a idolatria e a imposição dos especialistas. Ignoram que a direção das coisas do Estado é uma coisa da política, e ninguém melhor do que os políticos para operá-las com êxito”. (1985, p.38), Para Mourão José Aparecido sabia que poderia criar – e criaria – um espaço e um caminho para assegurar e alargar o acesso do povo a uma maior fruição cultural, sempre fecunda até para o despertar de vocações. Na opinião do jornalista, a breve experiência de José Aparecido na Secretaria de Cultura de Minas Gerais havia sido exemplar, especialmente no resgate e na consolidação do legado cultural do povo mineiro (MOURÃO, 1985).

Contudo, apesar da experiência política que garantiu a liderança de José Aparecido no processo de criação do MinC, esses atributos não foram suficientes para que a nova pasta fosse instituída com estrutura administrativa e orçamentária, capaz de responder à demanda contida dos gestores culturais. Com estrutura administrativa mínima e sem dotação de verbas, o MinC nasceu sem recursos

materiais e humanos. Por essa razão, entende-se por que, em menos de seis meses, José Aparecido deixou o cargo de ministro, o que ocorreu em 29 de maio de 1985. Além disso, quando da criação do MinC, o *lobby* exercido pelo MEC impediu que rádios e televisões educativas ficassem sob a jurisdição do Ministério:

Interessante observar que pelo projeto original, o MinC ficaria também com as redes de rádios e televisões educativas, mas o lobby político do Ministério da Educação manteve as redes sob sua Jurisdição. Entretanto, são estas redes que, a par de programas de cunho eminentemente educativo, desenvolvem uma enorme gama de programas culturais, invadindo áreas que não seriam de sua competência. (CASTRO, 1989, p.32).

Assim, durante o mês de maio de 1985, os rumores de que José Aparecido deixaria a pasta transpareceram nas matérias dos jornais. Sérgio Augusto, em matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* e intitulada “O papel mais difícil de Fernanda Montenegro”, relatava o dilema da atriz, que foi sondada para assumir a pasta (AUGUSTO, 1985). Segundo o jornalista, se dependesse dos artistas do Rio de Janeiro, Fernanda seria a nova ministra. Esta, entretanto, não duvidava de que o MinC fora oferecido a uma mulher por ser uma pasta menor na hierarquia governamental: “Um ministério da sensibilidade e da ternura”, como ela própria ironizava (MONTENEGRO apud AUGUSTO, 1985, p.29). Em suas declarações para a matéria de Sérgio Augusto, Fernanda também afirmava:

A cultura sempre foi vista no Brasil como uma perfumaria. Nos tempos do Ministério da Educação e Cultura, a Cultura, até na sigla, vinha depois da Educação. O Ministério da Cultura é o último no pau de sebo, quando deveria ser o mais importante. [...] Por acaso entregariam o Ministério da Fazenda e do Planejamento a uma mulher? Sequer nos escalões inferiores elas têm vez. Até para servir o cafezinho eles empregam boys. (MONTENEGRO apud AUGUSTO, 1985, p.29).

Segundo Augusto (1985), de início a atriz posiciona-se contra a criação do Ministério. Todavia, ela confiava na possibilidade de mudar tudo de alto a baixo:

Antes de mais nada, dar força a manifestações regionais, estimulando todas as energias criadoras há muito esmagadas pela centralização cultural nos dois principais polos urbanos do País. Fomentar a efervescência que existe por aí, perdida e mal assistida, mas sem criar guetos. É fundamental que as plateias do Sul tenham acesso ao que se produz no Norte, e vice-versa (MONTENEGRO apud AUGUSTO, 1985, p.29).

Apesar das especulações em torno de nomes como o de Fernanda Montenegro para assumir o lugar de José Aparecido de Oliveira, foi indicado como novo ministro, em 30 de maio de 1985, o professor Aluísio Pimenta, ex-reitor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua gestão foi marcada por muitas polêmicas. Uma delas ocorreu ao declarar que queria um ministério amplo e plural, realmente da cultura, e não só das artes, afirmando que a cultura também era a da broa de milho. O ministro foi ‘bombardeado’ pela imprensa por causa desse comentário. A crítica à desorganização do MinC durante a gestão de Aloísio Pimenta também foi noticiada na imprensa. A edição do jornal *Folha de S. Paulo* de 5 de setembro de 1985 publicou declarações do ministro sobre a desorganização em torno da festa da Semana da Pátria (FOLHA DE S.PAULO, 1985b, p.39). O ministro negava que existisse desorganização em seu Ministério. Embora asseverasse que respeitava muito a opinião do jornal, dizia que as críticas eram inverdades, uma vez que a festa da Independência estava se realizando acima das próprias expectativas da pasta. Aluísio Pimenta afirmava, ainda, que não estava interessado em se promover politicamente, mas em trabalhar pela reestruturação da identidade cultural brasileira. Colocando-se aberto a críticas, garantia que a nova pasta tinha vindo para ficar. “Viemos para ajudar o brasileiro a lutar pela reconquista de sua identidade cultural, para não se fazer uma cultura oficial” (PIMENTA 1985b, p39.).

Em 13 de fevereiro de 1986, Aluísio Pimenta deixou a pasta. No dia seguinte, Celso Furtado assumiu o MinC, permanecendo no cargo até 28 de julho de 1988. Para entender o pensamento e a ação de Celso Furtado, particularmente no período em que ocupou a pasta, recorre-se à obra *Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura*, reunião de textos do economista organizada por Rosa Freire d’Aguiar Furtado. Na “Introdução” do volume, Rosa Freire delimita os quatro momentos de reflexão do economista no campo da cultura: o primeiro teve início em fins dos anos 1970, quando Furtado concentrou-se em leituras de psicanálise, história, mitologia, ciências, artes e cultura; o segundo situa-se entre 1986 e 1988, quando esteve à frente do MinC, no governo Sarney; o terceiro diz respeito ao período compreendido entre os anos de 1992 e 1995, quando integrou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, iniciativa da Unesco; o quarto e último momento aborda o período de 1997, quando ingressou na Academia Brasileira de Letras, instituição na qual profere um conjunto de conferências cujos textos integram a coletânea mencionada

Na referida obra, Rosa Freire d'Aguiar Furtado lembra que a escolha do nome de Celso Furtado para o MinC foi apoiada por um expressivo número de intelectuais e artistas, que encaminharam um abaixo-assinado ao presidente Sarney. Reproduz-se a seguir um trecho do documento, disponível no livro de Rosa Freire:

Face à importância do recém-criado Ministério da Cultura no quadro da realidade brasileira e da imensa tarefa de implementá-lo, os abaixo assinados consideram que, após a indicação de Fernanda Montenegro, só um grande nome da cultura brasileira, de prestígio nacional e internacional, poderá ocupá-lo. Na certeza de estarem colaborando com o governo da Nova República, levam a consideração de Vossa Excelência o nome do eminente professor Celso Furtado para o cargo de ministro da referida pasta. (FURTADO, 2012, p.11).

O entusiasmo em relação à escolha de Celso Furtado foi registrado pelo historiador Carlos Guilherme Mota. Em 14 de fevereiro de 1986 (dia da posse do ministro), Mota escreveu um artigo no jornal *Folha de S. Paulo*, afirmando que a escolha de Furtado para o Ministério da Cultura era muito acertada. Ele ressaltava que a indicação do economista para o MinC fortificava as esperanças dos que imaginavam que o Brasil poderia um dia se tornar uma nação moderna (MOTA, 1985, p.3). Para ele, Furtado era alguém com estatura de estadista, preocupado intensamente com a questão nacional e, desde fins dos anos 1960, com a questão da cultura. Segundo o historiador, era chegada a hora de a nova sociedade civil manifestar-se sobre a “nossa” cultura. Caberia ao MinC estimular a revisão crítica de valores, instituições e modos de pensar a sociedade. Era preciso pensar sobre as prioridades socioculturais do país, questionar outros ministérios e, ainda, discutir com o ministro das Comunicações o significado da distinção entre as TVs Educativas e as demais. Portanto, não se tratava, apenas, de esperar que o MinC recuperasse a “memória nacional”, ou preservasse o “patrimônio”. Para Mota, Furtado encontrava-se, mais do que ninguém, em condições de propor em novos termos a discussão das grandes questões nacionais: da dívida externa à reserva de mercado da informática, da produção de tecnologia de ponta à formação de professores, pois tudo dizia respeito à chamada “cultura” (MOTA, 1986, p.3).

Na cerimônia de sua posse no MinC, Celso Furtado (2012) afirmou ter uma dívida com José Sarney, ressaltando que nenhuma missão para um intelectual poderia ser mais gratificante do que o comando do Ministério da Cultura. No mesmo discurso, esclarecia o que entendia a respeito de cultura: “Cultura é a dimensão qualitativa de

tudo que cria o homem. E o que tem sentido para o homem é sempre qualitativo” (FURTADO, 2012, p.51). O intelectual prosseguia sua explanação afirmando que, em seu esforço para enriquecer a própria vida e a sociedade, o homem cria a cultura, e esta (a cultura) é a resposta aos problemas permanentes da humanidade (FURTADO, 2012).

Em conferência proferida na Escola Superior de Guerra (ESG), em 3 de setembro de 1986, sobre o tema “Pressupostos da política cultural”, Celso Furtado (2012) fez, inicialmente, uma longa exposição sobre o panorama econômico brasileiro; a seguir, enfatizou o grave endividamento externo daquele momento, embora tenha apontado o dinamismo da economia brasileira; ressaltou, entretanto, que o crescimento do país ocorria por meio de um elevado custo social, característica comum às economias de mercado de industrialização tardia:

A ninguém escapa a defasagem que existe em nosso país entre indicadores econômicos e sociais, reflexo de tendência estrutural de nossa economia, que combina investimentos intensivos em capital com forte crescimento demográfico, excluindo grandes massas de população dos benefícios do desenvolvimento. Ora, uma tendência estrutural de caráter antissocial requer, para ser modificada, uma deliberada ação política. (FURTADO, 2012, p.62).

Em síntese, Furtado (2012) demonstrava acreditar que a economia brasileira era dotada de grande vitalidade, mas seu verdadeiro desenvolvimento dependeria de um projeto politicamente conduzido. Ao Estado caberia mais do que abrir espaço para que atuassem as forças do mercado, pois era preciso introduzir modificações estruturais que corrigissem a tendência à concentração da renda e da riqueza.

O economista classificava em três categorias as necessidades humanas, explicando que a política cultural dizia respeito à ordem superior de necessidades do homem:

Em princípio, ela [a política cultural] pressupõe, para ter credibilidade, uma política econômica e social que assegure o emprego, o crescimento da economia e a satisfação das necessidades básicas da população. Mas não tem fundamento imaginar que somente as sociedades que já satisfazem suas necessidades de base instintiva têm aspirações de ordens superiores. Não se pode desconhecer que o desenvolvimento cultural contribui para a tomada de consciência do atraso acumulado na própria satisfação das necessidades básicas e da urgência de que sejam introduzidas mudanças estruturais na matriz do sistema econômico. (FURTADO, 2012, p.63-4).

Ao definir o que entendia por política cultural, Celso Furtado explicava que ela incidia em um conjunto de medidas cujo objetivo central era cooperar para que o seu desenvolvimento garantisse a progressiva realização das potencialidades da coletividade, o que implicava um clima de liberdade e a existência de uma ação abrangente dos poderes públicos que oferecesse prioridade ao social. Estas eram condições necessárias para que a atividade cultural germinasse da própria sociedade e desabrochasse o gênio criativo dos indivíduos. Mas não eram condições suficientes para que se alcançasse um incremento cultural. Igualmente necessária era uma extensa difusão dos valores, a fim de que estes se agrupassem efetivamente ao viver da população. Competia, igualmente, levar em conta que os bens culturais eram frágeis e sua destruição, irreparável (FURTADO, 2012, p.64-5).

Para Furtado (2012), em sociedades como a brasileira, na ausência de uma ação de apoio e estímulo por parte do poder público, o potencial criativo dos indivíduos seria em grande parte desperdiçado e as desigualdades no acesso aos valores culturais tenderiam a aumentar. Portanto, na política cultural, como ele a compreendia, o Estado, longe de substituir a sociedade, deveria aplicar-se em criar as condições que propiciassem a plenitude das iniciativas surgidas dessa sociedade. A partir dessa visão da importância do papel do Estado na condução da política cultural, o economista enfatizava: “Na busca de convergência entre o crescimento econômico e a realização da cidadania, é a política cultural que fornecerá o elemento de utopia de que precisamos” (FURTADO, 2012, p.66).

Ainda na obra *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*, em artigo escrito em fins de 1987 – “A ação do Ministério da Cultura” –, Furtado apresentava as quatro diretrizes que orientavam a política do Ministério, a saber: a preservação e o desenvolvimento do patrimônio cultural; o estímulo à produção cultural, preservando a criatividade; o apoio à atividade cultural quando ela se apresenta como ruptura com respeito às correntes dominantes; e, finalmente, o estímulo à difusão e ao intercâmbio culturais, visando a democratizar o acesso do patrimônio e dos bens culturais no país e no exterior (FURTADO, 2012, p.75-85).

Cabe lembrar, também, que enquanto Celso Furtado ocupava o cargo de ministro da Cultura, foi aprovada, em 6 de junho de 1986, a Lei nº 7.486, que regulamentava as diretrizes do primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) da Nova República para o período de 1986 a 1989. Pela primeira vez na história do

planejamento no Brasil, a cultura foi incluída, de forma explícita, em um plano de governo. Na parte V do PND, que tratava da cultura, afirmava-se que:

1 - A atuação do Estado considera, no período do plano, tanto o patrimônio, ou cultura consolidada, quanto a produção, ou cultura em processo; 2- A inter-relação desses dois segmentos requer trabalho convergente que vise, de um lado, proteger, apoiar e tornar acessíveis à comunidade os bens culturais e recuperar informações contidas no patrimônio brasileiro; de outro, estimular o fluxo criador contemporâneo, sem preocupação de retorno imediato. Assim, compete ao Estado resguardar, sem tutela ou cerceamento, o espaço de criação para todas as formas de cultura, mantendo-o livre de pressões que possam dificultar o desenvolvimento pluralista e democrático, 3- É fundamental reconhecer que no Brasil coexistem diferentes complexos culturais, e constatar a validade de suas manifestações. Além disso, a superação da dependência cultural exige atenção às potencialidades, valores e características dos brasileiros de cada região, assim como ao contexto em que se encontram. (BRASIL, 1986).

Um dos legados deixados por Celso Furtado foi ter implantado a primeira legislação brasileira de incentivos fiscais à cultura. Foi ele quem transformou um projeto de lei do senador Sarney em uma nova legislação. A lei possibilitava a parceria com o empresariado no financiamento de projetos culturais e, em troca, o governo abria mão de parcelas do imposto de renda devido. Ela também possibilitava que o contribuinte individual, como pessoa física, pudesse investir na cultura parte de seu imposto de renda (FURTADO C., 2012, p.88). O economista assim justificava a necessidade da Lei Sarney: “Impunha-se, portanto, a criação de mecanismos que possibilitassem ao cidadão o exercício de iniciativas no campo da produção cultural, transferindo-se para a sociedade civil funções que dificilmente pode o Estado executar a contento” (FURTADO, 2012, p.88).

Sobre a Lei Sarney nº 7.505, publicada em 2 de julho de 1986, Furtado observava que, em um ano de existência, ela havia superado as expectativas iniciais:

Atendendo as aspirações da sociedade civil no sentido de caminhar com seus próprios pés, livre da contestada tutela do Estado, a Lei Sarney é um desafio para que a própria cidadania assuma as atividades culturais. Seu espírito descentralizador transfere para a sociedade a iniciativa dos projetos, mobilização dos recursos e o controle da aplicação. (FURTADO, 2012, p.84).

A Lei Sarney inaugurou no Brasil o modelo de incentivo fiscal como forma de estímulo à produção cultural. O objetivo desta lei, segundo Calabre, era o de buscar superar as dificuldades financeiras que o campo da administração pública federal da

cultura enfrentava em razão do orçamento comprometido com os custos do ministério e de seus órgãos vinculados (CALABRE, 2007). Esse sistema de incentivo possibilitava a isenção fiscal do valor investido em cultura por empresas. Por essa razão, os mercados culturais passaram por um momento de forte expansão, o que desencadeou um processo de alta competitividade, que resultou na concentração de poder por parte dos grupos mais fortes.

A Lei Sarney teve vida relativamente curta, vigorando até março de 1990. Segundo Durand, Gouveia e Berman (1997), os seus resultados quantitativos não foram divulgados nem avaliados com rigor. Os autores afirmam que a estimativa do total de captação, durante toda a vigência da lei, é da ordem de 450 milhões de dólares, mas ponderam que não se conhece a distribuição desses recursos, segundo sua origem ou destino. A característica mais criticada da lei teria sido o fato de que ela não exigia aprovação técnica prévia de projetos culturais, mas apenas o cadastramento como “entidade cultural” junto ao MinC das pessoas e firmas interessadas em captar recursos das empresas. Assim, qualquer nota fiscal poderia ser lançada por uma entidade cadastrada para abatimento fiscal, independentemente ou não de referir-se à despesa com um projeto cultural (DURAND; GOUVEIA; BERMAN, 1997). Segundo os autores, o número de cadastrados no MinC durante a vigência da lei foi 7.200, o que deve ter significado cerca de dez mil pessoas físicas ligadas à produção de cultura, em todo o país. Outra crítica apontada pelos autores refere-se ao fato de que a lei não diferenciava, entre as iniciativas culturais, aquelas que precisavam de incentivo. Com isso ela podia ser usada, por exemplo, para shows de caráter comercial. Eles mencionam que a lei acolhia inclusive projetos culturais sem caráter público, como edições de luxo de livros de arte que as empresas ofereciam como presente de fim de ano a seus fornecedores e clientes. Pelo fato de serem transações privadas, a Receita Federal não tinha acesso aos dados, o que impedia saber o total de captação de recursos aplicados em cultura (DURAND; GOUVEIA; BERMAN, 1997, p.40).

Durand (2001), ao analisar as fontes e as formas de financiamento da cultura, tece algumas considerações que remetem à alocação de recursos por agentes culturais:

Segundo o assessor, que até aquele momento havia acompanhado Furtado em outros ministérios e agências, sempre que se tratava de avaliar a alocação de recursos para uma política pública, começava-

se por caracterizar os grupos e interesses dos dois lados da produção de serviços – a oferta e a demanda. A grande surpresa da assessoria, ao tentar extrapolar o mesmo e elementar raciocínio para a área cultural, foi verificar que nela parecia existir apenas um pólo – o da oferta. Isto quer dizer que as únicas manifestações de interesse – segundo aquele assessor – partiam dos grupos de artistas, produtores e dirigentes culturais à busca de recursos para seus projetos e instituições, nos balcões e gabinetes do MinC. Quanto à procura, o mais grave silêncio, indiferença, ignorância. (DURAND, 2001, p.84).

Castello, por sua vez, afirma que a Lei Sarney veio materializar uma política de intervenção mínima do Estado na cultura. Instaurava-se o modelo do Estado, a quem caberia somente instigar, e mesmo incitar, por meio de mecanismos como a Lei Sarney, os empreendimentos particulares (CASTELLO, 2002, p.631).

Do ponto de vista de Furtado (2012), porém, a lei possuía um caráter inovador, pois ela transferia para a sociedade a função de ‘passar o pires’. Castello (2002) nota, entretanto, que a lei fez com que os atores e produtores passassem a perambular pelos escritórios das empresas, ou pelas firmas de marketing. Ainda assim, segundo ele, os artistas a aplaudiam. A esse respeito, cita uma frase do ator Dias Gomes: “Sempre fiz discursos contra, este é o meu primeiro a favor”. (GOMES apud CASTELLO, 2002, p.631).

No texto intitulado "Política cultural e criatividade", fruto de pronunciamento na abertura do Fórum de Secretários de Cultura, realizado em abril de 1987, Furtado fez questão de distinguir a Lei Sarney da lógica do mecenato tradicional, pois, para ele, em sua essência, a lei representava um convite para que a sociedade participasse mais amplamente das iniciativas culturais (FURTADO, 2012, p.96).

No entanto, passado menos de um ano de existência da Lei Sarney, o ministro Celso Furtado já identificava alguns problemas que o preocupavam muito. Tanto a criação do Ministério como a aprovação da Lei Sarney haviam levado muitos governos estaduais a se exonerarem da parte de seus encargos no campo da cultura, pois ocorria um forte declínio na participação dos recursos destinados ao setor, nos orçamentos de muitos estados da federação (FURTADO, 2012, p.96).

A lei também criou uma burocracia cultural, gerada pelas exigências jurídicas e contábeis que requeria. Nas empresas, provocou modificações nos departamentos de promoção e de marketing, como nota Castello:

Desde o primeiro momento, esses profissionais se interessaram em usá-la para associar a marca de suas empresas a nomes já

consagrados da cultura. Já em 1988, a marca dessa distorção, que as leis seguintes não conseguiram desfazer, são cantores como Roberto Carlos, Julio Iglesias e Charles Aznavour aparecerem entre os principais beneficiados pelos incentivos fiscais — artistas que, em absoluto, precisam de uma lei de incentivos para promover seus espetáculos. (CASTELLO, 2002, p.632).

De acordo com Castello (2002), o governo Sarney confundia o fomento da cultura com a promoção de eventos. A tutela estatal era substituída pela tutela institucional. Para o autor, a agenda cultural, a partir da Lei Sarney, passou a ser ditada pelos gerentes de marketing e “animadores culturais”: “A arte passava a ser vista como animação; a cultura, como espetáculo. A qualidade da produção artística foi inevitavelmente atingida, já que, para obter patrocínio, muitos produtores passaram a emparelhar seus projetos com o gosto dominante.” (CASTELLO, 2002, p.632).

Em agosto de 1988, em meio aos problemas de estruturação do MinC, Celso Furtado demitiu-se, em um gesto de solidariedade para com os ministros Renato Archer e Luis Henrique, que deixaram o cargo por divergências políticas com José Sarney. Para o lugar de Celso Furtado, o então presidente nomeou Hugo Napoleão Neto, que permaneceu até 19 de setembro de 1988, sendo substituído por José Aparecido Oliveira, que assumiu novamente o MinC permanecendo até 14 de março de 1990.

Cogita-se que a saída de Celso Furtado ocorreu em razão do orçamento precário da pasta, que não permitia que o Ministério tivesse perfil institucional adequado, pois as verbas mal cobriam as despesas de custeio e manutenção do corpo técnico e das fundações. As demandas por mais verbas eram frequentes, mas, dada a crise por que passava o país, muitas vezes o orçamento era contingenciado. Por essa razão, era impossível manter um projeto estratégico para o MinC. Para se ter ideia da dimensão do orçamento da cultura no período, apresenta-se a seguir uma tabela referente ao Orçamento Plurianual de Investimentos para o triênio 1987/1989, aprovado por meio da Lei Nº 7.545, de 3 de Dezembro de 1986.

Tabela 2 - Lei nº 7.545, de 3 de Dezembro de 1986. Aprovação do Orçamento Plurianual de Investimentos para o triênio 1987/1989*

PODER EXECUTIVO	1987	1988	1989
Presidência da República	7.201.479	8.762.795	8.300.342
Ministério da Aeronáutica	7.736.321	10.538.499	9.809.052
Ministério da Agricultura	4.136.558	4.695.314	4.574.064
Ministério das Comunicações	1.355.674	891.978	457.185
Ministério da Educação	5.906.002	8.558.437	8.778.396
Ministério do Exército	3.462.096	1.353.416	1.238.188
Ministério da Fazenda	384.602	423.602	434.602
Ministério da Indústria e do Comércio	9.452.203	15.311.085	10.378.808
Ministério do Interior	10.101.974	10.586.725	10.619.934
Ministério da Justiça	252.949	252.949	264.168
Ministério da Marinha	3.627.873	4.208.766	4.209.022
Ministério das Minas e Energia	373.346	373.346	373.346
Ministério da Previdência e Assistência Social	4.680	4.660	4.660
Ministério das Relações Exteriores	197.416	130.782	168.457
Ministério da Saúde	2.270.370	2.160.911	2.109.979
Ministério do Trabalho	133.857	153.383	184.149
Ministério dos Transportes	24.185.226	27.408.679	25.761.225
Ministério da Cultura	191.398	251.733	298.410
Ministério do Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente	5.877.783	7.367.911	7.123.638
Ministério da Ciência e Tecnologia	2.439.406	2.789.385	3.029.657
Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário	2.813.573	5.487.022	6.471.846

*Em CZ\$1.000,00 de 1987

Fonte: Extraído de documento da Presidência da República Casa Civil: Lei Nº 7.545, de 3 de Dezembro de 1986.

Pela tabela acima, pode-se ver que somente o Ministério da Previdência e Assistência Social possuía um orçamento inferior ao do Ministério da Cultura. Poerner (2000) aponta que o MinC era a mais enxuta de todas as pastas. Segundo o autor, o ministério contava com somente 609 funcionários na administração direta e consumia menos de meio por cento do orçamento total da União, o equivalente a US\$ 24 milhões, enquanto a República Federal da Alemanha investia anualmente US\$ 4,5 milhões na cultura (POERNER, 2000).

A falta de recursos não possibilitava uma atuação mais marcante do MinC, o que frustrava as expectativas de seus gestores. Para muitos autores, a forma prematura como foi criado o MinC acarretou toda uma série de problemas. Neste sentido Botelho (2000) faz a seguinte observação:

Espero ter demonstrado que a criação prematura do Ministério, baseada em premissas alheias às efetivas necessidades naquele momento, ao invés de reforçar o prestígio e a consistência da área, foi, ao contrário, fator de desarticulação e desmoralização. O principal motivo do fracasso foi, no meu entender, o papel preponderante do jogo da política miúda que descaracterizou conteúdos, reduzindo o debate a uma disputa interna. (BOTELHO, 2000, p 265).

Botelho aponta, ainda, que o comando carismático do deputado José Aparecido de Oliveira, que conduziu os secretários dos estados a uma bem-sucedida batalha para a criação do MinC, terminou por franquear um espaço excessivo para ambições pessoais de alguns, colocando a cultura na condição de mero pretexto, afetando o projeto desde seu nascimento (BOTELHO, 2000, p 263).

Durand (1996) também faz duras críticas ao processo de criação do Ministério, tecendo as seguintes observações:

A propósito, comenta-se no Brasil que, nos anos 80, a passagem da Cultura do nível de Secretaria do Ministério da Educação à condição de Ministério autônomo teria sido antes um subterfúgio para o então Presidente da República, José Sarney, aumentar o espaço de ação de um aliado político, do que propriamente a ampliação de poder institucional necessária para expandir e melhorar essa esfera de ação. Em consequência, não são raros os que avaliam que a situação no Brasil era melhor quando a administração federal da cultura era vinculada à da educação. (DURAND, 1996, p.9).

Sem dúvida, as ponderações dos autores mencionados reforçam a ideia de fragilidade do Ministério da Cultura, desde seus primeiros passos. A instabilidade institucional que demarcou esse curto período de existência do MinC pode ser

exemplificada pela troca de ministros, por denúncias de corrupção e desmandos. Especificamente em relação à Lei Sarney, duras críticas foram lançadas por Fernando Collor, ainda durante sua campanha, apontando o governo Sarney como conivente com os desmandos praticados na gestão do ministério.

Desta forma, no final do governo Sarney, o MinC estava tão fragilizado que, antes mesmo de Collor assumir a Presidência da República, já havia um terreno favorável à sua extinção. Diante da crise de governabilidade que o governo Sarney enfrentava ao final de seu mandato, e em meio às denúncias de mau uso do dinheiro público, Collor encontrou um terreno fértil para implantação de seu projeto na área da cultura, o que justifica a conjectura traçada neste trabalho de que o fim do MinC começou no Governo Sarney. Parafraseando Albino Rubim, uma triste tradição.

3.2 Fernando Collor de Mello: o astro da largada

Em dezembro de 1989, Fernando Collor de Mello foi eleito para a presidência da República com cerca de 35 milhões de votos. Contudo, no ano de 1988, Collor de Mello era um político quase desconhecido nacionalmente, que governava Alagoas, um dos menores estados brasileiros (SALLUM JR., 2015, p.7).

Seu pai, Arnon de Mello, fora senador e governador de Alagoas pela União Democrática Nacional (UDN), antes de 1964, além de fundador da Organização Arnon de Mello. De acordo com seu website institucional, o grupo reúne em seu complexo a Gazeta de Alagoas, o mais antigo veículo da empresa, fundada em 1934, a Rádio Gazeta (1960), TV Gazeta de Alagoas (1975), Gazeta FM (1978), Gazeta FM Arapiraca (1984), Gape e *Gazetaweb.com* (1995), Instituto Arnon de Mello (1996), Rádio Gazeta Pão de Açúcar (1997), G1/Alagoas e GE/Alagoas (2012) e TV Mar (2013) (ORGANIZAÇÃO ARNON DE MELLO, 2017). A força da Organização Arnon de Mello permitiu ainda que, em 1975, a TV Gazeta entrasse no ar como afiliada da Rede Globo.

Antes de ser projetado como liderança política de envergadura nacional, Collor assumiu diversos cargos políticos: em 1979, foi nomeado prefeito biônico de Maceió pelo então governador Guilherme Palmeira, da Aliança Renovadora Nacional (Arena), sob influência do pai e do intenso poder do grupo de comunicação da

família. Em 1982, aos 33 anos, elegeu-se deputado federal pela Arena e, em 1986, foi escolhido governador de Alagoas pelo PMDB.⁴

Para concorrer às eleições estaduais de 1986, Collor aproveitou a explosão de popularidade do PMDB e acabou sendo um dos governadores eleitos pelo partido de Ulysses Guimarães. Contudo, percebendo as consequências negativas do Plano Cruzado 2, lançado pelo governo Sarney seis dias após a estrondosa vitória do PMDB nas eleições estaduais, e que ficou conhecido pela expressão “estelionato eleitoral”, Collor abandonou o PMDB (SINGER, 2002, p.56). Para tanto, Collor procurava demonstrar capacidade de atender às expectativas populares, como a esperança de uma vida melhor e a luta pela moralidade na política, enfim, de assumir as responsabilidades que Tancredo Neves não pudera cumprir (TAVARES, 1998, p.14). Apoiado na imagem de “caçador de marajás” dedicou-se, então, a fazer ataques ferinos a Sarney e a seus ministros, obtendo repercussão na mídia nacional:

O futuro candidato sustentava, do modo mais audível possível, que a corrupção, a ineficiência e a falta de modernidade governamental, características condensadas na figura do alto funcionário público, por ele apelidado de "marajá", seriam a causa da crise que empobrecia a sociedade, prejudicando os que já eram mais carentes. (SINGER, 2002, p.55-6).

Em março de 1989, depois de já ter rompido com o PMDB, enquanto os grandes partidos ainda constituíam as chapas, Collor declarou-se candidato a presidente da República. Para surpresa geral, atingiu 9% das intenções de voto. Com isso, superava candidatos de grandes partidos de centro e de direita, como Mário Covas (PSDB), Ulysses Guimarães (PMDB) e Paulo Maluf (PDS). Ficava atrás somente dos candidatos de esquerda: Leonel Brizola, do PDT, e Luiz Inácio Lula da Silva, do PT (SINGER, 2002, p.56).

À medida que a campanha eleitoral de Collor foi se desenvolvendo, com o apoio de quatro micropartidos – o Partido da Reconstrução Nacional (PRN), o Partido Social Cristão (PSC), o Partido Social Trabalhista (PST) e o Partido Renovador Trabalhista (PRT) –, sua candidatura passou a beneficiar-se da legislação que concedia horário de televisão para cada um desses partidos. Por essa razão, as intenções de voto em sua candidatura começaram a aumentar

⁴ Como governador de Alagoas, Collor ficou conhecido como o caçador de marajás, funcionários públicos que possuíam salários exorbitantes.

rapidamente. Analisando a evolução das intenções de voto no primeiro turno, com base em pesquisa do Ibope, Singer (2002, p.62) apresenta uma tabela que revela a crescente evolução das intenções de votos no candidato Collor de Mello.

Tabela 3 - Evolução de intenção de voto (estimulada) no primeiro turno (em %)

	Collor	Lula	Brizola	Covas	Maluf	Mit*	Indecisos
Março (18 a 27/03)	9	16	19	6	6		17
Abril (21 a 26/04)	20	15	17	6	6	1	17
Maio (12 a 16/05)	32						
Junho (01 a 07/06)	43	13	15	5	5	1	12
Julho (29/06 a 05/07)	39	7	11	5		2	16
Agosto (10 a 17/08)	42	6	13	6	6	2	
Setembro (15 a 19/09)	39	6	14	4	6	3	14
Outubro (05 a 10/10)	32	9	14	6			12
Novembro (02 a 05/11)	28	14	15		7	4	12

Pesquisa Ibope.

Como ainda observa Singer, em razão dessa rápida ascensão, Collor obteve o apoio informal do Partido da Frente Liberal (PFL):

Embora o partido tenha lançado candidato próprio, o ex-ministro Aureliano Chaves, as bases rapidamente "cristianizaram" sua postulação e bandearam-se para Collor. O apoio sub-reptício do PFL mostra que Collor passa a ocupar uma parte importante do espaço partidário à direita. (SINGER, 2002 p.59).

É preciso lembrar que o enorme crescimento das expectativas da população em relação às eleições de 1989 tinha como pano de fundo o acúmulo de problemas da década de 1980, como também os 29 anos sem eleições presidenciais diretas. Como afirma Lamounier, a perda de popularidade do presidente Sarney o levava a ser visto não apenas como uma liderança fraca, mas como um obstáculo à contenção do processo inflacionário, ou como um fator de agravamento do mesmo.

Devido a essas questões, as expectativas em torno da eleição de um novo presidente eram grandes:

Assim, não apenas as massas desvalidas (motivadas, segundo se afirma, por um sentimento messiânico), mas também a maioria dos chamados "formadores de opinião" — jornalistas, economistas, cientistas sociais e outros — passaram a nutrir uma expectativa a respeito das eleições presidenciais de 1989, que em retrospecto parece claramente exagerada. (LAMOUNIER, 1991, p.26).

Nesse contexto de grandes expectativas em relação às eleições presidenciais, Collor apresentou, em 12 de julho de 1989, durante a Convenção do PRN, o Projeto Brasil Novo, a primeira versão do seu programa de governo, contendo as principais propostas. O texto foi apresentado na íntegra pelo alagoano, em discurso com 1h40 de duração. Segundo Claret (1989), o programa representava a defesa do candidato diante de todos aqueles que o acusaram de não ter uma proposta de governo. Ressalte-se que no mesmo dia, em Brasília, a candidatura de Collor foi oficialmente homologada pelo PRN.

No discurso, Collor começou dizendo que vinha “em nome da fé, como mandatário da Verdade e sob a inspiração da Liberdade com Justiça”, anunciar o seu programa de governo. A seguir, fez um apelo contra a radicalização da campanha eleitoral, apontando que era preciso se comportar com os adversários, nunca os tratando como inimigos. Ele também ressaltou que o agravamento do conflito pelo poder, na hipótese de um confronto no segundo turno, poderia pôr em risco o entendimento nacional, com graves e imprevisíveis consequências para a governabilidade e para o futuro da redemocratização. Mencionava também que a inflação e a corrupção, representada pela deterioração dos costumes, alastrava-se em todo o país, que estava paralisado pela descrença ante a impunidade que protegia os que fraudavam o fisco, apropriavam-se do dinheiro público e especulavam com o poder do Estado (MELLO apud CLARET, 1989, p.101). Advertia Collor de Mello que:

A probidade, a honradez pessoal, pessoal, o equilíbrio, a serenidade, o devotamento às causas coletivas, a inteireza de caráter e a retidão moral no trato da coisa pública serão requisitos indispensáveis a todos os que participarem de meu Governo. Serei inflexível com a impostura e intolerante com a desídia. Proclamo solenemente que aqueles que trabalham e se devotam ao Serviço Público com eficiência e operosidade, não têm o que temer. De mim, receberão sempre provas de apreço, reconhecimento e retribuição adequados.

Aos ociosos, aos que transacionam com o bem público, aos que se locupletam com o interesse nacional, no entanto, advirto que a eles não estão reservados apenas os rigores da lei, mas com igual intensidade o desprezo e a execração públicos. (MELLO apud CLARET, 1989, p.102-104).

Entre os diversos temas do seu programa de governo, um deles tratava de educação, arte e cultura. Collor de Mello (apud CLARET, 1989) observava que a revolução tecnológica que propunha não teria sentido se não fosse acompanhada de uma revolução idêntica no campo da educação, na área do ensino e no universo da cultura. Em relação a esta última, ponderava que as transformações no campo educacional estariam incompletas se igualmente não fosse mudada a postura do Estado em relação à cultura, que era prioridade nacional:

Não pode haver processo educacional completo, se os alunos não tiverem permanente, acesso aos bens culturais produzidos pela sociedade de seu país. Não necessariamente como alunos, mas, sobretudo como cidadãos. Para isso, é preciso acabar com a concepção arcaica e antidemocrática do mecenato do Estado em relação à cultura. O que o Estado deve fazer não é empresar espetáculos, patrocinar artistas ou promover iniciativas que tendem a favorecer a crença na necessidade de uma “cultura oficial”. O papel do Estado, ao contrário, é o de estimular, incentivar e proporcionar meios para que todos tenham acesso à cultura, levá-la a todos os pontos do território nacional, acabando com os injustificáveis privilégios dos grandes centros. Teatros, casas de espetáculos, festivais, concertos, orquestras, exposições, bibliotecas e museus devem ser geridos e promovidos pelos próprios artistas e por educadores, de forma autônoma, pois são eles, e não os burocratas, que produzem e sabem lidar com os bens culturais. (MELLO apud CLARET, 1989, p.115).

Para Collor, era preciso dar poder aos artistas e aos empreendedores culturais brasileiros para que eles definissem a política cultural do país, fixassem as diretrizes a serem seguidas no seu campo de atividade, e não como fora feito pelo governo anterior, que se considerava senhor de todos os bens, impondo a sua política cultural à sociedade:

O meu desejo é que os museus e bibliotecas saiam de seu enclausuramento e, com absoluta e integral autonomia de gestão, levem os seus acervos às comunidades a que servem, instruem o povo e mostrem a importância do conhecimento, do saber, da cultura e do patrimônio brasileiro de arte, artesanato e produção intelectual. Da mesma forma, pretendo que os espetáculos de arte, o teatro, os concertos, os festivais e as exposições sejam empreendimentos permanentes, abertos, livres, como manifestação de criatividade de nossa gente, e não apenas de uma parcela de parques privilegiados

numa sociedade ainda marcada por tantas desigualdades infamantes (MELLO apud CLARET, 1989, p.117).

No programa de governo de Collor, no que diz respeito à cultura, já ficava claro, em julho de 1989, que o então candidato preconizava que era de fundamental importância acabar com a concepção de mecenato do Estado. Ainda que sem mencionar o fim do MinC, nas entrelinhas Collor deixava claro que os burocratas da cultura não produziam e não sabiam lidar com os bens culturais e que eles não podiam impor as diretrizes das políticas culturais.

É importante mencionar que os programas de governo dos partidos políticos, em particular as propostas sobre políticas culturais por eles defendidas – muitas vezes noticiadas pela imprensa –, indicavam diferentes caminhos e ações a serem seguidas. No *Jornal do Brasil*, em 1º de outubro de 1989, em artigo denominado “Política cultural”, Fernando Henrique Cardoso (FHC) expunha alguns pontos que considerava fundamentais na proposta do PSDB para a área da cultura:

O Estado tem responsabilidades intransferíveis nessa área porque, basicamente, administra meios que são pressupostos fundamentais para a produção e difusão da cultura, o que não o autoriza a querer tutelar a sociedade, sancionando determinadas formas de expressão cultural, o que é pior, coibindo outras, ainda que indiretamente. E pouco importa que a tutela se faça em nome da salvaguarda dos valores nacionais, contra influências estrangeiras. O que fortalece a identidade da nação e a vacina contra o colonialismo cultural é o vigor do seu povo- trocando em miúdos, os níveis de emprego, salário, nutrição, saúde, educação- e a criatividade dos seus artistas e intelectuais. O resto é picuinha sem sentido e sem efeito num mundo cada vez mais unificado pelos meios de comunicação (CARDOSO, 1989, p.11).

Segundo FHC, um aspecto fundamental na plataforma presidencial do PSDB referia-se à questão da implementação dos dispositivos constitucionais sobre rádio e televisão:

A plataforma presidencial do PSDB destaca um compromisso de grande impacto sobre a vida cultural do país: a implementação dos dispositivos constitucionais sobre rádio e televisão. Estamos tratando- convém sublinhar- dos únicos meios de difusão de informação e cultura que atingem realmente o cotidiano da grande massa da população brasileira. O que a nova Constituição preconiza aí pode ser resumido em duas palavras: transparência e pluralismo. Transparência significava que o processo de concessão e renovação de concessão de canais de rádio e televisão tem que deixar de ser ação entre amigos (os amigos do rei). Que nos baste para sempre o registro dos desmandos produzidos pelo governo Sarney. [...] Fora das grandes redes nacionais, o pluralismo pede uma política de

concessões que contribua para ampliar o leque de serviços e programações a disposição do público (CARDOSO, 1989, p.11).

Durante todo o ano de 1989, os debates em torno da campanha presidencial traziam à tona uma série de questões. Reunidos em julho de 1989, no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) cinco pesquisadores participaram de um debate patrocinado pela Fundação Friedrich Naumann. Após o evento, o *Jornal do Brasil* publicou, como artigo, as palestras de José Murilo de Carvalho, Eli Diniz e Renato Boschi, que abordaram no debate o “fenômeno Collor”.

Assim, no artigo denominado “Eleições em tempos de cólera”, o historiador José Murilo de Carvalho aponta que os candidatos à presidência estavam sendo classificados, a partir dos vários compartimentos do mundo ideológico contemporâneo, como fascistas, liberais, neoliberais, socialistas e comunistas (CARVALHO, 1989, p.2). Entretanto, para ele, esse tipo de análise poderia funcionar bem em democracias organizadas e estáveis, particularmente em momentos de normalidade política. Nesses contextos, os interesses encontravam-se já cristalizados e eram mais facilmente identificados e formulados. Entretanto, não era assim que ocorria no Brasil, uma vez que as identidades sociais eram menos nítidas, as práticas democráticas não se encontravam consolidadas, as instituições possuíam baixa credibilidade e os agentes da política eram desprezados – até mesmo odiados:

Passado o momento utópico da Campanha pelas Diretas Já e o momento racional da elaboração da Constituição, chegamos ao tempo da decepção e do desencanto com a Nova República. Para alguns este é um tempo de cinismo. Para muitos, de tensão, de apreensão, de receio do futuro. Para quase todos, é tempo de frustração, tempo de cólera. (CARVALHO, 1989, p.2)

Esse tempo expressava-se na linguagem dos sonhos, dos mitos, dos símbolos. Seria difícil entender a campanha eleitoral sem o recurso a esses elementos imaginários e simbólicos (CARVALHO, 1989).

Em relação às eleições presidenciais, a professora Eli Diniz, no artigo “Collor o fenômeno explicado” (1989), propunha que, para compreender, em particular, o “fenômeno Collor”, era necessário o exame da dinâmica partidária e eleitoral dos quatro anos da Nova Republica:

Durante os últimos quatro anos longe de consolidar-se o sistema partidário tem resultado um grau considerável de instabilidade não só

em termos das mutações dentro de cada partido, mas também em termos do número de partidos e de sua posição no espectro partidário. Essa instabilidade tem conotações específicas, refletindo os realinhamentos eleitorais sucessivos que tem provocado deslocamentos maciços de votos de um partido para outro. Em estreita associação com esta tendência, observa-se um distanciamento eleitor-partido, reduzindo-se as lealdades partidárias e aumentando a indocilidade do eleitorado face aos esquemas convencionais. Sob esse aspecto, a Nova Republica contrasta fortemente com o momento imediatamente anterior correspondente à abertura política de 1974 a 1982, período marcado pelo reforço contínuo da identificação partidária. (DINIZ, 1989, p.2)

Também em relação às ideias e reflexões sobre a campanha eleitoral, o cientista político Renato Boschi revelava, no artigo “Rumo ao eleitor indignado. O processo eleitoral está marcado por uma total desconfiança por tudo que é governo” (1989), que dois eixos pareciam nortear a conjuntura e seus desdobramentos em médio prazo:

De um lado, o imenso descrédito da população em relação ao governo, aos políticos e às instituições, em si mesmo, um resultado e fator constitutivo da crise sem precedentes que o país atravessa e que se expressa na ingovernabilidade e na dificuldade de formular e implementar políticas capazes de reorganizar o quadro caótico da economia. De outro lado, a expectativa da sociedade e de seus segmentos organizados de que uma solução provável teria seu desfecho com o resultado das eleições em novembro próximo com a restauração da confiança na autoridade governamental e a implementação de uma nova plataforma de governo. O desdobramento simultâneo desses dois processos esta cercado de incertezas quanto a possíveis resultados de vez que o próprio aprofundamento da crise tem repercussões diretas sobre a configuração do processo eleitoral em termos do desempenho dos candidatos, da definição de plataformas e até mesmo da possibilidade de seu resultado funcionar como um antídoto à crise, ou seja, das condições futuras de governabilidade (BOSCHI, 1989, p.2).

Ainda conforme Boschi (1989) era preciso perguntar as razões da escalada vertiginosa da candidatura de Collor, que teria atingido 42,8% das intenções de voto em curto espaço de tempo. Para o cientista político, era possível que a indignação moral e a crescente preocupação com a corrupção governamental estivessem sendo apropriadas por Collor. Todavia, o que parecia estar se configurando era a possibilidade de uma fragmentação das preferências à medida que se tornava cada vez mais próxima a decisão das urnas. Entretanto, as estimativas conservadoras calculavam o apoio estável a Collor ao redor de 25% a 30%, dadas as

características de uma parcela jovem de seu eleitorado que não se mostrava tão volátil e indecisa quanto faixas etárias mais altas de votantes (BOSCHI, 1989, p.2).

Também a imprensa noticiou com frequência a participação ativa de empresários dos meios de comunicação na campanha presidencial. Assim, o jornal *Folha de S. Paulo*, em matéria denominada “Marinho orientou Collor para atacar candidatura de Silvio Santos”, escrita pelo jornalista Neri Vitor Eich, apontou:

O candidato do PRN à Presidência, Fernando Collor de Mello, começou a atacar a candidatura de Silvio Santos, uma “negociata” do presidente José Sarney, em comícios no horário eleitoral gratuito de TV, por orientação direta do presidente das Organizações Globo, Roberto Marinho. As articulações de dirigentes do PFL com Sarney para o lançamento da candidatura de Santos começaram a vir a público no dia 31 de outubro, mas Collor só fez sua primeira crítica no dia 3 de novembro, durante comício em Manaus (AM), após receber telefonema de Marinho. (EICH, 1989, p.5).

Aliás, a participação direta da Rede Globo na campanha presidencial de 1989 foi muito bem apresentada por Mario Sergio Conti (1999). Descrevendo os bastidores da grande imprensa durante a era Collor, particularmente observando como interesses políticos e econômicos entre o governo e a imprensa influenciaram a cobertura da mídia nesse período, o jornalista aborda aspectos fundamentais, sobretudo a edição do último debate do segundo turno, na véspera da eleição, levada ao ar pelo *Jornal Nacional* em 15 de dezembro de 1989.

Segundo Conti (1999), Francisco Vianey Pinheiro, chefe do Jornalismo da Globo em São Paulo e encarregado de coordenar o fechamento do *Bom Dia Brasil*, do *Hoje*, do *Jornal Nacional* e do *Jornal da Globo*, assistiu ao debate entre Collor e Lula e a conclusão a que chegou foi a de que Collor vencera o debate. Às 8 horas de 15 de dezembro, Pinheiro chegou à emissora, ligou para o Departamento de Programação e pediu mais tempo para o *Hoje*, porque teria de mostrar o debate. Ganhou seis minutos. Os editores do telejornal reuniram-se para decidir as notícias que iriam ao ar. A conclusão foi a de que Collor tinha se dado melhor do que Lula. Pinheiro e o editor Carlos Peixoto foram para a ilha de edição. Compararam as suas anotações e fizeram um resumo do debate, determinando a cada candidato tivesse o mesmo tempo na edição: três minutos. (CONTI, 1999, p.265-6)

De acordo com o relato de Conti, Pinheiro foi para a ilha de edição, fez os ajustes finais e mandou que a compactação fosse ao ar. Ao terminar o trabalho e já de saída Pinheiro recebeu um telefonema de Armando Nogueira, o diretor da Central

Globo de Jornalismo que afirmou: “A edição ficou ótima: coloque essa mesma versão do debate no Jornal Nacional”. (NOGUEIRA apud CONTI, 1999, p.266-7).

Alberico Souza Cruz, diretor de telejornais de rede chegou à Globo depois do almoço e encontrou, Daniel Tourinho, o presidente do PRN. Tourinho buscara antes Roberto Marinho para ponderar sobre a edição do debate entre Lula e Collor e o empresário respondera-lhe que falasse com Souza Cruz. Havia também um recado sobre a mesa deste último: Roberto Marinho solicitara que o jornalista lhe telefonasse. Roberto Marinho não gostara da versão do debate exibida pelo Hoje: “O Collor ganhou e a edição foi favorável ao Lula. Isso é inadmissível para os padrões da Globo. Faça a matéria correta”, disse Roberto Marinho (CONTI, 1999, p.267). Souza Cruz chamou Ronald Carvalho, o editor de Política da Central de Jornalismo, e o incumbiu de reeditar o debate.

Mais tarde, Pinheiro percebeu tumulto e movimentos no local onde tinha editado o debate. Foi ver o que sucedia e encontrou o editor Otávio Tostes trabalhando, refazendo a edição. Pinheiro assistiu a um trecho da nova edição e ficou muito bravo. Considerou que a nova versão mostrava Collor massacrando Lula e achava que isso não acontecera no debate. Foi para a redação e disse que ia subir à sala de Souza Cruz para enchê-lo de pancadas, mas os colegas o seguraram (CONTI, 1999, p.268).

Na visão de Conti (1999), é difícil compactar com neutralidade um debate de quase três horas em seis minutos. Ainda mais uma conferência em que um dos competidores, Collor, saía-se melhor do que o oponente. Escolher os melhores momentos de cada um poderia ser um critério, mas levaria a crer que ambos tiveram um desempenho igualmente bom, o que não aconteceu no debate. Escolher as falas mais reveladoras, as mais noticiosas, também seria uma linha a ser seguida, e, nesse caso, a subjetividade do editor, seu discernimento jornalístico, estabeleceria o fator principal. Existia, contudo, um critério objetivo: o tempo que se dá, na edição, a cada candidato. Na condensação do *Jornal Nacional*, Lula falou 2 minutos e 22 segundos e Collor, com 3 minutos e 34 segundos: 1 minuto e 12 segundos a mais que o candidato do PT. No resumo do *JN*, Collor foi o tempo todo sintético e enfático, enquanto Lula apareceu hesitante e trocando palavras. Os dirigentes da emissora consideraram ridícula a influência da edição do debate sobre a vitória de Collor, como citado por Conti sobre o comentário de Boni: “A edição do JN, a meu ver, foi infeliz, porque acentuou a superioridade do vencedor, mas só poderia ser

considerada antiética se tivesse invertido a posição” (BONI apud CONTI, 1999, p.273).

As controvérsias sobre o apoio da Rede Globo à candidatura de Fernando Collor foram também relatadas pela *Folha de S. Paulo*, em matéria de autoria de Regina Eleutério, publicada em 24 de dezembro de 1989, com o título “Presidente da Rede Globo reafirma apoio a Collor”. A matéria havia se baseado em uma entrevista de Roberto Marinho, que reafirmava seu apoio a Collor e rebatia as críticas de que a sua emissora de TV havia privilegiado o então candidato do PRN. Marinho afirmava que não via motivos para mudar a cobertura que a televisão havia dado ao candidato Collor. Para ele, o trabalho realizado pela Rede Globo foi uma cobertura imparcial, com espaço para a oposição (ELEUTÉRIO, 1989, p.6).

Na mesma página do jornal *Folha de S. Paulo*, outra matéria registrava que o empresário Roberto Marinho, em dezembro de 1988, havia assumido o apoio aos governos militares, mas rejeitara a acusação de que o apoio era em troca do favorecimento as suas empresas. A matéria asseverava que, em 1984, as Organizações Globo adiaram ao máximo o início da cobertura jornalística da Campanha Diretas Já. O comício realizado na Praça da Sé, em São Paulo, em janeiro daquele ano, reunindo 300 mil pessoas, foi apresentado no *Jornal Nacional* apenas como um entre os muitos eventos da festa de aniversário da cidade. A matéria enfatizava, ainda, que a participação das Organizações Globo na campanha presidencial foi marcada pelo apoio declarado de Roberto Marinho ao candidato do PRN, Fernando Collor de Mello. Esse apoio traduziu-se, muitas vezes, não só em editoriais favoráveis publicados no jornal *O Globo*, mas em encontros que a assessoria do candidato mantinha em segredo e em conselhos de Marinho a Collor:

Foi seguindo um conselho de Marinho que Collor começou a atacar a candidatura frustrada do empresário de TV Silvio Santos, como uma negociata do presidente José Sarney. Os ataques começaram depois que Sarney recusou-se a atender um pedido de Marinho: ir à TV e deixar claro que nada tinha a ver com a candidatura de Silvio Santos, dono do Sistema Brasileiro de Televisão e principal rival da TV Globo (FOLHA DE S.PAULO, 1989e, p.6).

Também de acordo com a matéria, Marinho havia tornado explícito seu apoio a Collor ainda no primeiro turno, em julho de 1989 (FOLHA DE S. PAULO, 1989e).

Diante do exposto, pode-se afirmar, em relação à vitória de Collor, que a influência dos meios de comunicação não pode ser desprezada. Entretanto, nos

quatro anos de governo Sarney, o grau de insatisfação da população diante de sua incapacidade para enfrentar a crise econômica favoreceu Collor, que passava a ser percebido pelas elites como um candidato capaz de implementar uma nova gestão do Estado, com o enxugamento da máquina administrativa, a privatização de empresas e a racionalização da aplicação dos recursos.

3.3 A campanha chegou aos camarins

O que levou Collor a extinguir o Ministério da Cultura de forma tão abrupta? Teria sido o afã de privatizar a cultura? Ou o alvo era atingir artistas e intelectuais que se recusaram a participar de sua campanha?

Para responder essa questão, é preciso inicialmente analisar a aproximação dos artistas com a campanha eleitoral de 1989. Para tanto, recorre-se a matérias da época publicadas pelos jornais *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. Escritas no calor do momento, essas matérias possibilitam reflexões muito significativas sobre o contexto geral da campanha presidencial.

Pode-se afirmar que a campanha de 1989 foi marcada por forte polarização entre a classe artística, resultante do ambiente político e econômico conturbado que vivia a sociedade brasileira nos fins do governo Sarney, e também pelo fato de ser a primeira eleição presidencial direta no contexto de construção democrática.

Sobre o primeiro turno,⁵ foi publicada uma série de textos noticiosos na *Folha de S. Paulo* que revelavam como o meio artístico se posicionava com relação aos candidatos à presidência da República. Em 20 de maio de 1989, o jornal publicava uma matéria intitulada “Atrizes na campanha do PRN”, na qual enfatizava que as atrizes Mayara Magri, Cláudia Raia e Pepita Rodrigues, além da cantora Elba Ramalho, haviam decidido apoiar o candidato do PRN à presidência da República, Fernando Collor de Mello. Afirmava a matéria que Mayara, Cláudia e Elba já haviam participado de programas políticos transmitidos em rede gratuita de rádio e TV nos quais Collor havia aparecido e dispusera-se a continuar trabalhando pelo candidato. Pepita, que não podia votar, pois era espanhola, era a única que não pretendia subir em palanques. Lembrava a matéria que Cláudia Raia e Elba Ramalho já haviam trabalhado para eleger Collor governador de Alagoas, em 1986 (FOLHA DE S. PAULO, 1989a).

⁵ É preciso lembrar que o primeiro turno das eleições foi realizado em 15 de novembro de 1989 e o segundo turno, em 17 de dezembro de 1989.

Um aspecto que chama a atenção na matéria refere-se ao pagamento de cachê aos artistas. De acordo com o jornal, Mayara Magri havia recebido cachê para apresentar o programa do Partido Social Cristão (PSC), no qual Collor apareceu como "convidado". Mas ela afirmava que não faria esse trabalho se não acreditasse no candidato e que queria conversar com ele para definir se iria acompanhá-lo em palanques, mas, em princípio, estava disposta a emprestar sua imagem para ajudar a levá-lo ao segundo turno. Cláudia Raia definia-se como uma espécie de "talismã" de Collor. A atriz dizia que ele e sua mulher haviam sido maravilhosos quando levou uma peça para Alagoas e, por isso, iria fazer de tudo para ajudá-lo. Ela negava ter recebido "qualquer dinheiro" pela participação no primeiro programa do candidato e ressaltava que não havia cobrado pelas fotos que havia feito para sua campanha ao governo de Alagoas, em 1986 (FOLHA DE S. PAULO, 1989a, p.8).

Pepita Rodrigues, que se considerava amiga de Fernando Collor e de seu irmão Leopoldo, dizia que definia seu voto com base nas pessoas, não em partidos. Ela, entretanto, decidira não subir em palanques porque, segundo afirmava, o risco da escolha deveria ser só dela (FOLHA DE S. PAULO, 1989a, p.8). A cantora Elba Ramalho, por sua vez, dizia ter muita simpatia pelo PT, mas achava Lula "muito radical" (FOLHA DE S. PAULO, 1989a, p.8). Por isso, havia se definido por Collor. De acordo com a matéria, no ano anterior, Elba havia feito 12 shows para Collor no Norte-Nordeste. A cantora enfatizava que cobraria para fazer shows, porque isso envolvia 40 pessoas e era seu trabalho, mas aceitava participar de comícios gratuitamente. Ela esclarecia, ainda, que a equipe da campanha havia marcado vários shows com ela, em todo o país, mas principalmente nos estados do Norte e do Nordeste (FOLHA DE S. PAULO, 1989a, p.8).

Também na *Folha de S. Paulo*, matéria assinada por Ana Carmem Foschini, com o título "Artistas esperam para definir seu candidato", publicada em 26 de junho de 1989, apontava que os artistas, responsáveis por parte do sucesso da Campanha pelas Diretas Já em 1984, demonstravam certo cansaço com a política, mas que era possível inferir algumas questões sobre a participação dos mesmos na campanha presidencial. A jornalista apresentou, então, duas tabelas que apontam a preferência dos artistas pelos presidenciáveis, a partir de aspectos como os principais requisitos esperados dos candidatos, o que pensavam sobre cobrança de cachês e o apoio formal dos artistas aos partidos políticos.

Tabela 4 - Os artistas na sucessão presidencial

1 O apoio da classe artística na campanha da sucessão está indefinido. A maioria prefere anunciar seu candidato quando a disputa estiver mais acirrada.	2 A maioria acredita que a militância pode ser profissionalmente prejudicial. O apoio a um candidato indis põe a artista contraparte de seu público.
3 Os partidos de esquerda e centro tem preferência dos artistas. Lula, Brizola, Mario Covas e Roberto Freire são os candidatos que detém mais intenções de votos.	4 Experiência, liderança, flexibilidade, posições bem definidas, conhecimento das diferenças regionais são os principais requisitos esperados pelos artistas do novo presidente.
5 A classe artística não considera a cultura meta prioritária do novo governo. Saúde e Educação são privilegiados em suas expectativas.	6 Cobrar pelo apoio a um candidato é polêmico. A classe divide em profissional ou ideológica sua participação.
7 Os artistas acham que são bons cabos eleitorais. Exploram a importância de seu apoio e de seu valor no mercado.	8 Os cachês oferecidos pelo apoio não são divulgados. O motivo alegado é a cobrança de imposto de renda, que assim é feito sobre valores menores.
9 Os programas de governo dos candidatos não estão claros para a classe artística.	10 As adesões a Collor de Mello são criticadas. É chamado de candidato <i>layout</i> e fruto da "Síndrome Tancredo". Aos artistas procurados pelo candidato foi oferecido cachês pela participação na campanha.

Fonte: Ana Carmem Foschini. "Artistas esperam para definir seu candidato". *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 1989, p. -8.

Tabela 5 - O show do voto: preferência dos artistas em junho de 1989

PRN	PDT	PSDB	PCB	PT
Collor de Mello	Leonel Brizola	Mario Covas	Roberto Freire	Lula
• Claudia Raia	• Beth Carvalho	• Lima Duarte	• Paulinho da Viola	• Bety Faria
• Alexandre Frota	• Alceu Valença	• Eva Vilma	• Stephan Nercessian	• José Wilker
• Mayra Magri	• Jards Macalé	• Carlos Zara	• Gracindo Jr.	• Louise Cardoso
• Elba Ramalho	• Moreira da Silva	• Rita Lee	• Neca da Portela	• Antonio Fagundes
	• Jorge Mautner	• Toquinho	• Mário Lago	• Lucélia Santos
	• Nelson Jacobina	• Arrigo Barnabé	• Joel Barcelos	• Zezé Mota
	• João Nogueira	• Gianfrancesco Guarnieri		• Cristina Pereira.

Fonte: Ana Carmem Foschini. "Artistas esperam para definir seu candidato". *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 1989, p.8.

Esse ambiente de proximidade entre os artistas e partidos políticos que demarcou o clima da campanha envolvia, entretanto, muitas polêmicas. Assim, em relação aos cachês cobrados pelos artistas, matéria publicada no dia 26 de junho de 1989, no jornal *Folha de S. Paulo*, sob o título “Cachês de políticos motivam adesões”, enfatizava que o pagamento de cachê motivava a adesão de artistas para participarem das campanhas eleitorais. Portanto, o que movia alguns era a questão financeira, e não a convicção política (FOLHA DE S. PAULO, 1989c, p.8). Ainda segundo o jornal, muitos artistas recebiam cachês, ainda que cobrar pela participação na campanha fosse tido como algo controverso por alguns deles, que condenavam essa prática por considerá-la antiética. Porém, os artistas que já haviam sido contratados achavam que seu trabalho deveria ser remunerado. Existiam aqueles que esperavam que o partido apresentasse a proposta de maior valor, mas ninguém assumia publicamente essa postura.

O PRN dizia-se disposto a pagar pela participação de Claudia Raia, Alexandre Frota, Elba Ramalho e Mayara Magri na campanha de Collor. Raia afirmava, entretanto, que não havia aceitado dinheiro e que considerava uma calúnia a afirmação de que ganhara um apartamento de cobertura, pois tudo o que possuía resultava de seu trabalho (FOLHA DE S. PAULO, 1989c, p.8). Ainda de acordo com a matéria, Elba Ramalho foi procurada pelo PDT, mas acabou contratada pelo PRN para realizar 35 apresentações. A cantora não confirmava quanto receberia. Ela afirmava que vivia disso e que não faria show de graça para Collor. Beth Carvalho dizia que, se fizesse show para o PDT, poderia até dar um desconto, mas cobraria. Um integrante do grupo Paralamas do Sucesso enfatizava que era difícil negar os convites, pois os cachês eram três vezes maiores que o de um show normal (FOLHA DE S. PAULO, 1989c, p.8).

Ainda de acordo com a matéria, Mayara Magri era um exemplo do que Gilberto Gil definia como pragmatismo exacerbado. Sobre sua participação na campanha do PRN, a atriz afirmava que assumira um envolvimento profissional, e que, antes de subir no palanque, procurara conhecer as propostas do candidato Fernando Collor (FOLHA DE S. PAULO, 1989c, p.8).

Outra matéria publicada pela *Folha*, em 28 de junho de 1989, intitulada “Todos falam de Collor”, enfatizava os comentários dos artistas sobre o crescimento da candidatura de Fernando Collor. Bem ou mal, todos falavam do candidato do PRN, e sua juventude era invariavelmente o ponto de partida das considerações.

Para Alceu Valença, Collor representava, à direita, sob a máscara de galã, o lança-perfume que estava embriagando os desavisados (FOLHA DE S. PAULO, 1989b, p.8). Claudia Raia rebatia com o argumento de que de nada adiantaria ter um presidente de 92 anos, que misturaria esclerose com governo, e acrescentava que, aos 39 anos, Collor tinha uma carreira considerável como administrador, pois era de família rica e não precisava de dinheiro sujo. Beth Carvalho achava uma “regressão” o crescimento das adesões ao candidato do PRN. Já a petista Lucélia Santos, engajada na campanha de Lula, acreditava que os artistas que trabalhassem na campanha de Collor iriam ter vergonha de anunciar seu apoio. Elba Ramalho, porém, afirmava se sentir “honrada” pelo fato de Collor ser de família nordestina (FOLHA DE S. PAULO, 1989b, p.8).

Já no segundo turno, a polarização entre os candidatos Collor de Mello (PRN) e Lula (PT) obrigou alguns artistas a redefinirem seu apoio. Foi o caso do ator Otávio Augusto e do diretor de teatro Aderbal Jr., que haviam apoiado o candidato do PCB, Roberto Freire, e de Guilherme Karan, da *TV Pirata*, que havia participado do programa eleitoral gratuito de Leonel Brizola (PDT). A mesma reportagem registrava que, em reunião realizada no final daquele mês no Teatro Ipanema (zona Sul do Rio), um grupo de artistas, músicos e diretores de teatro decidiram dar seu apoio a Lula. Para Karan, seu candidato era Brizola, mas agora ele teria que ficar com o único que “prestava”. Acreditava que 90% dos artistas brizolistas pensavam dessa maneira (FOLHA DE S. PAULO, 1989d, p.11).

De acordo com a matéria, Otávio Augusto também estava disposto a se engajar na campanha. Assim, ele considerava que todos estavam inclinados a dar apoio e voto a Lula. O compositor e cantor Chico Buarque planejava trabalhar diretamente na campanha de Lula, com shows, comícios ou propaganda eleitoral. Outros artistas aguardavam as negociações dos partidos, como o compositor e vereador Gilberto Gil, que havia trabalhado no primeiro turno na campanha de Brizola. Apesar de já ter declarado publicamente que votava em Lula, Gil esperava a aliança para o segundo turno entre o PT e o PDT para decidir se compareceria aos palanques. As atrizes Regina Duarte e Elizabeth Savalla, engajadas nas campanhas de Mario Covas e Ulysses Guimarães, respectivamente, decidiram não se envolver na campanha do segundo turno. Para quem já participava da campanha, era a hora de intensificar esforços. A atriz Claudia Raia, por exemplo, eleitora de Collor, engajou-se firmemente na campanha de seu candidato. Para o segundo turno,

gravou um depoimento no horário eleitoral e propôs-se a acompanhar Collor nos comícios de encerramento (FOLHA DE S. PAULO, 1989d, p.11).

Mario Sergio Conti, em *Notícias do planalto* (1999), também menciona os artistas que participaram da campanha de Collor. Além de Cláudia Raia e Pepita Rodrigues, o jornalista cita a atriz Marília Pêra, a cantora Simone, a atriz Isis de Oliveira, a atriz Tereza Rachel e seu marido, o cineasta Ipojuca Pontes (CONTI, 1999).

Um fato relevante que marcou a campanha do segundo turno foram as ofensas de militantes do PT a Marília Pêra, pelo fato de ela ter se posicionado a favor da candidatura de Collor. Sobre o incidente, particularmente o que ocorreu no dia 12 de novembro de 1989, o jornal *O Globo* publicou, em 1º de dezembro daquele ano, uma carta enviada pela atriz ao presidente das Organizações Globo, jornalista Roberto Marinho. Marília Pêra afirmava ter sido obrigada a se pronunciar frente ao patrulhamento ideológico de que fora alvo. Afirmava a atriz que se o jornal achasse por bem publicá-la, que o fizesse na íntegra. Seguem alguns trechos da carta, na qual se destacam algumas passagens emblemáticas:

No elenco e na equipe de "Elas por Elas" há brizolistas, lulistas, malufistas, covistas e colloridos. Há um funcionário que é lulista que diz que ficou todo feliz com a passeata do PT, mas que quando ouviu os xingamentos a mim dirigidos teve vontade de chorar. Ficou dividido. Há outros trabalhadores, no entanto, que acham que o que aconteceu não foi tão grave. Eles afirmam terem ouvido os insultos, sim, mas "Veja bem, não quebraram o teatro, não te agrediram fisicamente". [] Ficar com medo durante duas horas dentro do camarim sem poder sair é traduzido em algumas revistas por "A moça ficou nervosa". "Paranoia". É considerado por alguns colegas como: "Fruto de calor de campanha, é assim mesmo". Reclamar como cidadã à afronta sofrida é interpretado como antidemocrático. Passei a noite inteira pensando nessa situação kafkiana em que estamos metidos. Não houve nada mesmo, tudo não passou de exagero. Igualzinho aos exageros por nós cometidos em 1968. "Quem mandou fazer peça agressiva?", perguntavam os reacionários. "Quem mandou abrir o voto para o Collor?", perguntam hoje os progressistas. Os do C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) que nos atacaram há vinte anos continuam dizendo por aí que foi exagero nosso tudo o que dissemos na ocasião (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

Em seguida, a atriz relatava sua indignação ao ser vaiada na rua em frente ao teatro por pessoas que comandavam os xingamentos por microfones e com o fato de alguns colegas terem interpretado o caso como pretexto seu para fazer propaganda do seu candidato. Ela contava, ainda, que ao relatar o que acabara de

vivenciar ao colega Diogo Vilela, durante uma viagem ao Rio, o ator teria dito que não se metia em política, mas que sentia muita simpatia por Lula e que iria votar nele. Afirmava também que, ao telefonar para Lucélia Santos, não obtivera resposta. E que, junto com seu marido, teria ligado para a TVS, na ocasião de um debate, para contar o ocorrido a Lula, mas não conseguira falar com o candidato. De forma enfática, a atriz afirmava que existia, sim, a patrulha, e que ela era feroz. E saía em defesa de sua escolha, como mostra o trecho a seguir da carta.

Eu não sabia que não podia votar no Collor. Até hoje não entendi bem o motivo. Dizem que ele é apoiado pela Globo. Mas há candidatos apoiados por outras emissoras e por vários jornais e ninguém reclama. [] Não se pode votar no Collor porque ele fez um mau governo em Alagoas, dizem. Mas o PT e o PDT também são muito criticados em seus governos, o que não impediu uma votação maciça de Brizola no Rio e de Collor em Alagoas. Não entendo. Collor representa o continuísmo. De quê? Do Sarney? Mas Sarney não era vice do amado Tancredo? Sarney e Collor não vivem discordando um do outro? (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

Segundo a atriz, ela não tinha nada contra Lula ou o PT, mas criticava o fato de o partido não ter se desculpado publicamente, já que a agressão que sofrera foi pública. Para Marília Pêra, era hora de acabar com o costume de ofender publicamente e pedir desculpas em particular, pois essa prática, comum no Brasil, só fomentava uma civilização cínica:

Tenho medo desse silêncio que consente e incentiva um comportamento retrógado e obscurantista. E acredito que algumas pessoas prejudicam a imagem do partido. Fora isso, nada contra. Se Lula ganhar, vou rezar pelo Brasil. Se Collor ganhar, vou rezar pelo Brasil. Recebi, entre várias cartas maravilhosas, algumas horrorosas. Uma delas dizia que se eu me pronunciasse de novo a favor de Collor nesse segundo turno, o menino (20 anos) nunca mais compraria um ingresso para me assistir no teatro e nunca mais ligaria a tevê para ver um programa onde eu estivesse. E agora? (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

Marília Pêra dizia também na carta que considerava surreal discutir essas questões naquele momento. Para ela, a massa que colocaria Collor ou Lula no poder não era os artistas, mas o povão, que nem lia jornais. Ela afirmava que era para esse povo que o novo governo deveria se voltar:

Nós que somos privilegiados diante dessa gente devemos nos preocupar em transformar nosso teatro em algo mais atraente, nosso cinema em linguagem mais popular e mais bem acabada, em ampliar os domínios da ópera, do circo, das artes plásticas, do esporte e da

literatura; em ver crescer um jornalismo menos parcial, uma televisão menos selvagem. E, sobretudo, em pertencermos a uma classe que não se solidarize apenas na morte. Mais “poético” e menos política. Perdoem eu estar aqui parecendo ditar regras. E que, de repente, minha declaração de voto virou estopim de uma discussão que pode ser interessante. (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

Afirmava ainda a atriz que recebera uma carta acusando-a de ter sido "subornada" para declarar seu voto. Então, ela se perguntava:

Será que alguém acredita realmente que estou levando grana? Que vou ganhar um teatro ou um apartamento? Que vou virar Ministra, Prefeita ou Governadora? Estamos tão habituados à paranoia da corrupção que não acreditamos que alguém vote em alguém por simpatia. Se meu voto estiver errado, mais uma vez repito, a culpa não é só minha. Se tivéssemos podido votar mais vezes, votaríamos cada vez mais certo. É a primeira vez que voto para Presidente da República. É a primeira vez que a maioria dos patrulhadores vota. Por que eles devem estar certos e eu errada? Ou vice-versa? (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

A atriz terminava a carta afirmando que agradecia a muitas pessoas, entre as quais, os quinze ou vinte colegas que deram apoio e repudiaram a violência. Em sua última frase, dizia: "E viva Fernanda Montenegro!" (PÊRA, apud O GLOBO, 1989a, p.6).

A forte polarização na campanha de 1989, particularmente no segundo turno, levou um grupo de intelectuais, artistas, políticos e empresários a divulgar um manifesto. Esse manifesto que foi publicado no jornal *O Globo* em 3 de dezembro de 1989, em uma matéria com o “Um manifesto contra o maniqueísmo” ressaltava o clima de ampla liberdade que marcara o primeiro turno da eleição presidencial e rechaçava qualquer tentativa de transformar o segundo turno numa “polarização maniqueísta” (O GLOBO, 1989b, p.12).

O manifesto defendia que a campanha no segundo turno não descambasse para polarizações artificiais, violência ou patrulhamento ideológico, correspondentes a um clima de guerra fria que não servia à democracia, e que os dois candidatos se confrontassem “com acirrada luta de ideias, programas e projetos políticos” (O GLOBO, 1989b, p.12), buscando alianças amplas com forças políticas e com a sociedade, de forma a criar condições de governabilidade, evitando a iminente desorganização da economia e viabilizando a retomada do crescimento econômico, com distribuição de renda e justiça social, nos marcos da Constituição e do pluralismo democrático.

Ainda de acordo com o manifesto, o significativo grau de democracia política conquistado no país e a nova e positiva situação internacional que substituiu a confrontação pela cooperação tinham sido fatores decisivos para que a campanha eleitoral tivesse se desenvolvido num clima de amplas liberdades e grande participação da sociedade, representando extraordinária oportunidade de exercício da cidadania (O GLOBO, 1989b, p.12).

O documento finalizava enfatizando que seus signatários não contribuiriam de forma alguma para uma polarização maniqueísta. Que partiam do fato de que ambos os candidatos tinham amplo apoio social e do pressuposto de que se situavam no campo democrático. Assinaram o manifesto, entre outros, Bolivar Lamounier (cientista político), Jó Soares (apresentador), Miguel Reali Jr. (jurista), Luis Fernando Veríssimo (escritor), José Mindlin (empresário), Afonso Romano de Sant'Anna (poeta), Oliveiros S. Ferreira (jornalista), Ligia Fagundes Telles (escritora), Turíbio Santos (músico), João Ubaldo Ribeiro (escritor), Antunes Filho (teatrólogo), Paulo Sergio Pinheiro (cientista político), Boris Fausto (historiador), José Augusto Guilhon de Albuquerque (cientista político), Luís Schwarcz (editor), Zimbo Trio (grupo musical), Roberto Tripoli (vereador PV), Eva Blay (socióloga), Geraldo Forbes (jurista), Toninho Marco Trevisan (auditor), Gustavo Dahl (cientista), Walter de Góes (jornalista), Paulo Mendes da Rocha (arquiteto), Walter Feldman (vereador PSDB), José Marques de Melo (professor universitário), José Roberto Bernasconi (engenheiro), Rodolfo Konder (jornalista), Gaudêncio Torquato (jornalista), Guiomar Namó de Mello (deputada estadual-PSDB), Leôncio Martins Rodrigues (sociólogo), Sérgio Micelli (sociólogo), Aspásia Camargo (socióloga), Eunice R. Durham (antropóloga), Sócrates Brasileiro (atleta), Juca de Oliveira (ator), Paulo Mendes da Rocha (arquiteto), Ana Verônica Mautner (psicanalista) (O GLOBO, 1989b, p.12).

Com as eleições já concluídas, em 24 de dezembro de 1989, o *Jornal do Brasil* publicava matéria com o título “Rede Globo ‘colloriu’, mas artistas preferiram Lula”. Apontava a matéria que, ao terminar a eleição presidencial, o Brasil havia descoberto que estava dividido em dois, mas que a Rede Globo de Televisão também rachara ao meio. Uma parte, a que fabricava sonhos, havia sido capaz de exibir um show inédito de tolerância política durante a campanha eleitoral. A emissora permitira que seus artistas trabalhassem como voluntários para a propaganda do PT em um programa que parodiava a Globo como *Rede Povo*. A outra parte, a jornalística, que, em princípio, tratava da vida real, parecia ligada a

uma empresa diversa. Não resistiu à tentação de produzir um discutido espetáculo de jornalismo tendencioso, exigindo que seus editores manipulassem a informação com desrespeito. (JORNAL DO BRASIL, 1989, p.4).

Relatava ainda a matéria que, em 16 de dezembro, um elenco milionário de duas dezenas de estrelas, entre eles Chico Buarque de Holanda, Marieta Severo, Paulo Beth, Tássia Camargo e Cristina Pereira, postou-se na porta da Globo para protestar contra a edição do debate entre os candidatos realizado às vésperas do pleito e para cobrar a divulgação do resultado da pesquisa Ibope que teria registrado dois pontos a mais ao candidato do PT. Naquela altura, segundo a reportagem, eles achavam que o *Jornal Nacional* deixaria de divulgar a pesquisa. Misturados aos artistas, militantes e alguns simpatizantes do PT gritavam frases como "Marinho, Marinho, não seja tão mesquinho", referindo-se explicitamente ao dono da Globo, o empresário Roberto Marinho, ou "Safado, safado, divulga o resultado" (JORNAL DO BRASIL, 1989, p.4).

Segundo a reportagem, dias depois, na madrugada da quarta-feira (dia 20), reunidos no Teatro Clara Nunes, cerca de duzentos artistas – em maioria, globais – aprovavam também a decisão de encaminhar um pedido de abertura de processo contra a Rede Globo de Televisão por crime eleitoral, ratificando, na verdade, uma decisão do comitê da campanha de Lula que já havia encaminhado ao TSE, em Brasília, uma representação contra o que classificava de “abuso e desonestidade da edição traiçoeira do Jornal Nacional de sexta-feira” (JORNAL DO BRASIL, 1989, p.4).

Cabe ressaltar que a participação de artistas nas campanhas eleitorais, segundo Alexandre Nobeschi (2007), teve início na década de 1950, quando profundas modificações ocorreram na sociedade brasileira. Naquele momento, o impulso econômico alavancava a indústria do entretenimento, ou seja, a indústria cultural. Para o autor, que analisou a participação de artistas na campanha de 1989, e denominando-os de “estrelas pop”, os candidatos à presidência naquela eleição recorreram às personalidades artísticas para angariar diversos benefícios:

Para os políticos, conquistar o apoio de determinados artistas pode trazer três benefícios imediatos: o primeiro é o de adquirir a confiança de uma pessoa prestigiada; o segundo é o da transferência da credibilidade do artista ao político; e o terceiro ponto está na inserção do candidato nos meios de comunicação, uma vez que a

declaração de apoio a um candidato é trabalhada com destaque nos veículos de comunicação. (NOBESCHI, 2007, p.33).

Entretanto, apesar de os candidatos na campanha de 1989 terem procurado o apoio da classe artística, particularmente em relação a Fernando Collor de Mello, as maiores expressões do meio cultural não deram suporte algum ao candidato, o que tornara muito belicosa a relação entre artistas e Collor.

Assim, em 14 de novembro de 1989, matéria da *Folha de S. Paulo* intitulada “Collor quer o fim da pasta da Cultura”, e assinada pelo jornalista Luis Antonio Giron, apontava que, quando o candidato Fernando Collor de Mello, em janeiro 1989, começou a pensar num programa de governo, já sabia que teria dificuldades na área cultural, porque não dispunha de interlocutores nesse campo (GIRON, 1989, p.1). Por essa razão, Giron assinalava que a cultura era o setor que poderia surpreender artistas e intelectuais com a extinção do MinC caso fosse eleito. A matéria informava ainda que, para suprir a carência de interlocutores, Collor havia incumbido a economista Zélia Cardoso de Mello de redigir o programa de governo do PRN para todas as áreas, inclusive na cultura (GIRON, 1989, p.1).

Giron enfatizava também que Collor tentou, entre janeiro e maio de 1989, entrar em contato com alguns artistas para cooperar com Zélia. A atriz Marília Pêra não aceitou trabalhar na redação do programa, mas declarou seu voto a Collor. Segundo o jornalista, as especulações de que a atriz, empresária e deputada estadual Ruth Escobar teria participado na redação do programa de Collor foram por ela refutadas:

Não collori, como não brizolei, covei, malufei, afifei, ulyssei, lulei. Simplesmente mandei a Collor um “papel” de três laudas com a minha própria proposta cultural. Ele foi o único que me pediu sugestões. Mas eu mandaria para qualquer candidato. O que desejo para a cultura do país é algo além de partidos ou vinculações de campanha (ESCOBAR, apud GIRON, 1989, p.1).

A matéria relata também que, paralelamente à coleta de sugestões e às recusas dos artistas em colaborar com Collor, Zélia teria alugado uma casa na Praça Morungaba, no Jardim Europa, para servir de escritório para a redação do programa de governo. Zélia dizia que era a “*Sorborninha*”, utilizando o nome do grupo de governo formado por Montoro, em 1984. Com uma equipe de três economistas – Carlos Moraes, Luiz Eduardo de Assis e José Francisco –, centralizou as ações de 32 grupos de estudos. As reuniões aconteceram entre julho e outubro de 1989 e

mobilizaram duzentos colaboradores. O documento produzido pela *Sorboninha* foi apresentado à imprensa no dia 15 de outubro. Ele continha 25 páginas e se intitulava “Diretrizes de Ação do Governo Fernando Collor de Mello” (GIRON, 1989, p.1)

Segundo Giron (1989), o documento apresentava um texto esquemático, superficial e que não definia, no âmbito da cultura, metas para uma prática futura. Ele seguia a tendência apontada nos projetos culturais dos outros candidatos, a de que o Estado não produz cultura, cabendo-lhe criar espaços para a manifestação cultural. O documento, na opinião do jornalista, só se distinguia dos outros por uma certeza: o MinC deveria ser extinto, transformado em uma secretaria dependente do Ministério da Educação, dirigido por profissionais e subordinado à Presidência. Para Giron, a “*Sorboninha*” collorida, longe de ter sido uma ação popular ou uma consulta às bases do partido, consistiu em um grupo fechado de colaboradores. Pelo fato de o PRN não ter estrutura, Zélia afirmava que havia chamado pessoas de confiança para ajudar na elaboração do texto. O que, entretanto, não confessava era os nomes dessas pessoas. Dizia serem amigos que se dispuseram a elaborar um programa para a cultura, desde que não aparecessem. Para o jornalista, a razão pela qual eles permaneciam no anonimato não estava no desprendimento pessoal, mas no compromisso político. Segundo Giron, tratava-se de profissionais que ainda estavam vinculados a administrações federais e estaduais ou ligados a outros partidos e candidatos, principalmente ao PMDB e ao PSDB, em que Zélia havia deixado muitos companheiros (GIRON, 1989, p.1).

Na matéria, Giron (1989) dizia também que a curiosa postura esconde - esconde dos colaboradores do programa de Collor surpreendeu o jornalista Fernando Moraes, secretário de Estado da Cultura de São Paulo e coordenador do programa cultural do candidato Ulysses Guimarães (PMDB-SP). Moraes afirmava desconhecer possíveis adesões ao PRN entre os seus onze assessores, embora Zélia sugerisse indiretamente a vinculação de alguns deles à candidatura de Collor. Moraes, entretanto, afirmava nada saber, uma vez que na secretaria havia gente que iria votar em diversos candidatos, menos em Collor (GIRON, 1989, p.1).

A partir de todos esses relatos, pode-se concluir que as maiores expressões do meio cultural não deram apoio a Fernando Collor de Mello. Entre as exceções do mundo artístico, destacava-se a atriz Marília Pêra. Tal fato contribuiu como já mencionado, para que se desenvolvesse uma relação muito agressiva entre

integrantes da classe artística e Collor. Por essa razão, há quem atribua a extinção do MinC a uma desforra de Collor contra artistas que o haviam preterido, particularmente no segundo turno, aderindo à campanha de Lula, suposição essa que será analisada mais adiante.

4 COLLOR E O *IMPEACHMENT* DA CULTURA

Quando se analisa o processo de extinção do Ministério da Cultura, não se pode deixar de apontar que ele foi criado no contexto de redemocratização do país, sendo que a Constituição Federal elaborada em 1988, no Art. 215 e no Art. 216, garantiu os direitos do cidadão de acesso à cultura, como destaca-se abaixo:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais;

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL, 1988).

Entretanto, ao tomar posse como presidente da República, em 15 março de 1990, Fernando Collor de Mello promoveu verdadeiro desmonte das instituições culturais.

4.1 A despedida do MinC

O primeiro ato do novo presidente foi extinguir todo o equipamento cultural existente, entre eles, o MinC e a Lei Sarney. Para substituir o MinC, Fernando Collor criou a Secretaria da Cultura, vinculada diretamente à Presidência da República.

Vale notar que, em seu discurso de posse,⁶ Collor procurou transmitir uma mensagem de construção de algo novo, que emergia particularmente contra as velhas estruturas do Brasil. Para Collor, era preciso lançar o país rumo à modernidade, como sugeria um projeto de reconstrução nacional:

Aí têm os Senhores Congressistas, em linhas gerais, meu projeto de reconstrução nacional. Creio sinceramente que ele encerra uma firme resposta de minha geração ao desafio do Brasil na modernidade. O Congresso receberá a partir de amanhã, 16 de março de 1990, as primeiras propostas específicas corporificando essa visão e essa estratégia de modernização do Brasil, de reforma do Estado, de recriação das bases do nosso desenvolvimento econômico e social. (MELLO, apud Bonfim, 2008, p.343).

⁶ Brasílio Sallum Jr. (2015) menciona que o discurso de posse de Collor foi escrito pelo diplomata e escritor José Guilherme Merquior.

É interessante notar que a palavra-chave no discurso de posse de Collor era “modernização” – do Estado, do governo e da administração do aparelho institucional –, o que permitiria que a economia se dinamizasse e que a sociedade se democratizasse. O presidente advertia sobre a necessidade de redefinir o papel do Estado, mencionando que considerava a economia de mercado uma forma comprovadamente superior de geração de riqueza, de desenvolvimento intensivo e sustentado:

Essa perversão das funções estatais agravadas por singular recuo na capacidade extrativa do Estado exige que se redefina, com toda a urgência, o papel do aparelho estatal entre nós. Meu pensamento, neste ponto, é muito simples. Creio que compete primordialmente à livre iniciativa e 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 (MELLO, 1990)

O discurso proferido pelo presidente da República causou entusiasmo não apenas entre os congressistas e convidados em Brasília. Também órgãos da imprensa repercutiram positivamente o seu pronunciamento. O jornal *Folha de S.Paulo*, em seu editorial de 16 de março de 1989, derramou elogios ao novo mandatário:

Causa excelente impressão, e ao mesmo tempo acentua as expectativas quanto às primeiras medidas do novo governo, o discurso do presidente Fernando Collor no Congresso Nacional. Longe das exaltações de campanha, mas com impressionante firmeza, o presidente assumiu compromissos com uma linha programática que dificilmente mereceria algum reparo (FOLHA DE S.PAULO, 1990b, p.2).

Um dia após a posse (16 de março de 1990), o presidente eleito apresentava à nação o Plano Brasil Novo, logo denominado Plano Collor. Para alguns autores, as extensas mudanças na macroestrutura propostas por este plano visavam ao fortalecimento da Presidência da República, por meio da ampliação dos setores sobre os quais Collor queria deixar sua marca pessoal, como meio-ambiente, desenvolvimento regional, ciência e tecnologia, cultura e esportes.

Inclusive, já no dia da posse, 15 de março de 1990, Collor iniciava a reforma administrativa do Estado. Como afirma Frederico Costa (2008), o caráter reformista que buscou dar a seu governo foi bastante enfatizado logo nos primeiros dias. Para cumprir seus propósitos reformadores, o presidente criou uma nova moeda,

congelou a poupança popular, taxou haveres financeiros e redesenhou a máquina de governo. Em menos de 24 horas, foram editadas 23 medidas provisórias, 7 decretos e 72 atos de nomeação, seguidos por uma série de portarias e instruções normativas que abarcavam aspectos sociais, econômicos, políticos e administrativos (COSTA, 2008).

Particularmente, as MPs de números 150, 151 e 161, assinadas em 15 de março de 1990, atingiram de forma crucial a cultura. Sobre o anúncio repentino dessas MPs, Mendes (2015) afirma que isso evidencia que elas já haviam sido planejadas e que foram executadas sem que os técnicos das fundações e da equipe do MinC fossem consultados (MENDES, 2015, p.82).

Em relação à Medida Provisória nº150, seu artigo 1º, parágrafo único, determinava a criação da Secretaria da Cultura da Presidência da República; em seu artigo 27, item V, extinguiu-se o MinC (BRASIL, 1990).

O artigo 1º da MP nº151 mencionava que seriam extintas ou dissolvidas, conforme o caso, fundações da administração pública federal como: Fundação Nacional de Artes (Funarte); Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); Fundação Cultural Palmares (FCP); Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e, também, a Empresa Brasileira Filmes (Embrafilme). Também em seu artigo 2º determinava a constituição de duas autarquias federais: o Instituto Nacional de Atividades Culturais (Inac), ao qual seriam transferidos as atribuições, o acervo, as receitas e dotações orçamentárias, bem como os direitos e obrigações das fundações; e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ao qual seriam transferidos as atribuições, o acervo e as receitas de dotações orçamentárias da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (BRASIL, 1990).

De acordo com a Medida Provisória nº150 seriam demitidos os funcionários públicos excedentes que ocupassem apenas funções de confiança e que não fizessem parte do quadro permanente das respectivas repartições. Os excedentes que fossem estáveis seriam colocados em disponibilidade, uma espécie de aposentadoria precoce, ou realocados a seus órgãos de origem, no caso dos requisitados ou cedidos (BRASIL, 1990). Pela Medida Provisória nº161 ficaria extinta a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney (BRASIL, 1990).

Segundo Sallum Jr. (2015), essas medidas provisórias assinalavam uma alta dose de intervencionismo do novo governo, mas as lideranças parlamentares,

temendo o desencadeamento da hiperinflação e os possíveis riscos para a democracia, começaram a aprová-las antes mesmo do prazo exigido (SALLUM, 2015, p.89).

Martuscelli (2013) esclarece que a medida provisória, dispositivo criado pela Constituição de 1988 e que, na prática, substituiu o decreto-lei dos governos militares, possui força de lei enquanto não é aprovada pelo Congresso Nacional. Portanto, a MP é um instrumento com força de lei, adotado pelo presidente da República em casos de relevância e urgência, mas depende de aprovação do Congresso Nacional para sua transformação definitiva em lei. Trata-se, assim, de um instrumento político essencial para que o Executivo consiga neutralizar as casuais reticências à política econômica e social que apareçam no Congresso Nacional. Desse modo, a MP é uma peça fundamental para que o Executivo possa induzir o Congresso à cooperação. O autor ainda ressalta que se faz necessário observar a relação entre as MPs e a implementação do neoliberalismo no Brasil, salientando que as primeiras medidas provisórias executadas pelo Plano Collor possibilitaram criar as bases institucionais do neoliberalismo (MARTUSCELLI, 2013, p.63).

Também, por meio do Decreto nº 99.180, assinado por Collor em 15 de março de 1990, foi reorganizada a estrutura do poder Executivo, sendo que a Secretaria da Cultura passou a ser um órgão de assistência direta e imediata da Presidência da República, a ela competindo preservar e desenvolver o patrimônio cultural brasileiro, estimular a criatividade artística e promover a preservação da identidade cultural do país, por meio do Conselho Nacional de Política Cultural, do Departamento da Produção Cultural, do Departamento de Cooperação e Difusão Cultural (Artigo 26) (BRASIL, 1990). É importante frisar que pelo Artigo 28 do decreto, competia ao Departamento da Produção Cultural controlar e fiscalizar o cumprimento da legislação relativa aos direitos do autor, às atividades cinematográficas e à comercialização de livros. Estavam vinculados à Secretaria da Cultura o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional de Atividades Culturais e a Fundação Casa de Rui Barbosa (Artigo 30) (BRASIL, 2013).

Já em 12 de abril de 1990, o governo conseguiu publicar a Lei nº 8.034, que alterava a legislação do imposto de renda, suspendendo vários tipos de benefícios, como a respeito da Lei Sarney. Nesse mesmo dia, foram promulgadas duas outras Leis: a de nº 8.028, que transformava o MinC em secretaria, e a de nº 8.029, que deliberava sobre a extinção e modificação de diversas entidades da administração

pública, sendo muitas delas do setor cultural. O objetivo dessa medida era a reorganização de um conjunto de órgãos da Presidência da República e dos ministérios. A partir desse momento, diversas instituições culturais foram dissolvidas, transformadas ou anexadas a outros órgãos e a produção cultural no Brasil sofreu um revés (COSTA, 2013, p.861-2).

A seguir, indica-se como ficou a estrutura dos ministérios e órgãos da Presidência da República de acordo com a Lei nº 8.028 (BRASIL, 1990):

Quadro 6 – Estrutura dos ministérios e órgãos da Presidência da República de acordo com a Lei nº 8.028, de 12 de abril de 1990 (governo Collor)

Fonte: BARCELOS, Fábio C.; GABLER, Louise (2011, p.32).

É preciso lembrar que a ideia de reformar o Estado, reduzindo sua dimensão e racionalizando a administração pública, foi sendo germinada durante a campanha eleitoral. Zélia Cardoso de Mello foi quem se encarregou de reunir uma equipe para elaborar um programa para diversas áreas. Essa equipe subdividia-se em grupos de trabalho responsáveis por cada setor. Em relação à cultura, o Projeto Brasil Novo,

apresentado por Collor em 12 de julho de 1989, durante a Convenção do PRN, deixava claro que era preciso incumbir os artistas e os empreendedores culturais de definir a política cultural do país, fixando as diretrizes a serem seguidas no seu campo de atividade, ao contrário do que vinha fazendo os governos anteriores, que impunham uma política cultural à sociedade (CLARET, 1989, p.115-6).

Delineava-se, desse modo, um modelo para a cultura no qual a concepção arcaica e antidemocrática do mecenato de Estado deveria desaparecer. Um novo modelo de gestão para a cultura seria proposto, culminando, inclusive, com o fim da predominância de uma política cultural que tinha como principal pilar a Lei Sarney (CLARET, 1989).

Ao tomar posse, em 15 de março de 1990, Collor dará início à implementação de um modelo de Estado neoliberal. Para melhor compreender o projeto neoliberal adotado por seu governo, recorre-se à análise de Ricardo Antunes (2004) no livro *A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)*⁷. Essa análise parte de um artigo publicado pelo sociólogo no jornal *Gazeta Mercantil*, em julho de 1990, portanto, no calor dos acontecimentos.

Nesse artigo, Antunes observa que, quando se lança o olhar para a campanha eleitoral e para o período posterior à posse de Collor, notam-se traços que apresentam similitudes com o bonapartismo:

Não, naturalmente, aqueles traços que remetem a persona do primeiro Bonaparte, o Napoleão. Este foi um desdobramento de uma revolução decisiva. Collor remete-nos ao segundo Bonaparte, o Luis Bonaparte, o sobrinho, que se celebrizou na França por ter sido responsável por um golpe de Estado (ANTUNES, 2004, p.7).

Prossegue o autor afirmando que a primeira conexão existente entre Collor e o bonapartismo remetia ao fato de que nos projetos bonapartistas os interesses gerais eram sempre prevaletentes, mesmo quando, em alguns aspectos contingenciais, os setores dominantes eram atingidos (ANTUNES, 2004). Uma segunda conexão entre Collor e o bonapartismo, para Antunes, advinha do fato de que a *persona* de Luis Bonaparte carecia de uma massa de manobra que permitisse calibrar a sua autonomia relativa ante os interesses dominantes:

⁷ O livro é composto por uma compilação de artigos publicados desde o início dos anos 1990, testemunhando tanto o período em que Collor governou o Brasil, como também os governos de Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Segundo o autor, os artigos foram mantidos conforme a escrita original para oferecer uma fotografia do período de desertificação neoliberal (ANTUNES, 2004).

Na França de Luis Bonaparte, o campesinato e o lumpemproletariado prestaram-se a este papel. Aqui aflora a representação mais difusa, mas real, dos "descamisados", dos "pés-descalços", este enorme contingente que vivencia em sua cotidianeidade condições das mais adversas. E que crê na figura do presidente, dando-lhe apoio muitas vezes incondicional. E Collor usa com enorme sabedoria política esta "relação direta com as massas". Lembre-se aqui da fala presidencial no Parlatório, no dia da posse, quando jurou dar "a vida", se necessário, para defender "os pobres" (ANTUNES, 2004, p.8).

Afirmava, ainda, o sociólogo que o bonapartismo tendia a uma constante diminuição do poder parlamentar. Também a forma pela qual Collor encaminhou ao Congresso as medidas provisórias e os vetos que impôs demonstravam seu desprezo pelo Parlamento (ANTUNES, 2004, p.8).

Sobre o plano imposto por Collor, o autor apontava que era preciso apreendê-lo em sua dimensão globalizante, e não se perder em aspectos contingenciais:

O seu sentido essencial, muitos já o disseram, é dar um novo salto para a modernidade capitalista. Um "neojuscelinismo" mesclado com o ideário do pós-1964, contextualizado para os anos de 1990. E o acentuar do modelo produtor para exportação, competitivo ante as economias avançadas, o que supõe a franquia da nossa produção aos capitais monopólicos externos. Tudo em clara integração com o ideário neoliberal. A privatização do Estado preenche outro requisito imprescindível desse outro ideário (ANTUNES, 2004, p.9).

O Plano Collor, segundo Antunes (2004), seguia o receituário do Fundo Monetário Internacional (FMI): o enxugamento da liquidez, o quadro recessivo decorrente, a redução do déficit público, a "modernização" (privatista) do Estado, o estímulo às exportações e a prática do arrocho salarial, secularmente utilizada no país. O Plano era, assim, um projeto econômico nitidamente neoliberal (ANTUNES, 2004). Quanto ao "intervencionismo exacerbado" nele presente, e que desagradou os setores mais à direita, este era a última medida necessária para a lógica de um Estado que se queria todo privatizado:

Neste sentido, o confisco de recursos financeiros, o aumento da carga tributária sobre os ganhos de capital, a punição aos abusos do poder econômico, os crimes contra o Estado etc. atingem somente na imediatidade, na contingência, na circunstancialidade os interesses do grande capital, pois o horizonte aberto com o Plano lhes é francamente favorável (ANTUNES, 2004, p.10).

Na conclusão do artigo, Antunes apontava uma diferença entre o bonapartismo e Collor. Luís Bonaparte vivenciara uma crise social no universo do

Primeiro Mundo; o bonapartismo de Collor encontrou uma situação social muito mais grave e instável, que não dava margem a muitas previsões (ANTUNES, 2004, p.11).

As reflexões de Antunes (2004) e de outros autores permitem afirmar que a implantação do projeto neoliberal no Brasil, como elemento essencial de ação governamental, teve início no governo de Fernando Collor de Mello. Aliás, como já mencionado, o compromisso de Collor com o projeto neoliberal foi sendo gestado desde sua campanha eleitoral.

A respeito das ideias defendidas por Fernando Collor sobre a doutrina social-liberal, o jornal *O Globo*, em 10 de janeiro de 1992, publicou uma carta do presidente dirigida ao diretor-redator-chefe da Globo, Roberto Marinho, na qual admitia a participação do diplomata e escritor José Guilherme Merquior nos artigos sobre o liberalismo que vinha publicando em alguns jornais. Mas o presidente não mencionava diretamente a controvérsia em relação à autoria dos artigos, considerados por alguns intelectuais como plágios de uma obra escrita por Merquior (MELLO, 1992, p.9).

Na carta, Fernando Collor de Mello relata que, desde a campanha eleitoral de 1989, conversou diversas vezes com Merquior. Ele observa que a série de artigos sobre o social-liberalismo que vinha publicando estava, infelizmente, transformando em polêmica uma história simples, que tinha a ver com o modo como nasceram e foram redigidos os textos (MELLO, 1992). Segundo Collor, sua campanha eleitoral havia sido feita com base em ideias claras, que propunham para o Brasil um determinado caminho de modernização, ou seja, restaurando a saúde do capitalismo brasileiro e, ao mesmo tempo, dando-lhe um conteúdo verdadeiramente social (MELLO, 1992). Ele afirma, ainda, que nunca pretendeu que suas ideias fossem originais, mas, sim, que articulassem propostas que colocassem o Brasil em sintonia com o mundo, com as receitas que deram certo. Para o presidente Collor, as ideias por ele defendidas tiveram, sobretudo, o mérito de serem apresentadas com coerência e credibilidade e por isso ganharam força para sensibilizar o eleitorado (MELLO, 1992, 9).

Collor afirma também que, durante a campanha, encontrou José Guilherme Merquior, que já conhecia de nome e sabia de sua pregação liberal, e que os dois tiveram conversas riquíssimas: Registrava ainda que, naquela ocasião, entre janeiro e março de 1990, já se cristalizava a ideia de implantar a doutrina social-liberal (MELLO, 1992). Collor admite que Merquior participou da primeira redação de

alguns de seus textos, mas não de todos, pois, em alguns casos tratava-se de textos mais técnicos que pediam a contribuição de outros colaboradores.

Nessa mesma página, foi publicada uma declaração da viúva de José Guilherme Merquior (falecido em 1991), Hilda Vieira de Castro Merquior, que afirma que, antes mesmo da posse do presidente, Merquior e Collor tiveram um diálogo muito rico sobre como delinear um arcabouço teórico que embasasse uma prática social e política sintonizada com os tempos e com a realidade brasileira. Reiterava Hilda que dessas conversas entre Collor e Merquior surgiram várias colaborações, como discursos ou outros documentos presidenciais. Ela ressaltava também a paixão, o prazer e o orgulho com que José Guilherme engajou-se nessa tarefa de colaborar com Collor, mesmo já debilitado pela doença que o vitimou (O Globo, 1992, p.9).

Ao analisar a agenda neoliberal proposta por Collor, é preciso apontar a importância e influência do Consenso de Washington (1989), um conjunto de medidas formuladas por economistas ligados ao FMI, em encontro realizado em novembro de 1989 na capital dos Estados Unidos, e que foram amplamente receitadas durante a década de 1990 para os países em desenvolvimento, especialmente da América Latina, como forma de superação da crise inflacionária. Entre as mudanças recomendadas, destacavam-se a abertura dos mercados, as privatizações e a redução da participação do Estado nas decisões econômicas.

Diante do exposto, há evidências de que, em relação à cultura, desde 1989 foi se arquitetando um conjunto de diretrizes sintonizadas com esse ideário, embora não existisse ainda um traçado geral dos objetivos da política cultural pretendida pelo governo Collor.

Também para Sebastião Uchoa Leite (1993), a reforma administrativa imposta ao país a partir de 15 de março de 1990 nada teve de “obra do acaso total”, nem mesmo do “acaso relativo”. Essa reforma vinha sendo gestada há muito tempo, não só pelo governo que então tomara posse, mas também por tantos outros na América Latina, com características distintivas em cada país (LEITE, 2013, p.121).

Deste modo, não resta dúvida de que o presidente Fernando Collor de Mello, ao impor reformas estruturais na esfera cultural que acarretaram mudanças profundas na área, tinha como meta adequar a cultura a um projeto de Estado neoliberal.

Entretanto, adverte Poerner (2000) que, em flagrante contradição com seu liberalismo privatizante, Collor estatizou, por meio do Decreto nº 99.180, o recolhimento dos direitos autorais, violando não só a Lei do Direito Autoral, mas a própria Constituição da República (POERNER, 2000, p.100). É preciso lembrar que o Artigo 28 desse decreto determinava que competia ao Departamento de Produção Cultural controlar e fiscalizar o cumprimento da legislação relativa aos direitos do autor, as atividades cinematográficas e a comercialização de livros (BRASIL, 1990).

Portanto, como enfatizado por Antunes, o intervencionismo presente no Plano Collor, que desagradou muitos setores, representava a derradeira medida necessária para a lógica de um Estado que se queria todo privatizado (ANTUNES, 2004, p.10).

4.1.1 O debate sobre o fim do MinC repercute na imprensa

A ofensiva neoliberal efetuada pelo governo na esfera cultural atraiu o apoio de grande parte da mídia. Assim, as medidas adotadas por Fernando Collor em relação à extinção do Ministério da Cultura repercutiram de forma positiva na *Folha de S. Paulo*, no *Jornal do Brasil* e em *O Estado de S. Paulo*, veículos com efetiva presença e influência no eixo Rio-São Paulo.

Assim, em 28 de fevereiro de 1990 o editorial da *Folha de S. Paulo*, intitulado “Cultura sem ministério”, defendeu abertamente a extinção do MinC. Logo de início, o texto afirmava que, ao confirmar sua disposição de extinguir o MinC, o presidente Fernando Collor havia tomado uma iniciativa que, por certo, despertaria polêmica e seria alvo de críticas:

É bastante típico, no Brasil, o comportamento de esperar que o Estado responda à necessidade de ajudar com verbas, leis e cargos públicos todos os setores onde falta competitividade e dinamismo próprio se faz sentir. Quando se trata de cultura, o protecionismo e o favorecimento a lobbies extremamente bem articulados ganham uma aura pretensamente nobilitadora, sem que deixem de se demonstrar nocivos aos interesses da sociedade e contraditórios com o próprio objetivo que tomam por pretexto para sua existência. (FOLHA DE S. PAULO, 1990a, p.2).

Para o jornal, as aspirações pessoais do presidente Sarney haviam dado sustentação ao MinC. Um de seus titulares, Aluísio Pimenta, julgou ter encontrado a razão para o ministério existir: tratava-se de prestigiar a “cultura autêntica” do país, “numa versão especialmente ridícula e provinciana” de concepções sem maior

sentido numa sociedade complexa como a brasileira (FOLHA DE S. PAULO, 1990a, p.2).

Prosseguia o editorial afirmando que era inegável que, uma vez concedida a proteção do Estado a alguma forma de manifestação cultural, a própria “autenticidade” que se queria preservar seria de imediato corrompida. Para o jornal, em um mundo em que o fluxo de informações e de influências culturais recíprocas mostrava-se com inédita intensidade, não havia a rigor “política cultural” concebível pelo Estado (FOLHA DE S. PAULO, 1990a). Finalizando, o editorial enfatizava que a atribuição que cumpria ao poder público era unicamente a de propiciar o acesso e os instrumentos necessários à informação e à produção artística dos cidadãos: bibliotecas, museus, cinematecas não iriam desaparecer com a extinção do ministério. O que cumpria extinguir era tudo o que significava desperdício, superfluidade e simples demagogia na atuação do poder público e, quanto a isso, seria muito bom o futuro governo romper com preconceitos, tabus e patrulhas (FOLHA DE S. PAULO, 1990a, p.2).

O jornal recebeu resposta de Gianfrancesco Guarnieri ao editorial. Em 16 de março de 1990, o ator rebateu de forma enfática a opinião do jornal *Folha de S Paulo*. Guarnieri advertia que era certo que o tipo de argumentação utilizado pelo periódico poderia ser utilizado para a defesa da extinção de todos os demais ministérios e, no limite extremo, até mesmo da Presidência da República, o que, acreditava, não estava na pauta de Collor. Ainda segundo o ator, o editorial confundia a questão cultural com processo administrativo e, portanto, cabia perguntar, quando se referia a “competitividade e dinamismo próprio”, se as ideias defendidas pelo jornal não estariam equiparando valores presentes na avaliação de desempenho de um empreendimento industrial, financeiro ou comercial a outros valores circunscritos à lógica da avaliação mais abrangente, universal, própria das manifestações culturais (GUARNIERI, 1990, p.3). Indagava Guarnieri se os argumentos utilizados no editorial não estariam reduzindo a acepção de cultura meramente à manifestação artística e considerando-a apenas um bem de troca cujo valor, sem maiores considerações, é determinado pelas leis de mercado. O ator acrescentava que era de se estranhar a manifestação destemperada da *Folha de S. Paulo* sobre assunto de tal relevância, de modo tão diverso de sua atitude usual na exposição de suas opiniões (GUARNIERI, 1990, p.2). Questionava também se,

passadas algumas semanas, o editorialista não teria se dado conta do alcance preconceituoso de sua argumentação e de suas exageradas generalizações:

Por exagerar em suas generalizações, reduz todos os que tratam das questões ou manifestações culturais a um bando de oportunistas, lobistas, representantes de um setor sem a mínima "competitividade" e sem "dinamismo próprio", prontos a assaltar o Estado em sua nefanda ação antissocial e contrária aos mais elevados interesses nacionais (GUARNIERI, 1990, p.3).

Guarnieri então perguntava:

A quem vai dirigido tamanho ódio? Aos corruptos e corruptores que permanecem na cúpula do poder? Aos traficantes de influência, aos especuladores, aos sonegadores, aos "vazadores" de informações financeiras privilegiadas? (GUARNIERI, 1990, p.3).

Para o ator, o segundo parágrafo do editorial era esclarecedor. Nele enfatizava-se que não havia justificativa para a manutenção do MinC, pois o mecenato estatal havia servido claramente à ditadura Vargas como instrumento para cooptar parte da intelectualidade de esquerda para o regime então em vigor. Tancredo Neves, ao criar um ministério próprio para essa área, adotava essa estratégia. Portanto, na visão de Guarnieri, o que o editorial defendia era que o ministério deveria ser extinto por constituir-se em abrigo da intelectualidade de esquerda (GUARNIERI, 1990, p.3).

Guarnieri (1990) enfatizava, assim, a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a questão cultural, uma vez que ela era complexa e exigia grande esforço de análise e reflexão:

A sociedade tem como imperativo zelar pelo seu desenvolvimento cultural. O debate da questão tem, por si mesmo, uma função transformadora. A cultura é um fenômeno entrelaçado com toda a atividade humana - a cultura entendida a que como formação do espírito historicamente constituído. Não existe a possibilidade do domínio do homem sobre a natureza, não há progresso material, não existem conquistas efetivas, não há verdadeira liberdade sem a evolução do espírito imanente ao conceito de cultura (GUARNIERI, 1990, p.3).

Assim, para o ator, era preciso não perder de vista que as ditaduras, mesmo as mais atrasadas, vislumbravam a importância do processo cultural e, portanto, atiravam-se à sua manipulação, pretendendo dominá-lo, transformando-o em instrumento ideológico do sistema. Para isso, utilizavam a força: policial, da censura, da prisão, das armas e do terror (GUARNIERI, 1990). Já em democracias frágeis, na

visão do ator, além da força do poder econômico, utilizava-se o poder da calúnia e do desprestígio, das rotulações por meio de patrulhas bem-distribuídas entre a mídia, as quais brandiam, em nome da modernidade, velhas armas e argumentos elitistas que encerravam profundo desprezo pelo trabalhador, em um carnaval de cego individualismo. Para concluir, Guarnieri ponderava:

Na democracia, a questão cultural é o processo de florescimento e fortalecimento da consciência popular nacionalmente conquistada. E o processo de apropriação do instrumental que permite uma correta verificação da própria realidade e dos fatores que entravam seu desenvolvimento. Cultura não é o simples armazenamento de informações, títulos, datas históricas, saber um pouquinho de cada coisa, computar dados, assistir a tal ou qual espetáculo, apreciar literatura, acompanhar o avanço científico etc. [...] O Estado tem deveres em relação à cultura, os quais se inscrevem na Constituição e têm de ser cumpridos (GUARNIERI, 1990, p.3).

Em 25 de março de 1990, foi a vez de o *Jornal do Brasil*, em seu editorial, defender a atitude adotada por Collor de extinguir o MinC. O jornal reconhecia que o fechamento de diversos mecanismos oficiais de incentivo ou de apoio direto à cultura havia criado certo clima de perplexidade. Com o fim dos subsídios, despedia-se a Lei Sarney, e a primeira impressão era de que isto representaria mais um golpe para um setor sem autonomia financeira. Advertia o artigo, porém, a questão era menos grave do que parecia. Para o jornal, era verdade que, em seus primeiros tempos, a Lei Sarney havia criado uma atmosfera favorável para o investimento em cultura através da possibilidade de descontos no imposto de renda. Mas também era verdade que, já antes dessa lei, empresas importantes vinham descobrindo por conta própria as vantagens de investir em cultura. A lei havia criado algumas facilidades, mas representava a chancela oficial a um processo que já estava em andamento (JORNAL DO BRASIL, 1990a, p.10).

De acordo com o editorial, o que se viu depois foi a Lei Sarney sofrer o mesmo tipo de desgaste e deturpação que vitimou outras iniciativas da administração anterior. Ela teria servido de álibi para desvios que invadiram o território da sonegação. Ou, ainda, devido à falta de critério com que esses mecanismos eram aplicados, apareceram projetos aprovados e financiados sem que se pudesse dizer qual era o benefício que traziam à cultura: projetos que, devido a sua natureza comercial, não teriam por que se beneficiar de qualquer espécie de

subsídio (JORNAL DO BRASIL, 1990). Ainda segundo o jornal, nas entidades oficiais de apoio à cultura, infiltraram-se outras impropriedades:

Se, inicialmente, boa parte das verbas dessas entidades era utilizada na ação cultural, pouco a pouco baixou sobre elas (com honrosas exceções) a praga da finada administração: a facilidade para a criação de cargos, para o aumento da burocracia em detrimento da produção, a tal ponto que, em certos casos, a ação cultural passou a representar percentagem ínfima das verbas. A atividade-meio tinha-se transformado em atividade-fim. (JORNAL DO BRASIL, 1990a, p.10).

O patrocínio da cultura patrocinada pelo Estado era sempre um terreno perigoso, a exigir mais critério que o habitual:

Obviamente há manifestações culturais que dependem de apoio oficial devido a sua própria natureza. Mas o que se estava vendo, é que esse tipo de patrocínio cedia o lugar à total ausência de critério ou sabedoria na utilização das verbas públicas. O problema agravou-se com a aparição do MinC – um dos ministérios criados por Tancredo Neves para acomodar necessidades políticas num momento crucial da vida brasileira. (JORNAL DO BRASIL, 1990a, p.10).

No final, o jornal afirmava que a liberalização e a desburocratização seriam muito importantes para a cultura. A liberdade anunciada pelo governo Collor poderia trazer efeitos mais benéficos do que muitas leis imaginadas para "proteger o artista". Ao lado disso, seria preciso descobrir em que aspectos o apoio oficial era realmente necessário. Para concluir, ponderava: "No ponto a que chegáramos a cultura ia-se tornando mais um dos infundáveis parasitas vegetando a sombra de um Estado-Leviatã" (JORNAL DO BRASIL, 1990a, p.10).

Também o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 3 de abril de 1990, publicava matéria em apoio às reformas implantadas por Collor na cultura. Intitulada "Em defesa da cultura", a matéria enfatizava que os intelectuais e empresários da área cultural, na hora de apertar o cinto, exigiam tratamento diferenciado do governo, alegando que a cultura era um bem essencial para qualquer nação que se pretendia civilizada. Para o jornal, eles estavam certos. Porém, se o governo federal, na tentativa de equilibrar a economia, via-se obrigado a suspender o subsídio ao trigo, matéria-prima do pão, alimento fundamental da família brasileira, qual era a explicação para a manutenção da Lei Sarney. (O ESTADO DE S. PAULO, 1990a, p.3).

De acordo com o texto, a pressão de artistas, intelectuais e empresários da área cultural sobre o presidente Fernando Collor e o secretário da Cultura, Ipojuca Pontes, podia ser legítima, mas não era ética. Os artistas estariam se aproveitando de sua popularidade para veicular uma reivindicação corporativista, que não traria benefício social, como queriam fazer crer, mas atenderia apenas ao interesse de seu próprio grupo e, o que era pior, dos intermediários que não produziam arte nem cultura, mas tornavam viáveis financiamentos de projetos por ter intimidade com a burocracia federal (O ESTADO DE S. PAULO, 1990a, p.3). O produtor de trigo não podia ter sua reivindicação deixada de lado em benefício do artista, simplesmente porque este era mais bonito ou porque sua imagem estava permanentemente exposta na TV:

No uso abusivo dessa exposição, tais grupos de pressão querem convencer o presidente Fernando Collor, o secretário Ipojuca Pontes e o relator Cid Saboia de Carvalho de alguns mitos que a realidade cotidiana encarregou-se de demolir há muito tempo. Defendem, por exemplo, a manutenção da Embrafilme sob o pretexto de que sem a produtora e distribuidora estatal, o cinema brasileiro não tem condições de sobreviver. Quem conhece rudimentos da história do cinema brasileiro sabe muito bem que o período de vida da Embrafilme coincide justamente com o da decadência criativa e mercadológica da atividade cinematográfica no Brasil – e não por acaso (O ESTADO DE S.PAULO, 1990a, p.3).

A matéria afirmava, ainda, que qualquer pessoa teria condições de se lembrar de inúmeros intermediários que aumentaram seus patrimônios pessoais simplesmente por conhecer algum burocrata no extinto MinC, nas secretarias estaduais de cultura ou algum empresário disposto a lucrar com o financiamento de algum projeto cultural. O texto concluía apontando que o secretário Ipojuca Pontes estava certo ao lutar pelo radical saneamento desse setor do aparelho estatal brasileiro (O ESTADO DE S.PAULO, 1990a, p.3)

Tomados em conjunto, esses três jornais da grande imprensa apresentavam com clareza um posicionamento favorável às reformas propostas por Collor na área cultural. Esse amplo apoio oferecido pela imprensa ao presidente vinculava-se às ideias de que a reforma administrativa em âmbito federal eram fundamentais para tornar eficaz o plano de estabilidade da economia adotado pelo governo.

Portanto, esses órgãos da imprensa, ao se mostrarem favoráveis ao governo, contribuíram para convencer à opinião pública que a extinção do MinC havia sido correta.

4.1.2 O projeto de Ipojuca Pontes

Ao criar a Secretaria da Cultura, o presidente Fernando Collor designou para o cargo o cineasta Ipojuca Pontes. Inicialmente, o posto havia sido oferecido ao embaixador José Guilherme Merquior. Segundo o jornal *O Globo* de 18 de fevereiro de 1990, os primeiros contatos entre Merquior e Collor haviam ocorrido em Paris, entretanto, por motivo de doença, ele não aceitou o convite (O GLOBO, 1990a, p.3). Segundo Mario Sergio Conti (1999), Ipojuca Pontes atuou na campanha de Collor junto com a esposa, a atriz Tereza Rachel (CONTI, 1999, p.228).

Ipojuca Pontes iniciou sua carreira de cineasta como documentarista e representante do cinema documental da década de 1970. Nascido em João Pessoa, foi jornalista e escrevia em todos os jornais da capital paraibana. A partir de 1987, passou a escrever para os periódicos *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Ganhou fama em 1969, ao ser premiado em festival com o documentário *Os homens do caranguejo*. Em 1970, foi também premiado pelo documentário *Poética popular*. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1972 e continuou fazendo outros documentários: *Cidades históricas* (1974), *A cabra na região semiárida* e *Rendeiras do Nordeste* (1975) (FOLHA DE S. PAULO, 1990f, p.2).

Em 1978, seu documentário *Canudos* foi selecionado para representar o Brasil no Festival de Cannes. No ano seguinte, realizou seu primeiro longa-metragem de ficção pela Embrafilme, *A volta do filho pródigo*. Sua segunda incursão no cinema ficcional, *Pedro Mico*, de 1985, adaptação de uma peça de Antonio Callado, com Pelé no papel principal, foi um desastre de crítica e bilheteria. Depois de entrar em confronto com a distribuidora, conseguiu veicular o filme apenas em 1988, durante três semanas, no eixo Rio-São Paulo. Pontes também trabalhou como dramaturgo e empresário. (FOLHA DE S. PAULO, 1990f, p.2).

Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* (1990), o jornalista apontava que alguns cineastas viam nos artigos que ele publicava no jornal *O Estado de S. Paulo* com críticas à Embrafilme uma vingança contra a instituição e a classe artística. Pontes também defendia a economia de mercado e a desestatização da cultura. Pontes afirmava que sua geração havia lutado pela Embrafilme, mas que o modelo havia se esgotado nos anos 1970, pois tal empresa “virara um ninho de favores” (PONTES, 1990a, p.2).

Ipojuca criticava os privilégios do Estado concedidos a semideuses da cultura e sugeria um plebiscito para averiguar a opinião do contribuinte sobre as medidas que extinguíram a Embrafilme e a Lei Sarney (PONTES, 1990a, p.2). Segundo Ipojuca, a onda de protestos da área cultural contra a Secretaria Especial de Cultura era correta, mas a visão era equivocada. Ela decorria de uma reação natural dos grupos mais organizados, que tinham uma tradição política mais destacada. O secretário defendia que a Medida Provisória de nº 151, que transformara fundações em autarquias, era acertada, uma vez que as fundações, limitadas e ineficientes, não haviam dado respostas satisfatórias à comunidade, além de não possuírem mecanismo de fiscalização adequado. Ele dizia também que a comunidade cultural precisava se dar conta de que não ocorrera a extinção de órgãos, mas uma reestruturação. Transformadas em autarquias, as fundações passariam a gozar de autonomia e teriam uma responsabilidade social definida (PONTES, 1990a, p.2).

Ainda de acordo com Pontes o projeto defendido pelo governo era descentralizador. Nesse sentido, assinalava que era preciso ouvir a sociedade, representantes da cultura de todos os Estados, artistas, entre outros. A primeira medida que adotaria seria de fomento à infraestrutura, criando espaços culturais novos e reaproveitando instalações antigas. O importante era “fazer a massa trabalhadora absorver cultura” (PONTES, 1990a, p.2). Quanto às medidas do governo em relação a funcionários e recursos das fundações, apenas seriam reduzidas seus tamanhos, já que, dos US\$ 24 milhões recebidos em 1989 de dotação orçamentária, apenas US\$ 8 milhões haviam sido aplicados realmente em projetos culturais, enquanto os US\$ 16 milhões restantes ficaram para atividades administrativas. O secretário afirmava também que dialogaria com todo o quadro de funcionários para estabelecer metas. E esclarecia que, em 15 ou 30 dias, seriam designados inventariantes para resolver questões administrativas (PONTES, 1990a, p.2).

Ipojuca Pontes (1990e) afirmava que vinha sofrendo muita pressão por parte de gente empenhada em manter a Lei Sarney. Essas pessoas estariam fazendo *lobby*, mais preocupados com seus empregos do que com outras questões. Ele dizia que seu objetivo como secretário não era criar conflito, mas recolocar a questão da cultura brasileira. Quanto à Lei Sarney, avaliava que ela havia ajudado o produtor cultural a desvencilhar-se da tutela do Estado, mas teria sido mal aplicada, criando distorções. Grandes conglomerados multinacionais e nacionais teriam criado

fundações para auferir os benefícios da Lei Sarney, arrancando dinheiro do contribuinte. Uma lei de incentivos mais amplos deveria ser discutida amplamente (PONTES, 1990a, p.2).

Para o novo secretário, o maior foco de resistência às medidas estava entre os cineastas, que não queriam a extinção da Embrafilme. Ele defendia que o cinema brasileiro poderia existir sem a Embrafilme, pois seu modelo estava esgotado, e afirmava que a política do governo era extingui-la. E dizia também que muitos cineastas concordavam que a empresa não tinha significado um avanço para o cinema brasileiro. Pontes avaliava que a Embrafilme havia sido um instrumento de discriminação inibidor de atividade e que seus últimos 15 anos haviam sido péssimos para o cinema brasileiro. Ele destacava que o auge da empresa teria ocorrido no período em que ela não dependeu do Estado (PONTES, 1990a, p.2).

Em relação aos contratos de coprodução e aos filmes que já estavam sendo produzidos, Ipojuca Pontes afirmava que essa questão não dizia respeito à secretaria, mas à liquidante da empresa, que ainda seria designada pela Procuradoria Geral da República. O secretário explicava que o liquidante deveria ser especialista em empresas de capital misto e dar conta do problema. Sua tarefa seria liquidar a empresa e, portanto, os contratos firmados teriam que ser rompidos. Afirmava também que o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica havia denunciado, por meio de carta, que no dia 14 de março, um dia antes da posse do presidente Fernando Collor, a Embrafilme convocara uma reunião às pressas para assinar 54 novos contratos. O objetivo era dificultar a implantação da nova política (PONTES, 1990a, p.2).

Na visão do secretário, a sociedade concordava com a extinção da empresa. Ele mencionava uma pesquisa de opinião encomendada pela própria Embrafilme, mas não divulgada, que apontava que 99% dos entrevistados achavam que o cinema brasileiro dedicava-se ao erotismo e que deveria ser restituído à sociedade. Pontes propunha a realização de um plebiscito para verificar o que o contribuinte achava de pagar por projetos de uma casta de cineastas privilegiados (PONTES, 1990a, p.2).

Também o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 5 de julho de 1990, publica uma longa entrevista com Ipojuca Pontes, realizada por José Nêumanne Pinto. Essa entrevista possibilita avaliar como as ideias defendidas pelo secretário associavam-se estritamente à concepção de Estado neoliberal defendido por Collor. Pontes

enfatizava de forma veemente que o governo Collor, em sua busca pela internacionalização e modernização da economia, precisava sustar a política de subsídios à cultura e implantar uma política de “cultura de resultados”, passando a premiar produtos acabados e promissores (PONTES, 1990b, p.12). Quanto à reforma administrativa na área federal, o secretário defendia que ela era fundamental para tornar eficaz o plano de estabilidade da economia adotado pelo governo. Afirmava que, sem ela, o país não poderia modernizar-se, nem integrar-se a um sistema que estava sendo praticado no mundo inteiro. Segundo Pontes, na área da cultura, que conta com um universo de mais de quatro mil servidores, previa-se uma redução de, no mínimo, mil funcionários (PONTES, 1990b, p.12).

Para o secretário, os núcleos corporativistas montados no privilégio e na partidização da cultura queriam fazer crer, à parcela da opinião pública que lia jornais, que o governo não tinha sensibilidade para as coisas da cultura, o que não era verdade. Ele afirmava que o governo tinha compromisso com a modernidade nessa área e defendia que o centralismo econômico era coisa do passado, repudiada até mesmo no Leste da Europa. Na opinião do secretário, era preciso liberar o mercado e acabar com privilégios. Não haveria a menor hipótese de retomar a política de doação de dinheiro a fundo perdido, sem respostas sociais expressivas, sem suor, apenas com tapinhas nas costas e papéis bem arrumadinhos em forma de projetos (PONTES, 1990b, p.12). Ipojuca Pontes afirmava também na entrevista que uma das metas do governo era a privatização de prédios tombados pelo Iphan, a fim de preservá-los e mantê-los de forma mais econômica. Ele ressaltava que sem essa privatização o governo dificilmente teria condições de cuidar do patrimônio do país (PONTES, 1990b, p.12).

A permanência de Ipojuca Pontes à frente da Secretaria de Cultura durante todo ano de 1990 foi marcada por embates entre o secretário, artistas e intelectuais. Em dezembro daquele ano, quando o secretário já estava cercado pelas críticas desferidas à sua política cultural, o jornal *O Globo* publica uma matéria afirmando que Ipojuca havia aproveitado a posse dos presidentes dos três órgãos vinculados à Secretaria de Cultura para responder às acusações de que havia destruído e exterminado o setor. Na ocasião, Ipojuca teria afirmado que as nomeações de Lélia Coelho Frota para o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, de Mário Brockmann Machado para o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac) e de Affonso Romano de Sant'Anna para a Biblioteca Nacional garantiam a sua atuação frente à Secretaria:

“Estas posses vêm provar que, na área governamental ligada à cultura, não houve destruição nem extermínio”. (O Globo, 1990b, p.4).

Na mesma matéria, Ipojuca Pontes elogiava a reforma administrativa e o plano de estabilização econômica implantado por Collor, afirmando: “Modernizar, no plano administrativo, é retirar o entulho burocrático que aprisiona na camisa de força do paternalismo estatal”. (O Globo, 1990b, p.4).

Entretanto, os sinais de desgaste da gestão de Ipojuca Pontes já se tornavam públicos. A nomeação de Mário Brockmann Machado para o Ibac teria sido feita sem sua anuência. Pontes teria relutado em assinar a nomeação, alegando o fato de que Mário Brockmann Machado tinha sido dirigente cultural do MEC na gestão Ludwig e ex-diretor da Funarte durante o regime militar, o que não o credenciava para exercer qualquer cargo no projeto de reconstrução nacional em curso naquele momento.

Em 10 de março de 1991, Ipojuca Pontes pedia demissão do cargo. Para substituí-lo, o presidente Fernando Collor escolheu o diplomata e ensaísta Paulo Sérgio Rouanet, que permaneceu no cargo até 2 de outubro de 1992. Discretamente, o governo experimentava um processo de aproximação com artistas e intelectuais, e Sérgio Rouanet era um nome que poderia facilitar esse processo.

4.2 Artistas em pé de guerra

O fim do MinC e da Lei Sarney provocou uma série de protestos e manifestações organizadas por grupos representativos do meio cultural e artístico. Esses grupos, e, por vezes, artistas individualmente, utilizavam sua posição e seu espaço na imprensa⁸ para divulgar críticas, incertezas e propostas contra o pacote de medidas que atingiram a atividade cultural do país. Partindo do resgate dessas manifestações e de declarações de artistas noticiadas pela imprensa, busca-se aqui compreender a atuação e a articulação desses grupos diante das medidas adotadas por Fernando Collor em relação à cultura.

Em 21 de março de 1990, poucos dias após Collor ter assumido a presidência e ter imposto mudanças drásticas na área da cultura, o *Jornal do Brasil* publicou matéria assinada por Mauro Trindade, relatando que cerca de duzentos artistas,

⁸ Aliás, pelo fato de os jornais constituírem arquivos do cotidiano, uma vez que registram a memória do dia a dia, é possível, utilizando essa fonte, estabelecer uma cronologia dos fatos. Entretanto, é preciso analisar de forma crítica as informações veiculadas. Com essa preocupação é que se buscou neste trabalho reconstituir as manifestações de artistas e intelectuais realizadas logo após a posse de Collor.

produtores, técnicos e burocratas ligados às fundações culturais do governo federal haviam se reunido no Teatro Ipanema para discutir a extinção do MinC, das fundações e da Embrafilme. Segundo Trindade, estiveram presentes representantes de diversos sindicatos, grupos de ação cultural e conhecidos artistas da TV e do teatro brasileiro, como Carlos Vereza, Antonio Grassi, Carla Camurati, Jonas Bloch, Maria Padilha, Joana Fomm, Sérgio Brito, além do compositor Paulinho da Viola, entre outros. Na reunião, os ânimos estavam exaltados e vários artistas usaram o microfone pra manifestar seu descontentamento. Paulo Betti afirmou indignado: 'Nunca pensei que os trabalhadores desses órgãos estivessem mamando nas tetas do governo', e em seguida passou a palavra para o cantor Paulinho da Viola (TRINDADE, 1990, p.3).

Ainda de acordo com a matéria, o presidente do Sindicato dos Escritores do Rio do Janeiro, Arthur Poerner, lembrou no encontro que nem na ditadura se havia atacado tão duramente a cultura. Para ele, o Ministério da Cultura havia sido uma conquista do povo brasileiro. Segundo o escritor, a economia produzida pelo fechamento das fundações representava 0,05% do orçamento da União, ou seja, US\$ 24 milhões, quantia que afirmava ser insignificante (TRINDADE, 1990). Já os atores do meio teatral denunciavam que o fim dos incentivos fiscais e o consequente término da Lei Sarney haviam caído como uma bomba, pois diversos patrocínios que já haviam sido conseguidos para futuras produções tiveram que ser congelados por 18 meses. De acordo com Trindade (1990), na opinião da maioria dos artistas presentes ao encontro, todo segmento da cultura que subsistia à sombra dessa forma de mecenato tornou-se inviável.

O clima predominante na reunião era de revolta e perplexidade. Os artistas buscavam encontrar possíveis formas de ação em curto espaço do tempo, como, por exemplo, a criação de uma comissão para levar aos congressistas suas reivindicações e a elaboração de um plano cultural alternativo que seria levado para apreciação e votação no Legislativo. Trindade (1990) relata que a discussão avançou até altas horas, mas não chegou a uma proposta final. Uma outra reunião foi então marcada para acontecer no Teatro Rival (Centro do Rio de Janeiro), no dia 25 de março (TRINDADE, 1990).

Sobre o encontro de 25 de março, o *Jornal do Brasil* noticiava que, na ocasião, mais de mil artistas e representantes de entidades culturais aprovaram um documento que recebeu o nome de "Em defesa da cultura" e foi enviado ao

Congresso. A proposta era que os parlamentares revisassem as MPs que haviam atingido a atividade cultural do país. O documento manifestava-se contra a extinção das fundações e da Lei Sarney e contra a medida adotada pelo governo por meio do Decreto 99.180 de transferir para o Estado a arrecadação dos direitos autorais (JORNAL DO BRASIL, 1990b). Segundo registrava a matéria, uma das principais entidades arrecadadoras, a Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), havia recebido telefonemas revoltados de sócios influentes, como os escritores Jorge Amado, Millôr Fernandes e Ferreira Gullar. Na área musical, a Associação de Maestros, Regentes e Arranjadores (AMAR) havia entrado no Supremo Tribunal Federal (STF) com “arguição de constitucionalidade” da estatização do direito autoral. Um dos questionamentos contido no documento referia-se ao absoluto descontrole de divisas advindas da exportação de novelas de televisão. A matéria ressaltava também que os artistas presentes ao encontro haviam decidido negar qualquer representatividade às atrizes Ruth Escobar e Marília Pêra (JORNAL DO BRASIL, 1990b).

Ainda no *Jornal do Brasil*, em 21 de março, Susana Schild (1990) relatava a situação da Embrafilme. Segundo a jornalista, nenhum roteirista de filme poderia prever situação mais difícil para o cinema brasileiro que a anunciada pelo pacote econômico. Schild mencionava nota à imprensa distribuída pela Associação de Funcionários da Embrafilme, protestando contra o fechamento da empresa, que tinha um quadro de 233 funcionários (SCHILD, 1990).

Na *Folha de S.Paulo*, matéria de 24 de março de 1990, intitulada “Cultura em Choque” e assinada por Luís Antônio Giron, afirmava que a atriz e deputada estadual Ruth Escobar iria discutir naquele dia, com representantes de diversas áreas da cultura, a formação de uma comissão para apresentar ao presidente Fernando Collor sugestões de emendas às MPs nº161 e nº168⁹ (GIRON, 1990a, p.3). Entregue ao senador Fernando Henrique Cardoso (PSDB-SP), ao secretário de Economia do governo, Antônio Kandir, e ao presidente do Banco Central, o documento elaborado por Escobar e pelo empresário Yacoff Sarkovas pedia que a MP nº161, que extinguiu a Lei Sarney, fosse revogada e que os incentivos a projetos culturais valessem até 30 de abril, data final do exercício fiscal de 1989. Além disso, enfatizava que a medida nº168, que congelava os ativos financeiros, não fosse

⁹ A Medida Provisória de nº168 instituiu o Cruzeiro como moeda nacional e confiscou as aplicações de ativos financeiros.

aplicada a projetos culturais em andamento. De acordo com a matéria, em conversa com Collor, Ruth Escobar havia obtido do presidente o compromisso de encontrar uma solução, pois este não queria que o teatro parasse. Um novo encontro foi marcado no Palácio do Planalto, em Brasília, e estariam presentes os autores da proposta e representantes de diversas áreas da cultura (GIRON, 1990a).

Em 26 de março de 1990, a *Folha de S. Paulo* noticiava que o Fórum Paulista de Cultura e membros de entidades culturais de São Paulo também haviam convocado uma assembleia para analisar a constitucionalidade das MPs referentes à cultura. De acordo com a matéria, também assinada por Luís Antônio Giron, a reunião manifestou uma contundente crítica ao desmantelamento da cultura feito pelo governo Collor e propôs uma ação imediata contra o vazio cultural imposto pelas medidas provisórias (GIRON, 1990b). Participaram da assembleia as seguintes entidades: Associação Paulista dos Cineastas (Apac), Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (Sated), Associação dos Produtores de Teatro de SP (Apetesp), Cooperativa Paulista de Teatro, União Brasileira de Escritores (UBE), Associação Paulista dos Produtores de Teatro Infanto-Juvenil (APTIJ) e Associação dos Músicos, Arranjadores e Regentes (Amar). Em declaração à reportagem, a atriz Esther Góes afirmava que era preciso não pedir favores, insinuando uma crítica à comissão criada por Ruth Escobar, que conversava com Collor (GIRON, 1990b, p.3).

Em 27 de março de 1990, nova matéria de Luís Antônio Giron na *Folha de S. Paulo* registrava a realização de uma assembleia no Teatro Maria Della Costa, na capital paulista, na qual cerca de sessenta artistas e intelectuais repudiaram as MPs editadas por Collor, por considerar que estas haviam provocado mudanças nefastas no setor cultural. Como resultado da assembleia, foi divulgado um manifesto exigindo o imediato respeito à cidadania e à autonomia da produção cultural. A atriz Esther Góes declarou à reportagem que o governo havia “destruído a cultura” e que era preciso a volta da política de incentivos fiscais (GIRON, 1990c, p.10).

Em 28 de março de 1990, outra matéria assinada pelo jornalista Luís Antônio Giron no jornal *Folha de S. Paulo* relatava que a classe artística de São Paulo, em assembleia convocada pelo Fórum Paulista de Cultura, afirmava estar perplexa e dividida em relação à estratégia que deveria ser adotada contra o pacote imposto pelo governo para a cultura. Segundo Giron (1990d), a assembleia havia aprovado um documento confuso, que dava armas àqueles que ridicularizavam o

corporativismo do setor e a ação política estatizante na cultura. Depois de muitas discussões, a mesa e o plenário aprovaram um documento ambíguo, que repudiava todas as diretrizes da reforma administrativa do governo referente à área cultural e, ao mesmo tempo, concordava com a tática da deputada Ruth Escobar, no sentido de pedir ao presidente Collor o desbloqueio das verbas retidas referentes aos projetos culturais (GIRON, 1990d). Assim, para Giron:

De um lado, o documento repudia a reforma administrativa e pede o fim da recém-criada Secretaria de Cultura. De outro, corrobora uma medida imediata a ser realizada a partir das próprias medidas provisórias. Se a primeira afirmação questiona o governo, a segunda o legitima. A contradição reflete a cisão no interior da comunidade cultural (GIRON, 1990d, p.10).

O jornalista apresentava na matéria um quadro que resumia as articulações e as estratégias adotadas por cada grupo ou entidade cultural contra o pacote do governo na área cultural, conforme reproduzido a seguir.

Tabela 7 - Estratégias de ação adotadas por entidades representativas do meio cultural e artístico

AS ESTRATÉGIAS DE CADA GRUPO				
Fórum Paulista de Cultura	Os Cariocas	Ruth, Yacoff & amigos	UBE	AMAR
A entidade suprapartidária coordenada pela atriz Esther Góes exige a manutenção das Fundações e a ampliação da Lei Sarney. Pede revisão da medida 168, que bloqueou dinheiro de projetos culturais. Na assembleia de anteontem aprovou um documento com o qual concorda só parcialmente com a medida 168	Produtores culturais, artistas e funcionários de estatais do Rio vão enviar documento ao Congresso que repudia a extinção das Fundações e da Lei Sarney. Pretendem mobilizar a classe artística e a população e organizar passeatas e manifestações. Reuniram-se domingo no teatro Rival, centro do Rio.	A deputada Ruth Escobar e o produtor Yacoff Sarcovas foram rápidos no gatilho. Conversaram com Collor, ministros e parlamentares, mobilizaram a classe teatral e conquistaram os cineastas. Garantem a aprovação da volta da Lei Sarney e o desbloqueio do dinheiro dos projetos culturais. Estão em Brasília.	A União Brasileira de Escritores divulga hoje o documento mais radical. Não reconhece a Secretaria da Cultura de Collor e aponta inconstitucionalidade na medida de arrecadação de direitos autorais. O documento será enviado ao Congresso, que tem membros da UBE, entre eles Lula e Roberto Cardoso Alves.	Entidade privada arrecadadora de direitos autorais, a Associação de Maestros e Arranjadores já entrou com ação contra a medida 168, que abocanha para o Estado o dinheiro das arrecadações de direitos autorais dos músicos. Participam da AMAR Tom Jobim, Ivan Lins e outros grandes nomes

Fonte: GIRON (1990d, p.3).

No dia 3 de abril de 1990, Sergio Augusto publicava na *Folha de S. Paulo* matéria na qual assinalava que o secretário de Cultura do governo Collor, Ipojuca Pontes, desde que assumira a pasta, declarara que ocorria uma revolução, a exemplo da Russa, de 1917, mas sem pelotão de fuzilamento. Segundo Augusto, com Ipojuca cuidando da cultura, o pelotão era dispensável. Para o jornalista, não era apenas a falta de um pelotão de fuzilamento que diferenciava aquele momento da revolução soviética, mas também a falta de uma política cultural. O governo havia se limitado a destruir ou, na melhor das hipóteses, paralisar, sem se dar ao trabalho de separar o joio do trigo (AUGUSTO, 1990).

Na mesma data, a *Folha de S. Paulo* (1990e) publicava matéria intitulada “Para Chauí, extinção é arbitrariedade”, na qual noticiava a ocupação do prédio da Funarte por artistas e intelectuais. O jornal repercutia os discursos de dois dos intelectuais que abriram a programação da ocupação, Marilena Chauí e José Américo Pessanha, sobre a importância do órgão para a cultura brasileira. Para Pessanha, a importância da Funarte no panorama artístico-cultural brasileiro era incontestável. Ele afirmava que, ao longo dos anos, seus vários institutos foram responsáveis por notáveis realizações nos campos da música, do folclore, da fotografia, da pesquisa e das artes gráficas. Ressaltava, ainda, que os resultados desta ampla e intensa atuação foram sempre visíveis e abundantes e que, mesmo nos anos de chumbo da repressão e da censura, a Funarte permanecera como campo vivo, incentivando a liberdade de expressão e a reflexão crítica sobre arte, cultura e sociedade (FOLHA DE S.PAULO, 1990e).

Na mesma matéria, Marilena Chauí, filósofa e secretária de Cultura do município de São Paulo, enfatizava que poucas instituições públicas de cultura mereciam tanto respeito e consideração quanto a Funarte (FOLHA DE S. PAULO, 1990e). A qualidade de projetos artísticos e de pesquisa, a seriedade do trabalho dos seus funcionários, o compromisso com uma visão reflexiva e crítica sobre a cultura, a sociedade e o Estado, a dedicação para o êxito completo dos programas e atividades propostas, a contribuição tanto para a memória cultural quanto para o desenvolvimento das áreas experimentais das artes e humanidades, tudo isso teria definido, na opinião de Chauí, a natureza da Funarte e sua importância nacional. A secretária afirmara em seu discurso que a fundação era um patrimônio público, isto é, de todos os cidadãos. Ela finalizara sua fala afirmando que a arbitrariedade, o autoritarismo, a cegueira e o desatino que presidiram sua extinção anunciavam dias

sombrios para as conquistas culturais democráticas que esta instituição havia ajudado a alcançar (FOLHA DE S. PAULO, 1990e).

Em 4 de abril de 1990, no *Jornal do Brasil*, a jornalista Eva Spitz relatava que os artistas preparavam suas armas. Um grupo de cineastas e produtores cinematográficos formado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Ana Carolina, Aníbal Massaini e Arnaldo Jabor havia seguido para Brasília, onde já estavam alguns funcionários do primeiro e do segundo escalão da extinta Embrafilme. A jornalista afirmava que, no Rio de Janeiro, artistas de diversas áreas também se manifestavam contra o fim da Lei Sarney e esperavam uma resposta do Congresso (SPITZ, 1990, p.6).

A matéria ouviu também o ator Ary Fontoura, que afirmava que não gostaria que Ipojuca Pontes caísse, nem que o Plano Collor acabasse, pois isso geraria o caos, mas desejava que todos os desacertos fossem reformulados (SPITZ, 1990).

Em 29 de abril de 1990, na matéria publicada no jornal *O Globo*, Cley Scholz e Giulia Di Vizia comentavam o posicionamento de Ruth Escobar sobre o pacote de medidas imposto por Collor, bem como registravam algumas declarações da atriz e deputada. Segundo as jornalistas, Ruth Escobar afirmava que resolvera agir diante do impacto causado pelo fim do MinC e da Lei Sarney, quando percebeu que o secretário de Cultura, Ipojuca Pontes, não tomava nenhuma providência. A atriz compreendia que seu mandato como deputada lhe conferia legitimidade para negociar em nome da classe artística. Segundo as jornalistas, ela afirmava ter conversado diretamente com o secretário de Planejamento, o presidente do Banco Central, o secretário geral da Presidência e, finalmente, o presidente Fernando Collor (SCHOLZ; DI VIZIA, 1990).

A principal questão, segundo a matéria, era como obter a liberação dos recursos que haviam ficado bloqueados com a extinção da Lei Sarney. Ruth Escobar ressaltava que todos os seus interlocutores no governo haviam se mostrado muito reticentes com qualquer tipo de incentivo fiscal. Ela enfatizava que havia entregado às autoridades cópias de um abaixo-assinado, com adesões de 600 artistas de todo o país, pedindo a manutenção dos benefícios da Lei Sarney. E levava também o esboço de um anteprojeto de lei que deveria ser enviado pelo poder Executivo ao Congresso. Tratava-se de uma tentativa de manter os incentivos, mas com algumas restrições. Segundo as jornalistas, Escobar considerava sua proposta uma Lei

Sarney melhorada, que daria incentivos à cultura, mas evitaria algumas distorções (SCHOLZ; DI VIZIA, 1990, p.5).

A matéria mencionava, ainda, que por conta de suas negociações com o governo, Ruth Escobar fora criticada por petistas, que a acusaram de “privatista e mercadológica”. Mas a atriz assegurava que gostou dos adjetivos: “Adorei o insulto, pois eu sou mesmo privatista e mercadológica. Para mim foi um elogio” (ESCOBAR, 1990, apud SCHOLZ; DI VIZIA, 1990, p.5).

A atriz e deputada foi também acusada de ter “collorido”, mas rejeitou o rótulo, fornecendo a seguinte declaração:

Não collorida, eu sou “rutista”. Eu sou eu. Eu dei várias entrevistas dizendo que não tucanei, não malufei, não collori. Entrei no PSDB por achar que estamos vivendo um momento onde não quero mais ter ações voluntaristas. Se for necessário, como cidadã, exercer de alguma forma uma ação política, é melhor fazê-lo dentro de um partido. Apesar de tudo, o PSDB é um partido com o qual tenho mais afinidade, por causa das pessoas que estão lá dentro. É o caso, por exemplo, do Fernando Henrique Cardoso (ESCOBAR, 1990, apud SCHOLZ; DI VIZIA, 1990, p.5).

Sem medo de novos patrulhamentos, a atriz admitia sua simpatia pelo presidente Collor:

Há nele algumas coisas em que eu me reconheço, quando tinha a idade dele. A obsessão, o fanatismo por fazer. O pacote dele deu uma sacudida tão violenta nas pessoas que nesse processo até de depressão, fez a repressão repensar o seu dia a dia. É que nem quando morre uma pessoa ou quando tem alguém na UTI morrendo e você de repente olha e pensa assim: o que fiz da minha vida, o que vale realmente. De repente, o pessoal do cinema, artes plásticas, teatro, pode aproveitar e ajudar a repensar isso. Só que o pacote atingiu todo mundo, indiscriminadamente, de uma maneira um pouco grosseira (ESCOBAR, 1990, apud SCHOLZ; DI VIZIA, 1990, p.5).

A matéria terminava com a afirmação de Ruth Escobar de que era importante lembrar que os artistas não eram especuladores (SCHOLZ; DI VIZIA, 1990).

De todas as manifestações contra a forma como o governo se referia à cultura, a mais importante delas foi a de Fernanda Montenegro, pois engloba ideias comuns aos diversos grupos de representantes do meio artístico, bem como de atores e atrizes. Na “Carta aberta ao presidente Fernando Collor de Mello”, publicada no *Jornal do Brasil*, no dia 31 de março de 1990 (Anexo I), a atriz interpela o presidente a respeito das ameaças à atividade cultural decorrentes da suspensão

da Lei Sarney e do fim da Embrafilme. O texto teve grande reverberação midiática, em razão do reconhecimento da atriz junto ao público.

Na carta, Fernanda Montenegro demonstra sua indignação diante de algo que considerava profundamente preocupante e injurioso para a cultura brasileira. Ela ressalta que, ao determinar a suspensão da Lei Sarney e o fim da Embrafilme, o governo estaria afirmando, indistintamente, que tal procedimento tornara-se necessário para a concretização de uma limpeza da área cultural no que se referia à ação desonesta de igrejinhas, guetos culturais, grupos privilegiados, enfim, corruptos e sonegadores do erário público que, sob a égide da aludida lei, teriam contribuído para a atual ruína econômica da nação. Transcrevemos abaixo trecho da carta no qual a atriz explicita suas razões. Utilizamos, neste trabalho, a versão reproduzida por Neusa Barbosa no livro *Fernanda Montenegro. A defesa do mistério* (2009).

Senhor presidente, não somos um país de corruptos e criminosos, até prova em contrário. Esta é a razão desta carta. Se estamos numa 'revolução russa de 1917 sem pelotão de fuzilamento', como afirma a sua Secretaria de Cultura, que então se proceda, respeitando a ordem revolucionária russa, a um expurgo e que o Governo aponte os criminosos, confiscando o resultado dos seus grandes e pequenos roubos. É preciso nominar e não generalizar (MONTENEGRO, 1990, apud BARBOSA, 2009, p.198-201).

É preciso destacar o caráter afirmativo e enérgico que emerge da carta. Fernanda deixa entrever o descaso do governo com a classe artística, a falta de uma visão mais abrangente sobre a cultura e as injúrias lançadas contra os artistas:

Que não confunda o bom uso de uma lei com o mau uso desta mesma lei que se resume, para nós, na permuta de quase sempre um modesto socorro econômico em troca do nosso prestígio pessoal, conquistado por anos de ofício duro e resistente. Principalmente resistente. Se houve ou há desmandos, há meios e modos de impedi-los. O que não aceito é levantar a opinião pública contra uma classe de trabalhadores, classe sofrida, sobrevivente de anos e anos de repressão econômica e política (MONTENEGRO, 1990, apud BARBOSA, 2009, p.198-201).

Em seguida, a atriz exprime, em nome da classe artística, a disposição de salvar o Brasil da crise e a vontade de colaborar. Mas aponta que o que a indignava era a dúvida do governo, expressa em várias declarações, sobre a idoneidade dos artistas. Essas afirmações exemplificavam, segundo a atriz, a forma como o governo via os artistas:

Afirmações desse tipo são constrangedoras para qualquer regime político. É claro que todos nós temos o dever de salvar o Brasil desta crise. Todos nós estamos dando nossa cota de sacrifício, mas há de se ter discernimento. E, senhor presidente, acredite, o que indigna não é a perda econômica, o desemprego, os projetos adiados, a fuga dos espectadores, o fechamento dos museus, das orquestras, dos grupos de dança, as livrarias vazias, os espaços culturais desativados, a interrupção de várias realizações cinematográficas, agora e no futuro próximo, mas sim a dúvida sobre a nossa idoneidade, o desprestígio de afirmações generalizadas a nosso respeito junto à opinião pública (MONTENEGRO, 1990, apud BARBOSA, 2009, p.198-201).

De forte teor crítico, as palavras de Fernanda Montenegro ressaltavam a disposição ao trabalho, os potenciais criativos e a respeitabilidade da classe artística, que não aceitava pronunciamentos precipitados e humilhantes. O trecho abaixo resume o posicionamento da atriz:

Como eu, são dezenas e dezenas de artistas, atuando em todos os ramos da atividade cultural, que nada devem aos governos passados e presente, a não ser sobreviver a todas as ofensas, crises, prisões e cerceamento à liberdade.

Se todos os núcleos de atendimento à arte, herdados dos governos passados, não estão de acordo com o que V. Excia. pretende como política de ação cultural, é um direito que a nação outorgou a V. Excia como chefe de Estado brasileiro, eleito pelo voto direto em maioria, reapresentá-lo e, juntamente com os homens de cultura deste país, chegarmos harmoniosamente a um somatório de esforços e resultados.

Mas que isso não seja precedido por pronunciamentos precipitados, humilhantes, de sugestão insultuosa, via Secretaria da Cultura (MONTENEGRO, 1990, apud BARBOSA, 2009, p.198-201).

Para Fernanda Montenegro, a cultura era uma área delicada, e um país respeitado não poderia existir sem a criatividade de seu povo. Assim, afirmava a atriz que, em todas as áreas, artistas brasileiros criativos e honestos, com os quais ela convivia, comprovadamente sempre fizeram tudo para ampliar, credenciar, embelezar e humanizar esse imenso e difícil país.

A atriz finaliza a carta frisando seu desgosto com o que estava ocorrendo e enfatizando que “o ouro dos bandidos” não estava nas mãos dos artistas:

Esteja certo, senhor presidente, o ouro dos bandidos não está nas mãos dos que realmente produzem cultura neste Brasil. Dou-lhe a minha palavra. E repito: no momento, só me movem a moral e a ética. Receba, senhor presidente, os meus profundos votos para que o Governo de V. Excia. transforme este país numa terra realmente

abençoada e que, um dia, brasileiros dignos sejam realmente respeitados. Atenciosamente, Fernanda Montenegro. (MONTENEGRO, 1990, apud BARBOSA, 2009, p.198-201).

A partir da exposição realizada, pode-se dizer que, em um primeiro momento, o meio artístico e cultural viu-se tomado por um estado de perplexidade. Entretanto, a divisão entre os diversos grupos representativos e os desacordos que refletiam a cisão no interior da comunidade cultural impediram a criação de um plano cultural comum de resistência que fizesse frente às medidas adotadas pelo governo. Nos inúmeros encontros relatados pela imprensa, as entidades representativas do meio artístico e cultural, ao mesmo tempo em que repudiavam todas as diretrizes da reforma administrativa do governo referentes ao setor, também negociavam alterações nas MPs e o desbloqueio das verbas retidas referentes aos projetos culturais.

Vale ressaltar, ainda, que, apesar da repercussão midiática, a carta escrita por Fernanda Montenegro não foi capaz de sensibilizar os poderes da República, inclusive o Congresso Nacional, nem de impedir as mudanças impostas à cultura.

Concretamente, os muitos desacordos entre representantes do meio artístico e cultural e a desmobilização política da classe dificultaram a organização de um movimento de resistência ao governo Collor. Aliás, como observa Martuscelli (2013), de modo geral, na sociedade brasileira, as reações das classes sociais diante da política neoliberal implementada pelo governo Collor não alcançaram uma adesão de massa. As resistências ao governo manifestaram-se predominantemente sob a forma de reticências pontuais a um ou outro aspecto da política econômica, social e cultural (MARTUSCELLI, 2013, p.85-6).

4.3 Fernando Collor em 1991 e seu estilo *soft*

No final de 1990, o Plano Collor começou a dar sinais de fraqueza. Em razão dos problemas enfrentados, o governo anunciou, em janeiro de 1991, o Plano Collor II. A primeira impressão causada pelo anúncio do novo plano foi a de que o governo buscava reverter de todas as formas a crise que afetava a sua popularidade.

Aliás, durante os primeiros meses de 1991, Collor buscará uma saída contra seu isolamento, adotando um estilo *soft*, bastante distinto da política “bateu levou” que marcou o início do seu mandato. Deste modo, para reverter a baixa aprovação

de seu governo, Collor procurará estabelecer novas aproximações com as elites, e também com o meio artístico e intelectual (O ESTADO DE S. PAULO, 1991).

Assim, a substituição de Ipojuca Pontes no comando da Secretaria de Cultura pelo diplomata e ensaísta Paulo Sérgio Rouanet, em 10 de março de 1991, fazia parte deste processo de aproximação. A mudança de secretário teve repercussão bastante positiva no meio artístico e intelectual. Na verdade, o governo iniciava um processo de distensão, e o fato de Rouanet angariar o apoio e o respeito de artistas e intelectuais reafirmava o desejo de iniciar uma nova fase na administração da esfera cultural.

Em 10 de março de 1991, o jornal *O Globo* publicava entrevista realizada por Lucia Turíbio com Rouanet. O novo secretário enfatizava que o poder Executivo, não por concessão, mas por determinação constitucional, deveria apoiar a produção e a difusão de bens culturais. Para Rouanet, esta tarefa não poderia ser transferida de forma simplista para o mercado. O novo secretário contestava a “cultura de resultados”, jargão utilizado por Ipojuca para defender que o processo cultural se submetesse às regras de mercado, como qualquer dos demais segmentos de produção em regime capitalista. Na entrevista, afirmava ainda Rouanet que, em todos os países capitalistas, o Estado mantinha uma relação muito íntima com o processo cultural, através de subvenções e outras formas de apoio financeiro. O novo secretário defendia também um reexame da Lei Sarney como instrumento de política cultural (TURÍBIO, 1991).

Para concretizar essa aproximação com o meio artístico e cultural, em 8 de agosto de 1991, na presença de vários artistas, o presidente Fernando Collor de Mello assinava no Palácio do Planalto o projeto de lei que concedia incentivos financeiros para projetos culturais. O jornal *O Globo* (1991) noticiava o fato no dia seguinte, em matéria intitulada “Collor assina projeto com apoio de artistas”. Batizado de Lei Rouanet, o projeto criava dois fundos para investimentos no setor cultural e previa incentivos fiscais para as empresas que financiassem projetos culturais. De acordo com o jornal, Collor apresentou aos artistas e intelectuais presentes ao evento uma explicação para a demora de seu governo em elaborar um projeto de incentivo à cultura, justificando a demora em razão da necessidade de proceder um reexame das receitas do Governo (O GLOBO, 1991, p.4).

O presidente também afirmava que uma prioridade exagerada à infraestrutura o teria levado a deixar em segundo lugar a educação e a cultura, gerando uma grave

distorção com consequências nefastas para a população brasileira: “Os efeitos dessa distorção nós conhecemos bem: a concentração de renda, o analfabetismo, a mão de obra despreparada para lidar com a rápida evolução dos sistemas produtivos e a alienação cultural” (MELLO, 1991, apud O GLOBO, 1991, p.4).

Entre os artistas presentes ao encontro de 8 de agosto de 1991, o sentimento era de que a iniciativa do governo representava “uma luz no fim do túnel”, mas eles queriam conhecer melhor o projeto¹⁰ e acompanhar a sua tramitação no Congresso. De certa forma, alguns representantes do meio artístico e cultural celebravam vitória e atribuíam à conquista do projeto de lei que concedia incentivos financeiros para atividades culturais à forte pressão que exerceram perante o governo. Na verdade, o apaziguamento com a classe artística, em essência representava uma tentativa de Collor de assegurar o apoio dos artistas, diante da crise que se instaurava.

¹⁰ O projeto do Programa Nacional de Financiamento à Cultura (PNFC), enviado no dia 8 de março ao Congresso, criava três fontes de financiamento de projetos culturais: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o incentivo fiscal para apoiar o mecenato privado. Em particular, Collor destacava o Ficart, cujo funcionamento deveria ser similar ao dos fundos de investimentos existentes (MELLO, 2008, p.117).

5 METODOLOGIA

Este trabalho procurou refletir sobre as razões que levaram o presidente Fernando Collor de Mello a impor, de forma abrupta e imediata, mudanças profundas no setor cultural.

A demarcação do objeto de pesquisa e do contexto no qual foi problematizado conduziu à procura de um referencial metodológico que acolhesse e norteara o caminho a ser percorrido. Como descreve Minayo (2008), a metodologia inclui as concepções teóricas de abordagem da pesquisa, o conjunto de técnicas que possibilitam a construção da realidade e o sopro criativo do investigador.

Para Minayo (2008), o grande embate sobre o caráter científico das ciências sociais, em comparação com as ciências da natureza, decorre da enorme dúvida em torno da cientificidade das ciências sociais, desdobrando-se em várias questões, a saber: existe a possibilidade concreta de tratar da realidade social da qual se é agente? Essa ordem de conhecimento não escapa de toda a possibilidade de objetivação? Ao se buscar a objetivação própria das ciências naturais, o pesquisador não estaria descaracterizando o que há de essencial nos processos sociais, ou seja, o sentido da subjetividade? Que método se pode utilizar para explorar a realidade sempre tão marcada pela especificidade e pela diferenciação? (MINAYO, 2008, p.11-12).

Ainda segundo a autora, ao se falar de ciências sociais, é preciso reconhecer algumas das suas principais características: a) o objeto das ciências sociais é sempre histórico, portanto, a provisoriedade, o dinamismo e a especificidade são características fundamentais de qualquer questão social; b) não é apenas o investigador que dá sentido a seu trabalho intelectual, mas os seres humanos, os grupos e as sociedades dão significado e intencionalidade a suas ações e a suas construções; c) nas ciências sociais existe identidade entre sujeito e objeto; d) as ciências sociais são intrínseca e extrinsecamente ideológicas, veiculando interesses e visões de mundo historicamente construídas; e, por fim, e) o objeto das ciências sociais é essencialmente qualitativo (MINAYO, 2008, p.11-15).

A escolha pela pesquisa qualitativa decorreu da natureza do objeto de estudo, que exige a descrição de uma realidade complexa e de teorias e instrumentos capazes de dar conta dessa realidade. Neste caso, a opção pela pesquisa qualitativa respondia a questões que não podiam ser quantificadas, pois se inseriam

em um espaço mais denso das relações, dos processos e dos fenômenos que não podiam ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Entretanto, é preciso mencionar que, ao optar pela pesquisa qualitativa, não se abriu mão da sistematização, objetividade e clareza que a quantificação de determinadas informações poderia trazer para a investigação.

Pedro Demo (1998), ao fazer uma análise sobre a pesquisa qualitativa, adverte que, ao mesmo tempo em que se dedica mais a aspectos qualitativos da realidade, esse tipo de pesquisa não despreza os aspectos quantitativos. O autor refere-se à utilização de entrevistas por parte do pesquisador. Para Demo (1998), uma entrevista pode ser a porta de entrada para um mundo de representações sociais mais subjetivas, pois possibilita a fala mais descontraída, realista e natural, a não linearidade de respostas sobre realidades tipicamente não lineares, e também possibilita que o pesquisador obtenha dados com maior profundidade. Mas, ainda assim – ou precisamente por isso –, adverte o autor que a entrevista precisa ser bem-organizada. É preciso que sua construção abarque um contexto sistemático e lógico, até mesmo para que se possa comparar e inferir dados:

É erro crasso imaginar que de conversas soltas, amadoramente conduzidas ou mal conduzidas, se possa extrair alguma análise mais profunda, ou que de algumas pessoas indagadas se possa inferir conclusões que abalem o universo. Ademais, se no dado empírico, quantitativo ou pretensamente quantitativo, a manipulação corre solta, que dizer de dados qualitativos desprovidos de um mínimo de sistematização (DEMO, 1998, p.89-104).

Portanto, a entrevista permite obter informação, de forma oral e personalizada, sobre acontecimentos ou fatos vividos pelo indivíduo ou por grupos sociais dentro de um contexto, o que possibilita o aprofundamento de muitos aspectos sobre o tema que se está estudando. Todavia, o pesquisador precisa estar imbuído de uma ampla bagagem de leituras teóricas e reflexões sobre o tema da pesquisa.

Especificamente em relação à realização de entrevistas semiestruturadas, como as que foram utilizadas no presente estudo, elas exigem não apenas a definição precisa do objetivo da pesquisa, mas um aprofundamento, por parte do pesquisador, do contexto investigado. Uma cuidadosa revisão da bibliografia e leituras de matérias e artigos de jornais foram requisitos fundamentais para a realização das entrevistas.

Ainda em relação à entrevista, Bisquerra (2004) identifica três momentos que devem nortear o trabalho do pesquisador. No primeiro, designado de preparação, o pesquisador deve determinar os objetivos da entrevista, identificar as pessoas que vão ser entrevistadas, formular as perguntas e localizar e preparar o lugar onde se realizará a entrevista. No segundo, o desenvolvimento, o pesquisador deve criar um clima de familiaridade e confiança e registrar as informações da entrevista. No terceiro momento, a valorização, o pesquisador deve valorizar as decisões tomadas pela planificação da entrevista, bem como o conteúdo obtido com a entrevista, procurando evidenciar as ideias mais relevantes e significativas (BISQUERRA, 2004, p.340-343).

Algumas das entrevistas utilizadas no presente trabalho foram realizadas pelo pesquisador para o projeto Produção Cultural do Brasil.¹¹ Entre elas, destacam-se as entrevistas com Hermínio Bello de Carvalho, Luiz Carlos Barreto, Yakoff Sarkovas, Gilberto Gil, Francisco Weffort, Albino Rubim, Ivam Cabral e Carlos Augusto Calil. Também foi empregada na análise a entrevista com Sergio Rouanet, realizada em 1991 pelo programa *Roda Viva*. Especificamente para a presente dissertação, foram entrevistadas as seguintes pessoas: O economista e cientista social Luiz Carlos Bresser-Pereira, que ocupou a pasta do Ministério da Fazenda no governo Sarney (abril a dezembro de 1987); o Ministério da Administração e Reforma do Estado (1995-1998) e o Ministério da Ciência e Tecnologia (1999) no governo Fernando Henrique Cardoso; o ex-secretário de Cultura do estado de São Paulo Marcos Mendonça, que ocupou o cargo por quase oito anos (1995/1998 – 1999/2002), que foi responsável pela criação da Lei de Incentivo à Cultura (LINC) e que, atualmente, é presidente da Fundação Padre Anchieta; a ex-secretária de Cultura do município de São Paulo Marilena Chaui, que ocupou a pasta durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992); e, finalmente, Fernando Moraes, ex-secretário de Cultura (1988-1991) e de Educação (1991-1993) do estado de São Paulo, nos governos Orestes Quércia e Luiz Antônio Fleury Filho, respectivamente. Todas as entrevistas foram gravadas em vídeo.

¹¹ O projeto Produção Cultural no Brasil tornou público o pensamento e ação de importantes agentes da cultura brasileira. Esse projeto foi realizado, em 2010, pela Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura. Nele, o autor desta dissertação atuou como coordenador das entrevistas. O projeto resultou em 4 livros e mais de 100 vídeos.

Em relação à adequação do presente trabalho às normas e procedimentos metodológicos referentes à utilização das entrevistas semiestruturadas, observou-se uma sequência de ações, destacadas a seguir:

- a) a identificação e a delimitação das pessoas a serem entrevistadas;
- b) elaboração do roteiro de entrevistas;¹²
- c) realização da entrevista;
- d) primeira transcrição;
- e) avaliação geral do resultado da primeira entrevista, através de análise de sua transcrição;
- f) transcrição final;
- g) edição do depoimento.

Cabe destacar que, na presente pesquisa, buscou-se também a análise de matérias e artigos de jornais. Dentre eles, foram escolhidos os jornais *Folha de S Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S.Paulo* e *O Globo*. Ao considerar esses quatro jornais como fonte de pesquisa, procurou-se, por meio da leitura de artigos e reportagens publicados no calor do momento, acompanhar, como menciona Capelato (1998), o movimento das ideias que circulavam na época, a aproximação de grupos, segundo as conveniências do momento, o confronto de falas, entre outros aspectos relevantes. Os editoriais, que constituem por excelência a opinião do jornal, foram de extrema importância (CAPELATO, 1998, p.34). Portanto, considera-se que, ainda que os jornais representem, de modo geral, o ponto de vista do grupo de comunicação a que estão vinculados, e que apresentem em seus textos vários vieses, eles registram relatos às vezes imprescindíveis para a análise do tema. Foram ainda analisados diversos documentos, particularmente programas de governo, discursos, leis e decretos.

Finalmente, é fundamental enfatizar que a concepção metodológica escolhida procurou abarcar a complexidade do objeto de estudo, de modo que fosse possível apresentar um trabalho contextualizado com a realidade singular da pesquisa e adequado aos princípios e anseios das ciências sociais.

¹² Nos roteiros das entrevistas, além das questões formuladas pelo pesquisador, foram incluídos tópicos para que o entrevistado pudesse discorrer de forma mais livre.

6 ENTREVISTAS E OUTRAS ANÁLISES

Na tentativa de trazer à tona aspectos significativos que contribuam com o esclarecimento de questões ligadas ao problema da pesquisa, de outras análises de interesse para a investigação e de temas que colaborem com o aclaramento das suposições aqui apresentadas, foram realizadas, para este trabalho, quatro entrevistas semiestruturadas com pessoas que atuaram de forma relevante no final da década de 1980, ocupando postos no governo federal e em administrações estaduais e municipais. Também se lançou mão de inúmeras entrevistas que haviam sido realizadas, em 2010, para a série *Produção Cultural no Brasil*, idealizada pelo MinC, da qual o autor do presente estudo foi diretor.¹³ O trabalho de sistematização dos dados do conjunto de entrevistas, tanto daquelas que já haviam sido realizadas, como dos novos depoimentos, exigiu uma leitura atenta para que nada se perdesse. Assim, foi possível identificar as diferentes interpretações levantadas pelos entrevistados, bem como os pontos significativos para a investigação como um todo.

6.1 Relatos de artistas, intelectuais e gestores culturais

Em razão de sua quantidade, mais de cem, as entrevistas realizadas para a série *Produção Cultural no Brasil* produziram um volume imenso de dados extremamente diversificados, uma vez que seu objetivo era tornar público o pensamento e a ação de importantes agentes da cultura brasileira. Assim, o pesquisador escolheu para o trabalho apenas as entrevistas que poderiam gerar dados e interpretações que contribuíssem com o contexto da pesquisa. Foram então selecionadas as entrevistas realizadas com as seguintes pessoas: Hermínio Bello de Carvalho, Luiz Carlos Barreto, Yakoff Sarkovas, Gilberto Gil, Francisco Weffort, Albino Rubim, Ivam Cabral e Carlos Augusto Calil. Também se recorreu à entrevista concedida por Sérgio Paulo Rouanet ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 30 de agosto de 1991, época em que Rouanet ocupava o cargo de secretário nacional de Cultura.

Para a análise desse conjunto de entrevistas, foram estabelecidas três questões: 1) Narrativas que fornecem dados sobre as razões que levaram Collor a

¹³ Esse conjunto de entrevistas deu origem ao livro *Produção Cultural no Brasil* (2010), publicado em 4 volumes, organizado por Sérgio Cohn e Fábio Maleronka Ferron. A publicação está também disponível na internet, junto com vídeos e outros materiais relacionados: <<http://producaocultural.procomum.org/>>.

extinguir o MinC: teria sido uma tentativa de retaliação por parte de Collor ao setor artístico que não o havia apoiado nas eleições presidenciais ou Collor teria agido em nome do neoliberalismo? 2) Narrativas que fornecem dados sobre como os depoentes vivenciaram o momento de crise e que saídas buscaram para enfrentá-la; e 3) Narrativas que exploram as ideias e opiniões dos entrevistados em relação às leis de incentivo à cultura. Diante da proposta, analisa-se a seguir cada uma das questões das entrevistas que fornecem dados relevantes.

Em relação à primeira questão, Hermínio Bello de Carvalho (2010),¹⁴ produtor musical e compositor, ao ser indagado sobre as razões que levaram Collor a extinguir o MinC, forneceu a seguinte resposta:

Isso foi um revide sujo, imundo, porco da parte do senhor Collor por não ter tido o apoio dos artistas quando de sua candidatura. Onde, a primeira coisa que fez quando venceu a eleição foi tirar o Ministério da Cultura do organograma do governo. Foi um revide, não há meio-termo, não. É preciso dar nome aos bois, aos bois canalhas, porque as coisas não acabam assim de repente, tampouco se reconstróem de um dia para outro. Lembro-me de dizer na época: "Vamos levar vinte anos para soerguer isso". Tudo por causa daquela desestruturação fatal que deu cabo de tudo, inclusive do projeto Pixinguinha (CARVALHO, 2010, p.69).

Para Luiz Carlos Barreto (2010),¹⁵ cineasta, fotógrafo e diretor de cinema, tudo não passou de oportunismo. Na campanha, Collor teria recebido ajuda financeira da indústria internacional de cinema e, em decorrência, teria se comprometido a acabar com a Embrafilme:

No Brasil, todo mundo pensa que as coisas acontecem por acaso, sobretudo na área de cinema. Mas não foi por acaso. O Collor teve uma ajuda da indústria Internacional de cinema de US\$ 5 milhões na campanha, via Uruguai. Em troca, assumiu o compromisso de acabar com a Embrafilme e com as leis de proteção ao audiovisual brasileiro. Era uma coisa concreta, primária. Não tinha ideologia do ponto de vista do concorrente, dentro da indústria internacional. Mas da parte do Collor era um oportunismo pegar uma grana para colocar na sua campanha. E ele depois cumpriu sua parte (BARRETO, 2010, p.54).

Entretanto, mais à frente, Barreto ressalta que, ao suspender a lei de incentivo à cultura, Collor agiu em nome do neoliberalismo: "Em nome do

¹⁴ Entrevista realizada por Aloisio Milani e Fabio Maleronka Ferron, no dia 1º de julho de 2010, no Rio de Janeiro.

¹⁵.Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron, no dia 11 de junho de 2010, em São Paulo.

neoliberalismo, extinguiu as leis de proteção, o mercado, as leis de reservas. Tudo isso acabou. E isso colocou o cinema brasileiro no zero” (BARRETO, 2010, p.54).

Yacoff Sarkovas,¹⁶ consultor na área da cultura e presidente da empresa Articultura, lembra que Collor interrompeu políticas em andamento sem nenhum planejamento:

Bom, quando Collor produziu aquela catástrofe na economia e no meio cultural brasileiro, ele saiu desligando as coisas da tomada sem qualquer planejamento, sem qualquer estratégia. O que houve ali foi o desmonte da parca e anacrônica estrutura cultural pública brasileira, sem que nada fosse colocado no lugar, e o Estado tem um papel fundamental nisso. Quando falo sobre o papel do gestor cultural, sempre digo que a economia da cultura precisa basear-se num tripé: público, empresa e Estado [...]. É aí que entra o Estado, fechando o tripé: porque o tempo da cultura é um tempo diferente do tempo do mercado (SARKOVAS, 2010, p.19-20).

Entretanto, ainda que afirme não saber quem foi o responsável pelo desmonte do MinC, Yacoff Sarkovas enfatiza que a proposta partiu do núcleo econômico:

Não tenho nenhuma informação de bastidor. Do Ipojuca Pontes [secretário nacional de Cultura do governo Collor], talvez. Tinha ali um núcleo de pensamento que depois se convencionou chamar de neoliberal – e, vale dizer, estou longe de querer demonizar o neoliberalismo. A economia liberal tem uma série de vantagens, como existem outras que são imprescindíveis, de responsabilidade pública. Mas ali houve uma ação geral, petulante, arrogante, agressiva, incompetente, de mudar determinados padrões da economia. O choque foi feito dentro desses preceitos, desses paradigmas, a abertura às importações. E isso se estendeu para a cultura. Tudo partiu desse núcleo econômico (SARKOVAS, 2010, p.20).

O músico e compositor Gilberto Gil (2010),¹⁷ que foi ministro da Cultura de 2003 a 2008, aponta que a falta de apoio dos artistas à candidatura de Collor pode ter influenciado o desmonte do MinC, mas defende que o que realmente teria pesado na decisão de Collor foi sua visão de Estado neoliberal, qual seja, a de entregar a gestão das coisas públicas ao mundo privado:

Há aquela lenda de que esse desmonte deu-se por vingança, já que a candidatura de Collor não contou com o apoio da classe artística. Isso pode ter pesado um pouco, mas creio que tenha mais a ver com

¹⁶ Entrevista realizada por Aloisio Milani e Fabio Maleronka Ferron, no dia 13 de maio de 2010, em São Paulo.

¹⁷ Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn, no dia 1º de junho de 2010, em São Paulo.

sua visão de gestão, de estado, de política pública. Ele seguiu o catecismo neoliberal e queria entregar a gestão das coisas públicas ao mundo privado. Ele tinha uma crença muito forte na autogestão, na autorregulamentação por parte da sociedade civil, com apoio direto do mundo corporativo. Por isso, acabaram com o ministério, com a Embrafilme, o Conselho Nacional de Direitos Autorais, bem como uma série de organizações (GIL, 2010, p.28).

Para Francisco Weffort (2010),¹⁸ cientista político e ministro da Cultura, de 1995 a 2002, é difícil entender as razões que levaram Collor a dismantelar a estrutura cultural do Brasil. Ainda que aponte como hipótese para a extinção do MinC a necessidade de Collor de construir uma imagem oposto à de Sarney, Weffort não afasta a hipótese de que tenha sido uma pequena vingança contra a classe artística:

Uma hipótese é a de que o Collor teve que construir uma imagem anti-Sarney para fazer a campanha eleitoral. O Sarney tinha feito uma lei de incentivo cultural. Quer dizer, quem fez a lei foi o Celso Furtado, mas, de qualquer maneira, a lei foi chamada de Lei Sarney. [...] Eu acho que no caso do Collor havia um profundo ressentimento com a área cultural em geral. No fundo é isso, a área cultural não o reconhecia, ele não era visto como uma figura importante. E, embora a área cultural não tenha muitos votos, ela tem prestígio e, naturalmente, carimbou o Collor de muitas maneiras. Acho que na verdade foi uma pequena vingança, não fez bem nenhum (WEFFORT, 2010, p.36).

Ainda de acordo com Weffort (2010), Collor teria aproveitado a onda de suspeitas de fraudes em torno da lei Sarney para suspendê-la, o que estaria de acordo com seu discurso moralista:

O Collor, que era o Ferrabrás do moralismo, atacou a Lei Sarney com tudo que pôde. Ele aproveitou a onda de supostas fraudes em torno da lei e acabou com ela. Reformou o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), várias instituições culturais, mas, que eu saiba, não beneficiou nenhuma (WEFFORT, 2010, p.36).

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, realizada em 30 de agosto de 1991, o então secretário Sérgio Paulo Rouanet discorre sobre as razões que, em sua opinião, levaram Collor a impor mudanças profundas na área cultural. Ao comentário de um jornalista sobre a animosidade do governo com o setor, Rouanet responde que não houve discriminação contra a classe artística, pois sua

¹⁸ Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn, no dia 14 de junho de 2010, em São Paulo.

política deu-se no bojo de mudanças gerais que afetaram vários setores da sociedade:

Eu acho que a coisa tem que ser vista de maneira mais objetiva. Quando se diz que o governo desprivilegiou a cultura, discriminou a classe cultural e a classe artística, é preciso dizer 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 somente os incentivos culturais que foram suprimidos (ROUANET, 1991).

Em relação à segunda questão, procurou-se identificar dados sobre como artistas, intelectuais e gestores culturais vivenciaram o momento de crise, bem como as saídas que buscaram construir. Todos os depoimentos revelam que a classe artística sentiu-se desnordeada, entregue à própria sorte, e alguns chegam a comparar aquele momento de tensão com o de um golpe militar.

O ator e produtor Ivam Cabral (2010),¹⁹ fundador e diretor da Cia. Teatral Os Satyros, realata que, em 1990, quando resolveu montar a peça *A filosofia na alcova*, escreveu no cartaz (que também era um programa) sobre a dificuldade de produção, a falta de leis de incentivo.

Não lembro exatamente do texto, mas tinha relação direta com aquele momento que a gente vivia no país. Era impossível, era completamente impossível produzir, e foi por isso que fomos embora em 1992, naquele exílio voluntário. Pensar qualquer coisa, produzir qualquer coisa, para quem estava começando, para quem estava chegando ao mercado de trabalho com ideias que não eram do senso comum, era muito complicado. Foram momentos muito difíceis (CABRAL, 2010, p.110).

Luiz Carlos Barreto (2010) expõe sua perplexidade diante do que ocorreu e como procurou uma saída para a crise, propondo a compra da Embrafilme:

Inicialmente, ficamos perplexos. Eu estava nos Estados Unidos – fiquei de dezembro a maio – e de lá me correspondia com Cacá Diegues, com Nelson Pereira, com todo mundo: “Vamos... Faz uma proposta para a gente privatizar a Embrafilme. A gente fica com a Embrafilme. Não deixa isso morrer.” Mas não havia espaço, parecia que tinha acontecido outro golpe militar no Brasil. (BARRETO, 2010, p.54).

Luiz Carlos Barreto menciona também o acovardamento geral dos políticos diante do governo Collor:

¹⁹ Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn, no dia 16 de abril de 2010, em São Paulo.

[...] os políticos todos acovardados diante da popularidade do Collor. Naquela época, a popularidade do Collor não chegava nem a um terço da de Lula, mas todos os partidos estavam subjugados, mesmo os partidos mais democráticos estavam todos com medo do governo Collor (BARRETO, 2010, p.54).

Yacoff Sarkovas, por sua vez, ressalta as dificuldades que teve de enfrentar naquele momento, com a perda de muitos projetos: “Perdi uma montanha de projetos, foi um momento difícil para a economia do país” (SARKOVAS, 2010, p.19).

No marco da terceira questão, buscou-se identificar o que dizem os depoentes sobre as leis de incentivo. Aqui as opiniões se dividem. Alguns entrevistados apresentam argumentos em defesa da Lei Sarney e revelam como se articularam para a criação de um projeto que a substituísse. Outros, porém, apontam as fragilidades nos mecanismos de comprovação das verbas investidas, a falta de transparência e as inúmeras irregularidades.

Luiz Carlos Barreto (2010), forte defensor das leis de incentivo, destaca sua atuação naquele momento como articulador de uma nova lei que substituísse a Lei Sarney, mas enfatiza que, durante o governo Collor, conseguiu apenas em parte concretizar seu objetivo. Após o *impeachment*, porém, participa das articulações para a aprovação da Lei do Audiovisual:

Quando ele [Collor] começou a perceber o que tinha feito, chamou o Sérgio Paulo Rouanet - o papa do *ilumineux* brasileiro - para iluminar um pouco o setor. Aí vimos que tinha espaço para entrar e fizemos o primeiro protesto de um ponto de vista concreto: "Você está aí falando de um país potência, de modernização. Como é que você quer modernizar um país sem uma atividade cultural? E, sobretudo sem um cinema?". E levamos um projeto para a ministra Zélia Cardoso de Mello, que mandou seus auxiliares entrevistarem cineastas no Rio, em São Paulo e tudo o mais, para saber o que fazer. A primeira tentativa da Lei do Audiovisual foi feita por todos nós, com a ajuda do Marcílio Marques, ministro da Fazenda, e cunhado do Glauber na época. Essa lei foi aprovada no Congresso, do jeito que o Collor mandou. Quando voltou, o próprio Collor vetou 14 artigos da lei, exatamente a parte de fomento (BARRETO, 2010, p.54-5).

Yacoff Sarkovas, ao discorrer sobre o surgimento da Lei Sarney até sua suspensão pelo governo Collor, ressalta seu entusiasmo inicial com o projeto criado por Sarney:

Quando a Lei Sarney surgiu, fiquei bastante entusiasmado com seu potencial. As empresas poderiam pegar parte do dinheiro de comunicação, que gastavam quase integralmente em publicidade,

para tentar se comunicar através das artes. Outra questão ligada ao momento histórico – mais especificamente, à ditadura militar – era a distância que se impunha entre o mundo empresarial e o mundo cultural, ambos cheios de restrições um em relação ao outro. De alguma maneira, minha função ali era restabelecer um trânsito entre esses dois campos. Pois então, a lei estabelecia que essa % do dinheiro investido poderia ser deduzido do imposto de renda da empresa. Achei aquilo tão extraordinário que me incumbi de criar o primeiro manual da Lei Sarney. Dois meses depois da promulgação da lei, criei uma cartilha ilustrada para o mundo empresarial (SARKOVAS, 2010, p.18).

Sarcovas também enfatiza a importância de fontes de financiamento para a cultura, mas demonstra sua decepção com a Lei do Audiovisual, que, segundo ele, subverteu inteiramente o conceito de incentivo fiscal:

Como se vê, há uma série de áreas no campo da cultura que são de interesse coletivo. A meu ver, essas três fontes de financiamento são necessárias. O que a lei de incentivo criou foi um embaralhamento disso, gerando uma confusão entre público e privado. Isso não aconteceu com a Lei Sarney. Esse processo – a meu ver, nefasto – teve início porque a Lei do Audiovisual subverteu inteiramente o conceito de incentivo fiscal, porque não era apenas incentivo, e sim uma dedução integral (SARKOVAS, 2010, p.20).

Em forte contraponto a Barreto (2010), Yacoff Sarkovas tece severas críticas à Lei do Audiovisual:

Até por uma ignorância, não do legislador, mas do Estado, na época em que promulgou a lei, permitiu uma dupla dedução que fez com que então ela passasse a ser lucrativa em si. Você sabe que uma empresa que põe R\$ 100 ou R\$ 1.000 em um filme deduz diretamente, dependendo da faixa de imposto em que ela está, R\$ 1.250 ou R\$ 1.333? Ela ganha dinheiro, *cash*, para decidir que filme vai ser produzido e que filme não vai nunca ser produzido no Brasil (SARKOVAS, 2010, p.20).

Por sua vez, Weffort aponta que o único mérito de Collor foi a aprovação da Lei Rouanet: “O que o período Collor deixou de benéfico, e que eu não sei se é da influência direta do presidente ou de algum dos seus ministros, foi a Lei Rouanet, que foi criada para enterrar a Lei Sarney.” (WEFFORT, 2010, p.36).

Para Albino Rubim,²⁰ pesquisador de políticas culturais, ainda que a Lei Sarney tivesse sido suspensa por Collor, ela acabou se expandindo, de forma

²⁰.Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 26 de junho de 2010, em São Paulo.

perversa, para estados e municípios. O pesquisador ressalta que até mesmo setores da esquerda recorreram à lei de incentivo:

Enfim, quando o governo Collor acaba com a Lei Sarney, não é a lógica do Estado como financiador da cultura que volta, por motivos óbvios. O que acontece é que a lógica da Lei de Incentivo acaba se expandindo para estados e municípios. Veja que coisa perversa-acaba-se com a lógica do incentivo nacional e cria-se a lei de incentivo nos estados e municípios. É impressionante ver como, naquele momento, até mesmo setores de esquerda recorreram à Lei de Incentivo. Quer dizer, se o Estado não está mais intervindo na cultura, o que predomina é a Lei de Incentivo, e todos começam a pensar a partir dessa lógica. No Brasil, há uma imensa dificuldade em pensar essas relações Estado/Cultura. Parte-se do princípio que seria uma relação dirigista por definição (RUBIM, 2010, p.14).

Carlos Augusto Calil,²¹ ex-secretário municipal de Cultura da cidade de São Paulo e ex-presidente da Embrafilme, aponta que, no período que seguiu à era Collor, esperava-se que a Embrafilme fosse menos dependente do governo. Entretanto, ocorreu exatamente o contrário, pois a empresa passou a ser 100% subsidiada:

O que se esperava depois da Embrafilme era que a produção de filmes fosse menos dependente do governo, e que, portanto, o cinema brasileiro tivesse mais sustentabilidade. Mas aconteceu o contrário. Na época da Embrafilme, a dependência era de 70%, e era preciso trazer 30% do orçamento de fora, não importava como. Hoje tem 100% subsidiado. É um absurdo (CALIL, 2010, p.80).

Sobre o fim da Embrafilme, Calil ressalta que a empresa já estava muito fragilizada:

A crise da Embrafilme teve diversas origens, uma delas de nível político. Era uma empresa que incomodava três tipos de gente, o suficiente para se tornar inviável. Primeiro, o governo tinha desconfiança dela. Era uma estatal, mas no fundo gerida pelos cineastas. Foi administrada por gente de governo por pouco tempo. Havia ali um pacto – que não se dava pela Embrafilme, mas por outros órgãos de cultura da ditadura – para que o pessoal da atividade administrasse a si próprio. A Embrafilme fez coisas relevantes, mas vivia sob a desconfiança do governo. Nós não éramos aliados do regime. Em segundo lugar, ela deixava os cineastas incomodados em receber dinheiro de um órgão da ditadura. Acontecia uma coisa esquizofrênica: os cineastas recebiam dinheiro e falavam mal da Embrafilme. O Glauber Rocha foi o único a dizer: “Recebo dinheiro da Embrafilme, preciso defendê-la e ela é muito importante para os cineastas”. Ele tinha esse desassombro, de

²¹ Entrevista realizada por Sylvio Rocha no dia 29 de junho de 2010, em São Paulo.

assumir as contradições, mas os outros desprezavam a Embrafilme, não compreendiam que ela era fundamental naquele momento. Ela era a ponta de lança no mercado, obrigou o cinema americano a recuar aqui. Ela ocupou 35% do mercado. Hoje, você pode perguntar a um ex-diretor da Embrafilme que está dirigindo uma major, o Rodrigo Saturnino Braga, e ele vai te falar que éramos mais importantes do que sabíamos. Havia um conglomerado de majors americanas e, mesmo assim, chegamos duas vezes consecutivas a ocupar o primeiro lugar no mercado contra elas, o que não é pouca coisa. Os americanos nos respeitavam mais do que a nós mesmos. Aí houve uma crise muito forte nos anos 80, quando de fato os custos subiram muito e o mercado recuou. É uma combinação perversa: os custos de produção sobem por um lado, mas a renda diminui por outro. Isso levou a certa crise na produção da Embrafilme. Ela fazia 18 longas-metragens por ano e distribuía 22, porque pegava alguns filmes que não eram feitos por ela. Não era pouca coisa: 18 mais 22 são 40; e ela ainda trabalhava com curta metragem, com preservação de filme. Não vou ficar defendendo a Embrafilme porque não é o caso, mas essa fragilidade dela era muito impressionante e ela acabou, foi liquidada pelos cineastas.

O presidente Collor foi aquele legista que só assinou o atestado de óbito porque ela já não tinha mais nenhuma capacidade de se manter. Agora, quem me ouve, vai dizer: “O Calil é um saudosista da Embrafilme”. Não sou e nem acho que seria possível remontá-la porque ela era um fenômeno histórico, uma contradição do regime militar, mas que se aproveitou bem do álibi que a ditadura dava. Os americanos nos respeitavam como não nos respeitam hoje. Montar a Embrafilme hoje seria uma pontaria sem tiro (CALIL, 2010, p.78-9).

Na entrevista ao programa *Roda Viva*, Paulo Sérgio Rouanet (1991) mostra-se defensor de incentivos fiscais para a cultura, mas menciona também sua preocupação com a aplicação criteriosa de recursos fiscais para que não ocorram distorções que privilegiem setores mais elitizados:

A área cultural é extremamente heterogênea, existe uma grande variedade de situações, então existem alguns empreendimentos culturais que podem ser medidos segundo parâmetros de mercado e outros que não são. Então uma política cultural sóbria e pragmática tem que dar um tratamento diferente a coisas diferentes. Quando se trata daqueles setores da cultura que podem ser atendidos segundo critérios de rentabilidade, de retorno econômico, segundo a lei oferta e procura, se procurará dar um tratamento compatível com essas características, e quando não investimento a fundo perdido, por parte do Estado, são inevitáveis, como ocorre em todo país civilizado do mundo (ROUANET, 1991).

Rouanet, ao detalhar aspectos do projeto de lei de financiamento à cultura (futura Lei Rouanet) que vinha sendo preparado pela secretaria de governo, em 1991, destaca o caráter tríptico que comporia a nova lei:

É uma lei que lança o que nós chamamos “programa nacional de financiamento da cultura”. É um tríptico, e como todo tríptico que se preza, tem três elementos, que são: os Fundos de Investimento Cultural e Artístico, medidas destinadas ao mecenato privado e o Fundo Nacional de Cultura. Eu gostaria de emendar um pouco no que nós dissemos anteriormente sobre as duas situações básicas que existem na cultura. Existem alguns segmentos culturais que podem ser atendidos com retorno mercadológico e outros que não, que exigem investimentos a fundo perdido. São exatamente essas duas situações que geraram necessidade desses três elementos da tríade. Com relação aos empreendimentos culturais que têm alguma perspectiva de retorno econômico, foram criados os Fundos de Investimento Cultural e Artístico. Basicamente, é um mecanismo de Bolsa, um mecanismo que permite a captação de poupanças privadas no mercado de capitais (ROUANET, 1991).

Rouanet enfatiza também que, para serem beneficiados pela nova lei de incentivo, os projetos passariam por avaliação no âmbito da Secretaria de Cultura:

A decisão é tomada por um mecanismo colegiado. A pergunta é muito importante porque uma das perplexidades que surgiu foi essa questão da avaliação: quem iria avaliar o projeto?. Então muita gente se pergunta “quem decide?”. O projeto é avaliado por uma comissão, portanto, por uma instância colegiada que inclui, além do secretário de Cultura, dois diretores da Secretaria de Cultura e representantes das cinco entidades vinculadas à Secretaria de Cultura (ROUANET, 1991).

Ao se referir aos direitos constitucionais da cultura, Rouanet (1991) aponta que uma porcentagem inaceitável de brasileiros vivia em situação de miséria e marginalidade, e que, para essas pessoas, as carências materiais eram prioritárias. Considerando as condições socioeconômicas da maioria da população, Rouanet conclui que somente as políticas culturais não são suficientes para mudar esse quadro:

É claro que para essas pessoas as carências materiais são prioritárias e as necessidades materiais precisam ser atendidas em primeira instância. Seria insolente exigir de pessoas que são obrigadas a fazer coisas inacreditáveis para poderem sobreviver, que lhes sobrasse tempo, lazer e disposição para consumir cultura. De modo que uma das coisas fundamentais de uma política cultural na verdade é criar condições para coadjuvar um esforço mais global de ascensão social e promoção social no plano socioeconômico, o que significa que uma política cultural sozinha não basta (ROUANET, 1991).

Rouanet enfatiza também a necessidade de superar dificuldades para que o Brasil atinja níveis de modernidade social e econômica:

Acho que existe uma situação de dificuldade muito grande, acho que todos nós, homens da cultura ou não, homens ligados à produção material, à produção intelectual, devem se unir para tentar superar esses obstáculos que impedem o país de atingir níveis de modernidade, entendida não no sentido ideológico, mas no sentido de modernidade social e econômica, não a posse de computadores de quinta geração, mas níveis modernos de bem estar (ROUANET, 1991).

As quatro entrevistas realizadas especificamente para a presente dissertação foram norteadas por um roteiro semiestruturado²² e gravadas em vídeo. Em um trabalho lento e árduo, foram transcritos literalmente as gravações. Foram entrevistados o economista e ex-ministro Luiz Carlos Bresser-Pereira, que ocupou a pasta da Fazenda no governo Sarney (abr.-dez. 1987), além de outros cargos; o ex-secretário de Cultura do estado de São Paulo Marcos Mendonça, que ocupou o cargo por quase oito anos (1995/1998 - 1999/2002); a ex-secretária de Cultura do município de São Paulo Marilena Chaui, que esteve à frente da pasta durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992); e, finalmente, Fernando Moraes, ex-secretário estadual de Cultura (1988-1991) que ocupou a pasta durante o governo de Orestes Quércia. Buscou-se, ainda, insistentemente, entrevistar o senador Fernando Collor de Mello.²³ Essas entrevistas produziram uma grande quantidade de dados e informações.²⁴ Para analisá-las, partiu-se das seguintes questões comuns que foram apresentados aos entrevistados:

- a) As razões que levaram Collor a extinguir o MinC, bem como suas percepções acerca do presidente;

²² Para cada um dos entrevistados foi organizado um roteiro especial, mas dado às especificidades da pesquisa muitos tópicos apresentados foram comuns.

²³ Após diversas tentativas de contato com o senador por telefone, enviamos o seguinte e-mail para o chefe de gabinete do senador em Brasília, para o qual não obtivemos resposta: "Bom Dia, Senhor Chefe de Gabinete do Senador Fernando Collor Doutor JOBERTO MATTOS DE SANT'ANNA, Como o senhor sabe, estou tentando quase diariamente por telefone, há quase dois meses, fazer a entrevista com o Senador Fernando Collor. Enviei as perguntas, embasadas em textos jornalísticos datados da época em que o senador foi presidente (como o senhor verificou) e que podem ser respondidas por escrito, sem necessidade de entrevista presencial. Também me coloquei à disposição para ir a Brasília para fazer a entrevista de acordo com a disponibilidade e agenda do senador. Mas como é natural, estou ficando cético depois de tanta insistência, e é claro que se não obtiver a versão do ex-presidente sobre os momentos históricos apontados, realizarei a finalização da pesquisa acadêmica sem essa importante versão. Meu telefone e email constam abaixo para qualquer contato."

²⁴ É preciso ressaltar que os quatro entrevistados ocuparam postos no governo federal e em administrações estadual ou municipal. As reflexões sobre o passado levou-os a discorrer longamente sobre cada questão apresentada.

- b) Os problemas econômicos e políticos que o Brasil enfrentava no momento em que Collor assumiu o governo e as leis de incentivo à cultura;
- c) A implementação durante a década de 1980, de políticas culturais e a expansão de secretarias de Cultura em estados e municípios;
- d) O papel dos artistas, intelectuais e agentes culturais no período.

Com relação à primeira questão, o economista e cientista social Luiz Carlos Bresser-Pereira (2017)²⁵ considera que o fim do MinC e das instituições culturais “não é coisa de gente da cultura, é coisa de economista liberal, muito incompetente, que pensava em reduzir despesa, não importando da onde fosse cortar”. Aliado a esse aspecto, o entrevistado acrescenta a falta de respeito de Collor pela cultura. Para Bresser-Pereira: “Essa ortodoxia liberal é mais que conservadora, é reacionária. O que estava começando com Collor, muito confuso, muito mal orientado no início, só ganhará mais consistência com Marcílio Marques Moreira, porque Zélia nem era uma liberal”. Ele afirma, ainda, que Collor “entrou nessa onda” aproveitando que o neoliberalismo era dominante no poder, desde o início dos anos 1980, nos EUA e na Inglaterra. Conclui Bresser-Pereira que: “A luta de classes, que em Marx era uma luta dos pobres contra os ricos, no neoliberalismo se tornou uma luta dos ricos contra os pobres. Foi com Collor que o Brasil se rendeu ao império do Ocidente” (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Portanto, para Bresser-Pereira, “é uma bobagem dizer que cultura é coisa de socialista, pois cultura é pôr as pessoas que pensam que são críticos soltos, pois quando eles começam a fazer cultura muito engajada, fracassam, e eles sabem disso, que tem que fazer uma coisa bem mais bonita e bem mais aberta”. Entretanto, para o economista, a visão neoliberal de Collor o tornava incapaz de perceber tal fato. Bresser-Pereira considera que o liberalismo adotado pelo presidente não respeitava nem os movimentos sociais, nem a cultura e que esse “não foi um momento muito brilhante da história brasileira” (2017). Indagado também sobre a hipótese de a extinção do MinC ter sido uma retaliação à classe artística que não o apoiara nas eleições de 1989, Bresser-Pereira afirma que não acredita que esta tenha sido a verdadeira motivação, mas aponta que pode, sim, ter havido certo ressentimento (2017).

²⁵ Entrevista realizada no dia 28 de março de 2017, em São Paulo.

Por sua vez, o ex-secretário de cultura Marcos Mendonça (2017),²⁶ ao ser indagado sobre as razões que levaram Fernando Collor a extinguir o MinC e inúmeras fundações, além de revogar a Lei Sarney, observa que o presidente não contava com o apoio do mundo da cultura e que, quando assumiu o poder, tentou controlar a inflação realizando uma reforma administrativa que, entre outras coisas, levou à extinção do MinC e das fundações. Mendonça ressalta que, Collor era uma pessoa totalmente desconhecida, sem militância política, que surgia como uma grande esperança de salvação nacional, dada a extrema debilidade em que se encontrava o Brasil por conta dos índices altíssimos de inflação. O ex-secretário considera que, ao assumir o governo, Collor quis “encontrar um caminho para estancar aquela sangria” e por isso buscou interromper o processo tornando o Estado menos dispendioso (MENDONÇA, 2017).

Na esteira do Plano Collor, além do confisco da poupança, o então presidente adotou uma série de medidas, incluindo as que afetaram a área cultural. Para Mendonça, o fim das entidades culturais estaria no mesmo pacote do confisco da poupança. O ex-secretário reconhece, porém, que as medidas adotadas pelo governo para o setor da cultura foram muito fortes, pois do dia para a noite foram extintas uma série de instituições, como a Embrafilme e a Funarte, cujo trabalho e atividades foram repentinamente interrompidos. Ele conta que quem eventualmente contava com recursos próprios para desenvolver um projeto teve esses recursos congelados. E quem buscava algum incentivo do governo através da Lei Sarney ou de algum outro mecanismo dentro da Embrafilme ou da Funarte, de repente, viu-se completamente abandonado nesse processo. Mendonça lembra que:

A estrutura que existia que tinha lá os seus defeitos, foi simplesmente extinta. De repente, ao invés de Collor optar pela correção desses rumos, ele resolveu extinguir tudo. Mas, além disso, as pessoas ficaram absolutamente desabrigadas de qualquer ação do poder público porque, inclusive, tiveram seus recursos confiscados e, como consequência, muitos projetos foram congelados. (MENDONÇA, 2017)

Marilena Chauí²⁷ para explicar a decisão do presidente Fernando Collor de extinguir o MinC, as fundações ligadas à cultura e a Lei Sarney observa que não

²⁶ Entrevista realizada no dia 15 de abril de 2017 em São Paulo.

²⁷ Entrevista realizada no dia 28 de abril de 2017, em São Paulo. Marilena Chauí foi secretária de Cultura da cidade de São Paulo durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989 – 1992).

acredita na hipótese revanchista, nem que tenha havido um planejamento prévio, dentro de um programa político:

Não, eu não tenho uma visão nem conspiratória nem de que se trata da coerência de um programa político, ele [Collor] não sabia o que fazer com o Ministério da Cultura, porque o Ministério da Cultura dava um trabalho desgraçado para todo mundo, porque o MinC era um elemento de insubordinação dentro dos governos, ele não “funcionava” direito (CHAUI, 2017).

Assim, a ex-secretária de cultura do município de São Paulo considera que Collor não sabia o que fazer com o MinC porque este não seguia a lógica hierárquica de um ministério tradicional. A alternância de ministros era grande e, além disso, a classe artística e intelectual o tempo inteiro opinava sobre a política do setor. Para Chaui: “O ministério teria que ter um gabarito, um nível tal que Collor não tinha e, além disso, o governo não tinha quem colocar no comando do ministério para dialogar com a massa de intelectuais, artistas e estudantes que estavam falando nos jornais e nas televisões e publicando livros” (CHAUI, 2017). Para a ex-secretária, o presidente precisava de alguém que tivesse capacidade para estancar a fala dessas pessoas. Ele não possuía quadros para o governo, e isso era um problema. Ao mesmo tempo, precisava produzir uma política econômica e segurar o mundo da cultura, que não ficaria quieto. O problema de Collor, na visão de Chaui (2017), era que ele não estava entrando em um campo vazio, porque esse espaço estava preenchido com secretarias de estado e de municípios que já estavam funcionando:

O campo da cultura era um campo minado para o presidente porque era um espaço de opositores. Ele estava sem base entre os artistas e intelectuais e sem apoio institucional, pois as secretarias municipais e estaduais não o apoiavam. Então diante do fato de estar sem apoio entre os artistas e intelectuais e sem quadros para governar, a primeira coisa que eles pensaram era que “só havia um jeito de não queimar tudo, fechar o MinC (CHAUI, 2017).

Marilena Chaui observa que seu grupo político (PT) se opôs à criação do MinC pois era contrário a que o Estado produzisse e dirigisse a cultura.²⁸ Para a filósofa, essa luta contra a criação do MinC foi uma luta cultural, de política cultural,

²⁸ As críticas de intelectuais sobre a legitimidade do MinC foram apontadas por Ruy Castro. O autor em matéria publicada em maio de 1985 no jornal Folha de S Paulo descreveu a reação contrária de alguns intelectuais brasileiros sobre a criação da nova pasta. Entre eles foram citados Florestan Fernandes e Octávio Ianni.

relacionada à concepção de que a sociedade é que produz cultura, não o Estado. Ao descrever o dilema de Collor em torno da extinção do MinC, Chaui pondera: “Se ele fechasse, estava demonstrando que não possuía quadros, que era incompetente, que não poderia ter sido eleito” (CHAUI, 2017). Quando do anúncio do fechamento do MinC, a luta que se travou foi política: “Era necessário impedir que se fechasse o MinC, pois era preciso demonstrar que Collor era incapaz de compreender o campo da cultura. E nós possuímos força para fazer isso, pois haviam Secretarias de Cultura que desenvolviam políticas culturais que estavam espalhadas, em vários pontos do país” (CHAUI, 2017).

Para a filósofa, Collor não imaginava, de início, que ficaria sem quadros para o MinC, pois ele contava com José Guilherme Merquior para assumir a pasta: “Ao imaginar Merquior como ministro, Collor evidentemente se sentia mais seguro, mas ele perdeu o ás [Merquior] dele” (CHAUI, 2017).

Ainda para a filósofa, a nomeação de Ipojuca Pontes para a Cultura representou a ampliação da crise, pois o Ipojuca era péssimo: “Era uma lástima. O Ipojuca abria a boca [...] era alguma coisa impressionante.” (CHAUI, 2017).

Na visão da filósofa e ex-secretária, Collor dispunha de um instrumento ideológico muito importante que era a Rede Globo. Na verdade, para a depoente, Collor era um produto midiático fabricado pela Rede Globo. Sobre a campanha de 1989, ela lembra quando o candidato Collor chegava aos comícios de helicóptero, à noite: “O helicóptero vinha, iluminava de verde e amarelo onde iria acontecer o comício, e ele descia do céu, era um emissário divino, descamisado (sem paletó e gravata), que se dirigia ao povo” (CHAUI, 2017). Chaui recorda que a propaganda da televisão passava a ideia de que Collor era o portador da modernidade: “ele vinha como o trem da modernidade, que destruía tudo que era antigo no país e ao mesmo tempo, ao descer do helicóptero, era o portador de tudo o que era mais tradicional, mais medieval na política” (CHAUI, 2017). Para Chaui, quando a Globo editou o último debate da campanha presidencial, “colocou a gota d’ água” (CHAUI, 2017). Na opinião da ex-secretária de cultura de São Paulo, Collor era um sujeito que não tinha partido político e que se exibia como um administrador, sem compromissos com favorecimentos, nem com o clientelismo político, e, além disso, se apresentava como “caçador de marajás”.

Para o ex-secretário estadual de Cultura de São Paulo Fernando Morais,²⁹ Collor estava “se lascando” para a questão cultural. Segundo Morais, a extinção do MinC não foi planejada e ele acredita que a questão cultural era irrelevante para Collor e o seu círculo mais próximo. O sintoma mais forte do desprezo e do desapeço do presidente pela questão cultural teria sido o fato de, logo de início, ele ter transformado o MinC em uma secretaria, ou seja, ter reduzido o espaço da cultura no governo. Ao longo da entrevista, Morais afirma, que o fim do MinC teria sido “uma espécie de vendeta”. Ele avalia que a redução de status de ministério para uma secretaria poderia ter tido menos impacto se o governo tivesse uma política cultural. Segundo o depoente, Collor era mal visto pelo meio cultural como um todo, não só de esquerda: “O único intelectual digno desse nome que se aliou a Collor, e que era de direita, foi José Guilherme Merquior, um intelectual com a melhor qualificação” (2017). Morais conta também que Zélia Cardoso de Melo “saía caçando pessoas a laço” em São Paulo, não para redigir o programa de governo, “porque isso qualquer um seria capaz de fazê-lo”, mas porque Collor queria um nome da cultura que o apoiasse (MORAIS, 2017). De acordo com o ex-secretário: “Collor tentou cooptar o Pedro Paulo Senna Madureira, que era seu assessor na Secretaria de Cultura, e não conseguiu, porque Pedro Paulo não se deixou enganar pela conversa da Zélia” (MORAIS, 2017).

Segundo Morais, a nomeação de Ipojuca Pontes para a Secretaria de Cultura foi uma retaliação à classe artística, que não o havia apoiado na campanha:

Então o que ele [Collor] faz, ele se vinga nomeando um cara que é um dos quadros de extrema direita, o Ipojuca Pontes, marido da Tereza Rachel. Eu tive contato com o Ipojuca, por civilidade e urbanidade. Eu era secretário de cultura de São Paulo, ele era ministro, mas nunca chegamos a discutir uma sílaba. A escolha por Collor de Ipojuca como Secretário de Cultura foi um desastre (MORAIS, 2017).

Morais afirma não se lembrar de pessoas com expressão no meio cultural que tivessem colaborado com o programa de Collor, exceto Merquior. E ressalta que o escritor e diplomata era um homem preparado, inteligente e sofisticado, porém, politicamente de direita, e assim se tornou “o guru” de Collor. “O interesse de Merquior não era política cultural, ele pensava a estratégia ideológica do Collor” (MORAIS, 2017). O que aconteceu depois, segundo o entrevistado, foi que, na

²⁹ Entrevista realizada em 11 de junho de 2017, em São Paulo.

mesma época em que Collor venceu as eleições, José Guilherme Merquior foi mandando para Paris para assumir o posto de Embaixador do Brasil na Unesco.

O ex-secretário defende a necessidade de um Ministério da Cultura. Ele afirma que tal defesa pode parecer antiquada, mas que, em um país como o Brasil, por muitos anos a cultura vai depender do Estado, “principalmente para descobrir talentos entre a população mais pobre”.

Sobre a segunda questão apresentado nas entrevistas – os problemas econômicos e políticos que o Brasil enfrentava no momento em que Collor assumiu o governo e as leis de incentivo a cultura –, Bresser-Pereira (2017) fez inicialmente uma análise retrospectiva sobre o crescimento do país. Ele observa que: “O Brasil viveu um período de enorme crescimento desde a era Vargas até a década de 1980, mas a partir deste período ocorreu uma grande crise, a financeira, da dívida externa, e veio à inflação, os problemas se agravaram e Sarney terminou o seu governo em um contexto econômico de inflação altíssima” (BRESSER-PEREIRA, 2017). Por essa razão, segundo Bresser-Pereira o jovem alagoano Fernando Collor de Mello, “bonito e falante”, mas “sem nenhuma tradição”, derrota os grandes líderes da transição democrática nas eleições de 1989: Ulisses Guimarães, Mario Covas, Lula, Brizola (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Bresser-Pereira, entretanto atribui à vitória de Collor não só à crise econômica, mas também a uma grande crise política, “pois todos os políticos tinham fracassado diante ao povo”. Em relação à Lei Sarney, ele observa que ela apareceu inicialmente como uma boa ideia. Ele recorda que Sarney, ainda vice-presidente da República, no começo de 1985, apresentou a ideia da lei em um congresso que a deputada Ruth Escobar havia organizado em São Paulo e que os artistas a receberam muito bem. Segundo Bresser-Pereira, a lei incentivava as empresas a fazerem doações, retirando sua contrapartida e financiando uma base do projeto. Ele critica, porém, o modo de financiamento utilizado pela Embrafilme, que considerava equivocado:

A Embrafilme tinha um sistema errado de financiar, pois, apesar da inflação alta, ela dava dinheiro para os produtores sem correção monetária, o que virava uma espécie de roleta, quanto maior a inflação, melhor, inclusive. Era um sistema muito perverso e muito irracional com relação aos benefícios (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Bresser-Pereira defende o mecanismo de incentivo à cultura, que, em sua opinião, baseia-se na “lógica do prêmio”, o que lhe parece correto, pois cabe ao Estado estimular a cultura dentro das suas bases, premiando os melhores projetos por concursos nos quais os júris são pessoas evidentemente competentes: “Isso o Estado pode fazer e a empresa privada não pode fazer” (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Bresser-Pereira tece também duras críticas a Lei do Audiovisual, salientando que se trata de um “super incentivo”. Bresser-Pereira (2017) afirma que: “Com essa dedução, os cineastas não precisam gastar absolutamente nada e ainda sobra um pouco, o que possibilita que existam filmes produzidos sem ser distribuídos, porque já estão pagos pelo exagero do incentivo” (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Ao ser indagado sobre a segunda questão, Marcos Mendonça (2017) faz também uma análise retrospectiva, voltando-se ao momento anterior à posse de Collor. Ele aponta que, particularmente ao final do mandato de Sarney, “a inflação tornou-se incontrolada, a economia estava em frangalhos e a recuperação econômica começou a fazer água” (MENDONÇA, 2017). Segundo o ex-secretário de cultura do estado de São Paulo, o processo desesperador de deterioração econômica e social teria contribuído para que a campanha de Collor saísse vitoriosa.

Quanto à Lei Sarney, ele observa que foi um passo importante para promover a aproximação entre empresas e Estado.

A lei tinha um mecanismo em que as empresas se cadastravam e, a partir do momento em que fosse aceito o cadastro da empresa, a nota fiscal automaticamente dava direito ao incentivo. Esse mecanismo era até ágil, no sentido de que a empresa cadastrada tivesse autonomia e pudesse gerar incentivo, mas, por outro lado, esse mecanismo facilitava muitos desvios (MENDONÇA, 2017).

Para o ex-secretário, a grande questão com relação à Lei Sarney eram as fraudes. Ele conta que, muitas vezes, empresas se cadastravam e passavam a emitir notas fiscais que não correspondiam efetivamente a um projeto cultural: “Essa era a grande crítica com relação à Lei Sarney, e os desvios que se cometeram eram de muita monta, pois o controle pelo MinC era muito precário” (MENDONÇA, 2017). Mendonça relata ainda que Paulo Sérgio Rouanet – um intelectual –, quando foi nomeado ministro, foi muito pressionado pelo mundo artístico, que se encontrava desamparado de qualquer mecanismo de incentivo. Segundo o ex-secretário, naquela época havia surgido no município de São Paulo a Lei Mendonça, que

estabelecia mecanismos de controle muito melhores do que a Lei Sarney e que permitia ao governo retomar uma política de incentivo sem correr os riscos de desvios que haviam acontecido no passado. Segundo Mendonça, Rouanet se espelhou na lei de São Paulo para criar uma lei na área federal:

Ele [Rouanet], quando viu o sucesso da Lei e os artistas todos querendo que o governo federal implantasse uma política de incentivo, mandou uma equipe para São Paulo e pediu para ver os mecanismos e discutir com o nosso pessoal uma lei que pudesse ser implementada na área federal (MENDONÇA, 2017).

Segundo o relato do ex-secretário, Rouanet então conseguiu sensibilizar o presidente Collor de tal forma que o projeto federal foi aprovado. Mendonça conta que a aprovação da Lei Rouanet contou com o apoio de dois senadores, José Sarney e Fernando Henrique Cardoso, que tinham legitimidade na área cultural, o que possibilitou que a lei fosse rapidamente aprovada (MENDONÇA, 2017).

Mendonça opina que a lei de incentivo é um caminho que talvez não seja o melhor, mas que é a forma de a cultura sobreviver no país. Ele avalia que, como a legislação brasileira determina que uma parcela enorme de orçamento seja vinculada a determinados setores, a área cultural fica com um percentual ínfimo. Além disso, é uma das poucas verbas que o governo pode remanejar quando precisa contingenciar despesas: “Se o governo tem que controlar despesas, a área da cultura será afetada, pois ele não pode cortar salários ou verbas constitucionais. Então ele vai cortar algumas obras e projetos na área de cultura” (MENDONÇA, 2017). Por essa razão, Mendonça defende o mecanismo do incentivo, que impede que o governante possa bloquear a função do Estado em apoiar a cultura:

Na realidade, no Brasil, esse mecanismo é eficiente e ele é necessário por conta da forma como é montado o orçamento, onde a cultura pesa muito pouco. O Estado, na formulação orçamentária, coloca os grandes investimentos, as grandes obras, onde estão os ministérios e as secretarias pesadas, que ficam com um volume maior de dinheiro, como também os grupos de pressão, por exemplo, o funcionalismo. É evidente que se tem que tirar dinheiro de algum lugar e, então, a cultura fica muito fragilizada. Por essa razão, o mecanismo de incentivo é uma forma de proteção à cultura (MENDONÇA, 2017).

O ex-secretário relata que, ao pensar o projeto para a criação da lei, foram analisados modelos de financiamento existentes nos EUA, na França, na Inglaterra e na Itália. Mas o caminho encontrado no município de São Paulo foi o de deduzir do

IPTU e do valor investido no ISS (imposto sobre serviços). Assim, para Mendonça, o município de São Paulo buscou, por meio da lei, exercer o papel deixado pelo vácuo do governo federal. A Lei Mendonça foi aprovada em dezembro de 1990, quando Collor tinha um ano de governo. Mendonça conta que a implementação da lei gerou grande discussão por causa de dois aspectos básicos. O primeiro era que havia ocorrido a Constituinte de 1988, que outorgava ao Legislativo um poder maior sobre uma série de questões, e um poder especial às prefeituras. O segundo era justamente a questão da suspensão da Lei Sarney por Collor. “O mundo da cultura estava desorientado, sem nenhum rumo, dada a situação, com o confisco da poupança e a inexistência de nenhum mecanismo que permitisse algum tipo de incentivo por parte do Estado” (MENDONÇA, 2017).

Ao sair em defesa das leis de incentivo fiscal, Mendonça ressalta que se trata de uma forma de proteção à cultura:

O mecanismo do incentivo é uma fuga que você faz, impedindo que o governante possa, por uma necessidade – não estou nem dizendo que seja essa uma intenção do governante, mas como uma necessidade –, precisar bloquear a função do Estado em apoiar a cultura. (MENDONÇA, 2017).

Ainda sobre a mesma questão, Marilena Chaui (2017) relata que, quando o PT assumiu a administração municipal de São Paulo, encontrou a Prefeitura destruída financeiramente e que foi preciso mais de dois anos para reorganizá-la. Além disso, ela conta que a gestão Erundina governou sem empréstimo internacional (que foi proibido), federal e estadual, contando somente com o IPTU. Segundo Chaui, a ideia da lei de incentivo não era aceitável naquele momento. Entretanto, havia uma pressão muito grande na câmara dos vereadores por parte de artistas consagrados. Com isso, a lei foi aprovada e a Prefeitura teve que encampá-la: “A proposta local da lei era malvista do ponto de vista do PT, e do ponto de vista da prefeitura, pelas dificuldades que o município enfrentava, mas foi aprovada pelo prestígio dos artistas globais que atuavam junto com vereadores” (CHAUÍ, 2017). Só que, segundo relata a ex-secretária de cultura, havia muitos obstáculos e problemas, do ponto de vista jurídico, para tornar a lei operacional. Foi nesse contexto que ocorreu a articulação do governo Collor para a criação da Lei Rouanet (CHAUÍ, 2017).

Segundo Marilena Chaui, a Lei Rouanet teve origem na ideia de Arnaldo Madeira, vereador do PSDB que, junto a um grupo de artistas, em particular de artistas globais, defendia uma lei que seria “a consagração dos consagrados”, porque “nenhuma empresa iria financiar jovens e iniciantes movimentos populares de cultura” (CHAUI, 2017). Na visão da filósofa, era uma lei para quem já estava consagrado e, portanto, isso contrariava a ideia da cidadania cultural. Assim, Chaui se posiciona contra a lei de incentivo municipal, observando que o único recurso dos municípios é o IPTU, e que até é possível ter leis de incentivo em nível federal, mas com problemas, como o próprio Rouanet acabou reconhecendo (CHAUI, 2017). Ela considera, portanto, que é impossível manter uma lei desse tipo nos municípios e nos estados, em muitas situações, ela também não é viável.

Com relação à terceira questão – o crescimento e expansão, durante a década de 1980, de políticas culturais e a atuação de secretarias de cultura em estados e municípios –, Marcos Mendonça (2017) ressalta que todo o processo de expansão e desenvolvimento das políticas culturais ganhou dimensão a partir das eleições de 1982. Em vários estados, os governos montaram grupos de trabalho para discutir um programa de governo para todas as áreas, inclusive na cultura. Isso se deu, em especial, no estado de São Paulo, na campanha de Franco Montoro para governador. Naquele momento, segundo Mendonça, já existia em São Paulo a Secretaria Estadual da Cultura, mas esta era uma secretaria burocrática. Também para Mendonça nas discussões levantadas pela campanha de Montoro começou-se, a vislumbrar a possibilidade de uma articulação maior entre o mundo da cultura e o mundo empresarial para resolver a questão do financiamento (MENDONÇA, 2017).

O ex-secretário recorda que, em 1986, o presidente José Sarney editou o Plano Cruzado, alcançando grande ascensão política em função do seu sucesso, o que levou o governo a ter mais de 90% de aprovação. Como a alta popularidade, Sarney tornou-se a grande liderança das eleições de 1986. Naquele ano, segundo Mendonça (2017), o PMDB conseguiu eleger um governador em cada estado brasileiro, com exceção do Rio de Janeiro, além de uma enorme quantidade de senadores. A partir daí, em muitos estados e municípios foram criadas secretarias de cultura que passaram a atuar de forma efetiva.

Ressalta ainda Mendonça (2017) uma questão que, na época, provocou grande debate: a separação, na política cultural, entre o cinema e a televisão. Segundo o ex-secretário, essa visão foi um grande erro do pessoal do cinema:

Tem outro aspecto que é a separação da televisão do cinema, na política cultural, que foi um erro enorme, porque o pessoal do cinema tinha uma resistência grande à televisão, que era vista como entretenimento. Se o pessoal do cinema tivesse feito desde o início uma política cultural junto com a televisão, se o mundo cultural tivesse se apropriado da televisão, eu não tenho dúvida de que a gente teria vivido outro momento da questão cultural, isso era uma coisa do atraso. O pessoal do cinema era muito arraigado em tradições muito antigas, em deter em poucas mãos o conhecimento de todo processo e isso foi um atraso gigantesco para a cultura. Poucos anos atrás, eles estavam defendendo a película contra a digitalização, é a mesma coisa, é um atraso (MENDONÇA, 2017).

Marilena Chaui (2017), ao discorrer sobre políticas culturais e o modo como se efetivaram junto às secretarias de Cultura de estados e municípios, observa que Collor deparou-se com a ideia de que em alguns lugares do Brasil, como São Paulo, haviam surgido pela primeira vez políticas culturais entendidas como instrumento de promoção do direito à cultura. Esse direito estava ligado, segundo a filósofa, à produção, à fruição, à participação nas decisões culturais, à informação sobre a cultura, à formação cultural e artística. Esse sentido de política cultural, para Chaui (2017), passou a existir em São Paulo, no Rio Grande do Sul, nas prefeituras petistas e em alguns governos de estado. Chaui afirma que não foi por acaso que, quando se tornou secretária de Cultura do município de São Paulo, o governador Orestes Quéricia chamou o intelectual Fernando Morais para assumir a pasta estadual da cultura.

Com relação à política cultural, Chaui enfatiza que é preciso valorizar a produção regional, mas não confundi-la com tradição e folclore, e, portanto, “com alguma coisa que já está pronta, estanque e morta” (2017). Para a ex-secretária, só faz sentido uma produção regional se cada região produz efetivamente o novo. Ela lembra que o programa de governo de Lula – escrito por ela, Antônio Candido, Roberto Schwarz e Lélia Abramo – apresentava um exame sobre o que fora feito na cultura durante a ditadura, mas trazia também uma crítica ao Partido Comunista: “O programa resultou em uma longuíssima discussão, e nele havia um contraponto ao PSDB, uma discordância àquilo que José Aparecido havia proposto no MinC, e um questionamento feroz ao partido comunista” (CHAUÍ, 2017).

Fernando Morais (2017), por sua vez, destaca que sua breve experiência de três anos na secretaria estadual de cultura de São Paulo ocorreu em uma época (1988) de forte recessão, em que a arrecadação estava caindo muito. O que o levou a aceitar o cargo foi a liberdade dada por Quéricia para que fizesse “tudo que desse

na telha” (MORAIS, 2017). Ele afirma que o trabalho era chato, cheio de problemas, e que o salário era baixo, 1.200 dólares por mês. Segundo Moraes, as pessoas ganhavam mais do que ele, porque para conseguir que indivíduos preparados como Eugênio Gudín, Mario Prata, Pedro Paulo Senna Madureira, Cláudio Kahns, Renato Janine Ribeiro, Arrigo Barnabé e Zuza Homem de Mello viessem trabalhar na secretaria, era preciso arrumar uma forma de remunerá-los legalmente, por meio de empresas estatais, como o Banco Baneser, que era voltado para contratar mão de obra para o Estado, e assim driblar a dificuldade que o serviço público impunha sobre a questão do salário (MORAIS, 2017). Segundo o ex-secretário, a única pessoa que tinha salário baixo na secretaria era ele, e ainda sem direito a férias, nem fim de semana. O que o levou a aceitar o cargo foi sua primeira conversa com o governador Orestes Quércia. Ele conta que, ao perguntar a Quércia o que esperava da Secretaria de Cultura, o governador lhe respondera que não tinha nenhuma expectativa. Moraes relata que, na época, Matthew Shirts escrevera um artigo afirmando o seguinte:

O Quércia queria ganhar a esquerda com a nomeação do Belluzo para a Ciência e Tecnologia, o Goldman, que na época era comunista, para a secretaria de Governo, e ele [Moraes] na Cultura, para levar o metrô à vila Madalena, pois a melhor forma de ganhar a esquerda era levar o metrô à Vila Madalena (MORAIS, 2017).

Segundo o ex-secretário, Quércia deu-lhe ampla liberdade para fazer o que quisesse: “Não nomeasse quem não quisesse, não atendesse deputado, ainda que eles, os deputados, não tivessem interesse pela cultura, pois não rolava cascalho e eles queriam coisas mais sólidas, mais suculentas” (MORAIS, 2017).

Relata Moraes (2017) que Quércia só lhe impôs um pré-requisito: “Olhar para os pobres, para quem não tinha dinheiro para pôr o filho em um conservatório de música, para pagar uma escola de balé, para escrever um roteiro de cinema” (MORAIS, 2017). Segundo relata Moraes, Quércia enfatizava que ele deveria pensar nessa gente, e que se apresentasse bons projetos, arrumaria dinheiro. E isso deu certo. Entre as razões pelas quais afirma que sua gestão deu certo, ressalta que só convidou gente melhor que ele para trabalhar na secretaria, e isso contribuiu muito para atrair pessoas de todos os partidos:

Não havia exigência do ponto de vista partidário. Assim, havia um monte de gente ligada ao PT, um monte de gente ligada ao PDT, porque o Brizola na época tinha uma expressão muito grande na

esquerda e, o Pedro Paulo Senna Madureira era ligado ao Brizola. Havia gente na secretaria que não era ligada a partido nenhum (MORAIS, 2017).

Moraes avalia que o que permitiu que a cultura não fosse enterrada definitivamente nesse período foi “uma casualidade do momento, que levou nomes com respeitabilidade e expressividade a atuar em todo o país, em diversas secretarias de estados e municípios” (MORAIS, 2017).

Sobre a última questão abordada pelas entrevistas – o papel dos artistas, intelectuais e agentes culturais no período –, Luiz Carlos Bresser-Pereira (2017) começa lembrando o engajamento do meio cultural na criação do MinC,. Bresser-Pereira ressalta que esse processo se deu “dentro da lógica da volta da democracia e de um grande otimismo” e que os artistas, especialmente, cumpriram papel importante no período de redemocratização do país e nos anos seguintes. Quanto aos intelectuais, ressaltou, particularmente, o papel de Celso Furtado. Para o entrevistado, Furtado era muito admirado no mundo econômico associado à cultura: “Ele era uma economista de formação, mas sabia que, sem um projeto nacional, uma cultura nacional, não haveria desenvolvimento. Era uma coisa clara para Furtado” (BRESSER-PEREIRA, 2017).

O ex-ministro acredita que o convite do presidente José Sarney para que Furtado assumisse a pasta da Cultura não era bem o que o economista esperava. Ele teria preferido trabalhar na área econômica, assumindo o cargo de ministro da Fazenda ou de ministro do Planejamento.

O Sarney via Dr. Ulisses, que era muito amigo do Celso Furtado, não se sentiram à vontade de colocar um nome tão eminente como o de Furtado como ministro da Economia, pois essa coisa de economia é muito ideológica e as pessoas muito competentes como o Furtado atemorizam os outros (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Foi, assim, então, que Celso Furtado ficou com o Ministério da Cultura. Para Bresser-Pereira (2017), a ideia de desenvolvimento, de integração das artes e da cultura nacional, estava muito presente em Furtado e, nesse campo, o economista tinha afinidade com o presidente Sarney.

Marilena Chaui (2017), por sua vez, ao abordar a questão, recorda que foi a partir das greves do ABC paulista que a resistência à ditadura, que estava dispersa, começou a se aglutinar, dando origem, inclusive, a um partido político, como o PT: “O que se tinha na base eram as comunidades eclesiais de base (CEBs), as

comissões de fábrica, que não eram os sindicatos, e, também, uma organização de movimentos populares e movimentos sociais” (CHAUI, 2017). Assim, a filósofa e ex-secretária destaca que aquele foi um período de efervescência contestatória, com atuação do operariado, da igreja progressista, de alguns movimentos sociais e que reuniam pessoas que, em anos anteriores, haviam participado do movimento estudantil. A presença desses movimentos, segundo Chaui, foi marcante nas décadas de 1980 e de 1990, mas depois irá desaparecer. Chaui lembra que, em 1976, foi criado o Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC), uma instância onde se reuniam os movimentos populares, movimentos sociais, movimentos sindicais, CEBs, setores universitários, com o objetivo de elaborar a crítica à ideologia dominante e de pensar o Brasil (CHAUI, 2017). De acordo com a filósofa, Francisco Weffort teve papel decisivo no CEDEC.

Na entrevista, Marilena Chaui comenta também o papel da imprensa na época e recorda quando o jornalista Claudio Abramo chamou Otávio Frias da *Folha de S. Paulo* e disse-lhe: “O momento é outro, se você quer um jornal que faça frente ao que tem aqui, um jornal que vai se espalhar pelo país, você tem que dar voz à esquerda, a esquerda tem que falar também” (CHAUI, 2017). Ela conta também que, naquele momento, a *Folha de S. Paulo* abriu espaço a intelectuais e artistas de esquerda, que passaram a assinar colunas no jornal, e menciona nomes como Matinas Suzuki e Otavio Frias Filho. Nos anos 1980 foi implementada a famosa reforma editorial da *Folha de S. Paulo*, processo que transformou o jornal dos Frias “em um grande periódico do Brasil” (CHAUI, 2017). Segundo Chaui, Claudio Abramo havia participado dessa reforma, em 1984, criando a Página 2 e a Página 3 do jornal, espaços voltados a artigos críticos de opinião.

Assim, segundo a filósofa e ex-secretária de cultura, aumentava na imprensa o espaço de participação pública de intelectuais e artistas brasileiros que nunca tinham podido se manifestar. Em São Paulo, a TV Cultura também percebe que precisa ampliar esse espaço e passa a investir em programas nos quais intelectuais e artistas poderiam ser ouvidos: “É quando surge o programa *Roda Viva*. A TV Bandeirantes, que estava começando, criará o *Canal Livre*, que convidava artistas e intelectuais” (CHAUI, 2017). Tinha-se, desse modo, segundo Chaui, “um plano de agitação”, e os veículos de comunicação apostaram nisso, criando espaços de debate e formulação de críticas que contavam com a participação de intelectuais e artistas. Para a entrevistada, a década de 1980 e a primeira metade da década de

1990 representou um momento de riqueza no campo das ideias e da produção artística.

Uma dos relatos mais interessantes de Chauí (2017) refere-se à Funarte. Ela afirma que a instituição “tem uma história incrível”:

Existia no período militar uma série de institutos isolados que cuidavam da questão das artes, e a filha do Geisel se interessava por artes. O Geisel teria pedido então que fosse criado um lugar em que sua filha pudesse trabalhar e, assim, criaram a Funarte. Ocorre que, dentro das instituições que foram constituir a Funarte, tinha gente de primeiríssima (CHAUI, 2017).

A ex-secretária afirma ter frequentado a Funarte na década de 1970, quando Aduino Novais começou a transformar uma parte da instituição em centro de debates e pesquisa.

Fernando Moraes, por sua vez, ao ser indagado sobre a quarta questão, recorda que nesse período importantes nomes do meio cultural e intelectual ocupavam postos nas mais diversas secretarias de estados e municípios espalhadas pelo país. Ele cita como exemplo Marilena Chaui (1989-1992), no município de São Paulo; Gilberto Gil, em Salvador; na Bahia, José Carlos Capinam³⁰ – “um verdadeiro luxo”, nas palavras de Moraes –; Violeta Arraes³¹ (1988-1990), irmã de Miguel Arraes, no Ceará, entre outros. Destaca também o grupo que o acompanhou na Secretaria estadual de Cultura de São Paulo: Eugênio Gudim, Mario Prata, Pedro Paulo Senna Madureira, Cláudio Kahns, Renato Janine Ribeiro, Arrigo Barnabé, Zuzi Homem de Mello e outros. Para Moraes (2017), o fato de haver gente muito qualificada nas secretarias do país ajudou a reverter o desequilíbrio causado pelo fim do MinC.

Como já mencionado, Fernando Moraes ressalta a importante participação de Gilberto Gil em 1987 junto à Fundação Gregório de Matos. Naquele momento, a fundação era o equivalente à Secretaria Municipal de Cultura de Salvador. Na entrevista concedida a série Produção Cultural no Brasil, Gil (2010) conta que sua atuação na instituição, durante a gestão do prefeito Mário Kertész, foi uma grande experiência, dado o contexto da época – imediatamente posterior à perestroika e à

³⁰ José Carlos Capinam foi nomeado em 1986 secretário municipal da Cultura de Camaçari (BA), passando a integrar o Conselho Nacional de Direito Autoral, do Ministério da Cultura (MinC), participando também de comissões de Divulgação Autoral. De 1987 a 1989, atuou como secretário da Cultura do estado da Bahia e como presidente dos "Fóruns Nacional de Secretários da Cultura e Estadual de Cultura". Cf. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/capinan/biografia>>. Acesso em: 7 ago. 2017.

³¹ Violeta Arraes foi secretária de Cultura do Ceará de 1988 a 1990.

glasnost, os dois braços do movimento de revisão da União Soviética e de toda influência do comunismo real e do socialismo real. Havia naquele momento, segundo Gil (2010), toda uma crítica da esquerda ao capitalismo e às formas perversas de gestão capitalista da sociedade. Também se fazia autocrítica sobre o “socialismo real”. Todas essas questões, com seus vários significados, o levavam a pensar em como fazer política:

Puxa vida, então eu acho que tem lugar para novas formas de política, formas criativas de política, formas artísticas, a política pode voltar a ganhar sua dimensão de arte mais ampla. Fazer política é fazer uma arte. E, naquele momento, havia ali na gestão de Mário Kertész um grupo com João Santana, Roberto Pinho, Antônio Risério, que já era um pouco isso, uma interface de criadores, gente criativa, pessoas das artes colaborando diretamente, criando interface direta com o poder, com a gestão, com a administração municipal. . Então eu disse: Quero ficar um pouco com vocês fazendo esse trabalho de aproximação entre a criatividade das artes e a gestão da administração pública. Foi isso. Fui e fiquei lá um ano (GIL, 2010, p.27).

Na mesma entrevista, o músico e ex-ministro conta que se tornou presidente da Fundação Gregório de Matos pelo período de um ano, acompanhado de pessoas como Antonio Risério, Roberto Pinho e Waly Salomão, e que sua candidatura a vereador foi um desdobramento deste trabalho. Esse grupo achava, inclusive, que ele poderia postular ao cargo de prefeito. Chegou-se a esboçar um lançamento dessa candidatura, mas a ideia acabou não indo adiante (GIL, 2010, p.27-8).

Para Gilberto Gil, o grupo de pessoas que atuava na Fundação Gregório de Matos imprimia um tom de nítida aproximação com o campo da criatividade. Ele conta que ali eram realizadas muitas releituras sobre as formas de elaborar projetos culturais. Foram realizados, por exemplo, projetos que apoiavam os grupos afro-nascentes, como o Olodum, que construiu sua sede nessa época. Também foram criados terreiros de candomblé, intensificando as relações da Bahia com a África, a fim de potencializar o legado africano e dar visibilidade aos seus vários aspectos. Houve espaço ainda para pensar a atuação dos poetas de rua e também do teatro ambulante, por meio de um projeto chamado Boca de Brasa, que retomava a tradição do teatro de rua (GIL, 2010). Enfim, para Gil, aquela foi uma gestão muito criativa. Por essa razão, quando foi para o Ministério da Cultura, levou boa parte da equipe que havia trabalhado com ele naquele período (GIL, 2010).

Diante do exposto, pode-se concluir que durante a década de 1980 e início de 1990, artistas, intelectuais e gestores culturais atuaram em diversos pontos do país, contribuindo para introduzir novas ideias e promovendo a implementação de políticas culturais que serviram para alimentar o debate e as discussões em torno das questões culturais do Brasil.

6.2 Uma avaliação das entrevistas

Nos relatos apresentados a partir das entrevistas, percebe-se uma riqueza de ideias e informações que fornecem interpretações sobre muitas das questões colocadas por esta investigação. Ainda que extensos, e por vezes repetitivos, os depoimentos possibilitam muitos questionamentos e o aprofundamento de aspectos levantados, tendo em vista a expressividade e representatividade dos depoentes e das informações por eles fornecidas. Ao analisar as questões que foram abordadas pelos entrevistados, busca-se aqui alinhar as hipóteses iniciais deste trabalho.

Em relação à hipótese sobre as razões que levaram Collor a extinguir o MinC, as opiniões se dividem. Para alguns entrevistados, como Gilberto Gil (2010), Luiz Carlos Bresser-Pereira (2017) e Yacoff Sarkovas (2010), a introdução de postulados neoliberais na gestão do Estado brasileiro levou Collor a uma ação de desmonte do aparato estatal. Eles entendem que, na visão do então presidente Collor, o Estado não deveria ter mais nenhuma responsabilidade com a área cultural e sua gestão deveria ser feita pelo mundo privado. Esta seria a razão que teria levado Collor a extinguir o MinC.

Apenas Hermínio Bello de Carvalho (2017) defendeu com ênfase que a extinção do ministério representou um revide aos artistas que não apoiaram Fernando Collor na campanha de 1989. Entretanto, ainda que a maioria dos depoentes descarte essa hipótese e aponte outras suposições, alguns mencionam também a vingança, ou revanchismo, contra a classe artística. Assim, Francisco Weffort (2017) considera como hipótese para a extinção do MinC que Collor tenha precisado construir uma imagem oposta à de Sarney, mas não afasta a possibilidade de que possa ter havido uma pequena vingança contra a classe artística. Luiz Carlos Bresser-Pereira (2010) observa que não acredita que tenha havido retaliação clara por parte de Collor, nem que esta seja a explicação para a extinção do MinC, mas admite que pode ter havido certo ressentimento contra a classe artística.

Marcos Mendonça (2017), ao ser questionado sobre as razões que levaram Collor a uma ação de desmonte institucional da área da cultura, não se refere explicitamente à adoção de postulados neoliberais pelo governo Collor. Contudo, destaca que o presidente buscou um caminho para estancar a alta inflação que assolava o país, procurando tornar o Estado menos dispendioso. Nesse processo, segundo Mendonça, o presidente teria adotado medidas drásticas em relação à cultura, como a extinção repentina de uma série de instituições. Mendonça considera, ainda, que a Secretaria de Cultura do governo federal, criada em substituição ao MinC, não tinha peso político, nem força para articular políticas na área da cultura (MENDONÇA, 2017).

Indagada sobre as razões que levaram Collor a extinguir o MinC, Marilena Chaui observa que não acredita em uma visão conspiratória, nem de que tenha se tratado de um programa político de governo. Para a filósofa, Collor estava sem base de apoio entre os artistas e intelectuais e sem amparo institucional, pois as secretarias municipais e estaduais não lhe davam sustentação. Além disso, carecia de quadros entre seus apoiadores. Assim, acabar com o ministério teria sido a melhor saída encontrada pelo seu governo (CHAUI, 2017).

Já Fernando Moraes (2017), ao comentar sobre o fim do MinC, aponta o desprezo de Fernando Collor e seu grupo pela questão cultural. Para Moraes, a extinção do ministério não foi planejada, mas era um forte sintoma do despreço que o presidente possuía pela área, tanto que logo no início de seu mandato transformou o MinC em secretaria, ou seja, reduziu o espaço da cultura no governo.

Sobre a atuação de intelectuais, artistas e agentes culturais no período, Luiz Carlos Bresser-Pereira (2017) ressalta a importância de artistas no processo de redemocratização do país e nos anos seguintes. Ele destaca o importante trabalho do intelectual Celso Furtado junto à cultura.

Marilena Chaui (2017), por sua vez, tece uma longa análise sobre o tema, enfatizando que a década de 1980 e a primeira metade da década de 1990 representaram um momento rico no campo das ideias e da produção artística. Ela destaca que, naquele momento, houve aumento no espaço de participação pública de intelectuais e de artistas brasileiros nos veículos de comunicação. Fernando Moraes (2017) também aponta que o final da década de 1980 foi um momento excepcional para a cultura, pois nomes com expressividade no meio artístico e

intelectual ocupavam importantes espaços em secretarias de cultura de estados e municípios em todo o país.

Em relação à hipótese de que artistas, intelectuais e agentes culturais não se mostraram capazes de coordenar, em um primeiro momento, um movimento de resistência contra a extinção do MinC, Chaui (2017) afirma que ocorreu uma luta política contra o fechamento do ministério. Os demais entrevistados, porém, enfatizam que a classe artística e cultural teria ficado perplexa diante das ações de desmonte institucional do setor, mas não apontam a existência de um movimento mobilizador que pudesse ter impedido a extinção do MinC e de importantes instituições culturais públicas do Brasil, nem de evitar a revogação da Lei Sarney.

Entretanto, a força de mobilização de Luiz Carlos Barreto e do grupo de cineastas próximos a ele não deve ser subestimada. Vale lembrar o depoimento de Luiz Carlos Barreto (2010) a série Produção Cultural do Brasil. Barreto menciona que, depois que Collor percebeu a necessidade de se aproximar da classe artística, nomeando Paulo Sérgio Rouanet como secretário de Cultura, seu grupo intuiu que havia espaço para propor uma lei que substituísse a lei Sarney, já pensando também, em algo específico para o setor do audiovisual.

Na mesma entrevista, ao ser indagado se havia indicado Luiz Roberto Nascimento para ser ministro de Collor, Barreto (2010) conta que, quando o presidente começou a pensar em “rearrumar o negócio da cultura”, mandou um recado para seu filho Bruno, que estava nos Estados Unidos, dizendo que “queria consertar ‘a cagada’ que havia feito” no setor e que pensava em fazê-lo a partir do cinema, e, por essa razão, indagava quem poderia ser um bom ministro. Segundo Barreto (2010), Collor não queria ninguém ligado ao governo militar, nem a outros governos. Queria uma pessoa nova, de sua geração. Foi então que Bruno Barreto lembrou-se de Luiz Roberto Nascimento, mas alguém do governo pediu-lhe que apresentasse o nome a Leopoldo Collor, “o irmão do presidente que tinha a tese de que cinema e teatro era negócio de bandido e de prostituta” (BARRETO, 2010, p. 55-6). Barreto (2010) conta que o filho decidiu não procurar Leopoldo e, assim, o nome de Luiz Roberto ficou esquecido. (BARRETO, 2010, p.55-6)

Ainda que Luiz Carlos Barreto não apresente mais detalhes sobre a pressão que exerceu junto com outros produtores e cineastas durante o governo Collor, ele demonstra que a influência do grupo foi decisiva para a escolha do secretário da Cultura durante o governo Itamar Franco (BARRETO, 2010, p.56). Assim, o

cineasta conta que, após a posse de Itamar, seu grupo discutiu com José Aparecido de Oliveira o nome do novo secretário da Cultura. Muitos nomes foram aventados, inclusive o de Nelson Pereira dos Santos. O nome que tinha maior apoio entre o setor do cinema, porém, era o de Luiz Roberto Nascimento, mas José Aparecido queria o embaixador José Sette Câmara Filho, que, na opinião de Barreto (2010, p.56), “era uma bela figura, mas não era condizente com a cultura moderna”. Afirma Barreto que seu grupo começou então a pressionar para que Luiz Roberto fosse o escolhido por Itamar, o que de fato ocorreu:

[...] isso foi fundamental, porque Luiz Roberto era um fiscalista e, mesmo dentro do governo, a Receita Federal tinha reações fortíssimas contra qualquer negócio de renúncia fiscal, mas o Luiz Roberto, com o conhecimento que tinha, segurou. Não deixou a Receita destruir a Lei do Audiovisual (BARRETO, 2010, p.56).

O depoimento de Barreto (2010) revela a rede de relações de seu grupo com o poder, a ponto de ser consultado sobre nomes para assumir pastas de comando da Cultura. Nota-se, pela entrevista, que Luiz Roberto Nascimento foi conduzido a ministro da Cultura no governo Itamar Franco por meio do *lobby* exercido por seu grupo e que trabalhou para que a Receita Federal não impedisse a proposta de renúncia fiscal contida no projeto da Lei do Audiovisual.

Quanto à hipótese de que, com o MinC fragilizado, ao final do governo Sarney, Collor teria encontrado terreno favorável à sua extinção, ela foi confirmada pelos entrevistados. Eles chamam atenção para a crise que o país vivia, com os sobressaltos dos diversos planos econômicos e as consequências devastadoras da inflação e seus reflexos no setor cultural. Eles apontam, ainda, a forte instabilidade administrativa, do recém-criado MinC. Alguns entrevistados, como Chaui (2017), citam a constante troca de ministros. Já Mendonça (2017) enfatiza o percentual ínfimo do orçamento reservado à cultura e o corte constante de verbas, além dos desvios na Lei Sarney. Bresser-Pereira (2017) ressalta que o sistema de financiamento da cultura, em particular praticada pela Embrafilme, era um erro. Segundo o economista: “Apesar da inflação alta, a Embrafilme dava dinheiro para os produtores, sem correção monetária, o que virava uma espécie de roleta. Assim, quanto maior a inflação, melhor para os cineastas, um sistema muito perverso e muito irracional com relação aos benefícios concedidos” (BRESSER-PEREIRA, 2017).

É preciso ressaltar que, segundo os entrevistados, o que permitiu que a esfera cultural sobrevivesse no período foi uma maior presença de secretarias da Cultura, em muitos estados e municípios do país, que realizaram ações de proteção ao setor.

Por fim, cumpre observar que Collor ao extinguir o Ministério da Cultura, sem nenhum debate público ou qualquer espécie de consulta prévia pautou-se pela crença que o setor cultural, assim, como os demais setores produtivos, poderia auto administrar-se, regulado apenas pelas leis do mercado. Tal fato provocou um processo de desmonte das instituições oficiais. O próprio MinC só será revertido na gestão de Itamar Franco, em 1992, após o processo de impeachment do Presidente Fernando Collor, quando o governo recria o Ministério da Cultura, sob a direção de Antonio Houaiss.

6.3 Análise e balanço das hipóteses

Ao realizar esta análise final, empreende-se um esforço de síntese para, a partir do que foi apresentado pela pesquisa, levantar os principais aspectos que moveram as engrenagens do processo de extinção do MinC. Para tanto, recorre-se a toda documentação utilizada no trabalho, bem como à reflexão elaborada a partir da pesquisa.

Seguindo o difícil caminho da história da transição política brasileira, particularmente focalizando o final do regime militar, destacou-se o atentado do Riocentro (1981) e a Campanha das Diretas Já (1984), que se tornou um movimento aglutinador de inúmeras demandas democratizantes, inclusive ampliando a ideia da incorporação do direito à cultura. Em relação ao movimento das Diretas Já, foi demonstrado, por meio de artigos e matérias publicados na imprensa, o apoio e o engajamento de artistas e intelectuais, especialmente nos grandes comícios realizados em várias capitais. Esses eventos contaram com forte adesão da sociedade civil, registrando a participação de milhares de pessoas. A pesquisa apontou, ainda, a forma como a grande imprensa posicionou-se frente ao movimento das Diretas Já. Assim, enquanto a *Folha de S. Paulo* aderiu à campanha, o jornal *O Globo* seguiu a linha de, na medida do possível, ocultar o movimento.

Acompanhando os passos da criação do Ministério da Cultura, demonstrou-se como foram sendo criadas muitas secretarias de cultura, em estados e municípios

brasileiros, a partir das eleições diretas para os governos estaduais em 1982. Em algumas dessas secretarias foram realizadas experiências inovadoras de políticas culturais, como foi o caso do Rio de Janeiro. Como vice-governador e secretário de Ciência e Cultura, Darcy Ribeiro, em 1982, criou os Cieps, escolas que assumiram em sua proposta curricular a cultura como eixo articulador das atividades pedagógicas. Revelou-se também o trabalho inovador de Gianfrancesco Guarnieri (1984-1985) à frente da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Essas experiências no campo da cultura adquiriram dimensões muito importantes, particularmente por se tratar do momento final do governo militar, quando o país ainda se encontrava sufocado pelo regime autoritário.

A pesquisa ressaltou também a criação, em 1983, do Fórum Nacional de Secretários da Cultura, articulado por José Aparecido de Oliveira, um exímio operador dos bastidores da política. O Fórum foi transformado em instância de poder e em instrumento permanente de mobilização para a criação do MinC, sob o argumento central de que era necessária uma instituição aglutinadora do setor dentro da nova ordem democrática que se desenhava.

A articulação política em torno da criação do MinC ocorre, portanto, em um momento de grandes mudanças no país, sendo foco de inúmeros debates, numa verdadeira guerra de opiniões e posições. Os argumentos alegados pelos defensores da criação do MinC eram de que havia uma desigualdade de poder entre as áreas da educação e da cultura, sendo que esta última era sempre relegada a um plano inferior entre os projetos prioritários do MEC. Além disso, argumentava-se que o Estado não cumpria seu dever constitucional de amparo à cultura, havendo desigualdade na repartição do orçamento global do MEC.

Entretanto, como apontado pela pesquisa, não havia consenso entre intelectuais e artistas em torno da ideia de criação de um ministério para a cultura. Por meio da análise de artigos, matérias e entrevistas publicados na grande imprensa, além das entrevistas realizadas pelo pesquisador, nota-se que os intelectuais e artistas contrários à ideia de criação do MinC argumentavam que uma pasta para a cultura não correspondia às necessidades prementes da nação e, principalmente, que a separação entre educação e cultura traria sérios prejuízos, além da custosa manutenção da burocracia estatal que requeria um ministério. Constatou-se, que intelectuais que orbitavam no Partido dos Trabalhadores posicionaram-se contra a criação do órgão. Foi o caso de Florestan Fernandes,

Octavio Ianni e Marilena Chaui. Esse partido constituiu, anos depois, um dos principais grupos de pressão contra o fim do MinC.

Contudo, a ideia de instituir o MinC tornou-se imperativa, até porque Tancredo Neves já havia se comprometido com a criação da pasta desde sua vitória pactuada no Colégio Eleitoral, em 15 de janeiro de 1985. Portanto, pode-se afirmar que o MinC foi criado para atender aos interesses de grupos políticos ligados ao Fórum Nacional de Secretários da Cultura, que demandavam espaços de poder. Por sua vez, Tancredo Neves e, posteriormente, José Sarney procuraram demonstrar que a criação do MinC simbolizava algo novo para a história da cultura e para a democracia brasileira, ideia esta ativada pelo significado político que representava a Nova República. Assim a criação do órgão pode também ser interpretada como um gesto político da redemocratização. Entretanto, o MinC enfrentou desde os seus primeiros dias uma crise constante de governabilidade.

Portanto, o MinC foi criado sem um programa estruturado a partir de políticas culturais. As decisões eram tomadas, na maioria das vezes, por imposições de gabinetes que não convergiam para um processo mais dialógico. Diante das inúmeras questões com as quais se deparavam os ministros, e sem um projeto de política cultural, o MinC expôs sua fragilidade desde os seus primeiros dias.

Também a Lei Sarney, criada por Celso Furtado um ano após a fundação do MinC, enfrentou muitos problemas. Ao final do governo Sarney, essa política já apresentava sinais de desgaste, sobretudo no âmbito da consecução de seu postulado central, ou seja, a intervenção parcial do Estado na cultura. A noção de que cabia à sociedade caminhar com seus próprios pés, livre da tutela do Estado, reforçou as denúncias de desmandos supostamente cometidos sob a égide da lei de incentivo à cultura. É fundamental ressaltar que a forma de incentivo proposta por Furtado consistia em uma ação conjugada de setores público e privado (via incentivos fiscais), um modelo desenvolvimentista que seria modificado com a Lei Rouanet e, fundamentalmente, com a Lei do Audiovisual.

Ainda, a pesquisa apontou que em meio aos problemas enfrentados pelo país, em 1989 ocorre a campanha presidencial, que se revelava à população brasileira como uma grande oportunidade de mudança, uma vez que se tratava da primeira disputa pelo voto direto após quase trinta anos sem eleições.

Ao se debruçar sobre a campanha presidencial de 1989, a pesquisa evidenciou como Collor de Mello procurou condensar em torno de si a ideia de

modernização do Estado, símbolo de mudança para o país. A necessidade de promover uma reforma da administração pública e do aparelho institucional e a crítica ao Estado como locus de corrupção e desmando foram os argumentos centrais utilizados por Collor durante a campanha. Além de expressar sua oposição a Sarney, o candidato construiu um discurso político calcado na imagem de moralizador, distante das velhas lideranças políticas tradicionais.

Ainda analisando o processo de disputa eleitoral de 1989, o trabalho revelou como, nos últimos meses daquele ano, o país assistiu a um espetáculo midiático protagonizado por artistas. Entre a maioria dos artistas existia uma teia de entendimentos em torno da aceitação do nome de Lula e uma oposição à candidatura Collor. Essa oposição gerou embates com os apoiadores do candidato alagoano, particularmente, com a atriz Marília Pera, que foi a público advogar seu direito à liberdade de escolha de seu candidato.

A recusa dos artistas em apoiar Collor e contribuir para o seu programa de governo, amplamente veiculada pela mídia, conforme demonstrado pela pesquisa, e confirmada pelas entrevistas, acabou por gerar a ideia de que a extinção do MinC teria representado uma represália de Collor à classe artística. Entretanto, a análise de várias fontes documentais não ofereceu elementos consistentes para cancelar essa hipótese. É claro que não se pode desconsiderar a importância das menções feitas por entrevistados que enfatizaram que este motivo talvez tenha estado presente, mesmo que não tenha sido a razão principal. Com certeza, a recusa de muitos artistas em assumir qualquer compromisso com Collor durante a campanha eleitoral contribuiu para alimentar a sua rejeição contra a classe e também para que sua equipe implementasse uma reforma drástica na área da cultura.

O cotejamento das fontes documentais corrobora com a hipótese de que a extinção do MinC ocorreu no bojo de mudanças que tinham como meta reduzir o tamanho do Estado e sua intervenção no domínio econômico, conferindo maior liberdade à iniciativa privada. Para a cultura, isso resultava na desobrigação do Estado quanto às suas responsabilidades de proteção e fomento do setor.

Sobre a hipótese de que, diante principalmente da extinção do MinC, artistas e intelectuais que constituíam sua base de sustentação não se mostraram capazes, em um primeiro momento, de coordenar um movimento de resistência para impedir a ação de desmonte da cultura, a análise das fontes pesquisadas, bem como das entrevistas realizadas, leva a crer que tal fato ocorreu em razão dos inúmeros

desacordos e cisões no mundo da cultura, relacionados às prioridades e aos interesses específicos de cada grupo. A base dessas divergências centrava-se nas estratégias políticas a serem adotadas. De um lado, havia grupos que defendiam as negociações diretas com o presidente Collor e sua equipe, como era o caso de Ruth Escobar e de cineastas liderados por Luiz Carlos Barreto. Do outro lado, Esther Góes e um grupo de artistas que integravam o Fórum Paulista de Cultura repudiavam a reforma administrativa imposta pelo governo e pediam o fim da recém-criada Secretaria de Cultura, questionando qualquer representatividade das atrizes Ruth Escobar e Marília Pêra. Acusações mútuas eram trocadas pelos segmentos representativos da cultura. Entretanto, a pesquisa apontou que, ainda que existissem sérias divergências entre as diversas associações, havia concordância em torno da reivindicação da retomada da política de incentivos fiscais suspensa por Collor, até porque, com a implementação da Lei Sarney, um grupo significativo de artistas passou a contar com os incentivos para o custeio de seus projetos, o que acabou por condicioná-los a produzir com os recursos advindos da lei.

Ainda em relação às manifestações de artistas diante das medidas adotadas pelo governo Collor, chamou atenção à declaração de Fernanda Montenegro. Em carta publicada no *Jornal do Brasil*, em 31 de março de 1990, Fernanda Montenegro expunha o mal-estar generalizado da categoria. Segundo a atriz, as atitudes de Collor e de seu secretário da cultura haviam provocado muita indignação entre os artistas, pois essas declarações colocavam em dúvida a honestidade da classe artística (MONTENEGRO, 2009). Ao se expressar em nome da classe, ela mostrava o quanto os artistas haviam sido afetados pelas medidas drásticas adotadas por Collor. Entretanto, a manifestação da atriz não conseguiu sensibilizar o governo e impedir o desmonte do MinC.

Um fato muito importante revelado pela pesquisa refere-se à forma como a grande imprensa posicionou-se em relação à extinção do MinC. Assim, os jornais *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo* exultaram em seus editoriais as medidas adotadas por Collor na cultura. Em linhas gerais, esses grandes veículos de comunicação compactuaram inicialmente com o governo, contribuindo para reforçar, junto à opinião pública, a ideia de que não cabia contestação em torno da extinção do MinC.

Em março de 1991, buscando reverter sua popularidade junto aos artistas, Collor substituiu Ipojuca Pontes por Paulo Sergio Rouanet no comando da

Secretaria de Cultura. As opiniões e decisões de Pontes haviam provocado tamanha polêmica que dificultaram sua permanência na pasta. Suas declarações alimentavam o antagonismo dos artistas com relação a sua gestão. Ao assumir a Secretaria de Cultura, Rouanet acenou aos artistas, enfatizando que, apesar dos desafios enormes, sobretudo em relação à questão da criação de uma nova legislação que substituísse a Lei Sarney, sua equipe se empenharia em estudar uma proposta que atendesse aos anseios da classe. Assim, atendendo às demandas e pressões de determinados segmentos artísticos, o governo implementou, em 1991, a Lei Rouanet.

A nova lei, de fato foi bem recebida pelas artistas. Todavia, a esperança de Collor de se aproximar dos artistas e contar com seu apoio, parecia muito difícil de ser obtida.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se propôs a refletir sobre as razões que levaram Collor a impor, de forma abrupta e imediata, mudanças profundas no setor cultural. A dissertação examinou o impacto que essas mudanças causaram na vida de artistas, intelectuais e gestores culturais que vivenciaram esse desmonte e como eles se articularam para impedir a extinção do MinC e de importantes instituições culturais públicas do Brasil, bem como da lei de incentivos fiscais, a chamada Lei Sarney. Portanto, foi na busca por compreender a situação adversa que representou o fim do MinC que esta dissertação foi sendo desenhada. O contato com variadas fontes arquivísticas, bem como a realização de entrevistas semiestruturadas permitiram o aprofundamento das questões colocadas pela investigação.

As medidas adotadas por Collor atingiram de forma devastadora as instituições culturais brasileiras. Com a extinção das fundações ocorreu um forte refluxo das políticas culturais federais.

Percorrido o trajeto para desvelar a questão da pesquisa, não há como deixar de reconhecer a necessidade de apreciação das políticas de incentivo e do papel do Estado no campo cultural, uma área prolífica de pesquisas, que assume muitas direções e fomenta muitos debates.

Assim, durante o regime militar, o Estado desempenhou um papel protagonista no processo de condução da cultura, tendo sido intensa a criação de órgãos ligados ao setor, entre eles, a Embrafilme, em 1969, e a Funarte, em 1975.

Com o fim da ditadura, durante o Governo Sarney, o ministro da Cultura Celso Furtado introduziu novas diretrizes para a cultura, a partir da compreensão de que, diante do clima de liberdade que o país vivia, o Estado deveria garantir autonomia e democratização no campo da produção cultural. É nessa perspectiva que é criada a Lei Sarney. Assim, para Furtado, depois de décadas de submissão da política cultural ao controle ideológico, o Estado assumiria um novo papel. Esse processo de descentralização não significava, segundo o ministro, que o Estado reduziria o seu esforço no campo da cultura.

Entretanto, como analisado no decorrer deste trabalho, por meio da Lei Sarney o governo abria mão de recursos públicos para que a própria sociedade os administrasse, definindo projetos e tomando iniciativas. Cabia também à sociedade o controle desse mecanismo. Ainda que a lei não tivesse sido criada para eliminar o

papel do poder público, mas para incentivar a participação do setor privado, a intervenção parcial do Estado pautou-se pela ausência de uma política pública cultural, aqui entendida como um conjunto de iniciativas por parte do governo, com o objetivo de garantir o direito dos cidadãos à cultura. Ao deixar que o mercado selecionasse as produções culturais de seu interesse, sem nenhuma fiscalização, o Estado permitiu que projetos culturais rentáveis fossem beneficiados por essa lógica de financiamento, privilegiando empresas à custa de dinheiro público.

No entanto, cabe afirmar que, no caso brasileiro – em que os modelos de gestão passaram da execução direta por parte do Estado para um modelo indireto de financiamento –, fez-se necessário o arranjo orçamentário com a permanência dos mecanismos promovidos pelas leis de incentivo. Uma das razões foi o fato de que estes recursos não são contingenciáveis em momentos de crise

As leis de incentivo fiscal, porém, não devem ser consideradas como estratégia única, nem mesmo como a principal forma de financiamento cultural. Elas devem ser um instrumento, entre muitos outros, estabelecido por meio de uma política cultural complexa.

Vale ressaltar que, em substituição à Lei Sarney, foi criada a Lei Rouanet. Esta lei foi fundada sobre um tríptico de financiamento constituído por: Incentivo a Projetos Culturais por meio de renúncia fiscal (Mecenato); Fundo Nacional de Cultura (FNC) e Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). No que se refere à parte de incentivo fiscal, a Lei Rouanet apresentava uma equação gradativamente mais liberal em relação à Lei Sarney, concedendo muito poder às empresas na proposição de projetos e, ainda, aumentando o percentual de recursos incentivados. Desta forma, privilegiava-se o mercado, possibilitando-lhe a decisão do financiamento, porém, com dinheiro público proveniente de deduções fiscais. Como já dito, a criação de mecanismos de controle e prestação de contas também se incorporam à lei de incentivo fiscal nesse período.

Esse formato legal chegou ao extremo com a Lei do Audiovisual, promulgada no governo Itamar Franco, dois anos após a Lei Rouanet. Neste caso, adotou-se uma forma de superincentivo baseada na renúncia fiscal.

Por essa razão, as maiores críticas às leis de incentivo centram-se na Lei do Audiovisual. Em relação a essa lei, Luiz Carlos Barreto (2017) forneceu detalhes sobre as estratégias empregadas para sua formulação e aprovação, enfatizando

como as relações com pessoas próximas ao poder político foram fundamentais para a consecução da mesma.

Diante do que foi exposto, observa-se que, enquanto as questões analisadas sobre o papel do Estado e as leis de incentivo não forem objeto de uma discussão mais ampla, envolvendo vários setores da sociedade, as mazelas tão frequentemente apontadas permanecerão, mesmo com as trocas de governo e de gestão da cultura. Em seu discurso de posse como ministro da Cultura, em 2003, Gilberto Gil prometeu reformular a Lei Rouanet, entretanto, até agora, nada foi feito.

Também é preciso que se amplie o debate em torno do tema da cultura, que ocupa papel constitutivo em todos os aspectos da vida social. O desafio que se coloca no entendimento da cultura reside em desvelar suas relações de força e poder, e demonstrar como ela pode contribuir com mudanças mais profundas na sociedade.

Por fim, cabe destacar que o tratamento que o Estado deve dar à cultura não pode estar dissociado do componente educacional. É preciso que seja assegurada a interação entre cultura e educação. Acredita-se que não é possível consolidar uma política cultural sem a convergência entre as duas áreas. Entretanto, a articulação entre os órgãos da cultura e da educação ocorre de forma muito esporádica no Brasil. Algumas ações têm sido realizadas, como a volta do ensino de artes nas escolas, como a exemplo da Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica (BRASIL, 2016).

Chegando ao final deste trabalho, vale a pena mudar o enfoque da pergunta inicial proposta pela investigação. Esta pesquisa partiu da indagação sobre as razões que motivaram Collor a impor, de forma abrupta, mudanças drásticas na área da cultura. Presentemente, a questão poderia ser reformulada de outro modo: Como foi possível que o Ministério da Cultura tenha sido extinto de forma tão rápida? Por uma série de fatos apontados durante todo o trabalho, é possível inferir que o MinC não chegou a formar uma base política capaz de resistir a crises institucionais. Com uma base dispersa e fragilizada, sem vínculos mais estreitos com os estados e municípios, e não possuindo instâncias de participação popular, o MinC tornou-se, assim, um alvo fácil a ser eliminado. Concomitantemente, algumas secretarias estaduais e municipais de cultura passaram a significar lugares de proteção ao

setor. O fortalecimento de instâncias locais possibilitou o desenvolvimento de muitos projetos culturais.

Esta pesquisa termina com questões ainda não resolvidas. Talvez uma investigação futura possa superar lacunas que não puderam ser respondidas pelo presente trabalho, tais como: De que forma as mudanças promovidas por Collor na cultura provocaram desgaste em sua imagem, favorecendo o seu *impeachment*? O MinC possui, no momento atual, uma base política capaz de garantir sua estabilidade?

Finalmente, cabe destacar a tentativa do pesquisador em entrevistar Fernando Collor. Procurado formalmente muitas vezes, o senador e ex-presidente resolveu preservar o silêncio.

Hoje, o Ministério da Cultura tem mais de 30 anos de história e já passou por outras crises institucionais. Todas elas, no entanto, têm por base as questões geradas pelo primeiro fim do MinC.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p.173-184, jul.-dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2017

ANTUNES, Ricardo. **A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)**. São Paulo: Autores Associados, 2004.

ARAGÃO, João Guilherme. **Desenvolvimento da Política Educacional e Cultural**. Conferência proferida pelo Secretário-Geral do MEC, Prof. João Guilherme de Aragão, na Escola de Comando e Estado-Maior da Aeronáutica – ECEMAR, no Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 1980. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1980. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001763.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**: Identidade e diversidade sem diferença. Salvador: 2007. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA. Disponível em: <<http://files.ifestcircomira.webnode.com/200000080-ce313d025a/Leitores,%20espectadores%20e%20internautas.pdf>>. Acesso em: 22 de março 2017

BARCELOS, Fábio Campos; GABLE, Louise. **Entre caminhos e descaminhos**. O Estado brasileiro e a organização do Poder Executivo (1990-1994). Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://linux.an.gov.br/mapa/wp-content/uploads/2011/09/Entre-caminhos-e-descaminhos.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

BARRETO, Luiz Carlos. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

BERTONCELO, Edison Ricardo Emiliano. “Eu quero votar para presidente”: uma análise sobre a campanha das diretas. **Lua Nova**, n.76. São Paulo, 2009, p.169-196. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/673/67313619006/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

BISQUERRA, Rafael Alzina. (Org.). **Metodología de la investigación educativa**. Madrid: Editorial La Muralla S.A, 2004.

BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural, 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. **A política cultural & o plano das ideias:** In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (Org.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

BRASIL. **DECRETO Nº 91.144, DE 15 DE MARÇO DE 1985.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.htm Acesso em: 1 abr. 2017

BRASIL. **LEI Nº 7.498, DE 25 DE JUNHO DE 1986.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7498.htm Acesso em: 1 jan. 2017.

BRASIL. **LEI Nº 7.505, DE 2 DE JULHO DE 1986.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm Acesso em: 1 fev. 2017.

BRASIL. **Discurso de posse de Fernando Collor de Mello no Congresso Nacional.** O projeto de reconstrução nacional. 15 de março de 1990 <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/fernando-collor/discursos/1990/01.pdf/view> Acesso em: 4 jan. 2017.

BRASIL. **MEDIDA PROVISÓRIA Nº 150, DE 15 DE MARÇO DE 1990.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/150.htm Acesso em: 10 jan. 2017.

BRASIL. **MEDIDA PROVISÓRIA Nº 151, DE 15 DE MARÇO DE 1990.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/151.htm Acesso em: 11 jan. 2017.

BRASIL. **DECRETO Nº 99.180, DE 15 DE MARÇO DE 1990.** Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99180.htm Acesso em: 20 fev. 2017.

BRASIL. **Política Nacional de Cultura.** Departamento de Documentação e Divulgação de Brasília, DF, 1977.

CABRAL, Ivam. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Salvador, 2007. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação-UFBA. Disponível em: <[http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre I politicas culturais n o brasil balanço e perspectivas.pdf](http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre%20I%20politicass%20culturais%20no%20brasil%20balanco%20e%20perspectivas.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2017.

BRASIL. LEI Nº 13.278, DE 2 DE MAIO DE 2016. Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Acesso em: 10 set. 2017

CALIL, Carlos Augusto. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1998.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens. (Org.). **A era FHC: um balanço**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002.

CASTRO, Luiz Felipe Meira de. O Estado Atual da Política Cultural no Brasil: Uma Agenda de Debates. *Revista de Administração Pública*. v. 23, n. 1. Rio de Janeiro: FGV, 1989. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/9360> Acesso em: 26 jun. 2017.

CASTRO, Ruy. O fantasma da ópera ministerial. **Folha de S. Paulo**, p.49, São Paulo, 18 maio de 1985.

CHAUÍ, Marilena. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferrón, em 28 de abril de 2017. Gravada em MOV.

CLARET, Martin. **O fenômeno Collor**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1989.

COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção Cultural no Brasil**. vols. I, II, III e IV. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

CONTI, Mario Sergio. **Notícias do Planalto: A imprensa e Fernando Collor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COSTA, Frederico Lustosa da. Brasil: 200 anos de Estado; 200 anos de administração pública; 200 anos de reformas. **Revista de Administração Pública**, v.42, n.5, p.829-874, Rio de Janeiro, set.-out. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rap/v42n5/a03v42n5.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

COSTA, Máira Lopes Viana. **A lei de incentivo como política cultural**: O papel da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. Rio de Janeiro, 2013, 113f. Dissertação (Mestrado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/11293/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Ma%C3%ADra%20Lopes%20Viana%20da%20Costa.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

DAHL, Gustavo. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. **Rebeca**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Ano I, n.1, p.264-280, jan./-jun. 2012. Entrevista concedida a Arthur Autran. Disponível em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2017.

DEMO, Pedro. Pesquisa qualitativa. Busca de equilíbrio entre forma e conteúdo. **Revista latino-americana de enfermagem**, v.6, n.2, p.89-104. Ribeirão Preto, abr. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rlae/v6n2/13912.pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

DÓRIA, Carlos Alberto. A merencória luz do estado. **São Paulo em Perspectiva**, v.15, n.2, abr.-jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000200012&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 1º mar. 2017.

DURAND, José Carlos Garcia. Profissionalizar a administração da cultura. **Revista de Administração de Empresas**, v.36, n.2, São Paulo, abr.-jun. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75901996000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 mar. 2017.

_____. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**, v.15, n.2, São Paulo, abr.-jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200010>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____; GOUVEIA, Maria Alice; BERMAN, Graça. Patrocínio empresarial e incentivos fiscais à cultura no Brasil: Análise de uma experiência recente. **Revista de Administração de Empresas**, v.37, n.4, p.38-44. São Paulo, out.-dez. 1997. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/37956/36706>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

FURTADO, Celso. In: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. (Org.). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. v.V. São Paulo: Editora Intrínseca, 2016.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa, v.6. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/420392/Cole%C3%A7%C3%A3o_Cadernos_De_Pesquisa>. Acesso em: 23 jun. 2017.

GIL, Gilberto. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

GLOBO NEWS. **Arquivo N**. Documentário exibido em 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZWj-YALnsI4>>. Acesso em: 19 abr. 2017

LAMOUNIER, Bolivar. **De Geisel a Collor: o balanço da transição**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

LEITE, Sebastião Uchoa. Governo Collor: os meses que assolaram a cultura. **Piracema**. Revista de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.121-128, 1993.

LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/ Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001, p.85-101. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6702/1223.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

LUNARDI, Rafaela. Cantos de luta: escutando os shows 1º Maio(Brasil 1980-1981). **Revista do Núcleo de Estudos de Ideologias e Lutas Sociais (NEILS)**. São Paulo, v.18, n.32, 2014.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão de bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. **Crises políticas e capitalismo neoliberal no brasil**. Campinas, 2013. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000915818&fd=y>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

MELLO, Fernando Collor de. **O Brasil aberto ao mundo**. Discurso de posse na presidência da República. Brasília: Senado Federal, 2008. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/243041/O%20Brasil%20aberto%20ao%20mundo.pdf?sequence=7>>. Acesso em: 1º mar. 2017.

MENDES, Helen Miranda. **O palco de Collor**. A precarização da política cultural do governo Fernando Collor. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

MENDONÇA, Marcos. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron. São Paulo, 15 de abril de 2017. Gravada em MOV.

MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984a.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. **Revista de Administração de Empresas**. v.24, n.1, São Paulo, jan.-mar. 1984b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75901984000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 jun. 2017.

MILLARCH, Aramis. A luta pelo poder dentro da Funarte. **Estado do Paraná**. 2 set. 1985. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/luta-pelo-poder-dentro-da-funarte>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In:_____.(Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Octávio; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2008

MONTENEGRO, Fernanda. Carta aberta a Fernando Collor de Mello. In: BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro**. A defesa do mistério. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2009, p.198-201.

MORAIS, Fernando. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferrón. São Paulo, 11 de junho de 2017. Gravada em MOV.

NAPOLITANO, Marcus. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso do IASPM, Cidade do México, 2002. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2017.

NOBESCHI, Alexandre. 1989: A estrela pop como cabo eleitoral. **Aurora: Revista digital de Arte, Mídia e Política**, n.1, dez. 2007.

ORGANIZAÇÃO ARNON DE MELLO, 2017 [website institucional]. Disponível em: <www.oam.com.br>. Acesso em: 31 ago. 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Plano Estadual de Cultura. 2015. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/SEC/PlanoEstadualdeCultura/PlanEstCultCaractHist.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2017.

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização**. Política Federal de Cultura. Rio de Janeiro; Editora Revan, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **Balanço crítico de uma experiência educacional**. Carta: falas, reflexões, memórias – informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro. Brasília, v.5, n.15, p.17-24, 1995.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social** - Revista de sociologia da USP, v.17, n.1, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

ROUANET, Sérgio Paulo. Entrevista. **Programa Roda Viva**. TV Cultura, 30 de agosto de 1991.

RUBIM, Antônio Albino C; BARBALHO, Alexandre B. (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia. Coleção Cult, 2007.

RUBIM, Antônio Albino C. Políticas culturais e novos desafios. **Revista Matrizes**, Ano 2, n.2, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1240>>. Acesso em: 2 abr. 2017

_____. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

_____. Políticas Culturais no Brasil: desafios contemporâneos. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: olhares e contextos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Recurso eletrônico http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/05/PolíticasCulturais02_v07.pdf Acesso em: 22 de junho 2017

SALLUM Jr., **Brasília**. O Impeachment de Fernando Collor. Sociologia de uma crise. Editora 34, São Paulo, 2015.

SARKOVAS, Yakoff. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

SINGER, André Vitor. **Esquerda e direita no eleitorado brasileiro**: a identificação ideológica nas disputas presidenciais de 1989 e 1994. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, Frederico Augusto B. da; MIDDLEJ, Suylan. **Políticas públicas culturais**. A voz dos gestores. Brasília, Ipea, 2011.

SKIDMORE, Thomas. A lenta via brasileira para a democratização: 1974-1985. In: STEPAN, Alfred. (Org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Maria do Carmo C. de. A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles. In: STEPAN, Alfred. (Org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Valmir. Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. **Políticas Culturais em Revista**, n.2 v.5, p.52-64, 2012. <https://rigs.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6535/4821> Acesso em: 29 de junho 2017b.

TAVARES, Olga. **Fernando Collor**: o discurso messiânico e o clamor do sagrado. São Paulo: Annablume, 1998.

WEFFORT, Francisco. Entrevista. In: COHN, Sergio; MALERONKA, Fabio. **Produção cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

Artigos de jornal

ALMEIDA, Miguel. Fomos a La Plaza. Um elenco milionário foi para o comício em uma jardineira democrática. **Folha de S. Paulo**, São Paulo: p.27, 26 jan.1984.

ANDRADE, Maria Julieta Drummond. Darcy Ribeiro. **O Globo**. Rio de Janeiro, p31, 1984.

AUGUSTO, Sérgio. Um festão cívico para reivindicar um direito. É hoje. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.4,10 de abril de1984

_____. Mesmo extinta, Funarte continua em atividade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, E-2, 3 de abril de 1990

_____. O papel mais difícil de Fernanda Montenegro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.29, 07 de maio de 1985.

BIONDO, Sônia. José Aparecido: "A cultura é fator primordial do povo brasileiro". **O Globo**, Rio de Janeiro, p.29, 28 de março de 1984.

BOSCHI, Renato R. Rumo ao eleitor indignado. O processo eleitoral está marcado por uma total desconfiança por tudo que é governo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.7-8,16 de julho de 1989.

CARDOSO, Fernando Henrique. Política Cultural. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.11, 1de outubro de 1989.

CARVALHO, José Murilo de. Eleições em tempos de cólera. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.2,16 de julho de 1989.

CARVALHO, Mario Cesar. Um estímulo à modernidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.E-1,17 de março de1990.

CHARBONNEAU, Paul-Eugène. Estética e Política. **Folha de S. Paulo**, S Paulo, p.A-4, 15 de abril de 1984.

COURI, Norma. Que dizer de um Ministério. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.66, 7 de outubro de 1984.

DIMENSTEIN, Gilberto. Estilo soft não ajuda imagem política de Collor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.7, 23 de junho de 1991.

DINIZ, Eli. Collor, o fenômeno explicado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.5-6, 16 de julho de 1989.

ELEUTÉRIO, Regina. Presidente da Rede Globo reafirma apoio a Collor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 6, 24 de dezembro de 1989.

EICH, Neri Vitor. Marinho orientou Collor para atacar candidatura de Silvio Santos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.5, 9 de novembro 1989.

ESCOBAR, Pepe. “Em busca dos espaços perdidos”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.27. 26 jan.1984

FOSCHINI, Ana Carmem. “Artistas esperam para definir seus candidatos”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.8, 28 de junho de 1989.

GIRON, Luis Antônio. Collor quer o fim da pasta da Cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.1, 14 de novembro de 1989.

GIRON, Luis Antônio. Cultura em Choque. Comissão pela Lei Sarney se reúne hoje à tarde. **Folha de S. Paulo**, S Paulo, p.E-3, 24 de março de 1990a.

_____. Intelectuais se reúnem e protestam contra Collor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3, 26 de março de 1990b.

_____. Artistas e intelectuais protestam em SP contra as medidas do governo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.10, 27 de março de 1990c.

_____. Artistas pedem o fim da Secretaria da Cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3, 28 de março de 1990d.

_____. Ipojuca Pontes quer fazer “a massa trabalhadora” absorver cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.2, 2 de abril de 1990e.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Cultura sem ministério. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3, 16 de março de 1990.

MIRANDA, Laércio. Amarelo, a cor símbolo da campanha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.4,15 de fevereiro de 1984.

MOTA, Carlos Guilherme. A nova sociedade civil e a cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3,14 de fevereiro de 1986.

MOURÃO, Gerardo Mello. O Ministério da Cultura. **Folha de S. Paulo**, S Paulo, p.38, 19 de março de 1985.

PERALVA, Osvald. A cidade Vazia. **Folha de S. Paulo**, p. 2, 21 de março de 1990.

PINTO, José Nêumanne. O remédio para a descrença é a negociação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.11, 24 de abril de 1984.

TRINDADE, Mauro. Artistas em pé de guerra. **Jornal do Brasil**, p.8, 21 de março de 1990.

TURÍBIO, Lucia. A Constituição manda o Estado apoiar cultura. **O Globo**, p.10, 10 de março de 1991.

SCHILD, Suzana. Os órfãos da Embrafilme. **Jornal do Brasil**, p.8, 21 de março de 1990.

SCHOLZ, Cley; VIZIA, Giulia Di. As relações com o poder. **O Globo**, p.5, 29 de abril de 1990.

SPITZ, Eva. O contra ataque. Artistas se reúnem em defesa da sobrevivência da Lei Sarney. **Jornal do Brasil**, p.6, 4 de abril de 1990.

SUZUKI JR, Matinas. A cultura pela culatra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.3, 30 de dezembro de 1984.

JORNAL DO BRASIL. **Rede globo "colloriu", mas artistas preferiram Lula**. Rio de Janeiro, p.4, 24 de dezembro de 1989.

JORNAL DO BRASIL. **Cultura Livre**. Rio de Janeiro, p.10, 25 de março de 1990a.

JORNAL DO BRASIL. **Artistas contra extinções**. Reunião sugere a volta da Lei Sarney. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.3, 27 de março de 1990b.

FOLHA DE S PAULO. **Rio quer fazer do comício de hoje uma festa cívica**. São Paulo, p.A-4,10 de abril de 1984a

FOLHA DE S PAULO. Mobilização poderá ser um fato histórico. **Folha de S Paulo**, São Paulo, p.A-4,15 de abril de 1984b

FOLHA DE S PAULO. Cultura em debate dá samba. Folha de S Paulo, São Paulo, p.45, 9 de março de 1985a.

FOLHA DE S PAULO. Ministro da Cultura desmente desorganização em sua pasta. Folha de S Paulo, São Paulo, p.39, 5 de setembro de 1985b.

FOLHA DE SÃO PAULO. Atrizes na campanha do PRN. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p.8, 20 de maio de 1989a

FOLHA DE S PAULO. Todos falam de Collor. Folha de S Paulo, S Paulo, p.A-8, 28 de junho de 1989b.

FOLHA DE S PAULO. Cachês de Políticos motivam adesões. Folha de S Paulo, São Paulo, p.8, 28 de junho de 1989c.

FOLHA DE S. PAULO Artistas se reúnem para discutir apoio no Segundo Turno. Folha de S Paulo, São Paulo, p.11, 26 de novembro de 1989d.

FOLHA DE S. PAULO. Empresário apoia o regime militar. Folha de S Paulo, São Paulo, p. 6, 24 de dezembro de 1989e

FOLHA DE S. PAULO. "Cultura sem ministério". Folha de S Paulo, São Paulo, p A-2, 28 de fevereiro de 1990a.

FOLHA DE S. PAULO. As palavras do Presidente. Jornal Folha de S Paulo, São Paulo, A-2, 16 de março de 1990b.

FOLHA DE S. PAULO. Collor acaba com a Embrafilme, 6 fundações e suspende a Lei Sarney. Jornal Folha de S Paulo, São Paulo, p.1, 17 de março de 1990c.

FOLHA DE S. PAULO. Artistas e intelectuais protestam em SP contra as medidas do governo. Folha de S Paulo, São Paulo, p. 10, 27 de março de 1990d

FOLHA DE S. PAULO. Para Chaui, extinção é arbitrariedade. Folha de S Paulo, São Paulo, p. 2, 3 de abril de 1990e

O GLOBO. Rio faz comício pelas diretas. Foi a maior concentração política da história da cidade. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, p.5, 11 de abril de 1984a

O GLOBO. Minas abre amanhã Encontro Nacional de Política Cultural O Globo, Rio de Janeiro, p.21, 20 de abril de 1984b.

O GLOBO Marília Pêra denuncia patrulhamento. O Globo, Rio de Janeiro, p.6, 1 de dezembro de 1989a.

O GLOBO. Um manifesto contra o maniqueísmo. O Globo, Rio de Janeiro, p.12, 3 de dezembro de 1989b.

O GLOBO. Melquior deve ser Ministro da Cultura. O Globo, Rio de Janeiro, p.3, 18 de fevereiro de 1990a.

O GLOBO. Ipojuca rebate críticas de intelectuais. O Globo, Rio de Janeiro, p.4, 7 de dezembro de 1990b.

O GLOBO. Collor assina projeto com apoio de artistas. O Globo, Rio de Janeiro, p.4, 9 de agosto de 1991.

O GLOBO. Collor admite participação de Merquior. O Globo, Rio de Janeiro, p.9, 10 de jan. de 1992.

O ESTADO DE S.PAULO. Em defesa da cultura. São Paulo, p.3, 3 de abril de 1990a

O ESTADO DE S.PAULO. Ipojuca anuncia política de prêmios culturais. Jornal O Estado de S.Paulo, p.12, 5 de julho de 1990b.

O ESTADO DE S.PAULO. Collor busca saída contra isolamento. Jornal O Estado de S.Paulo, p.7, 19 de maio de 1991.

ANEXO

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Roteiro Marcos Mendonça

- 1-Quais as razões que levaram Collor a extinguir o MinC? O que o senhor sabe sobre o Collor?
- 2-Quais os problemas que o Brasil enfrentava quando Collor foi eleito. Em relação ao MinC como ele se encontrava?
- 3-Qual sua opinião sobre as leis de incentivo a cultura?
- 4-Como ocorreu o crescimento e a expansão das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura durante a década de 1980?
- 5-Qual o papel de artistas e intelectuais no período?
- 6-Durante a ditadura militar havia uma separação entre o mundo cultural e o mundo empresarial. A Lei Sarney (1986) possibilitou essa aproximação e até mesmo incentivou, no entanto a Lei Sarney era alvo de uma série de críticas. O que o senhor pensa da Lei Sarney?
- 7-Que conceito de incentivo está presente na Lei Mendonça?
- 8-Como a Lei Mendonça influenciou a criação da Lei Rouanet?
- 9-Yacoff Sarkovas diz que percebeu uma armadilha nas leis de incentivo, principalmente com a aprovação da Lei do Audiovisual. Segundo Sarkovas a Lei do Audiovisual subverteu inteiramente o conceito de incentivo fiscal, transformando incentivo fiscal em dedução integral. O que o senhor acha dessa afirmação?
- 10-Fernando Henrique Cardoso e José Sarney foram relatores da Lei Rouanet, como ocorreu nos bastidores à criação da Lei?

Roteiro Professor Bresser Pereira

- 1-A campanha de Collor estava bastante ancorada em uma plataforma de contraposição ao governo Sarney, associando o governo Sarney à prática de ineficiência e aos marajás. Quando Collor assumiu a presidência transformou o MinC em uma Secretaria de governo. O Senhor pode explicar as razões que

levaram Collor a extinguir o Ministério da Cultura, inúmeras Fundações e acabar com a Lei Sarney?

2- Quais os problemas que o Brasil enfrentava quando Collor foi eleito. Em relação ao MinC como ele se encontrava?

3- Qual sua opinião sobre as leis de incentivo a cultura?

4-Como ocorreu o crescimento e a expansão das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura durante a década de 1980?

5-Qual o papel de artistas e intelectuais no período?

6-Professor em seu livro o senhor escreve que em 1984 Furtado publica uma coletânea de ensaios com o título *Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise*, cujo tema central será a crise da economia brasileira, o que segundo o senhor deve ter inspirado o Presidente José Sarney a convidar Furtado para o Ministério da Cultura. O senhor ainda continua acreditando nessa ideia?

7-O senhor foi colega de Celso Furtado em sua passagem pelo governo Sarney, pode detalhar como vocês interagiam?

8- Ao assumir o MinC Celso Furtado pensava em desenvolver a economia da cultura, conceito por ele defendido. O que o senhor pensa do conceito defendido por Furtado?

9-O senhor poderia explicar qual era o conceito de incentivo fiscal da Lei Sarney que com a Lei do Audiovisual virou “dedução”.

10-O Senhor acompanhou os bastidores da aprovação da Lei Rouanet, o senhor sabe como foi?

Roteiro Professora Marilena Chaui

1-Quais as razões que levaram Collor a extinguir o MinC? O que o senhor sabe sobre o Collor?

2- Quais os problemas que o Brasil enfrentava quando Collor foi eleito?. Em relação ao MinC como ele se encontrava ao final do governo Sarney?

3- Qual sua opinião sobre as leis de incentivo a cultura?

4-Como ocorreu o crescimento e a expansão das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura durante a década de 1980?

5-Qual o papel de artistas e intelectuais no período?

6-Professora em um trecho de uma matéria da Folha de São Paulo publicado em 14 de novembro de 1989, Collor afirma: “*não tenho interlocutores nessa*

área(cultura)” Fernando Collor incumbiu a economista Zélia Cardoso de Mello, de formar uma equipe para redigir o programa de governo do PRN inclusive na cultura. A senhora sabe alguma coisa sobre isso. Quem participou, por exemplo?

7-Professora segue trecho de matéria da Folha de São Paulo de 20 de fevereiro de 1990 *“O escritor Mario Vargas Llosa candidato a Presidência do Peru, almoça hoje com o presidente eleito Fernando Collor. Assessores do presidente davam ontem como certa a presença do embaixador do Brasil na Unesco José Guilherme Merquior cotado para o Ministério da Cultura, se não for extinto ou das Relações Exteriores. Merquior desembarcou na tarde de domingo e ontem teve encontro com Fernando Collor no Bolo de Noiva, sede do escritório de transição. Os jornalistas perguntaram ao porta voz Claudio Humberto se o presidente Collor pretende manter o Ministério da Cultura que pelos planos iniciais deveria ser extinto, mas ele não quis comentar. Indagado se Merquior seria ministro Claudio Humberto elogiou o Embaixador “sua presença honra qualquer governo”* A senhora pode comentar esse trecho da matéria?

8-Em muitos de seus livros a senhora apresenta o conceito de política cultural. Poderia de forma sintética expor como esse conceito foi operacionalizado em sua gestão no município de São Paulo?

9-Os intelectuais tiveram um papel central na política de redemocratização dos anos 1980, e também é claro na disputa partidária presidencial de 1989. No campo da cultura vários deles atuavam com muita força. Pode-se citar Celso Furtado que foi o Ministro da Cultura do governo Sarney, Weffort que teve papel importante no PT e que depois foi Ministro da Cultura do Fernando Henrique. O próprio Fernando Henrique que coordenava as ações culturais na candidatura de Covas. Também um grande leque de intelectuais, inclusive a senhora, ligados à candidatura Lula, Darcy Ribeiro no campo brizolista, e Merquior ligado ao campo Collor. Como a senhora analisa essa disputa de projetos na eleição de 1989?

Roteiro Fernando Moraes

1-Quais as razões que levaram Collor a extinguir o MinC? O que você sabe sobre o Collor?

- 2- Quais os problemas que o Brasil enfrentava quando Collor foi eleito? Em relação ao MinC ao final do governo Sarney como ele se encontrava?
- 3- Qual sua opinião sobre as leis de incentivo a cultura?
- 4-Como ocorreu o crescimento e a expansão das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura durante a década de 1980?
- 5-Qual o papel de artistas e intelectuais no período?Quais os nomes expressivos que atuaram na Secretaria de Cultura durante sua gestão?