

# **CULTURA E PODER:**

**ministério da cultura  
e atores políticos**

**FABIO MALERONKA FERRON**

**Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Sociologia**

**São Paulo, 2023**

# **CULTURA E PODER:**

**ministério da cultura  
e atores políticos**

**FABIO MALERONKA FERRON**

**Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Sociologia**

**São Paulo, 2023**



# **CULTURA E PODER:**

**ministério da cultura  
e atores políticos**

**FABIO MALERONKA FERRON**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia

Área de concentração: Sociologia da Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

**São Paulo, 2023**

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F396c Ferron, Fabio Maleronka  
Cultura e poder: Ministério da Cultura e atores políticos / Fabio Maleronka Ferron; orientadora Maria Arminda do Nascimento Arruda - São Paulo, 2023.  
390 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Ministério da Cultura. 2. Redemocratização. 3. Políticas Culturais. 4. Nova República. 5. Artistas.  
I. Arruda, Maria Arminda do Nascimento, orient. II. Título.

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.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

Fabio Maleronka Ferron

Cultura e poder: ministério da cultura e atores políticos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

Prof./a Dr./a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof./a Dr./a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof./a Dr./a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof./a Dr./a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof./a Dr./a: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_



*Para Ninoca*





## AGRADECIMENTOS

Devo este estudo, **Cultura e poder: Ministério da Cultura e atores políticos**, a muitas pessoas, mas só consegui chegar ao final com a ajuda diária de minha mãe, Wanda Maleronka, meu pai, Francisco Ferron, e minha filha, Nina, a quem agradeço especialmente. Também o dedico às pessoas que sempre estiveram a meu redor: Mariana Maleronka, Marcela Moraes, David Messiner, Guilherme Ferron, Alice Ferron, Pedro Ferron, Ana Maria Belluzzo, Nelson Moraes e Sidéia Moraes, Fernando Moraes (*in memoriam*) e Vanderlei Maleronka (*in memoriam*).

É impossível pensar em melhor sorte do que ser orientado pela professora doutora Maria Arminda do Nascimento Arruda. Este trabalho foi construído em conjunto desde o início, quando publicamos o artigo “Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil” em 2019, na revista **Tempo Social**. Com sua condução segura, inclusive e principalmente nos momentos mais difíceis da pesquisa, pudemos tecer o fio condutor das formulações para a estrutura do arco narrativo que percorre e entrelaça estes sete capítulos. A orientação foi acontecendo de diferentes formas: de trechos corrigidos à mão a reposicionamentos conceituais. Agradeço enfaticamente a ela pela coragem de orientar uma tese com objeto de estudo tão complexo.

O trabalho foi concretizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), entidade do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações para incentivo à pesquisa no Brasil, com bolsa de fevereiro de 2019 a janeiro de 2023. Sou grato: sem esse apoio não conseguiria realizar a pesquisa.

Agradeço também a meus professores e orientadores, formais e informais, desde a graduação: Fabiola Zioni, José Carlos Vaz, Marco Antônio de Almeida, Cynthia Harumy Watanabe, Paul Singer (*in memoriam*) e Maria Célia Paoli (*in memoriam*).

Durante os quatro anos de duração da pesquisa, algumas pessoas foram decisivas, especialmente Mônica Rinaldi, pela revisão atenta do texto, e Ana Lúcia Mendes Reis, Eduardo Marinho, Franciéle Carneiro Garcês da Silva, Gabriel Pedrosa, Isabella de Andrade Rodrigues, Marco Antônio Rodrigues e Cica Aguirre.

Foram valiosas, para a elaboração do texto, as opiniões e alterações sugeridas após a leitura de meus amigos Renata Rocha, Itaquê Barbosa, Joaquim Toledo Jr, Luís Fernando Massoneto, Alfredo Manevy, Pedro Alexandre Sanches e Rafael Carvalho. Muito obrigado.

Outros, ainda, foram cruciais à articulação das entrevistas para o estudo: Cecília Heise, Deise Mendes de Lima, Helena Maria Gasparian, Gilda Portugal Golvea, Daniel Merli, Weber Sutti, José Chrispiniano, Genilce Moraes da Silva e Pedro Costa. Obrigado.

A meus amigos Andreia Lunkes Conrado, Mariana Levy, Micaela Neiva, Daniel Yhuahz, Emiliano Castro, Fabio Bechara Sanchez, Fernanda Accioly, Fernando Kleiman, Gustavo Carneiro Vidigal Cavalcanti, Jade Percassi, Maurício de Góis Dantas, Maria Paula Patrone Regules, Rodrigo de Toledo Vicino, Juliana Braz, José Guilherme Pereira Leite, Marivaldo Pereira, Samantha Neves, Maria Carolinha Trevisan, Tiago Mesquita, Juliana Haddad de Lamare, Juliana Nolasco, Luciano Onça, Endyra Oliveira Russo, Luciana Ceron, Moara Passoni, Máira Bühler, Rafaela Vincensin, Melina Andrade, Marina Couto, Adriana Piva, Lauro Mesquita, Fernanda Feil, Maria Agustina Comas, Camila Saraiva, Juliana Lopes, Sandra Martins Pinto, Maria José Motta Gouvêa, Patrícia Oliveira, Alessandra Barreto, Fernando de Santilhana Marques e Vivian Cunha Galletta Kern. Obrigado pela amizade.

A minha turma de doutorado, Marina Araujo Miorim, Max Luiz Gimenes, Pedro Serra, Beatriz Brandão, Glícia Maria Pontes Bezerra, Jessica Mazzini Mendes, Rachel T. Santos Abrão, Erika Amaral, Edson Costa, Francisco Daniel Iris Goiana e Rodrigo Amaral. E a Simonia Santos, funcionária da universidade.

Deixo registrados, também, todos que participaram do **Produção Cultural no Brasil** em 2010, série de livros e vídeos com muitos dos depoimentos usados nesta pesquisa: Ana Rosa Cruz, Caroline Rodrigues, Dalva Santos, Fernanda Versolato, Georgia Haddad Nicolau, Laura Godoy, João Andrade, Monnik Poubel, Gabriela Barreto, Leo Caobelli, Paulo Fehlauer, Rodrigo Marcondes, André Deak, Felipe Lavignatti, Gabriela Agustini, Leonardo Feltrin Foletto, Lia Rangel (*in memoriam*), Lucas Pretti, Rafael Mantarro, Rodrigo Savazoni, Sergio Cohn, Alícia Peres, Aline Rabelo, Daniel Yuhasz, Fabio Koji Tashiro, Gideon Junior, Luís Pini Nader, Roberto Taddei, Valterlei Borges e Roberta Carteiro.

Por fim, agradeço à Universidade de São Paulo (USP) por todo o caminho possibilitado.

*O samba bem merecia*  
*Ter ministério algum dia*  
("Ministro do samba", Batatinha)\*

\* "Ministro do samba", do LP **Samba da Bahia** (1973), de Batatinha, Panela e Riachão, é uma homenagem a Paulinho da Viola.



## **RESUMO**

Esta tese analisa a criação do Ministério da Cultura (MinC), concebido em meio ao processo de redemocratização do Brasil, e acompanha o desenvolvimento institucional da pasta até o fim da gestão do ministro Gilberto Gil (1985-2008). Ela aponta que a intermitência do MinC está entrelaçada com a dinâmica política intrínseca ao processo de transição democrática do país e às regularidades e contradições inerentes à Nova República. O cerne, aqui, é relacionado às disputas entre os principais atores políticos, com interesses e estratégias adotadas para a consolidação de uma pasta autônoma, separada da pasta da Educação. Esta pesquisa recorreu a variadas fontes, por exemplo, livros, documentos oficiais – como leis, decretos, medidas provisórias, registros públicos e discursos –, além de pronunciamentos de intelectuais e artistas, palestras, reportagens de jornais e artigos de periódicos. Nesse sentido, destaca-se, também, a realização de entrevistas qualitativas. Ao problematizar as fragilidades institucionais da pasta e apontar seu caminho intermitente, este estudo procurou demonstrar, entre outros aspectos, que o MinC apresenta uma surpreendente capacidade de retorno.

**Palavras-chave:** Ministério da Cultura. Redemocratização. Atores Políticos. Políticas Culturais. Nova República. Artistas. Intelectuais.

## **ABSTRACT**

This thesis analyzes the creation of the Ministry of Culture (MinC), conceived during Brazil's process of redemocratization, and follows the institutional development of the portfolio until the end of Minister Gilberto Gil's management (1985-2008). This study points out that the MinC's intermittence is intertwined with the political dynamics intrinsic to the country's democratic transition process and the regularities and contradictions inherent in the New Republic. The core, here, is related to the disputes between the main political actors, with interests and strategies adopted for the consolidation of an autonomous portfolio, separate from the Education portfolio. This research made use of a variety of sources, such as books, official documents - such as laws, decrees, provisional measures, public records and speeches -, as well as statements by intellectuals and artists, lectures, newspaper reports and articles from periodicals. In this sense, qualitative interviews were also carried out. By problematizing the institutional fragilities of the portfolio and pointing out its intermittent path, this study sought to demonstrate, among other aspects, that MinC presents a surprising capacity for feedback.

**Keywords:** Ministry of Culture. Redemocratization. Political Actors. Cultural Policies. New Republic. Artists; Intellectuals.

## **RESUMÉN**

Esta tesis analiza la creación del Ministerio de Cultura (MinC), concebido en pleno proceso de redemocratización de Brasil, y sigue el desarrollo institucional de la cartera hasta el final de la gestión del ministro Gilberto Gil (1985-2008). Señala que la intermitencia del MinC se entrelaza con la dinámica política intrínseca al proceso de transición democrática del país y las regularidades y contradicciones inherentes a la Nueva República. El núcleo, aquí, está relacionado con las disputas entre los principales actores políticos, con intereses y estrategias adoptadas para la consolidación de una cartera autónoma, separada de la cartera de Educación. Esta investigación recurrió a diversas fuentes, por ejemplo, libros, documentos oficiales - como leyes, decretos, medidas provisionales, registros públicos y discursos -, además de declaraciones de intelectuales y artistas, conferencias, informes periodísticos y artículos de revistas. En este sentido, también destacamos las entrevistas cualitativas. Al problematizar las debilidades institucionales de la cartera y señalar su trayectoria intermitente, este estudio pretendía demostrar, entre otras cosas, que el MinC presenta una sorprendente capacidad de rendimiento.

**Palabras clave:** Ministerio de Cultura. Redemocratización. Actores políticos. Políticas culturales. Nueva República. Artistas. Intelectuales.





## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abert	Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ABL	Academia Brasileira de Letras
Abraci	Associação Brasileira de Cineastas
Acerp	Associação de Comunicação Educativa Roquete Pinto
Ancinav	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
Ancine	Agência Nacional do Cinema
Andes	Associação Nacional de Docentes do Ensino Superior
ANP	Agência Nacional de Petróleo
Arena	Aliança Renovadora Nacional
BAC	Bases de Apoio à Cultura
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
BN	Fundação Biblioteca Nacional
CC	Creative Commons
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
Cebrade	Centro Brasil Democrático
Cedec	Centro de Estudos de Cultura Contemporânea
Celepar	Tecnologia da Informação e Comunicação do Paraná
Cepal	Comissão Econômica para a América Latina
CEUs	Centros Educacionais Unificados
CIACs	Centros Integrados de Atendimento às Crianças
CIEPs	Centros Integrados de Educação Pública
Cimi	Conselho Indigenista Missionário
CFC	Conselho Federal de Cultura
CFE	Conselho Federal de Educação
Condecine	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNC	Conferência Nacional de Cultura
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CNIC	Comissão Nacional de Incentivo à Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
CNPE	Conselho Nacional de Política Energética

CNV	Comissão Nacional da Verdade
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CPC	Centro Popular de Cultura
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
CVM	Comissão de Valores Mobiliários
DHBB	Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro
DNOCS	Departamento Nacional de Obras Contra as Secas
EBC	Empresa Brasil de Comunicação
Ecad	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
Edif	Divisão Técnica de Projetos do Departamento de Edificações
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
Faap	Fundação Armando Álvares Penteado
Fapesp	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FCB	Fundação do Cinema Brasileiro
FCP	Fundação Cultural Palmares
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FHC	Fernando Henrique Cardoso
Ficart	Fundos de Investimento Cultural e Artístico
FMI	Fundo Monetário Internacional
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FNPM	Fundação Nacional Pró-Memória
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
Funai	Fundação Nacional do Índio
Funarte	Fundação Nacional das Artes
Fundacen	Fundação Nacional de Artes Cênicas
Funtevê	Fundação Brasileira Centro de TV Educativa
FVG	Fundação Getúlio Vargas
Gedic	Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema
Geicine	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
Ibac	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBPC	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
IEA-USP	Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo
Ilpes	Instituto Latino-Americano de Planificação Econômica e Social
Inac	Instituto Nacional de Atividades Culturais
Ipea	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPMs	inquéritos policiais militares
Iseb	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
Isespe	Instituto JS de Estudos Superiores Políticos, Estratégicos e Educacionais
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARE	Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
MEC	Ministério da Educação
MinC	Ministério da Cultura
MIS	Museu da Imagem e do Som
MPJQ	Movimento Popular Jânio Quadros
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
ONG	organização não governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
OS	Organização Social
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento Social
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDRAE	Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado
PDS	Partido Democrático Social
PFL	Partido da Frente Liberal
PIs	parques infantis
PL	Partido Liberal
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PMN	Partido da Mobilização Nacional
PMSP	Prefeitura do Município de São Paulo
PP	Partido Popular
PPC	Programa Petrobras Cultural
PNC	Plano Nacional de Cultura
PRN	Partido de Reconstrução Nacional
Pronac	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PSD	Partido Social Democrático
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira

PSP	Partido Social Progressista
PST	Partido Social Trabalhista
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PV	Partido Verde
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SAv	Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SEC	Secretaria de Cultura
Sece	Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte
Secom	Secretaria de Comunicação de Governo e Gestão Estratégica
Sesi	Serviço Social da Indústria
Siurb	Secretaria Municipal de Infraestrutura Urbana e Obras
Sudema	Superintendência de Administração do Meio Ambiente
Sudene	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SNT	Serviço Nacional do Teatro
Sphan	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNE	União Nacional dos Estudantes
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo
TCU	Tribunal de Contas da União
TVE-Rio	TV Educativa do Rio de Janeiro

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1. O show do voto: preferência dos artistas em junho de 1989. p.140

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

**1 CAMINHOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA 39**

1.1 A CULTURA SOB A ÉGIDE DOS MILITARES 40

1.2 EM COMPASSO DE ESPERA: O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS  
DE CULTURA 62

**2 CAMINHOS DA TRANSIÇÃO 93**

2.1 SINAIS DE DISTENSÃO 94

2.2 UM OLHAR SOBRE A CRIAÇÃO DO MINISTÉRIO DA CULTURA 108

**3 COLLOR ATERRISSA NO MUNDO DA CULTURA 139**

3.1 RELATO DE UMA MORTE ANUNCIADA 144

3.2 O CAMPO DA CULTURA EM *CRASH* 146

3.2.1 O novo secretário de Cultura 150

3.2.2 Disputas no audiovisual na segunda metade da década de 1980 153

3.2.3 Um novo campo de negociações: a chegada do embaixador Sérgio Paulo Rouanet 176

**4 UM PRESIDENTE SOCIÓLOGO E UM MINISTRO CIENTISTA POLÍTICO**

**(PRIMEIRO MANDATO – 1995-1998) 187**

4.1 O PLANO REAL E AS ARTICULAÇÕES DA ELEIÇÃO DE 1994 196

4.2 REAPROXIMAÇÃO ENTRE FHC E WEFFORT 209

4.3 A REGULAMENTAÇÃO DA LEI ROUANET E A PROPOSTA *CULTURA É UM  
BOM NEGÓCIO* 218

4.4 REGULAMENTAÇÃO DA LEI DO AUDIOVISUAL E O CONSELHO NACIONAL  
DE POLÍTICA CULTURAL (CNPIC) 225

## **5 A CULTURA NOVAMENTE NAS MÃOS DE FRANCISCO WEFFORT**

**(O SEGUNDO MANDATO – 1999-2002)** 235

5.1 A REELEIÇÃO E A ÁREA DE CULTURA 236

5.2 O MINC NO SEGUNDO MANDATO DE FHC 245

5.3 A POLÍTICA DE EDITAIS DA PETROBRAS 252

5.4 LEI DAS OSs 256

## **6 UMA LONGA TRANSIÇÃO** 263

6.1 PRIMEIRA TENTATIVA DE CRIAÇÃO DA ANCINAV E A ANCINE 267

6.2 OUTROS QUINHENTOS 277

6.3 OS ÚLTIMOS MESES DE WEFFORT EM PERSPECTIVA 279

## **7 A CULTURA, O PT E A CONQUISTA DO PODER EM 2002** 283

7.1 AS ARTICULAÇÕES DO PT NAS ELEIÇÕES DE 2002: AGGIORNAMENTO E  
COALIZÕES PARTIDÁRIAS 290

7.2 O MEDO NA TELA 292

7.3 “GILBERTO GIL É O LULA DO LULA” 298

7.4 EMBATES EM TORNO DA ANCINE E DISPUTAS POR PATROCÍNIOS 315

7.5 DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS PARA PONTOS DE CULTURA 320

7.6 SEGUNDA TENTATIVA DE ANCINAV 327

7.7 O ENTARDECER DA GESTÃO DE GILBERTO GIL 336

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 349

## **REFERÊNCIAS** 359

# INTRODUÇÃO

No momento em que esta tese passa pelas últimas revisões, o presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva confirma a recriação do Ministério da Cultura: pela terceira vez, desde seu nascimento, em 1985, a pasta é reconstituída.

O MinC é uma pasta intermitente, um ministério intermitente. Por vezes, pode dar a impressão de constituir-se em uma estrutura acidental, mas o fato de espaçadamente retornar é revelador de sua capacidade de superar barreiras e de encontrar novas formas de permanecer. Essa natureza do MinC, de ser um ministério institucionalmente descontínuo nas muitas fases da Nova República, pode, com efeito, conduzir à ideia de que a pasta é “fraca”. Um ministério que foi rebaixado três vezes na Esplanada possui, de fato, um corpo frágil. Todavia, há que se lembrar, antes, que uma pasta que retornou três vezes, resiste. Sua institucionalidade é um sinal de redemocratização e, ao mesmo tempo, suas extinções esporádicas, um reflexo das contradições do processo pós-autoritário do país.

No entremeio democrático, entre o Estado Novo e a ditadura civil-militar de 1945 a 1964, ocorreu a primeira divisão do Ministério da Educação e Saúde Pública, surgindo, assim, em 1953, os Ministérios da Saúde (MS) e o da Educação e Cultura (MEC). Em 1985, o MinC foi criado como um desmembramento do MEC, que preserva até hoje a letra C, de “Cultura”, em seu nome.

Conforme analisado no artigo que originou essa pesquisa, Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil (FERRON; ARRUDA, 2019), à criação do MinC, em 1985, associou-se o processo de redemocratização do Brasil, simbolizando oposição ao regime militar e possibilidade de participação



e discussão sobre o papel da cultura por parte de políticos, artistas, intelectuais, funcionários e dirigentes de órgãos na cultura. Em uma perspectiva mais complexa, contudo, a criação institucional da pasta consistiu em um processo de distanciamento do regime autoritário, ao passo que esse surgimento se deu entre dissensos, com forças de apoio e de oposição, sendo que, no centro de cada uma dessas forças, havia integrantes de oposição e apoio à ditadura. Resultou o MinC, assim, de uma decisão única e implantada pelo próprio presidente da República, com grupos divididos sobre a criação pasta.

Antônio Albino Canelas Rubim apontou questões sobre o contexto das disputas no campo político, quando do surgimento do MinC:

É pensar a questão da conjuntura e do contexto onde essa discussão se dá. A pergunta poderia ser: já existem condições sociais para o nascimento do MinC? Como é que a gente pode, na verdade, analisar quais são as condições sociais para criação ou não do ministério? O que falo aqui é meio hipotético, porque eu não estudei efetivamente esse período, mas, em primeiro lugar, analisar as forças políticas culturais que estavam disputando a criação ou não criação do ministério. Quais forças eram essas? Que forças se movimentaram a favor e que forças se movimentaram contra? Todas as constituições sociais – a criação de instituições sociais (ou não), ou até a derrubada de instituições – passam pela disputa social, política e cultural dentro da sociedade. Devemos considerar a correlação de forças existentes para a criação do ministério. [...] Parto de uma série de subsídios do texto. A primeira força, e talvez a motriz, a mais importante, são os secretários estaduais de cultura e o Fórum que eles criaram. E lembrar que os secretários advêm, na verdade, da derrota que a ditadura sofre em 1982, na primeira eleição direta para governador. As eleições, até aquele momento, eram eleições indiretas e, em 1982, você abre a possibilidade das eleições diretas. Nessas eleições diretas, são eleitos uma série de governos de oposição. Na verdade, esses governos de oposição que criam Secretarias de Cultura e são esses secretários que articulam esse Fórum. É claro que existe adesão de outros secretários ligados aos partidos da base da ditadura, mas o motor, na verdade, do Fórum, são secretários como os de Minas Gerais e Rio de Janeiro, que vieram da vitória das forças de oposição à ditadura. Os poucos estudos desse período demarcam que esse Fórum foi fundamental. Artistas, intelectuais e agentes

culturais se colocaram tanto contra como a favor. Há uma divisão entre eles. A gente pode discutir que tipo de intelectuais ficou de um lado e que tipo ficou de outro. Mas, mesmo isso, é complicado. (informação verbal)<sup>1</sup>

Diante da proximidade do restabelecimento de eleições presidenciais, particularmente no ano de 1984, inúmeras vezes passaram a se manifestar sobre a necessidade ou não de criação de uma pasta para a cultura. Para alguns intelectuais e artistas, a criação tinha relação com uma visão de “oportunismo político” por parte de atores que comandavam o processo de redemocratização, especificamente representados por Tancredo Neves, José Sarney e José Aparecido de Oliveira<sup>2</sup>. Outros analistas observavam que uma pasta autônoma para a cultura contribuiria para o desmonte da estrutura de repressão e censura, ainda em vigor na segunda metade da década de 1980. Por parte de trabalhadores da área e artistas, a ideia era a de que uma pasta para a cultura auxiliaria na criação de alternativas ao desenvolvimento da indústria cultural e da massificação dos meios de comunicação, em especial do monopólio das poderosas redes de televisão. Alguns atores, em outra perspectiva, apontavam como um grande erro separar a cultura da educação. O fato é que a criação do ministério se tornou um dos primeiros gestos da redemocratização do Brasil. O MinC é um filho da Nova República.

Em seus primeiros anos, o MinC ganhou vários contornos, que são analisados principalmente nos três primeiros capítulos deste trabalho. Esse período foi marcado por um trauma caracterizado por uma experiência radical quando a pasta foi extinta em 1990; posteriormente, por desafios que emergiram em torno de sua reparação, principalmente a partir da chegada do embaixador Paulo Sérgio Rouanet, ainda sob o governo Fernando Collor, e de sua primeira recriação no governo Itamar Franco.

Os quatro últimos capítulos analisam o processo do desenvolvimento institucional do MinC, com a ampliação de suas políticas públicas e a criação de novos órgãos, bem como de um aparato legal. As mudanças sofridas pela pasta resultaram, antes, de acréscimos, que preservaram a continuidade de seus principais elementos constitutivos.

1 Depoimento de Antônio Albino Canelas Rubim no seminário “História das Políticas Culturais no Brasil: 1995-2010” realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, no dia 24 de junho de 2019.

2 Vale lembrar que o candidato Paulo Maluf, que fez oposição a Tancredo Neves na eleição indireta realizada em 1985, também se mostrou favorável à criação da pasta.

Em um diapasão de vozes, esta pesquisa revela que o MinC foi alvo de uma forte oposição e da quase constante indisposição da imprensa. Evidente lugar de prestígio e palco de habituais e duras disputas internas, a pasta sempre enfrentou forças diversas a favor e contra suas políticas públicas. Inconstante, contingente, infrequente e, ao mesmo tempo, com surpreendente capacidade de retornar e resistir, o MinC leva consigo o brilho da democracia brasileira.

Este estudo surge como um desdobramento da dissertação **O primeiro fim do MinC** (FERRON, 2017), que proporcionou reflexões sobre as razões que levaram o presidente Fernando Collor a impor, de maneira abrupta e imediata, mudanças profundas no setor cultural – a extinção do MinC e da Lei Sarney e a dissolução de inúmeras fundações –, respondendo a inquietações surgidas do mestrado, e considerando, agora, uma cronologia mais ampla. A importância do tema para a pesquisa em Sociologia Política da Cultura passa, especialmente, pela possibilidade de um mapeamento da configuração do campo cultural brasileiro, bem como pelo entendimento sobre a complexidade do processo de atuação do Estado na cultura, particularmente a partir da criação do MinC em 1985.

A pesquisa se desenvolve, assim, a partir de uma abordagem do campo cultural no fim do período militar. Analisa-se, a seguir, a criação do MinC, fundado em meio à redemocratização, na inflacionária década de 1980. Encerra-se com o fim da gestão Gilberto Gil, em um momento que coincide com a crise sistêmica do *subprime*, a grande crise financeira global de 2008, que mudaria a lógica dos governos mundo afora, incluindo o Brasil.

A primeira hipótese levantada foi a de que a intermitência do MinC se encontra imbricada a um processo constante de rearranjo de relações de forças e disputas políticas entre atores que se mobilizam no sentido de viabilizar um *locus* para atingir seus objetivos. Parte-se do pressuposto de que o MinC reflete um movimento mais amplo da sociedade em que defensores de uma agenda contrária à existência de políticas públicas, voltadas para a cultura, articulam-se para extinguir a pasta, tendo em conta um ambiente institucional instável. Ao buscar as razões para o caráter intermitente da pasta e em um caminho diferente de explicações do tipo causa e efeito ou de elencar fatores conjunturais, argumenta-se, aqui, que a dinâmica política intrínseca ao processo de construção institucional do MinC, desde sua criação até a primeira ruptura (no governo Collor), apresenta regularidades e contradições inerentes à Nova República, tal como procurou-se analisar nos três primeiros capítulos.

A segunda hipótese deste estudo diz respeito à indagação sobre como se deu o desenvolvimento institucional da pasta. Argumenta-se que, no percurso temporal

referente aos governos Itamar Franco, FHC e Luiz Inácio Lula da Silva (capítulos 4 a 7), o MinC manteve elementos de continuidade e de permanência em suas bases estruturais e nas principais diretrizes, ainda que tenham ocorrido inflexões em determinadas políticas públicas, em razão de perspectivas distintas entre os ministros da cultura. Entendimentos diferentes entre esses dirigentes repercutiram a partir do MinC e potencializaram tensões, ainda que, de modo geral, o desenvolvimento institucional do ministério tenha se dado por acréscimo de pautas, de novas instituições vinculadas e de leis.

No que se refere à organização do texto, os capítulos que compõem a tese seguem uma orientação cronológica, mas com a preocupação de, na medida do possível, não se aprisionar a limites espaçotemporais.

No primeiro capítulo, “Caminhos da institucionalização da cultura”, o tema foi introduzido com uma abordagem do campo cultural no fim do período militar, com a preocupação de observar alguns reflexos de estratégias de repressão e censura, bem como de estímulo à cultura, que resultaram em um considerável crescimento de determinadas áreas, entre outras, do campo das telecomunicações, do desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual, com a criação da Embrafilme e, no campo das artes, com a criação da Funarte. Está presente, nesse capítulo, alianças e conflitos estabelecidos entre atores do governo militar e representantes da cultura, em permanente tensão, que acabou por potencializar ações pela democracia, como a respeito da forte mobilização de artistas e intelectuais no movimento Diretas Já.

No segundo capítulo, “Caminhos da Transição”, buscou-se uma análise dos sinais de ruptura do regime civil-militar, tomando-se como referência a mobilização de artistas e intelectuais. Ademais, procurou-se demonstrar que o trabalho dos participantes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, assim como de quadros políticos, intelectuais e artísticos, inseriu-se no espírito de redemocratização do país. Ao se mobilizarem em prol da institucionalização da cultura, entendiam que suas ações significavam a sustentação da Nova República. No capítulo, também se discute que as forças culturais que institucionalizaram o campo da cultura encontravam-se atreladas, a rigor, às mesmas forças que criaram a Nova República. Argumenta-se, ainda, que a criação e a consolidação do MinC na estrutura do Estado, combinada com um processo de desregulamentação (como as leis de incentivo fiscal), diferente do dirigismo estatal do período anterior, tornou o ministério suscetível a instabilidades<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sobre o processo de desregulamentação da pasta, é importante a argumentação da professora Maria Arminda do Nascimento Arruda, no dia 2 de maio de 2018, durante o seminário “História das >

O terceiro capítulo, “Collor aterrissa no campo da cultura”, refere-se à compreensão das implicações do governo Collor na cultura, atendo-se fundamentalmente nas ações do secretário da cultura, Ipojuca Pontes, e seus colaboradores. Procurou-se destacar o modo de esses atores implantarem um governo de desinstitucionalização da cultura, a pretexto de um discurso “saneador e modernizador”, sob a premissa de restauradora do papel do Estado. E, ainda, demonstrar que a administração Collor contou com dois momentos: o primeiro, com Ipojuca Pontes, caracterizado pelo desmonte da estrutura estatal, enquanto o segundo, compreendendo a gestão Rouanet, em outro sentido, o de recuperar a erosão da instituição e dos órgãos coligados, iniciando pela recuperação de uma estrutura de financiamento, por meio da Lei Rouanet, que articulava produtores culturais com agentes de outros setores econômicos. Não se tratava mais do desmonte da estrutura do Estado na cultura, mas de articular sua atuação junto ao mercado.

O quarto e o quinto capítulos, respectivamente “Um presidente sociólogo e um ministro cientista político (primeiro mandato – 1995-1998)” e “A cultura novamente nas mãos de Francisco Weffort (o segundo mandato – 1999-2002)”, tratam do momento histórico traduzido por um vigoroso fortalecimento do mercado, voltado para o processo de produção e fruição de bens simbólicos, que foi amplamente apoiado por políticas públicas, como as diretrizes da cartilha **Cultura é um bom negócio**. Esse projeto tinha o objetivo de estimular a produção e circulação de produtos culturais. Na análise desse período, que abrange os dois mandatos de governo Fernando Henrique Cardoso, observa-se que as políticas públicas no campo da cultura envolveram a defesa de um mercado “autorregulado”, no qual os indivíduos pudessem desenvolver seus projetos culturais com liberdade.

No sexto capítulo, “Uma longa transição”, procurou-se examinar a maneira pela qual o caminho de institucionalização do MinC, em seu movimento constante de marchas e contramarchas (desde sua recriação em 1992, no governo Itamar Franco, até o final do governo FHC) revela uma longa transição. Descrevem-se os numerosos embates que ocorreram e como o MinC foi ganhando corpo institucional. Nesse lento processo, submetido às mais variadas pressões, o MinC, enquanto instituição, foi adquirindo certo grau de permanência e de influência política.

> Políticas Culturais no Brasil”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo: “A criação então de uma pasta específica revela o processo de institucionalização da área cultural. A sua contraface é que, diversamente ao que costuma acontecer, os processos de institucionalização no caso da cultura, a ele se combinaram uma desregulamentação”.

Carregando elementos constitutivos desde sua origem, o MinC foi ganhando espaço na Esplanada, com sua política atrelada ao mercado de bens simbólicos.

No sétimo capítulo, “A cultura, o PT e a conquista do poder em 2002”, procura-se analisar caminhos e direções em torno da criação de políticas públicas que emergiram durante a gestão de Gilberto Gil (2003 a 2008). O foco é como o MinC passou a trabalhar com o conceito ampliado de cultura. Além disso, no que diz respeito a esse período, a pesquisa buscou apreender as cisões e conflitos que, muitas vezes, puseram em questão ideias defendidas por Gilberto Gil e seus gestores. Entre outros aspectos, esse capítulo abordou a nova agenda defendida pelo MinC.

Para entender a cultura como um campo de disputa foi importante retomar os argumentos e reflexões de Raymond Williams que, em sua abordagem teórica, o materialismo cultural, direcionou a atenção para a importância das transformações na cultura, além da superestrutura econômica, como elemento central nas mudanças na sociedade.

Nessa perspectiva, Williams propôs um debate na contemporaneidade, demonstrando as relações que envolvem cultura e sociedade e a interdependência dialética entre ambas. “Retraçá-la [a relação base/superestrutura] pode ajudar a especificar que diferenças analíticas advém de pensar cultura como produto e produção de um modo de vida determinado, e não como reflexo de uma base socioeconômica” (CEVASCO, 2001, p. 138). Portanto, o que se destaca é a possibilidade de uma relativa autonomia da cultura, entendendo-a como resultado da própria condição material e da prática concreta dos indivíduos e da sociedade, e não como reflexo da superestrutura.

Williams propôs a ampliação do conceito de hegemonia, passando a incluir fatores culturais, além dos políticos e econômicos que a definição tradicional propõe. Nesse sentido, o conceito se distingue da ideia de uma base econômica e de uma superestrutura política e cultural, segundo a qual quando a base muda, a superestrutura também se altera (WILLIAMS, 2011). O autor atualiza a ideia de hegemonia, antes restrita ao poder e domínio político:

É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser

renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. (WILLIAMS, 1979, p. 115)

O processo hegemônico, portanto, deve ser entendido para além da simples transmissão de um domínio. Encontra-se sujeito a oposições de domínio, daqueles que estão fora, ou nas margens de uma determinada hegemonia, podendo, nesse sentido, criar rompimentos significativos (WILLIAMS, 1979)<sup>4</sup>.

O conceito-chave de estrutura de sentimento, do mesmo autor, é fundamental para o presente estudo, como forma de entender a mudança e a inter-relação entre gerações. “Há as experiências de que as formas fixas não falam absolutamente, e que na verdade não reconhecem. Há importantes experiências combinadas, onde o significado existente converte a parte ao todo, e o todo a parte” (WILLIAMS, 1979, p. 132).

Outro ponto importante desta tese consistiu em acompanhar o percurso e as práticas adotadas por gestores do MinC e por representantes do campo cultural que possuíam recursos de poder junto à instituição e que conseguiam agir em espaços institucionais, disputando poder em áreas específicas e buscando influir na definição de políticas públicas. Para tanto, o conceito de campo, de Pierre Bourdieu, foi utilizado.

Os campos se apresentam a apreensão sincrônica como espaços, estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). [...] Mas sabe-se que em cada campo se encontrara uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. (BOURDIEU, 1983, p. 89)<sup>5</sup>

Sobre o Estado, Bourdieu ampliou o conceito weberiano, adicionando a ideia de instância reconhecida e detentora da violência legítima, em especial da simbólica, devendo ser visto como um metapoder (metacampo). Diante do controle e da

4 Ver p. 117.

5 Segundo verbete de autoria de Bernard Lahire (2017) em **Vocabulário Bourdieu** (2017), o conceito de campo permite apreender as lutas internas e conflituosas em diferentes campos da vida social e suas relações de poder (LAHIRE, 2017, p. 64).



apropriação do Estado, se defrontam os grupos de interesse aptos a atuar no campo político (CATANI *et al.*, 2017)<sup>6</sup>. Nessa perspectiva, é possível pensar o Estado como um invisível “campo dos campos”, onde as disputas de poder se desenvolvem. Trata-se de um conceito fundamental para este estudo.

Esses campos estão em concorrência entre si e é nesta concorrência que se inventa de certo modo o Estado, que se inventa uma espécie de “metacampo” que é encarnado pelo rei, enquanto houver um, mas que depois, será o Estado. Cada um dos campos quer agir sobre esse metacampo para triunfar sobre os outros campos, e ao mesmo tempo no seu próprio campo. (BOURDIEU, 2018)<sup>7</sup>

É preciso lembrar que um dos pressupostos que permite encaminhar a presente investigação se refere à afirmação de que o MinC, desde sua criação em 1985, mesmo que representasse a expressão da precária organização institucional implementada pela Nova República, contou com a participação de atores distintos que interagiram no campo da cultura, utilizando recursos de poder e de pressão política no Estado brasileiro. A existência de um consenso favorável entre atores, em relação à criação do MinC, ocorreu em torno de bandeiras voltadas à redemocratização do país.

Porém, durante o percurso estudado, houve um período de ruptura, em que o substantivo “crise” foi amplamente utilizado. Brasílio Sallum Junior (2015, p. 15) afirma que:

O termo “crise” tem sido utilizado com múltiplos significados na análise política. Fala-se em crise de um governo, de um regime político, de um Estado e de outras modalidades de crise. Em qualquer dos casos, uma crise política diz respeito a *uma fase de grande turbulência ou, mesmo, de ruptura do andamento angular, esperado, da vida política.* (grifos do autor)

No caso deste estudo, o livro **Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações setoriais**, de Michel Dobry (2014)<sup>8</sup>, que descreve os fenômenos de deslegitimação forneceu o aporte teórico. Sem desconsiderar as singularidades, as particularidades e os momentos históricos, o autor insere a dinâmica da crise como parte

6 Ver p. 330.

7 Ver p. 448.

8 Ver p. 215.



da vida política, buscando suas regularidades. Para a crise no governo Collor, o capítulo do livro que descreve os fenômenos induzidos de deslegitimação foi essencial.

Um dos objetivos da pesquisa, como já dito, foi entender os interesses e estratégias utilizadas por diferentes atores, ao longo do período analisado, no sentido de perceber como o arcabouço institucional da cultura foi sendo arquitetado, em um contexto interligado com a dinâmica de desenvolvimento da sociedade brasileira.

A institucionalização não é, contudo, um processo irreversível, a despeito do fato das instituições uma vez formadas, terem a tendência a perdurar. Por uma multiplicidade de razões históricas, a extensão das ações institucionalizadas pode diminuir. Pode haver desinstitucionalização em certas áreas da vida social” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 113).

Assim, a reconstituição dos caminhos que levaram à criação do MinC, percorrendo o processo de mobilização de atores, por sua capacidade organizativa, acabaram tendo um peso fundamental no processo. Entender os interesses e estratégias utilizadas por diferentes atores, ao longo do período analisado, no sentido de perceber como a institucionalização foi sendo arquitetada, em um contexto interligado à dinâmica de desenvolvimento da sociedade brasileira, foi um dos objetivos da pesquisa.

Procurou-se, então, acompanhar a correlação de forças existentes e os arranjos entre os atores que compunham diversos interesses envolvidos, buscando compreender como o consenso em torno da importância e necessidade da pasta não ocorreu de modo permanente, mas resultou de projetos políticos mais amplos, presentes em determinados contextos históricos específicos.

Nesse sentido, aponta-se que, entre outras questões, esta tese procurou explicitar o desafio imposto para a continuidade do MinC, a partir da ruptura do governo Collor. Atores imbricados ao bloco de poder, em consonância com o discurso do governo eleito, posicionaram-se contrários à existência da pasta, no momento histórico (1990) em que recentes conquistas obtidas pela Constituição de 1988 tornaram-se um terreno de disputas e contestações.

O trabalho buscou, portanto, analisar as tramas institucionais e os desdobramentos reivindicativos de diferentes atores em suas ações junto ao Estado, bem como as disputas em torno do poder. Ao avaliar o processo, de disputas e concorrências procurou-se, também, observar a capacidade do Estado de exercer o papel de mediador de dissensos diante de conflitos.

Um dos desafios da pesquisa foi tentar desvendar terrenos submersos, encontrar possibilidades diferentes de leitura e entendimento, enxergar as entrelinhas dos acontecimentos, bem como refletir sobre as entrevistas realizadas com os atores políticos.

Entre as contribuições metodológicas presentes nesta investigação destacam-se as reflexões desenvolvidas por Pierre Bourdieu, particularmente, no ensaio “Introdução a uma sociologia reflexiva” (2001), que afirma a necessidade de o pesquisador abordar seu objeto de estudo sem “automistificação”, apesar dos riscos de decepção:

Gostaria de dizer de passagem, que, entre as várias atitudes que eu desejaria inculcar, se acha a de ser capaz de apreender a pesquisa como uma atividade racional – e não como uma espécie de busca mística, de que se fala com ênfase para se sentir confiante. (BOURDIEU, 2001, p. 18)

Um segundo argumento de Bourdieu no mesmo livro refere-se à necessidade de o sociólogo pensar relacionalmente. Para o autor, o pesquisador precisa perceber as inseparáveis relações que existem entre teoria, método, e objeto de pesquisa:

Com efeito as opções técnicas mais “empíricas” são inseparáveis das opções mais “teóricas” de construção do objeto. É em função de uma certa construção do objeto que tal método de amostragem, tal técnica que recolha ou de análise dos dados etc. se impõe. (BOURDIEU, 2001, p. 24)

Além desses, Bourdieu refere-se à observação de que métodos distintos podem conviver na construção do saber sociológico:

Todavia construir um objeto científico é antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objetividade das organizações sociais e nos cérebros. (BOURDIEU, 2001, p. 34)

Especialmente, o distanciamento do objeto é também uma ruptura, na qual o pesquisador deve se inserir:

[...] é sem dúvida o exercício mais difícil que existe, porque requer a ruptura das aderências e das adesões mais profundas e mais inconscientes, justamente aquelas que, muitas vezes, constituem o “interesse” do próprio objeto estudado para aquele que o estuda, tudo aquilo que ele menos pretende conhecer na sua relação com o objeto que ele procura conhecer (BOURDIEU, 2001, p. 51).

Contudo, não há um método que se encaixe *a priori* em seu objeto de pesquisa, assim como que não careça de ser complementado por outras metodologias. É necessário o treino de vigilância epistemológica que possibilite autocrítica nos procedimentos de pesquisa: “Os que levam a preocupação metodológica até a obsessão nos fazem pensar nesse doente, mencionado por Freud, que passava seu tempo a limpar os óculos sem nunca colocá-los” (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSE- RON, 1999, p. 14).

É preciso lembrar que houve, de saída, a preocupação em abordar o tema por meio do cotejamento de diversas fontes. Esta pesquisa utilizou variadas fontes, como documentos oficiais produzidos pelo MinC e outros ministérios, leis, decretos, medidas provisórias, registros públicos de discursos e pronunciamentos de intelectuais, artistas e pessoas representantes do período. Também foram utilizados como fonte de informações jornais e artigos de periódicos. Quanto à análise de jornais, tem-se a consciência de que, embora essas fontes tragam luz a muitos aspectos deste trabalho, o fato de elas apontarem para acontecimentos circunstanciais, especificamente vinculados ao dia a dia, podem acabar por induzir à superficialidade dos fatos.

Entretanto, por auxiliar na recuperação do didatismo cronológico, utilizou-se dessas fontes, principalmente de jornais de grande circulação, assim como de periódicos, fontes primárias de informações relevantes. Cumpre ressaltar que, como qualquer outra fonte de pesquisa, a utilização dos jornais foi efetuada de maneira crítica, seguindo-se o alerta de Capelato (1988):

O jornal não é um transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos e tampouco uma fonte desprezível porque permeada pela subjetividade. A imprensa constitui um instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social. Partindo desse pressuposto, o historiador procura estudá-lo como agente da história e captar o movimento vivo das ideias e personagens que circulam pelas páginas dos jornais. A categoria

abstrata da imprensa se desmistifica quando se faz emergir a figura de seus produtores como sujeitos dotados de consciência determinada na prática social (CAPELATO, 1988, p. 21).

Foram realizadas entrevistas com os ex-presidentes José Sarney, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Também foram utilizadas as entrevistas para a série **Produção Cultural do Brasil**, realizada em 2010, com depoimentos de Carlos Augusto Calil, Eliane Costa, Hermínio Bello de Carvalho, Yacoff Sarkovas, Francisco Weffort, Luiz Carlos Barreto, Moraes Moreira e Gilberto Gil. Neste estudo, reflexões sobre os depoimentos de Fernando Morais, Marilena Chaui, Luiz Carlos Bresser-Pereira e Marcos Mendonça, que foram colhidos para a pesquisa de mestrado, **O primeiro fim do MinC** (2017), também foram importantes.

Por fim, as apresentações orais que resultaram de duas edições dos seminários “História das Políticas Culturais no Brasil: 1981 a 2010”, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, em 2018 e 2019, do mesmo modo, serviram de subsídios de pesquisa. Os seminários contaram com as apresentações dos seguintes nomes: Heloisa Buarque de Hollanda, Marcelo Ridenti, Maria Rita Kehl, Albino Rubim, Joaquim Toledo Jr, Lia Calabre, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, Fábio Magalhães, Pablo Ortellado, Rosa Freire d’Aguiar Furtado, Brasília Sallum, Wagner de Melo Romão, Dimitri Pinheiro da Silva, Yacoff Sarkovas, Francisco Weffort, Isaura Botelho, Maria Arminda do Nascimento Arruda, Nabil Georges Bonduki, Luiz Carlos Bresser-Pereira, Sérgio de Carvalho, Vera Zaverucha, Carlos Augusto Calil, Luiz Fernando de Almeida, Orlando Senna, Alfredo Manevy, Marcos Napolitano, Eliane Costa e José Álvaro Moisés.

Nas questões conceituais ligadas à História Oral e, portanto, à utilização de entrevistas e depoimentos, destaca-se Paul Thompson e, particularmente, o livro **A voz do passado: história oral** (1998). Segundo o autor, a valorização dos documentos públicos ocorre em razão desses textos serem considerados neutros, autênticos e objetivos. Entretanto, para Thompson, não há fontes documentais neutras e, nesse sentido, é preciso investigar a origem dos relatos e os objetivos a que se propõem.

A história oral não é necessariamente um instrumento de mudança; isso depende do espírito com que seja utilizada. Não obstante, a história oral pode certamente ser um meio de ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre

instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras (THOMPSON, 1998, p. 22).

Em defesa do método, Thompson acrescenta que permite a ampliação do horizonte do pesquisador, pois a evidência oral permite a transformação dos objetos de estudo em “sujeitos”. Acrescenta ainda que, quando se estuda atores à distância, a distinção que tecem de suas vidas continuamente ficará sujeita a definições imperfeitas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador, portanto uma forma culta de ficção (THOMPSON, 1998).

O historiador de política da classe operária pode justapor as afirmações do governo ou dos dirigentes do sindicato e a voz das pessoas do povo - sejam elas apáticas, ou militantes. Não há dívida alguma de que isso deve contribuir para uma reconstrução mais realista do passado. A realidade é complexa e multifacetada; e um mérito principal da história oral é que, em muito maior amplitude do que a maioria das fontes, permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista (THOMPSON, 1998, p. 25-26).

No mesmo livro, Thompson (1998) ressalta que há diferentes estilos de entrevista, desde as realizadas por meio de uma conversa amigável e informal até o estilo mais formal e controlado, sendo que o interesse e o respeito pelo outro, assim como a flexibilidade nas reações, é fundamental para o sucesso, em conjunto com a demonstração de compreensão e simpatia pelas opiniões e, sobretudo, a necessidade de aprender a ficar calado e escutar (THOMPSON, 1998)<sup>9</sup>.

Jacques Le Goff, em **História e memória** (1990), argumenta que a oralidade não é anulada pela escrita:

Sobre o par oral/escrito, fundamental para a história, gostaria de fazer duas observações. É claro que a passagem do oral ao escrito é muito importante, quer para a memória, quer para a história. Mas não devemos

<sup>9</sup> Ver p. 254.

esquecer que: 1) oralidade e escrita coexistem em geral nas sociedades, e esta coexistência é muito importante para a história; 2) a história, se tem como etapa decisiva a escrita, não é anulada por ela, pois não há sociedades sem história. (LE GOFF, 1990, p. 53)

Quanto à opção metodológica por entrevistas e depoimentos, as reflexões de Erving Goffman também foram importantes, sobretudo na definição de que os atores sociais se situam em palcos de interação, desempenhando papéis sociais segundo determinadas situações.

No livro **A representação do eu na vida cotidiana** (2007), Goffman destaca como central a ideia de “definição da situação”, que permite compreender, diante de interações sociais, o modo como as pessoas orientam suas ações, formulam e elaboram estratégias, tendo em vista o conhecimento sobre o que está ocorrendo:

A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada. (GOFFMAN, 2007, p. 9)

Ao empregar a metáfora da representação teatral para analisar como os indivíduos se apresentam para outros, Goffman observa que procuram passar uma versão idealizada de suas realizações, de modo a transmitir uma imagem positiva de si, além de mostrarem-se muito seguros e confiantes (GOFFMAN, 2007)<sup>10</sup>. É necessário, pois, entender o papel dos atores como em constante representação, dependendo das circunstâncias e do cenário, ao quais encontram-se inseridos.

Em termos gerais, as referências citadas acima contribuíram com reflexões fundamentais para a elaboração da tese. Outros autores são citados em diferentes capítulos. Dessa forma, a tentativa de diálogo constante com as questões teóricas e metodológicas e com as fontes de pesquisa permitiu o norteamento da investigação e a ampliação de seu entendimento.

<sup>10</sup> Ver p. 51-52.



# 1 CAMINHOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA

Entender as relações entre cultura e poder, desde o momento em que se desenham e se consolidam os traços principais do regime militar e ao longo do processo de retomada da redemocratização, constitui o objetivo deste primeiro capítulo. Acompanhando as transformações do período no campo da cultura, a ideia é refletir sobre duas vertentes de análise, brevemente descritas a seguir.

Na primeira vertente, pretende-se demonstrar o modo pelo qual, durante o regime militar, as ações de incentivo, repressão e censura impostas à produção artística, cultural e intelectual contribuíram para que fosse criado um campo mobilizador de forças na cultura, motivado em torno da criação do Ministério da Cultura (MinC) e imbricado ao processo de redemocratização. Será analisado, também, como o binômio segurança e desenvolvimento, adotado durante o período autoritário, estava cingido ao campo cultural.

A segunda vertente procurará aprofundar a ideia de que, no período de redemocratização, foi constituído um grupo formado por diferentes atores interessados em desmembrar o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e dar corpo e identidade a um órgão autônomo do Estado que representasse institucionalmente a cultura, colocando-a em um novo arcabouço político, compatível com as aspirações de redemocratização.

Parte-se, aqui, do pressuposto de que esse bloco majoritário, criado em torno de um projeto para a cultura, não se caracterizava como uma construção monolítica,



mas como resultado das medições de forças entre diversos atores que atuavam naquele contexto histórico. É demonstrado, também, como esse grupo empreendeu uma ação política ativa, uma persuasão permanente, na batalha pela cultura.

Implícita nesse debate, analisa-se a composição desse bloco, destacando-se nele os nomes dos integrantes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura (Curitiba, novembro de 1983), bem como de membros de partidos e organizações da esquerda, intelectuais e artistas que se engajaram nesse processo.

É objetivo deste estudo, ainda, demonstrar que a conquista de um maior espaço para a cultura dentro do Estado, por esse bloco, não se concentrava exclusivamente entre os grupos de resistência aos governos militares, já que civis e membros de partidos aliados ao regime ditatorial compunham o bloco. Pretende-se assinalar, além disso, que na proposta de criação do MinC não foi dada ênfase à questão da inclusão da área da comunicação, em razão de que essa discussão esbarraria nos interesses de fortes grupos e oligopólios que geriam os meios dessa área.

A partir dessas reflexões, foi possível construir o seguinte argumento: o Fórum Nacional de Secretários de Cultura realizou, de modo significativo, uma articulação política para a concretização do projeto de estabelecimento do MinC. É importante destacar que os integrantes do fórum acumulavam capital cultural, o que facilitou a concepção de um projeto para a cultura. Conscientes de que deveriam adequar-se às transformações que ocorriam na sociedade, eles passaram a organizar continuamente estratégias coletivas.

Entretanto, todo o processo de construção do MinC correspondeu a uma ampla negociação, na qual o carro-chefe foi a Aliança Democrática, com capilaridade em entidades associativas influentes no campo da cultura, assim como no campo artístico-intelectual.

## 1.1 A CULTURA SOB A ÉGIDE DOS MILITARES

Ainda que as ações empreendidas na cultura pelos governos militares sejam tema de uma ampla bibliografia<sup>11</sup>, a qual é necessário revisitar, é possível encontrar novas

11 Aqui toma-se como referência, entre outros autores: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis. **Intelectuais**: sociedade e política, Brasil-França. São Paulo: Cortez, 2003; BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014a. 976 p. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 1); BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014b. 416 p. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 2); BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos**. Brasília: CNV, 2014c. 1996 p. (Relatório >

reflexões que trazem luz a aspectos relacionados às estratégias de intervenção do regime autoritário no campo cultural.

As ações impostas pelo regime militar na cultura, particularmente nos primeiros anos da década de 1980, apesar de paradoxais, tornaram-se incentivadoras da criação de um campo mobilizador de forças ligadas ao setor cultural e anexas ao processo de redemocratização.

É preciso lembrar que, no período que compreende a ditadura civil-militar brasileira, a cultura recebeu atenção especial do Estado, sobretudo nos anos mais duros do regime, os anos de chumbo da década de 1970, quando o governo instituiu um conjunto de ações para a própria permanência no poder. Entretanto, já no governo do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), a questão da cultura se tornou uma pauta importante do regime autoritário ao perpetrar a perseguição política de intelectuais e artistas de esquerda, por serem considerados opositores a esse regime. Em 9 de abril de 1964, em manifesto à nação, foi publicado o Ato Institucional No 1, que expunha as razões para a tomada de poder:

Para demonstrar que não pretendemos radicalizar o processo revolucionário, decidimos manter a Constituição de 1946, limitando-nos a modificá-la apenas na parte relativa aos poderes do Presidente da República, a fim de que este possa cumprir a missão de restaurar no Brasil a ordem econômica e financeira e tomar as urgentes medidas

> da Comissão Nacional da Verdade, v. 3); CHAUI, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983; COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984a; FURTADO, Celso. **Diários intermitentes**: 1937-2002. São Paulo: Companhia das Letras, 2019; GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a; GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b; GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016; MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**: anos 70. São Paulo: Difel, 1984a; NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999; NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001; NAPOLITANO, Marcos. **Corração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017; ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988; RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000; SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula do governo como nas suas dependências administrativas. (BRASIL, 1964)<sup>12</sup>

A propósito, mecanismos legais de censura prévia à mídia foram viabilizados de maneira muito enfática por meio das seguintes publicações: em 13 de março de 1967, a Lei de Segurança Nacional foi decretada por Castelo Branco; em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi baixado o Ato Institucional No 5 (AI-5), dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem considerados inimigos do regime, vigorando até dezembro de 1978; e, em 26 de janeiro de 1970, o Decreto-Lei No 1.077 foi editado pelo presidente Emílio G. Médici<sup>13</sup>.

Vale destacar, conforme reflexão sobre o trabalho de Marcelo Ridenti (2000), que, no período que antecedeu a tomada de poder pelos militares, particularmente nos anos conturbados do governo de João Goulart (1961-1964), o país, mesmo diante de uma forte instabilidade política, vivia um clima muito fértil no campo da produção cultural. Sobretudo nos anos 1960, a participação estético-ideológica de artistas, intelectuais e estudantes era intensa, levando esses atores a se posicionarem, naquele momento, com base em questionamentos construídos em diferentes formas de expressões artísticas. A contestação ao “sistema” provinha de muitas fontes e os argumentos traziam à tona a apropriação de ideias advindas do arcabouço das ciências sociais e de orientações filosóficas e ideológicas que germinavam naquele momento histórico.

Para entender as circunstâncias que levaram ao florescimento de ideias e projetos políticos e culturais durante a década de 1960 e o início dos anos 1970, Ridenti (2000)<sup>14</sup> observa que essa atuação deve ser analisada sob a perspectiva do romantismo revolucionário. Para o autor, o romantismo da esquerda não significava a recuperação do passado, mas tinha um intuito modernizador (RIDENTI, 2000).

Descrevendo particularmente a ação de artistas e intelectuais durante a década de 1960 na construção de um “homem novo”, como almejada por ativistas políticos,

12 Nesta tese, quando não for informada a paginação da citação direta significa que o texto estava disponível online e não paginado.

13 Decreto-Lei No 1.077, de 26 de janeiro de 1970, do presidente Emílio G. Médici: “Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação” (BRASIL, 1970).

14 Ver p. 24-25.

Ridenti (2003)<sup>15</sup> observa que, embora fossem anos de Guerra Fria, surgiam esperanças de um modelo alternativo de desenvolvimento para o país que, nesse período, vivia um processo célere de urbanização e modernização da sociedade.

Do final da década de 1950 até o AI-5 (13 de dezembro de 1968), no que diz respeito às produções culturais, há inúmeros exemplos a serem citados: no Teatro de Arena, encenava-se a peça **Eles não usam black-tie** (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri; João Gilberto gravava o baião **Bim Bom** (1958) no lado oposto à faixa que deu título ao disco de 78 rpm, **Chega de Saudade**; Lygia Clark produzia a série **Bichos** (1960); Glauber Rocha realizava o filme **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1963), escrevia o manifesto do cinema brasileiro **Estética da fome** (1965) e ainda iria lançar **Terra em transe** (1967); Ruy Guerra dirigia **Os Fuzis** (1963); João Antônio publicava o livro de contos **Malagueta, Perus e Bacanaço** (1963); Hélio Oiticica lançava, em 1964, os primeiros **Parangolés** (1964-1979); o Grupo Opinião montava **Liberdade, liberdade** (1965), texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel; no Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa encenava **O Rei da Vela** (1967), peça de Oswald de Andrade de 1937; Chico Buarque redigia a peça **Roda Viva** (1968); Caetano Veloso e Gilberto Gil compunham a canção **Panis et Circenses** (1968), gravada pelo grupo Os Mutantes; Rogério Sganzerla dirigia **O Bandido da Luz Vermelha** (1968); e, no ano seguinte, Gal Costa lançava **Baby** (Caetano Veloso, 1969).

No Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, o Centro Popular de Cultura (CPC), constituído em 1962, representou uma síntese das manifestações artísticas da década de 1960. Formado por um grupo de intelectuais de esquerda, entre os quais Oduvaldo Viana Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins, e em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), o centro tinha como objetivo criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”. Os fundamentos, assim como os objetivos da entidade, foram definidos em um anteprojeto publicado em março de 1962 e foram reafirmados no manifesto definitivo, assinado por Martins em agosto do mesmo ano (CALICCHIO, [s. d.]).

A efervescência de ideias nesse período levou Schwarz<sup>16</sup> (1978, p. 69) a lançar mão de uma expressão que aparece em numerosos trabalhos e que revela o fervor

15 Ver p. 1-2.

16 Para melhor compreensão das ideias advogadas por Roberto Schwarz, o ensaio “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas”, escrito entre 1969 e 1970, é de fundamental importância. Revelando como o Brasil, nos primeiros anos seguidos ao golpe, ficou “irreconhecivelmente inteligente”, Schwarz desenvolve uma avaliação da produção artística do período (SCHWARZ, 1978).

e a criatividade que emergia naqueles tempos: “O país estava irreconhecivelmente inteligente”. No mesmo ensaio, o autor constatou que, embora o país estivesse em plena ditadura, a presença cultural da esquerda não foi liquidada. Schwarz (1978) reconhecia que havia uma “relativa” hegemonia da esquerda e essa situação representava uma “anomalia”:

Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 1978, p. 62)

Em entrevista para a **Folha de S.Paulo**, Marcelo Ridenti concorda com Schwarz e destaca que, de fato, “O país estava irreconhecivelmente inteligente” nos circuitos mais fechados dos próprios grupos de intelectuais; para a população, o que existia era uma cultura de massa da indústria cultural que começava a se estabelecer (MATTOS, 2022, p. 5).

Esse primeiro momento da ditadura militar ao qual se refere Schwarz, em que o marechal Humberto Castelo Branco assumiu a Presidência da República, corresponde à fase embrionária da linha dura, que seria implementada em 1968. Entretanto, segundo Carlos Fico (2004, p. 33), durante seu mandato, Castelo Branco proibiu atividades políticas dos estudantes; decretou o Ato Institucional No 2 (AI-2); não impediu que militares radicais conquistassem poder político; ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional que instituiu a noção de “guerra interna”; fechou o Congresso Nacional; e decretou uma Lei de Imprensa restritiva.

Cabe destacar, ainda, que no cenário político que antecedeu a ditadura civil-militar, foi criado pelo Decreto n. 37.608, de 14 de julho de 1955, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). Como órgão do MEC, o Iseb destinava-se a reflexões sobre a realidade brasileira e caminhos a serem seguidos para o desenvolvimento do país. O Iseb é definido por Alzira Alves de Abreu, no **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**, da FGV CPDOC, como:

Instituição cultural criada pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Gozando de autonomia administrativa e de plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, destinava-se ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências

sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e à elaboração de instrumentos teóricos que permitissem o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. Desapareceu em 1964. (ABREU, [s. d.]a)

Entre os participantes do Iseb, podem ser citados Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Celso Furtado, Ignácio Rangel, Roberto Campos, Anísio Teixeira, Nelson Werneck Sodré e outros.

Na coletânea *Cadernos do Povo Brasileiro*<sup>17</sup>, Nelson Werneck Sodré publicou o volume **Quem é o povo no Brasil?** (2019), no qual definiu o que entende por povo:

Quem é o povo, hoje, no Brasil? São as partes da alta e da média burguesia que permanecem fiéis ao seu País, é a pequena burguesia que, salvo reduzidas frações corrompidas, forma com os valores nacionais e democráticos, é o numeroso campesinato que acorda para a defesa de seus direitos, é o semiproletariado e, principalmente, o proletariado, que se organiza amplamente e comanda as ações políticas. É este o povo que vai realizar a Revolução Brasileira. (SODRÉ, 2019, p. 90)

Para Sodré, o conceito de povo, tema-chave do livro, implicava um conjunto de classes, camadas e grupos empenhados na revolução brasileira. A leitura que o autor faz de povo pressupõe a criação de um grupo heterogêneo (partes da burguesia, campesinato, proletariado) sustentado ideologicamente pela ideia revolucionária, que romperia com o ciclo de imobilismo da sociedade brasileira. O envolvimento de todos esses atores representaria, portanto, a criação de uma vanguarda crítica, fundamental na transformação da sociedade brasileira.

Tanto a produção artística-cultural do CPC quanto a produção intelectual do Iseb foram revisitadas na década de 1980 por muitos autores. Entre outras críticas, as efetuadas por Marilena Chaui<sup>18</sup>, que estão no livro **O nacional e o po-**

17 O livro faz parte de uma série de 24 livretos denominados *Cadernos do Povo Brasileiro*, que foram editados por Ênio Silveira entre 1962 e 1964.

18 Filósofa e ideóloga do PT, Marilena Chaui foi dirigente política, na qualidade de secretária de Cultura da cidade de São Paulo, na gestão Luiza Erundina.

**pular na cultura brasileira** (1983)<sup>19</sup>, são particularmente importantes, por exporem e discutirem algumas questões presentes na historiografia da década de 1960.

Em relação à coletânea *Cadernos do Povo Brasileiro*, Marilena Chaui apontou o caráter heterogêneo, tendo em comum somente a intenção didática: “E mesmo esta não é entendida de igual maneira por todos os autores, alguns trabalhando com definições e postulados, outros procurando explicitar a natureza específica de seu objeto” (CHAUI, 1983, p. 73). Além disso, Chaui considerou que, nos debates entre autores da coletânea, havia uma divergência centrada na escolha entre a revolução socialista ou democrático-burguesa. Assim, por exemplo, Sodré apoiava a revolução democrático-burguesa e Franklin de Oliveira defendia a revolução democrático-popular, de estilo chinês (CHAUI, 1983)<sup>20</sup>.

Na mesma obra, Chaui teceu críticas contundentes às ações empreendidas por grupos comunistas e socialistas que atuaram sob a perspectiva do nacional-popular. Em relação ao anteprojeto do Manifesto do CPC, de 1962, Chaui (1983)<sup>21</sup> enfatizou que ele não se dirigia ao povo, mas escolhia outro destinatário, o intelectual e o artista “alienado”. Chaui também questionou a carência de uma abordagem da cultura de massa e a menção às determinações do mercado:

Por outro lado, a discussão com a “arte superior” ocupa quase dois terços do Manifesto, enquanto alguns parágrafos dão conta (ou pretendem dar conta) da arte do povo e do popular, esta sendo, na verdade, a cultura de massa cujo significado é reduzido pelo Manifesto à distração e ao escapismo, com brevíssima alusão às determinações do mercado. (CHAUI, 1983, p. 91)

As críticas de Chaui (1983) ao Manifesto do CPC e aos *Cadernos do Povo Brasileiro* apontavam, portanto, para os impasses e contradições vivenciados por intelectuais e artistas que, segundo a autora, por se considerarem a vanguarda revolucionária, tentavam levar adiante o projeto nacional-popular. Para tanto,

19 Esse livro compreende análises críticas efetuadas por Marilena Chaui com base em seminários realizados nos anos 1980 patrocinados pela Fundação Nacional de Artes (Funarte). Essas análises foram publicadas em uma coleção, cujo objetivo era empreender uma reflexão sobre o conceito nacional-popular na filosofia e na cultura, a exemplo do teatro, das artes plásticas, da música, do cinema e da literatura. Chaui, em seu trabalho, analisou o manifesto do CPC e os *Cadernos do Povo Brasileiro*.

20 Ver p. 83.

21 Ver p. 86.



segundo Chaui, essa “vanguarda revolucionária” partia de um pensamento nacionalista de esquerda, impregnado de concepções dogmáticas, que não se sustentavam ideologicamente.

Entretanto, ao argumentar sobre a relevância do CPC, Poerner (2004), por sua vez, observou que esses jovens abriram espaços para discussão sobre o processo de transformação da sociedade brasileira, ampliando experiências políticas e culturais que emergiam. Para o autor, os participantes do CPC renovaram o movimento cultural brasileiro<sup>22</sup>.

Portanto, em meio à ebulição de inúmeros projetos políticos e culturais, considerados conflitantes com os interesses políticos e econômicos de civis e militares, é que a ditadura foi instalada em 1964, atuando de modo extremamente repressivo, com a justificativa de que era preciso combater o processo subversivo ou a guerra revolucionária<sup>23</sup>.

É preciso destacar que, desde o início da ditadura civil-militar, ocorreu uma forte mobilização dos militares em torno do campo da cultura. Como aponta Lia Calabre (2008)<sup>24</sup>, na segunda metade de 1966, foi formada uma comissão para elaborar estudos visando à reformulação da política cultural do país, sendo sugerida a criação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), nos moldes do Conselho Federal de Educação (CFE). O CFC foi criado pelo Decreto-Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966 (BRASIL, 1966a). Ao CFC competia, no limite de suas atribuições, a formulação da Política Nacional de Cultura (BRASIL, 1975), sendo importante lembrar que a instituição representava um conselho de notáveis, destacando-se os seguintes nomes: Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel

22 Sobre o CPC, são importantes as reflexões efetuadas por Arthur José Poerner na obra **O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros** (2004).

23 Segundo o **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**: “Com Médici, o regime ditatorial-militar brasileiro atingiu sua forma plena. Criara-se uma arquitetura legal que permitia o controle dos rudimentos de atividade política tolerada. Aperfeiçoara-se um sistema repressor complexo, que permeava as estruturas administrativas dos poderes públicos e exercia uma vigilância permanente sobre as principais instituições da sociedade civil: sindicatos, organizações profissionais, igrejas, partidos. Erigiu-se também uma burocracia de censura que intimidava ou proibia manifestações de opiniões e de expressões culturais identificadas como hostis ao sistema. Sobretudo, em suas práticas repressivas, fazia uso de maneira sistemática e sem limites dos meios mais violentos, como a tortura e o assassinato” (BRASIL, 2014, p. 102).

24 Ver p. 1-2.



Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco.

Lia Calabre assim analisou o funcionamento do CFC:

É claro que o tempo inteiro a gente vai falar de um determinado conceito de cultura, de um determinado conceito de Estado, são intelectuais conservadores, esse conselho é formado por figuras como Gilberto Freire, Josué Montelo, Burle Marx [...], Raquel de Queiroz. São na verdade nomes de projeção nacional e internacional, que se colocam todo tempo como trabalhadores para a cultura e para o Estado, e que ali não estão fazendo, tanto que o conselho tem um boletim e o que vem publicado no boletim, em geral, é muito mais da discussão, da pauta do que do exercício intelectual de cada um. (informação verbal)<sup>25</sup>

Essa preocupação dos governos militares com a cultura se intensificaria na década de 1970, levando à elaboração de dois documentos: **Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura**, de 1973<sup>26</sup>, e **Política Nacional de Cultura**, de 1975. Com efeito, a área da cultura tornou-se uma preocupação crescente para o Estado autoritário, assim como uma questão de controle político.

Gabriel Cohn (1984), ao revisitar a década de 1970 em “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”, analisou os dois documentos citados. Por meio dessa análise, Cohn apontou que a atuação dos governos militares na formulação de políticas culturais para o país foi intencionalmente planejada:

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. [...] O regime pós-AI-5 pode não ter logrado alcançar a hegemonia cultural, mas certamente a buscou e lhe deu importância, à sua maneira. Resta então ver como os principais documentos produzidos na época indicam isso. (COHN, 1984, p. 88)

25 Depoimento de Lia Calabre no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 11 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

26 O documento **Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura** (1973), foi divulgado e rapidamente retirado de circulação (COHN, 1984, p. 88).

Sobre o primeiro documento, **Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura**, de 1973, promulgado durante a gestão de Jarbas Passarinho (1969-1974) e citado por Cohn (1984), propunha-se a criação de um novo organismo ou a adequação de um órgão vigente, que seria o MinC. Esse órgão contaria com recursos próprios e corpo técnico. Enfatizava-se, também, que era preciso que esse novo órgão tivesse um aparelho burocrático bem estruturado, que abarcasse desde a área federal até a municipal. O documento, no entanto, foi rapidamente retirado de circulação e substituído pelo Programa de Ação Cultural, voltado para o biênio 1973-1974 (MAIA, 2012)<sup>27</sup>.

Quanto ao documento **Política Nacional de Cultura**, de 1975, Sérgio Miceli observou que ele formalizou um conjunto de diretrizes para orientar as atividades da área cultural:

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

É preciso destacar que o documento **Política Nacional de Cultura** foi implementado no período correspondente ao governo Geisel (1974-1979), que tinha como ministro Ney Braga. Convém lembrar, também, que a cultura, nesse período, continuava sendo atingida frontalmente pelas estruturas de poder e por seus órgãos de repressão. No entanto, o documento afirmava que o objetivo central do MEC era de apoiar a cultura, sem intervenção do Estado:

Na Política Nacional de Cultura que estamos executando, deixamos claro que os objetivos centrais da ação do Ministério são o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e o de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado para dirigir a Cultura. É nosso firme propósito contribuir para fornecer as

<sup>27</sup> Ver p. 54.

condições necessárias ao desenvolvimento da atividade criadora do homem. (BRASIL, 1977, p. 19)

Essa postura assumida pelo MEC em 1975, de incentivar e apoiar a cultura “sem intervenção do Estado”, estava em consonância com a posição do governo Geisel na definição de seu projeto político que sinalizava a concretização de estratégias de Estado mais amplas e concomitante a um processo “lento, gradativo e seguro” de abertura política. Contudo, segundo Sallum Junior (1994), o projeto de liberalização do regime não significava superar a ordem autoritária:

O objetivo da mudança política pretendida era atingir a “normalização institucional”: liberalizar o regime não para superar a ordem autoritária, mas para institucionalizá-la. Nesse sentido, o projeto de liberalização controlada foi, antes de tudo, um projeto de consolidação do domínio político.

A proposta de liberalização do regime militar foi destacada em discurso proferido pelo presidente Geisel aos dirigentes da Arena, no palácio da Alvorada, em 29 de agosto de 1974.

Erram – e erram gravemente, porém – os que pensam poder apressar esse processo pelo jogo de pressões manipuladas sobre a opinião pública e, através desta, contra o Governo. Tais pressões servirão, apenas, para provocar contrapressões de igual ou maior intensidade, invertendo-se o processo da lenta, gradativa e segura distensão, tal como se requer, para chegar-se a um clima de crescente polarização e radicalização intransigente, com apelo à irracionalidade emocional e à violência destruidora. E isso, eu lhes asseguro, o Governo não o permitirá. (BRASIL, 1974, p. 122)

Como sustentação desse projeto de liberalização, foram concebidos importantes órgãos de estímulo à cultura, sob a tutela do Estado, como aponta Ridenti:

A partir dos anos 70, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando, desde a década de 60, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado. (RIDENTI, 2001, p. 14)

Também para Vanderli Maria da Silva (2001), durante o governo Geisel, de fato, a ampliação da esfera da cultura foi muito significativa:

Durante o governo Geisel (1974/1978), a direção do MEC ficou a cargo, como já foi dito, do ministro Ney Braga, que ampliou significativamente a esfera de atuação da área cultural do Ministério com a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a expansão do Serviço Nacional do Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Todas estas iniciativas faziam parte da política geral cuja finalidade era, a um só tempo, promover as reformas políticas e implementar um novo plano de desenvolvimento, o II PND, além de fornecer ao governo instrumentos de controle e promoção dos organismos culturais. (SILVA, 2001, p. 109)

Portanto, no campo cultural, o regime militar-civil, entre 1974 e 1978, buscou consolidar, por meio de atos políticos e jurídicos, a criação de diversas instituições que serviam de estratégias para o Estado manter a atuação e o controle de seus poderes nas atividades culturais. Essas instituições deveriam, todavia, aparentar uma fachada democrática.

A respeito da Funarte<sup>28</sup>, em 31 de outubro de 1975, o jornal **Folha de S. Paulo** noticiava que, segundo o ministro Ney Braga, o Estado asseguraria à instituição a liberdade das manifestações artísticas, como previa a Constituição. Entretanto, em depoimento de Ney Braga na mesma matéria, é possível notar o dirigismo do poder público ou a força da censura, quando, ao destacar o papel da Funarte, o ministro afirmou que caberia à nova instituição “amparar as vocações nascentes e fortalecer a natural inclinação dos moços para os valores da arte e da cultura” (PROPOSTA..., 1975, p. 8).

Assim, pode-se supor que o Estado esperava que a produção cultural gerada pela Funarte fosse realizada por meio dos cânones oficiais, uma vez que a entidade

28 Para entender todo o processo de construção institucional da Funarte, assim como o trabalho desenvolvido dentro da instituição, destaca-se o brilhante estudo de Isaura Botelho, **Romance de formação: Funarte e política cultural – 1976-1990** (2001). A autora, fundamentada por uma extensa pesquisa empírica, reuniu um rico acervo de informações sobre a instituição.

fora criada pelo governo militar e municada por verbas por ele destinada. Heloisa Buarque de Hollanda (2018) expressou o seguinte comentário a respeito da Funarte:

A Funarte até hoje eu não sei bem o que que é. Porque tem todas as artes. Por que Funarte? Tinha cinema, tinha artes plásticas, tinha todas as artes, a Funarte, que arte é essa? Não por acaso, a diretora da Funarte era filha do Geisel. Então, na minha fantasia, não é uma opinião, é uma fantasia, a Funarte era uma sala de conversa. (informação verbal)<sup>29</sup>

Entretanto, durante a década de 1970, na contramão da criação de instituições da cultura representativas de concessões à democracia, medidas de censura terão profundas implicações na produção cultural. O controle estatal sobre todo o processo cultural funcionava de modo a conter críticas ao sistema<sup>30</sup>.

De fato, apesar de Geisel anunciar a liberação do regime militar, paradoxalmente, foi nomeado ministro da Justiça Armando Falcão (ministro civil), que se tornou um dos maiores censores do período militar. Nesse momento crítico da ditadura civil-militar, intelectuais e artistas foram perseguidos e censurados. Como exemplo, em 1975, o ministro Falcão declarou à imprensa que, apesar do clima de absoluta tranquilidade do país, a distensão não significava a extinção do AI-5, tampouco do Decreto 477 (DISTENSÃO..., 1975)<sup>31</sup>. Heloisa Buarque de Hollanda, em 2018, argumentou sobre os constrangimentos causados pela censura:

Era muito arrojada mesmo, eu trabalhei num jornal chamado **Pneu** que a censura ficava dentro, não esperava nem censurar depois, você já mostrava para o censor enquanto estava escrevendo, porque ele vinha riscar. Então, eu era da universidade, eu era professora, eu recebia lista de livros que não ser lidos, e aquela agonia, eu vou ler um “poeminha” rapidinho. Já, já, que era uma coisa. Você ficava olhando pra turma, quem será? Quem será que está aqui que vai me entregar? E

29 Depoimento de Heloisa Buarque de Hollanda no seminário História da Política Cultural no Brasil em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

30 Ver a matéria sobre a censura da novela **Roque Santeiro**: LAGO, Graça. As razões de **Roque Santeiro** segundo Dias Gomes. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 55, n. 55-98, 5 set. 1975. Ilustrada, p. 40.

31 Ver p. 1.

tinha coisas horríveis também, porque às vezes alguém entregava e o cara, e ele não tinha feito nada, só porque queria o lugar do professor. (informação verbal)<sup>32</sup>

Mesmo ao final da década de 1970, quando a censura se tornou mais branda, os cortes e vetos a determinadas produções culturais, como filmes, novelas, músicas e artigos de jornais, continuaram a ser impostos. A questão da censura aparecerá na desconfiança de intelectuais e artistas diante do Estado durante esse período.

É fundamental apontar, também, a complexidade dos debates em torno de mecanismos de cooptação, até porque muitas vezes ocorria uma convergência de interesses com o Estado. Assim, como afirma Ridenti, no que diz respeito à participação de artistas e intelectuais, é preciso transcender as discussões normalmente simplificadas de que eles atuaram de maneira ativa e resistente à ditadura ou, por outra, de que foram cooptados pela ditadura. A rigor, é imprescindível ter em mente uma intrincada diversidade de intelectuais e artistas, que só pode ser compreendida em uma mirada mais ampla e pelo aprofundamento do contexto histórico.

É que é muito simplista nós pensarmos a vida cultural naquele momento como uma dicotomia entre a cooptação e a resistência à ditadura. Em vários momentos, há vários – no estudo que o Rodrigo Motta fez sobre a universidade, ele chama de “jogos de acomodação” –, como se construiu na ditadura, com todas as dificuldades, com lutas etc., uma institucionalidade para o mundo artístico e para o mundo intelectual. Então, a universidade que nós temos hoje, pública, gratuita, e que está ameaçada, é uma construção dessa época. (informação verbal)<sup>33</sup>

Heloisa Buarque de Hollanda (2018) diferencia as linguagens artísticas diante da relação com o Estado:

A segunda parte, que é de ‘74 a ‘82, você vai ver, esse artista marginal, ele abandona a figura do bandido, do marginal, e passa a trabalhar à

32 Depoimento de Heloisa Buarque de Hollanda no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

33 Depoimento de Marcelo Ridenti no seminário História da Política Cultural no Brasil em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

margem. Eu quero mostrar muita diferença entre um momento e outro momento. No primeiro momento elege-se a figura do “Seja Marginal, Seja Herói”<sup>34</sup> e se interpela o sistema, denuncia a ditadura e faz coisas do arco da velha numa linguagem aparentemente debochada, tá? Eu acho que nas artes plásticas não é deboche, que eu sei que as galinhas<sup>35</sup> não é um deboche, né, mas no caso do cinema<sup>36</sup>, por exemplo, podia ver como um cinema debochado, ridículo. Mas passou, entendeu? Passou. Nessa segunda parte você já vai ter uma coisa diferente, vai ser naquele momento – eu quero andar pra frente – a censura começa a relaxar, é isso? – Aqui que nós estamos – então nesse segundo, começa a tal conversa entre os artistas e o Estado. Isso é muito importante, que o Marcelo [Ridenti] trouxe, porque isso aqui impactou muito todos aqueles agentes, aqueles personagens da Época de Ouro, de ‘64 a ‘68 e o posterior também, que começaram a negociar, aí tem essa coisa aqui da cooptação – É no próximo. A cooptação era uma coisa incrível, porque você era xingado de cooptado, lembra? “Se é cooptação, você está sendo cooptado, não está sendo cooptado, não, eu vou fazer um filme, mas isso não é cooptação.” Isso era um inferno, porque todo mundo brigava com todo mundo, porque estava sendo ou não sendo, a dúvida era ser ou não ser cooptado. Tinha vantagens de ser cooptado e tinha heroísmo em não ser cooptado. O primeiro que tomou a dianteira foi o Cinema Novo que resolveu ser cooptado e se deu muito bem, porque começou a fazer uns filmes, nesse momento criou a Embrafilme e, passado um certo momento, começou a falar do que queria de novo. (informação verbal)<sup>37</sup>

É preciso lembrar que, durante a década de 1970, a gestão de Roberto Farias como diretor-presidente da Embrafilme (1974-1979) possibilitou o desenvolvimento do setor cinematográfico e sua promoção no exterior. Ridenti (2018), ao descrever esse período, observa que nesse momento os cineastas enxergavam uma

34 Referência à bandeira-poema de Hélio Oiticica, de 1968.

35 Referência à obra de Cildo Meirelles, de 1970, “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, na qual o artista incendiou dez galinhas vivas.

36 Referência ao filme **O bandido da luz vermelha**, de Rogério Sganzerla, de 1968.

37 Depoimento de Heloisa Buarque de Hollanda no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

oportunidade de fortalecimento da indústria do cinema nacional, o que, segundo o autor, não deve ser entendido como cooptação:

A Embrafilme, na gestão do Roberto Faria, trouxe para dentro dela muita gente do cinema novo, o próprio Glauber Rocha, e isso, a meu ver, não deve ser entendido simplesmente como cooptação; ao contrário, eles estavam [...] construindo o cinema brasileiro, uma indústria do cinema brasileiro dentro da possibilidade que estava aberta naquele momento. Momento que, por exemplo, em '78, chegou a haver uma lei que obrigava 140 dias do ano de exibição de filmes nacionais. (informação verbal)<sup>38</sup>

Reafirmando a tese de um estreitamento de vínculos entre o Estado e cineastas, Tunico Amancio (2007) afirmou que eles se fortaleceram, em especial no governo Geisel, principalmente por meio do apoio à indicação de Roberto Farias para a direção da Embrafilme:

Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a nata do Cinema Novo, estiveram nas articulações para essa indicação. Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes *nacionalista*, articulada ao desenvolvimentismo, e a *industrialista*, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960. (AMANCIO, 2007, p. 176 – grifo do autor)

Roberto Farias, ainda que tenha sido presidente da Embrafilme, enfrentou problemas com a censura. Seu filme **Pra frente Brasil** (1981), que recebera recursos da Embrafilme, acabou censurado por razões políticas. Celso Amorim, então diretor-geral da empresa, foi demitido pelo apoio ao filme.

Aqui é preciso destacar que Glauber Rocha era uma das principais lideranças da vanguarda cinemanovista. Glauber, em 1971, em razão do golpe militar, partiu para o exílio. Em 1974, em carta escrita de Roma para Zuenir Ventura e publicada

<sup>38</sup> Depoimento de Marcelo Ridenti no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.



na revista **Visão**, o cineasta manifestou seu apreço a Golbery do Couto e Silva, seu apoio aos militares e, particularmente, a Ernesto Geisel. Afirmava estar certo de que Geisel faria do Brasil um país forte e livre. Quanto aos militares, considerava que eram representantes do povo (BENTES, 1997)<sup>39</sup>. Esse apoio ao regime militar, assim como sua crença na possibilidade efetiva de transformações no país, acabou por arregimentar polêmicas, provocando um adensamento de críticas. Por meio do trabalho efetuado por Ivana Bentes (1997), de resgate e análise de cartas escritas por Glauber Rocha (265 cartas), é possível perceber como o cineasta utilizava explicações míticas e psicanalistas em suas reflexões sobre os militares. A seguir, Bentes analisa uma carta escrita por Glauber em 1974, dirigida a Paulo Emilio:

Dentro da cosmovisão hiperbólica Golbery torna-se “gênio da raça”, capaz de pensar a inserção do Brasil na civilização ocidental, e os militares surgem como agentes de transformação (como na Líbia e no Peru). Glauber parte para explicações míticas e psicanalistas, procurando um inconsciente militar explodido para contradições que viraria a mesa da ditadura. Nesse sentido, a carta de agosto de 1974, de Roma, para Paulo Emilio, sintetiza seu pensamento mítico-político-poético do período, com Glauber encarando esse militar-militante-messiânico-revolucionário pelas ruas de Paris: “sou militarista-terceiro-mundista e comprei uma capa verde numa boutique de Saint-Germain. Sou sobretudo florianista e acho que o exército é legítimo representante do povo”. (BENTES, 1997, p. 52)

Em entrevista ao jornal **Folha de S. Paulo**, Suplemento Folhetim<sup>40</sup>, em 16 de dezembro de 1979, Glauber Rocha<sup>41</sup> declarou-se defensor da revolução socialista

39 Ver p. 482-483.

40 Em 16 de dezembro de 1979, o Suplemento Folhetim publicou um balanço do cinema da década de 1970 que levava o título de “Os anos 70”. Para a composição desse balanço, deram depoimentos cineastas, historiadores e críticos de arte. Glauber Rocha foi entrevistado por Mário Augusto Jakobskind, jornalista carioca que, além da **Folha**, passou por veículos como **Agence France-Presse**, **Pasquim** e **Brasil de Fato**. (FOLHETIM, 1979).

41 Em seu livro **Revolução do Cinema Novo** (1981), Glauber Rocha observou que: “como pertencente à geração de intelectuais e um dos criadores do Cinema Novo, comungava a tese de que existia uma verdadeira guerra interna e externa que ameaçava destruir o desenvolvimento da Embrafilme, desorientando, assim, críticos nacionais que buscavam modelos nas economias das culturas ricas, desconhecendo a complexidade do Brasil” (ROCHA, 1981, p. 4).

brasileira. Glauber Rocha ainda elogiou personalidades ligadas ao regime militar, como João Baptista Figueiredo, o último presidente da ditadura civil-militar.

O jornal **Movimento** está errado em esculhambar o Figueiredo, que é um gênio. Brizola está falando em trabalhismo. Trabalhismo está superado, o negócio é o movimento socialista brasileiro. Quer dizer, o partido democrático do governo vai ser um partido de centro-esquerda, daqui a pouco vamos ver Saïd Farhat [ministro da Comunicação Social no governo Figueiredo] promovendo o socialismo com Delfim e Eduardo Portella [ministro da Educação do governo Figueiredo], enquanto o Brizola estará no trabalhismo. Se a história caminhar para o socialismo e o caminho do petróleo for o caminho do Terceiro Mundo, Figueiredo chuta em gol. Não vai ser superado pelo fogo do petróleo. Quem pensa que Figueiredo é medíocre está errado. Então, nesse ponto de vista, Maluf está mais à esquerda do que Tancredo Neves e Magalhães Pinto. (ACABOU..., 1979, p. 4)

Entretanto, segundo Ivana Bentes (1997), apesar de Glauber Rocha provocar muitas polêmicas com suas declarações em favor dos militares, o papel dele na transição, com sua voz dissonante, representou um pensamento novo no cerne da luta contra a ditadura. Para Bentes (1997)<sup>42</sup>, Glauber acreditava em um recomeço: do Cinema Novo, da esquerda, dos militares, a partir de novas bases.

Também é importante reforçar que, no campo cultural, o país atravessava um processo de mudança, que se iniciou na segunda metade da década de 1970, sobretudo pela expansão dos meios de comunicação. A esse respeito, Caetano Veloso, em uma de suas primeiras apresentações em São Paulo após o retorno de Londres, em janeiro de 1972, ao ser questionado pela imprensa sobre os meios para a divulgação de músicas no Brasil e em Londres, foi categórico em afirmar que havia diferenças, o que justificava a necessidade de lançar mão, no Brasil, dos meios de comunicação de massa:

Folha – Aqui vocês entraram na mass-media inclusive se preocupando em divulgar suas músicas dessa forma. Haveria possibilidade de fazer o mesmo lá?

42 Ver p. 59.

Caetano – Não, a coisa é diferente. A imagem que o público fixa aqui é da televisão. (CAETANO..., 1972, p. 43)

Para um melhor entendimento sobre esse processo de mudanças no campo da cultura, os depoimentos extraídos de um debate realizado em 1981, denominado “A identidade cultural no Brasil”, publicados pelo jornal **Folha de S.Paulo**, Suplemento Folhetim, no mesmo ano, podem fornecer algumas pistas sobre essa questão. Roberto Schwarz, coordenador do debate, partia do argumento central que se referia ao fato de que, se a questão da identidade cultural fosse proposta tempos atrás, a resposta viria do quadro do nacionalismo anti-imperialista. Para Schwarz, associava-se ao passado a busca da identidade com a luta pela democratização da cultura. Entretanto, afirmava Schwarz que, diante do contexto histórico, ocorriam mudanças que refletiam o recuo de certo tipo de marxismo nacionalista, que havia tido no passado uma presença dominante. Em relação ao presente, Schwarz observava que teria ocorrido uma mutação no ponto de enfoque da identidade cultural, antes voltada para uma afirmação nacionalista, e, em 1980, como uma manifestação de grupos oprimidos (A IDENTIDADE..., 1981)<sup>43</sup>.

Também o poeta Cacaso (Antônio Carlos de Brito), no mesmo debate, apontou:

Penso que, de 64 para cá, sobretudo depois de 68, da fase mais dura, do isolamento do intelectual e do artista, esses mitos de criação, de Cultura Popular, de projetos para a Cultura Popular, tudo isso desabou. Hoje em dia eu vejo que o intelectual é um pouco mais humilde; talvez a atitude de quem vai aprender, de quem vai observar com mais isenção, seja mais atuante hoje. (A IDENTIDADE..., 1981, p. 8)

Ainda argumentando sobre as mudanças que ocorriam na década de 1980, no campo da cultura, Cacaso afirmou que, apesar de parecer contraditório, a expansão do mercado capitalista, remunerando o trabalho dos artistas, poderia ser traduzida em liberdade de criação:

Então me parece que, justamente de uns 10 ou 15 anos para cá, esses conteúdos ideológicos que tradicionalmente motivaram e justificaram

43 Ver p. 6.

a criação brasileira deixaram de pesar. Atualmente, o mercado é a grande justificativa para a criação brasileira. Eu não vejo mais hoje em dia, na década passada e na que começa agora, não vejo nenhum tipo de ideologia forte motivando a criação. Vejo muito o criador de Cultura, o artista diante do mercado. Nesse momento, me parece que as referências mais imediatas do cotidiano para o contato com a Cultura Popular foram muito rarefeitas... É contraditório, mas me parece que é assim mesmo. Quer dizer, o fato de você mergulhar no mercado capitalista, a partir de um certo momento, isso é traduzido em liberdade para quem cria, porque você pode ter uma área maior de manobra e de autocontrole da criação, o que vem do fato de você ter remuneração objetiva pelo seu trabalho. E a remuneração liberta você em certo sentido. (A IDENTIDADE..., 1981, p. 7)

Desse modo, transpareciam, nos dois depoimentos citados, análises e reflexões que reverberavam as mudanças na cultura que ocorriam durante o final da década de 1970 e o início de 1980. Também, particularmente a partir do forte impulso de expansão da televisão no Brasil, que ocorreu nos anos finais da década de 1960 e no início dos anos 1970, quando emissoras implementaram um complexo empresarial dentro da indústria cultural, a exemplo da Rede Globo, a presença de artistas nesses meios se faria mais frequente, seja em razão de pressões mercadológicas ou políticas. Lia Calabre, em 2018, apontou como diante do crivo da repressão militar que atingiu o *cast* da Rádio Nacional, deixando-o sem trabalho, a Globo o contratou:

O AI-1 pega em cheio todo o *cast* da Rádio Nacional e o joga na rua, sem emprego, e eles vão ser trazidos para o mercado e realmente vão ser, na verdade, agasalhados pela Globo. (informação verbal)<sup>44</sup>

Assim, é preciso lembrar que as transformações ocorridas na década de 1970 e no início dos anos 1980 provocaram um forte crescimento no mercado de bens simbólicos, no espaço da produção brasileira, levando alguns atores a tecerem discursos a favor do mercado. Como exemplo, pode ser citado Luiz Carlos Barreto, que, em matéria publicada em 16 de dezembro de 1979, no jornal **Folha de S. Paulo**,

44 Depoimento de Lia Calabre no seminário História da Política Cultural no Brasil em 11 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

Suplemento Folhetim, afirmou que a palavra de ordem, naquele momento (1979), era conquistar o “mercado”. Ao elogiar de modo entusiasmado o mercado pela possibilidade que abria para o cinema brasileiro, Barreto propagava que, diante daquele contexto, a luta pelo mercado se transformava em uma luta política:

Os anos 70 significaram para o cinema brasileiro um desdobramento, um avanço do que foi realizado nos anos 60, pelo Cinema Novo. Uma nova maneira de se fazer cinema foi estabelecida pelo Cinema Novo. Tanto do ponto de vista artístico como do econômico. As formas de produção se diversificaram no sentido de se produzir com recursos limitados, utilizando o máximo possível da riqueza temática, da realidade social e política. No final dos anos 60 e começo dos 70 com o chamado fechamento da sociedade brasileira em termos políticos, o Cinema Novo não desistiu da sua proposta, soube resistir sob condições absolutamente adversas de censura rigorosa, repressão. O cinema não usou isso como alibi para não fazer nada. Ao contrário, usou como desafio. O cinema brasileiro soube encontrar uma saída industrial-artística. Imediatamente transformou a luta pelo mercado numa luta política, abandonando inteiramente as discussões estilísticas ou estéticas. (A PALAVRA..., 1979, p. 13)

Aliás, esse crescimento da televisão ocorreu, segundo Renato Ortiz, pela colaboração entre o setor privado e o Estado. Para Ortiz, o melhor exemplo de cooperação entre o regime militar e a expansão de grupos privados poderia ser dado pela modernização do sistema de telecomunicações, que possibilitou a ampliação das redes de televisão para todo o território brasileiro:

Em 1965 é criada a Embratel, que inicia toda uma política modernizadora para as telecomunicações. Nesse mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (Intelsat), e em 1967 é criado o Ministério das Comunicações. Tem início a construção de um sistema de micro-ondas [*sic*] que seria inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 1970), permitindo a interligação de todo o território nacional. Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quais padecia a televisão na década de 50 podem agora ser resolvidas. (ORTIZ, 1989, p. 117-118)

Ainda, como afirmou Ortiz (1985), durante o regime autoritário, foram criadas no Brasil as grandes indústrias culturais, a exemplo da TV Globo, bem como foi construída a infraestrutura de uma rede de telecomunicações, que possibilitou a integração cultural via televisão. Assim, o mercado de bens culturais, que possuía dimensões locais, passou a ter projeção nacional.

Portanto, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por mudanças significativas na produção cultural, pois nelas ocorreu a consolidação da moderna indústria cultural e do mercado de bens culturais, em um processo de difusão a partir dos veículos de comunicação, particularmente a televisão, que se espalhava por todos os espaços, e também o cinema, a música, a literatura e a publicidade.

Em poucas palavras, o processo de modernização, em toda sua amplitude e complexidade, começou a se impor em um contexto de globalização. A respeito desse processo, Marcelo Ridenti teceu o seguinte comentário:

[...] alguns autores gostam de usar o conceito do Barrington Moore Jr. de uma modernização conservadora, quer dizer; você moderniza a sociedade, você desenvolve, mas sem criar efetivos direitos de cidadania, ao contrário, segurando, realizando um investimento do Estado na iniciativa privada para desenvolver o país. Isso não é a parte ruim, quer dizer, a parte ruim é a repressão, a censura e o arrocho; a parte boa é a modernização. A modernização significa todos os problemas que uma sociedade capitalista urbana avançada gera: prostituição, miséria, superexploração do trabalho. (informação verbal)<sup>45</sup>

Esse crescimento da indústria cultural, porém, era acompanhado de perto por uma crise política e econômica que atravessava o país, em especial no período que corresponde ao final dos governos militares. Segundo Sallum Junior (1996), o regime militar e o Estado desenvolvimentista entravam em colapso, em razão de movimentos oriundos dos centros dominantes da economia internacional e das manifestações dos assalariados e da classe média que pressionavam a redemocratização (SALLUM JUNIOR, 1996)<sup>46</sup>.

45 Depoimento de Marcelo Ridenti no seminário História da Política Cultural no Brasil em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

46 Ver p. 170.

No limite, as políticas culturais oriundas da ditadura militar provocaram modificações significativas, advindas, fundamentalmente, das condições infraestruturais implementadas pelo Estado e pela iniciativa privada, que permitiram o fomento do mercado brasileiro de bens simbólicos.

Sem prejuízo de outras questões que não foram abordadas nesta seção, pode-se afirmar que toda estratégia adotada pelos militares com grandes grupos de comunicação ligados à classe política levou ao desenvolvimento de uma sociabilidade cultural entranhada na vida social, que legitimava um “suposto” equilíbrio do poder político e econômico e que, nesse sentido, era garantida pelos aparatos culturais.

## **1.2 EM COMPASSO DE ESPERA: O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS DE CULTURA**

A transição da ditadura civil-militar para a Nova República, nos anos 1980, revela que o campo da cultura ocupou um espaço importante no palco das discussões que ocorreram em torno da redemocratização.

Diversos representantes da cultura começaram a se posicionar sobre a necessidade de arregimentar forças para se adequar às novas formas de se relacionar com o Estado. Assim, por meio de uma estratégia pactuada, foi elaborada a criação de um órgão que representasse esses atores em face da reconfiguração da estrutura institucional do Estado brasileiro. Dito de outra maneira, os atores representantes de quadros partidários e da sociedade civil deram início, de modo articulado, à construção de um projeto político para a cultura.

Essa articulação foi se materializando e ganhando dimensão por meio da criação do Fórum Nacional de Secretários de Cultura. No seio do fórum, estabeleceu-se um importante espaço de luta em torno da criação do MinC.

Descrevendo os antecedentes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, Poerner (1997)<sup>47</sup> observou que, desde 1982, germinava, entre representantes da política e da sociedade civil, a ideia sobre a necessidade da criação de um órgão permanente, de mobilização de recursos e metas, que desembocasse no estabelecimento do MinC.

Assim, Poerner (1997)<sup>48</sup> relata que José Aparecido de Oliveira, recém-eleito deputado federal em 1982, foi convidado pelo governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, para ocupar a Secretaria de Cultura do estado. Em 1983, José Aparecido

<sup>47</sup> Ver p. 37-38.

<sup>48</sup> Ver p. 40.

de Oliveira organizou um encontro em Ouro Preto, que contou com a presença dos seguintes colegas: João Pacheco Chaves (São Paulo), Fernando Eugênio Ghignone (Paraná), Darcy Ribeiro (Rio de Janeiro), o senador Afonso Arinos de Melo Franco e o embaixador da França no Brasil, Robert Richard. Foi dessa reunião que nasceu a ideia de criar o Fórum Nacional de Secretários de Cultura. O encontro em Ouro Preto, seguido por outros dois, permitiu a organização de um grupo de trabalho, cujo objetivo era a criação do MinC. O fórum foi instalado e institucionalizado em Curitiba, em novembro de 1983.

A articulação inicial desse grupo ocorreu no sentido de incorporar diferentes demandas da cultura, mas, acima de tudo, assegurar a construção de um bloco de poder, diante do processo de transição democrática. Entretanto, pode-se dizer que, até 1984, de modo geral, no meio político, cultural e artístico, existiam muitas incertezas e dúvidas sobre a necessidade de implementação de um ministério para a cultura no aparato do Estado brasileiro, ainda que fosse notável a presença de fortes apoiadores à criação de uma pasta para a cultura. Demonstrações sobre essa questão podem ser analisadas em matérias publicadas na imprensa, que revelam o modo pelo qual a criação do MinC e a escolha de seu ministro foi ganhando projeção de maneira deliberada no segundo semestre de 1984, ainda que existissem muitas divergências sobre essa questão.

Em 30 de setembro de 1984, Marília Pacheco Fiorillo publicava uma matéria no jornal **Folha de S.Paulo** especulando sobre a possibilidade da escolha de João Carlos Martins como ministro da Cultura, caso o placar eleitoral apontasse para o nome de Paulo Maluf. Se o escolhido fosse Tancredo Neves, o nome seria José Aparecido Oliveira (FIORILLO, 1984, p. 72)

Em 7 de outubro de 1984, a colunista Norma Couri, em matéria publicada no jornal **Folha de S.Paulo**, apontou que não existia consenso entre artistas e intelectuais. Para alguns, a criação do MinC parecia ser a decisão apropriada, pois resolveria a falta de recursos financeiros e de autonomia política enfrentada pela área cultural. Outros depoentes, no entanto, observavam que a criação do ministério 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)<sup>49</sup>. Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo

49 Ver p. 10.



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, considerando que a ideia de Darcy Ribeiro de defesa da cultura popular representava um atraso. Por sua vez, a atriz Ítala Nandi, fundadora do Teatro Oficina e militante do PCB, mostrava-se totalmente contrária à ideia de uma pasta para a cultura. Da mesma forma, o escritor Antônio 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 e ficaria atrelada à ciência e à tecnologia (COURI, 1984)<sup>50</sup>. O filólogo Antônio 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, conhecido por seu apartidarismo político, também era contrário à ideia de um ministério específico para o setor, 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)<sup>51</sup>.

Vale ressaltar outras declarações de significativa importância apresentadas por Norma Couri. Conforme a colunista, o professor e poeta Décio Pignatari, fundador do concretismo, entendia como positiva a criação do MinC, mas alertava para a necessidade de uma melhor articulação entre cultura e educação. 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. Já o dramaturgo Dias Gomes e o cineasta Luiz Carlos Barreto eram favoráveis à criação de um ministério para a cultura. Tancredista, o humorista, escritor e desenhista mineiro Ziraldo também acreditava que a cultura deveria ser tratada no âmbito de um ministério. Do mesmo modo, o artista plástico cearense Aldemir Martins confirmava a necessidade de criação do MinC (FERRON; ARRUDA, 2019)<sup>52</sup>.

Também o jornalista Matinas Suzuki Junior, em matéria publicada no jornal **Folha de S. Paulo** em 30 de dezembro de 1984, manifestou não só sua preocupação com a criação do MinC, mas o quanto o considerava desnecessário:

50 Ver p. 10.

51 Ver p. 10.

52 Ver p. 180-181.

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 se refere 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 *apud* FERRON; ARRUDA, 2019, p. 181)

No campo político, em 24 de abril de 1984, com a rejeição da Emenda Dante de Oliveira, ficou definido que as eleições ocorreriam de maneira indireta entre os candidatos Maluf e Tancredo, e os dois reiteravam o compromisso de criação do MinC. O convencimento dos candidatos da situação e da oposição sobre a necessidade de criação do ministério apoiava-se na ideia de que era preciso, como forma estratégica, ocupar espaços. A cultura já constituía uma trincheira de poder.

Tanto Paulo Maluf quanto Tancredo Neves, em campanha eleitoral, possuíam indicações para o MinC. No caso da vitória de Maluf, eram indicados três candidatos para a pasta: o ex-secretário de Cultura Mário Chamie, o mais elogiado entre os três; o ex-secretário estadual Cunha Bueno; e o pianista João Carlos Martins (FIORILLO, 1984)<sup>53</sup>. Portanto, esse campo de disputa na área implicava a participação de atores representantes do regime militar, ainda que opositores se sobressaíssem.

De modo geral, no período de transição, as disputas por definição de lideranças políticas, tanto sob um espectro mais voltado para o campo da direita quanto da esquerda, levavam os atores a maximizar seus esforços em busca de poder no campo cultural. No que diz respeito à criação de um projeto para a cultura, originado no âmbito da sociedade civil que se impusesse de maneira hegemônica, destaca-se que a primeira iniciativa de coalizão de um grupo para ocupar um espaço central na cultura foi realizada por meio da criação do Fórum Nacional de Secretários de

53 Ver p. 72.

Cultura. Para o desenvolvimento de ações integradas e comuns, José Aparecido de Oliveira assumiu o papel de porta-voz do grupo, atuando no sentido de alinhar diferentes interesses e posições entre seus membros.

Em comum com José Aparecido, os principais membros do Fórum Nacional de Secretários de Cultura mantinham relações de troca em torno do capital cultural<sup>54</sup>.

José Aparecido de Oliveira interagiu com representantes de diferentes partidos políticos, bem como intelectuais de diversos espectros. Dados obtidos no DHBB mostram a formação do dirigente: a mãe de José Aparecido de Oliveira era diretora da escola primária que ele frequentou. Aparecido seguiu seus estudos em colégios religiosos de Minas Gerais, ingressando no jornalismo logo após o secundário. Tornou-se um dos mais ativos participantes do Movimento Popular Jânio Quadros (MPJQ), lançado em abril de 1959 na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro. Foi secretário particular de Jânio Quadros e participou da campanha de Magalhães Pinto para Minas Gerais e de Ney Braga para o Paraná. Em 1980, ingressou no Partido Popular (PP)<sup>55</sup>, que acabou sendo incorporado pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Foi eleito deputado federal em 1982 pelo PMDB e, logo em seguida, convidado por Tancredo Neves para assumir a Secretaria de Cultura de Minas Gerais (MONTEIRO; BARROS, [s. d.]).

Em seu conjunto, os integrantes do grupo inicial do fórum eram secretários de Cultura ou parlamentares oriundos de diversos estados. Segundo relata José Aparecido de Oliveira (1986), durante a institucionalização do Fórum em Curitiba, em 1983, estiveram presentes, além dele, os seguintes secretários: Fernando Ghignone, do Paraná; deputado João Pacheco Chaves, de São Paulo; Darcy Ribeiro, do Rio de Janeiro; deputado Rosário Congro Neto, do Mato Grosso do Sul; Acyr Castro, do Pará; Jesualdo Cavalcante Barros, do Piauí; Annie Viana da Costa, do Amapá; Joaquim Itapary, do Maranhão; e Fábio Magalhães, do município de São Paulo (OLIVEIRA, 1986, p. 13).

Em seu pronunciamento durante o I Primeiro Fórum Nacional de Secretários de Cultura, realizado em Curitiba nos dias 11 e 12 de novembro de 1983, Oliveira iria definir as diretrizes do fórum, cunhando uma frase que serviria de ideia-força ao

54 A respeito do conceito de capital cultural, ver Maria Alice Nogueira em *O vocabulário Bourdieu* (CATANI *et. al.*, 2017, p. 103).

55 José Aparecido, juntamente com Magalhães Pinto, Tancredo Neves, Hélio Garcia, Itamar Franco e outros políticos, fundaram, em 1980, o Partido Popular (PP). Em fevereiro de 1982, o PP será incorporado ao PMDB. Tancredo Neves e Hélio Garcia se candidatam ao Governo de Minas e José Aparecido à Câmara Federal (MINAS GERAIS, 2017).

projeto defendido por seu grupo: “*Educação sem cultura é corpo sem alma*” (OLIVEIRA, 1986, p. 14). O fórum se transformaria, assim, pelas palavras de Oliveira, em um órgão permanente de luta e mobilização pela cultura.

Pode-se assegurar, por meio da análise sobre a atuação dos atores envolvidos na criação do fórum, que muitos deles compunham quadros da política partidária desde a década de 1950. José Aparecido de Oliveira e Darcy Ribeiro tiveram seus direitos políticos cassados, e Darcy Ribeiro foi obrigado a se exilar do país. Particularmente, José Aparecido de Oliveira, dada sua habilidade política, intermediou acordos com militares junto a outros políticos, promovendo alguns encontros durante a campanha de Tancredo Neves. A esse respeito, está registrada, em verbete do DHBB, a seguinte descrição:

Em novembro de 1984, participou do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, tornando-se seu presidente. No evento, entre outras coisas, propôs a criação de um ministério voltado para o setor cultural, desvinculado do Ministério da Educação, e sugeriu, com o apoio do presidente João Batista Figueiredo, a transformação do ano de 1985 no Ano Nacional da Cultura, cujo tema seria a defesa do meio ambiente. (MONTEIRO; BARROS, [s. d.] )

As informações coletadas sobre a trajetória individual dos secretários presentes no encontro que ocorreu em Curitiba em 1983 demonstram que alguns membros transitaram, durante o regime militar, pela Aliança Renovadora Nacional (Arena), migrando posteriormente para o PMDB, a exemplo do deputado Rosário Congro Neto (Mato Grosso do Sul), de Jesualdo Cavalcante Barros (Piauí) e de Joaquim Itapary (Maranhão). Quanto aos demais secretários, a maioria era filiada, na década de 1980, ao PMDB, com exceção de Darcy Ribeiro, filiado ao Partido Democrático Trabalhista (PDT).

João Pacheco Chaves, por sua vez, candidatou-se em outubro de 1950 e foi eleito deputado estadual de São Paulo pela legenda do Partido Social Democrático (PSD). Em outubro de 1954, foi eleito deputado federal de São Paulo pela mesma legenda. Foi reeleito em outubro de 1958, dessa vez concorrendo na coligação PSD, Partido Social Progressista (PSP) e Partido Social Trabalhista (PST). Com a extinção dos partidos políticos pelo AI-2 (27/10/1965) e a posterior instauração do bipartidarismo, filiou-se ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição ao regime militar instaurado no país em abril de 1964 (JOÃO..., [s. d.] ).

Darcy Ribeiro<sup>56</sup> iniciou militância no início da década de 1940 no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Entretanto, ficou afastado da militância comunista a partir do início de seus estudos acadêmicos, aproximando-se do trabalhismo na época do suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954. Com o agravamento da crise político-institucional em 1964, Darcy foi um dos poucos membros do governo a tentar organizar uma resistência em defesa do regime democrático. Diante, porém, da quase total ausência de disposição dos aliados de Goulart para resistir aos militares, Darcy deixou o país e exilou-se no Uruguai. Na década de 1980, ao lado de Leonel Brizola, ex-governador do Rio Grande do Sul, empenhou-se na reorganização do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), em uma tentativa de reviver o trabalhismo anterior a 1964. A sigla do PTB, contudo, era também disputada pelo grupo político liderado pela ex-deputada paulista Ivete Vargas. Em maio de 1980, o Tribunal Superior Eleitoral, em decisão polêmica, concedeu ao grupo de Ivete Vargas o controle da legenda trabalhista. A corrente organizada sob a liderança de Brizola adotou, então, o nome de PDT, e Darcy Ribeiro foi incorporado aos quadros do partido (GALVÃO, [s. d.]).

Fernando Eugênio Ghignone iniciou as atividades públicas em 1983 como secretário de Cultura, Esporte e Turismo do estado do Paraná, permanecendo no cargo até 1986. Foi presidente dos Conselhos Estaduais de Cultura, Esporte, Turismo, da Fundação Teatro Guaíra e da Celepar. Nesse período, foi responsável pela criação da Orquestra Sinfônica do Paraná e pelo tombamento da Serra do Mar nesse estado. Ainda em 1986, na gestão do ministro Celso Furtado, foi secretário de Atividades Socioculturais do Ministério. Nos dois anos seguintes, foi presidente da Embrafilme S.A. Ainda, foi membro do Conselho da Funarte e do Conselho Federal de Censura (FERNANDO..., 2011).

Rosário Congro Neto iniciou sua carreira política em novembro de 1976, elegendo-se vereador em Três Lagoas pela legenda da Arena, partido de sustentação ao regime militar instalado no país em abril de 1964. Com a extinção do bipartidarismo em 29 de novembro de 1979 e a consequente reformulação partidária, filiou-se ao PMDB (ROGÉRIO..., [s. d.]).

Jesualdo Cavalcante Barros iniciou a carreira política em outubro de 1962, quando foi eleito vereador em Teresina pela legenda do PTB. No pleito de novembro

56 Segundo verbete do DHBB, Darcy Ribeiro, em 1979, com a anistia, foi “reintegrado ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde assumiu o cargo de diretor-adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais” (GALVÃO, [s. d.]). No novembro seguinte, ele filiou-se ao PDT.

de 1978, foi eleito deputado federal pela Arena. Com a extinção do bipartidarismo e a reorganização partidária, ingressou no Partido Democrático Social (PDS), sucessor da Arena, e foi reeleito em novembro de 1982 (CAVALCANTE, [s. d.]).

Annie Viana da Costa ingressou no PTB em 1957, fazendo oposição ao governador Pauxy Nunes, e, em 1981, ingressou no PDS. Foi, em 1983, secretária de educação e cultura do território do Amapá (BRASIL, 1983).

Joaquim Itapary começou sua carreira no serviço público em 1954 como escrivão do Tribunal de Contas do estado do Maranhão; foi procurador autárquico da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) desde 1963, órgão no qual exerceu as funções de assistente do Gabinete do Superintendente (gestão Celso Furtado) e chefe da Divisão de Coordenação do Plano Diretor de Desenvolvimento do Nordeste (1963-1965); foi membro da Assessoria Técnica do governador José Sarney (1966); foi diretor e, a seguir, titular da Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão – Superintendência de Administração do Meio Ambiente (Sudema – 1967-1970); foi secretário de Cultura do Maranhão (1983-1985); e foi secretário-chefe do Gabinete Civil do Governador do Maranhão (1984-1985) (MORAES, 2014).

Acyr Castro, intelectual e jornalista, ocupou o cargo de secretário de Estado de Cultura, Turismo e Desportos do Pará (Secult) entre 1982 e 1984. Sua gestão foi marcada pela restauração do Palacete Bolonha e a construção do Museu da Imagem e do Som (MIS) (ACYR..., 2022).

Fábio Luiz Pereira de Magalhães, pintor e desenhista, cursou História da Arte no Masp com Wolfgang Pfeiffer e estudou com Nelson Nóbrega na Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Em 1964, viajou para Paris, onde frequentou o Instituto de Arte e Arqueologia e entrou em contato com os integrantes do movimento internacional Phases. Nesse mesmo ano, foi selecionado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) para representar o Brasil. Ao longo de sua carreira, exerceu várias atividades, dentre elas: diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo; membro da Comissão de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM – 1978 a 1980); e conservador chefe do Masp (1990) (FÁBIO..., 2022).

Cabe acrescentar, ainda na lista de atores que participaram do fórum, o nome de Jorge da Cunha Lima, que, em abril de 1984, havia sido indicado pelo governador do PMDB, Franco Montoro, a secretário de Cultura do Estado de São Paulo. Segundo relato de Lima (2001), a batalha dentro da organização para criar o MinC foi intensa. Jorge da Cunha Lima se tornou presidente do Fórum Nacional de Secretários de Cultura em 1986.



Foi, portanto, no coração dessa complexa trama de articulações em torno da transição democrática, nos primeiros anos da década de 1980, que muitos desses atores se movimentaram, ganhando capilaridade e penetração nos diversos estados do país. Porém, vale destacar que foram criadas várias secretarias de Cultura a partir da segunda metade da década de 1970. Em 1975, foi criada a Secretaria de Estado de Cultura, Turismo e Desportos do Pará e, em 1979, foram criadas duas secretarias estaduais de Cultura, no estado de São Paulo<sup>57</sup> e no estado do Paraná<sup>58</sup>.

É significativo aqui destacar a aglutinação de forças conservadoras ante um processo paulatino de transição. Esse grupo formado por antigas lideranças que atuaram no regime militar tinha como objetivo a luta pela permanência no poder. Assim, representando verdadeiros sustentáculos ideológicos do regime militar, essas lideranças, ao fundarem o PDS<sup>59</sup>, procuraram ressignificar as ideias defendidas pela ditadura. Para tanto, propalavam a defesa da democracia e dos valores cristãos, adotando uma narrativa antiautoritária. O senador Jarbas Passarinho, por exemplo, afirmava: “O PDS não faz da segurança nacional uma ideologia, que leva o máximo de segurança ao Estado em detrimento da segurança dos cidadãos” (NA INTRODUÇÃO..., 1980, p. 4).

Assim, o PDS foi a principal organização política ligada ao polo conservador que surgiu no período inicial do processo de redemocratização (1980). Como assinalado por Madeira e Tarouco (2010), no processo de fundação do PDS, os remanescentes da Arena se recusavam a se identificarem como “lideranças de direita”: “Ao mesmo tempo que atribuíam um valor depreciativo ao termo ‘esquerda’ (justificando a necessidade do regime em função da ‘desordem’ e da ‘ameaça comunista’) as lideranças do PDS não aceitam o rótulo de ‘direita’” (MADEIRA; TAROUCO, 2010, p. 19).

O problema da esquerda, para o PDS, era a “inspiração ateia do marxismo”, e o da direita, o “imobilismo conservador”. Buscava uma saída de “centro”, como pode ser lido no primeiro tópico de seu programa de fundação:

57 Em 1979, foi criada a Secretaria do Estado de Cultura pelo governador Paulo Salim Maluf, por meio do Decreto n. 13.426, de 16 de março de 1979 (SÃO PAULO, 1979).

58 Em 18 de junho de 1979, foi criada pelo Governo do Estado do Paraná a Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (Sece), pela Lei n. 7.169, assinada pelo então governador Ney Braga (SECRETARIA..., 2009).

59 O DHBB descreve que o PDS, fundado em janeiro de 1980, com o fim do bipartidarismo, foi o destino das principais lideranças que apoiavam o regime militar, sendo sustentáculo político do presidente João Figueiredo (1979-1985), que a ele se filiou, assim como Antônio Delfim Neto (Economia), Golbery do Couto e Silva (Gabinete Civil), César Cals (Minas e Energia), Eliseu Resende (Transportes), Jair Soares (Previdência), Mário Andreazza (Interior) e Ibrahim Abi-Ackel (Justiça) (FIGUEIRA, [s. d.]).

O Partido Democrático Social (PDS) dirige-se a todos os brasileiros, sem qualquer discriminação, e se propõe a edificar uma sociedade progressista, justa e livre. Entre o imobilismo conservador, que leva a reação, e a pregação revolucionária, que rompe violentamente com todos os valores, especialmente os espirituais sob a inspiração atea do marxismo, o PDS opta pela correção das injustiças presentes, quer nas relações de trocas entre as pessoas, quer nos desníveis entre as regiões nacionais, através de reformas em nossas estruturas políticas, sociais e econômicas, feitas mediante o consentimento pacífico da maioria. (NA INTRODUÇÃO..., 1980, p. 4)

A propósito, segundo relatam Madeira e Tarouco (2010)<sup>60</sup>, desde o momento de criação do PDS, era possível identificar, no partido, o fenômeno da “direita envergonhada”. Esse fenômeno foi analisado por Maria do Carmo Campello Souza (1988), que chamou atenção para o fato de que, na década de 1980, havia um esforço de boa parte dos grupos políticos para desvincular a própria imagem do antigo regime autoritário. Nesse sentido, para Madeira e Tarouco (2010), as lideranças que formaram o PDS e, posteriormente, o Partido da Frente Liberal (PFL), e que possuíam ascendência direta da Arena, sem dúvida, constituíram a gênese da “nova direita” no Brasil.

Por sua vez, o bloco de parlamentares que formou o PMDB<sup>61</sup> buscava ampliar sua mobilização nessa conjuntura, aproveitando o espaço político daí resultante. Nesse sentido, ainda que existisse no interior do PMDB diversos interesses em disputa, as divergências, naquele momento, acabaram sendo diluídas para garantir a conquista do poder.

É importante lembrar que, em julho de 1984, parte da cúpula do PDS abandonou o partido, fazendo um acordo com o PMDB pró-Tancredo. Aureliano Chaves, vice-presidente da República, e os senadores José Sarney, Marco Maciel e Jorge Bornhausen, do PDS, difundiram um Manifesto da Frente Liberal, que propunha “um governo de conciliação nacional”. Sarney e Bornhausen, presidente e vice do

<sup>60</sup> Ver p. 15.

<sup>61</sup> O verbete do DHBB assim define o PMDB: “Partido político nacional criado em janeiro de 1980 para suceder ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição ao governo militar que foi extinto em 29 de novembro de 1979, quando o Congresso decretou o fim do bipartidarismo” (LIMA JÚNIOR e LATTMAN-WELTMAN, [s. d.]).



PDS, renunciaram aos cargos. Aureliano desistiu de disputar a sucessão do presidente João Baptista Figueiredo. Essa dissidência tornou possível a realização de um pacto, sedimentando a aliança entre o PMDB e a Frente Liberal. Em 1985, os dissidentes da Frente Liberal formaram o PFL<sup>62</sup>. Portanto, dissidentes do PDS e o PMDB se aliaram no fortalecimento do apoio ao candidato à presidência Tancredo Neves e de seu vice, José Sarney. Essa aliança ficou conhecida como Aliança Democrática<sup>63</sup> (MAGALHÃES, [s. d.]).

O fato é que, entre os objetivos da Aliança Democrática, estavam o compromisso com os setores militares mais rígidos de que não ocorreria uma radicalização dos conflitos, bem como seriam dadas garantias de que não haveria “revanchismo” nem profundas fraturas no espaço político, pois o regime militar não seria julgado. Portanto, a articulação da Aliança Democrática, representada por diferentes forças políticas da sociedade brasileira, foi capaz de conseguir votos para eleger Tancredo Neves e José Sarney no Colégio Eleitoral. Desse modo, o processo de transição, que desembocou nas eleições indiretas de 1985, não resultou em nenhuma cisão claramente definida. Os traços constitutivos da Aliança Democrática demonstravam, assim, a representação de uma frente política ampla e plural, aglutinada em torno da bandeira da democratização do país.

Os fatos apontados certamente balizam uma possibilidade de se pensar que a luta pela representatividade na cultura, como efetuada pelos atores que constituíram o Fórum Nacional de Secretários de Cultura e que almejavam a criação do MinC, contribuía a um maior fortalecimento do pacto político firmado pela Aliança Democrática para eleger Tancredo Neves e José Sarney.

62 “O PFL surgiu de um movimento tático: o grupo de dissidentes do PDS, o partido do regime militar, que se reuniu em julho de 1984 pensava em criar um bloco parlamentar, e não um partido. Decididos a não apoiarem a candidatura presidencial de Paulo Maluf, favorito para ganhar a convenção partidária que ocorreria no mês seguintes, os dissidentes sabiam que deixariam que se desligar do PDS para votarem em outro candidato no Colégio Eleitoral. Nas regras de 1984, a fidelidade partidária era implacável: quem pertencia a um partido e apoiava a candidatura de outro estava sujeito até mesmo a perder o mandato. E o grupo que formou a ‘Frente Liberal’ articulava o apoio no Colégio Eleitoral à candidatura do governador mineiro Tancredo Neves, do PMDB. Cumprido o objetivo, a volta ao PDS não fazia mais sentido. Apenas nove dias depois da vitória de Tancredo, os dissidentes constituíram o PFL, em 24 de janeiro de 1985.” (FELÍCIO; NAKAD JUNIOR, 2005, p. 10)

63 Um verbete do DHBB denomina Aliança Democrática como: “Coalizão formada em 1984, no final do regime militar, pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), opositorista, e pela Frente Liberal, dissidência do Partido Democrático Social (PDS), governista, para apoiar, na eleição presidencial a ser realizada pelo Colégio Eleitoral em janeiro de 1985, a chapa composta por Tancredo Neves, líder opositorista moderado, candidato a presidente, e José Sarney, ex-presidente do PDS, candidato a vice”. (MAGALHÃES, [s. d.])

O poder de importantes lideranças políticas do campo da cultura teria possibilitado a aglutinação de forças alinhadas ao desenho institucional que foi traçado para a transição democrática. Principalmente a partir de 1984, portanto, iniciou-se no país uma fase profícua para o surgimento de lideranças ligadas ao campo da cultura.

É importante pontuar que esse grupo plural que constituiu o Fórum Nacional de Secretários de Cultura não se posicionava, com raras exceções, sobre assuntos que pudessem afastá-lo da base de coalização formada pela Aliança Democrática<sup>64</sup>. Entre os participantes do fórum, havia alguns personagens com história de atuação anterior a 1964 e outros que apoiaram o golpe militar, mas a maioria era de membros representantes das hostes do PMDB, partido com alta adaptabilidade, como já dito, dada a existência de muitas tendências políticas que vinham convivendo desde o regime militar.

Analisando os discursos e artigos de José Aparecido de Oliveira referentes ao período de 1983 a 1986, publicados em seu livro **Cultura e liberdade** (1986), observa-se que, nesses pronunciamentos, Oliveira buscava capturar politicamente o processo de redemocratização do país e a defesa da cultura brasileira como arma simbólica para o fortalecimento da democracia. Não se encontram posicionamentos do autor desaprovando os governos militares; Oliveira se referia apenas à necessidade de retorno do regime democrático.

Na construção desse projeto de poder para a cultura, esse grupo de lideranças políticas contou com o apoio de intelectuais que se uniram e, em grande medida, contribuíram para a institucionalização do Fórum Nacional de Secretários de Cultura e da proposição de criação do MinC.

No pronunciamento durante o I Primeiro Fórum Nacional de Secretários de Cultura (Curitiba, 11 e 12 de novembro de 1983), José Aparecido de Oliveira ressaltou que, para o I Encontro Nacional de Política Cultural, que ocorreria simultaneamente ao III Fórum Nacional de Secretários de Cultura e que seria realizado em 21 de abril de 1984, em Ouro Preto (MG), Afonso Arinos de Mello Franco<sup>65</sup>, Pedro

64 Como exceção, destaca-se que no II Fórum Nacional de Secretários de Cultura, que ocorreu no Rio de Janeiro em 19 e 20 de março de 1984, entre as propostas apresentadas, estava a de alteração da Lei de Telecomunicações, mencionada como “em grande parte responsável pelas deformações na área de comunicações de massa, sobretudo na TV”, de reestudo da legislação na área da cultura, nos níveis federais.

65 Segundo verbete do DHBB, Afonso Arinos de Mello Franco nasceu em Belo Horizonte no dia 27 de novembro de 1905 e desde a década de 1940 foi filiado à UDN. Em 1958, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras e para o Senado, representando o Distrito Federal, sempre na legenda da UDN. Partidário do golpe militar que depôs Goulart em 1964, foi um dos fundadores, em 1966, da Arena, partido político de sustentação ao regime militar. Em 1986, após o término da ditadura militar, voltou à vida política, elegendo-se senador pelo estado do Rio de Janeiro, pela legenda do PFL, para participar da Assembleia Nacional Constituinte (LEMOS, [s. d.]).

Nava<sup>66</sup> e Francisco Iglésias<sup>67</sup> haviam concedido expressa autorização para vincularem seus nomes à iniciativa. Oliveira (1986) também relatava que havia pedido ao Secretário de São Paulo, Pacheco Chaves, para falar com Florestan Fernandes, o padre Antônio de Oliveira Godinho, Franklin Martins e Autran Dourado; enquanto isso, José Aparecido e Darcy Ribeiro falariam com Celso Furtado (OLIVEIRA, 1986). Vale notar que, nesse I Encontro Nacional de Política Cultural, Celso Furtado proferiu uma longa palestra, publicada em livro organizado por Rosa Freire D'Aguiar. A palestra recebeu o título de “Que somos?”, mas, segundo Rosa Freire, ficou conhecida como “Sete teses sobre a cultura brasileira” (FURTADO, 2012).

Em especial representantes de uma parte dos intelectuais tiveram um protagonismo contundente na chancela dos objetivos propostos pelo grupo que criou o fórum e posteriormente o MinC. A presença desses intelectuais em reuniões do fórum dava prestígio aos encontros, mas também demonstrava o interesse em restabelecer vínculos com a classe política que comandaria a Nova República.

66 “Pedro da Silva Nava (Juiz de Fora MG 1903 – Rio de Janeiro RJ 1984). Memorialista, ilustrador e médico. Filho do médico José Pedro da Silva Nava e Diva Mariana Jaguaribe Nava. Em 1921 inicia curso na Faculdade de Medicina de Minas Gerais e forma-se em 1927. Faz parte do grupo responsável pela edição de *A Revista*, primeira publicação do movimento modernista mineiro, ao lado, entre outros, do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987). Encontra-se, em 1924, com a caravana modernista que apresenta o Brasil ao poeta suíço Blaise Cendrars (1887 - 1961), da qual participam Mário de Andrade (1893 - 1945), Oswald de Andrade (1890 - 1954) e Tarsila do Amaral (1886 - 1973). Além da literatura, dedica-se ao desenho, ilustrando, entre outros, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Exerce a medicina com muito afinco, e faz diversas viagens profissionais à Europa, principalmente à França. Em 1933, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha em diversos hospitais até tornar-se chefe da Policlínica Geral do Estado. Publica dezenas de artigos em revistas científicas e livros sobre medicina. [...] No ano seguinte [1947] publica seu primeiro livro, *Território de Epidauró*. Aos 64 anos de idade, no dia 1 de fevereiro de 1968, dá início à redação de suas memórias, publicadas em 5 volumes [...]. Em 1975, em crise, redige uma carta aberta e demite-se da Policlínica. É empossado, em 1983, no cargo de presidente em comissão do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Autor premiado, sua obra memorialística tem um estilo sóbrio e elegante, trata de assuntos essenciais como a morte, o esquecimento e o esfacelamento do passado” (PEDRO..., 2022).

67 Historiador que uniu conhecimento e estilo, Francisco Iglésias nasceu em 28 de abril de 1923, em Pirapora (MG). Em 1945, dois anos depois de se graduar em Geografia e História pela Universidade Federal de Minas Gerais, juntou-se aos amigos Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Autran Dourado, Wilson Figueiredo e outros para fundar a revista literária *Edifício*. [...] Francisco Iglésias fez carreira acadêmica na Faculdade de Ciências Econômicas – Face/UFRJ, onde ensinou História Econômica Geral e do Brasil e História Social e Política do Brasil. A frase direta e o poder de síntese garantem uma leitura prazerosa de seus textos, de que é exemplo *Trajectoria política do Brasil: 1500-1964*, de 1993, que dá conta de 464 anos de história em 316 páginas. A partir de 1991, Iglésias integrou o Conselho Consultivo do Instituto Moreira Salles, ao lado de Otto Lara Resende, Jurandir Ferreira, entre outros, além de membros da família Moreira Salles. Francisco Iglésias morreu no dia 21 de fevereiro de 1999, em Belo Horizonte (FRANCISCO..., [s. d.]

No I Encontro de Políticas Culturais, por exemplo – que, como já dito, ocorreu simultaneamente ao III Fórum de Secretários de Cultura (Ouro Preto, 21 de abril de 1984) –, participaram dos debates personalidades como Celso Furtado<sup>68</sup>, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar<sup>69</sup>, Carlos Castelo Branco<sup>70</sup>, Millôr Fernandes<sup>71</sup>, Cláudio Abramo<sup>72</sup> e Abdias do Nascimento<sup>73</sup>, entre outros (SANTAYANA, 1997)<sup>74</sup>.

68 Segundo verbete do DHBB, Celso Furtado, “em agosto de 1981, filiou-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). [...] Em 1984, participou intensamente da campanha de Tancredo Neves, candidato da Aliança Democrática, às eleições presidenciais a serem realizadas em janeiro do ano seguinte” (GUIDO, [s. d.]).

69 Segundo a biografia da Academia Brasileira de Letras (ABL): “Ferreira Gullar, cujo nome verdadeiro era José de Ribamar Ferreira, nasceu em São Luís do Maranhão, em 10 de setembro de 1930, numa família de classe média pobre e faleceu no Rio de Janeiro, em 4 de dezembro de 2016. [...] Entre 1962 e 1966 publicou três poemas em estilo de cordel, numa tentativa de alcançar de forma mais direta o leitor popular. Entrou para o Partido Comunista e passou a escrever poemas sobre política e participar da luta contra a ditadura militar que se havia implantado no país, em 1964. Foi processado e preso na Vila Militar. Mais tarde, teve que abandonar a vida legal, passar à clandestinidade e, depois, ao exílio. Deixou clandestinamente o país e foi para Moscou, depois para Santiago do Chile, Lima e Buenos Aires. Em 1976 escreveu o importante ensaio “Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina”, sobre o grande poeta paraibano. Voltou para o Brasil em 1977, quando foi preso e torturado. Libertado por pressão internacional, voltou a trabalhar na imprensa do Rio de Janeiro e, depois, como roteirista de televisão.” (FERREIRA..., [s. d.]a).

70 Segundo verbete do DHBB, Carlos Castelo Branco dedicou-se ao jornalismo. “[...] foi favorável ao movimento político-militar de março de 1964, que depôs Goulart. Pouco tempo depois, entretanto, Castelo começou a divergir do governo militar chefiado pelo marechal Humberto de Alencar Castelo Branco [...]” (FERREIRA, [s. d.]b).

71 Segundo Memórias da Ditadura: “Milton Viola Fernandes, mais conhecido como Millôr Fernandes, era humorista, dramaturgo, desenhista, escritor e jornalista. Trabalhou em diversos veículos de comunicação no Brasil, sempre conhecido por seu texto afiado, com tons de ironia e sátira. Iconoclasta, foi responsável por diversas peças, ensaios, artigos, livros e publicações que criticavam o poder, a política e a ditadura.

É tido como um dos principais expoentes da imprensa alternativa no Brasil. Pouco após o golpe de 1964, fundou a revista **Pif Paf**, que fazia críticas ao cenário político do país de modo irreverente, ao mesmo tempo que debochava dos militares e seus aliados. Até ser fechada pela censura, a publicação perdurou por quatro meses e serviu, mais tarde, de inspiração para um dos mais conhecidos veículos alternativos durante o período, o jornal **O Pasquim**” (Millôr..., [s. d.]).

72. Segundo verbete do DHBB: “Cláudio Abramo nasceu na cidade de São Paulo no dia 6 de abril de 1923 [...]. Entre 1950 e 1951, com uma bolsa de estudos do governo brasileiro e um salário de **O Estado de S. Paulo**, fez um curso de jornalismo na Escola de Estudos Superiores em Paris. [...] Em 1967 assumiu a secretaria geral da **Folha**, que no período de 1969 a 1972 viveria uma fase de censura imposta pelo regime militar. [...] Em 1977 foi afastado da direção da redação por imposição do ministro do Exército, general Sílvio Frota, em um episódio que envolveu o jornalista da **Folha** Lourenço Diaféria, autor de uma crônica que ofendia a memória do duque de Caxias. [...] Em 1980 retornou à **Folha**, convidado novamente por Otávio Frias Filho e Bóris Casoy para ser correspondente do jornal em Londres. [...] Interessado em participar do processo de abertura política que o país vivia, retornou ao Brasil em 1984 e passou a escrever a coluna “São Paulo”, na página dois da **Folha**” (KUSHNIR, [s. d.]a).

73 Segundo verbete do DHBB, Abdias do Nascimento “esteve à frente do Teatro Experimental do Negro até 1968, quando, em decorrência do endurecimento do governo militar no poder desde abril de 1964, e da inclusão do seu nome em vários inquéritos policiais militares (IPMs), exilou-se nos >

Os encontros do fórum ocorriam, de fato, com a participação de personalidades do meio político, intelectual e artístico, o que refletia um momento político inusitado, uma mudança em voga experimentada pelo lento declínio do regime militar e pela perspectiva da redemocratização. A propósito, sobre os intelectuais que defendiam a criação do MinC, Gabriel Cohn publicou, em 20 de janeiro de 1985, na **Folha de S. Paulo**, uma matéria intitulada “Cultura é cultura”, na qual enfatizava que a ideia de criação do ministério possuía uma lógica perversa, provavelmente se referindo ao oficialismo. Cohn argumentava que os laços que sempre uniram os intelectuais facilitavam sua adesão a esse projeto:

A ideia da criação de um Ministério da Cultura não é, portanto, aberrante. Tem sua lógica, mas é uma lógica perversa. Ela repousa numa confusão que atravessa de ponta a ponta o processo histórico brasileiro, e que tem importância decisiva para se entender como essas coisas se dão: aquela que no lugar do que é público coloca o que é oficial. Enfim, aquela pela qual a clássica oposição liberal entre a esfera pública e a esfera privada fique sufocada nas malhas da esfera oficial, que acaba se identificando com a do aparato estatal. No caso do processo cultural brasileiro isso é facilitado pelos estreitos laços que sempre uniram, e em grande medida continuam unindo, os intelectuais, como produtores/avaliadores legítimos da cultura, a órbita estatal, pelo emprego, pela Universidade, por mil modos mais ou menos sutis. Um Ministério da Cultura corre o risco de configurar mais uma forte clientela, de dependência e de compadrio, eventualmente até anódina, quanto ao mais. (COHN, 1985, p. 3)

No mesmo artigo, Cohn (1985) observou que seria interessante saber se o novo MinC regulamentaria a concessão de canais de rádios e televisão, que estavam em uma área em que se cruzavam as mudanças tecnológicas com as de segurança

> Estados Unidos [onde trabalhou como professor universitário]. [...] Cofundador do Movimento Negro Unificado em 1978, [...]. Tornou-se amigo de Leonel Brizola no exílio, sendo juntamente com este um dos fundadores do Partido Democrático Trabalhista (PDT) em maio de 1980. Escolhido vice-presidente do partido em 1981”, nesse mesmo ano fundou “o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo”. Em 1982, “retornou definitivamente ao Brasil” (CÂNDIDO e SOUSA, [s. d.]).

74 Ver p. 10.

nacional, sob o nome de “comunicações”. Nessa área, para Cohn, incidia fortemente o processo cultural, o que ocorria não apenas no Brasil, mas em outros países.

Do fato apontado por Cohn (1985), a criação do MinC traduzia um paradoxo, pois, apesar da forte atuação política de lideranças, particularmente aquelas ligadas ao grupo que compunha o Fórum Nacional de Secretários de Cultura, era perceptível que a ideia defendida, de criação de um órgão específico para a cultura, implicava a ausência de posicionamentos sobre as áreas de convergência entre cultura e comunicação. Dois meses antes da criação do MinC, Cohn indagava qual seria a atuação desse órgão diante do Ministério das Comunicações:

A esse respeito seria interessante saber, se, por exemplo, lhe caberia a regulamentação da concessão de canais de rádio e televisão, que atualmente estão nessa área em que se cruzam as considerações tecnológicas com as de segurança nacional, sob o nome de “comunicações” (área, de resto, cuja sombra incide fortemente sobre o processo cultural, e não só no Brasil). No mínimo, supõe-se que ele disputaria recursos e buscaria cuidar da sua alocação, reproduzindo na área difusa da cultura o que já ocorre, por exemplo, na área da política científica e tecnológica, ou seja, quem pode mais chora menos. (COHN, 1985, p. 3)

Pode-se afirmar, pois, que não existia intencionalmente um debate sobre a questão apontada por Cohn e fundamentalmente centrada na convergência entre os processos de comunicação e a cultura. Apesar de as relações entre políticas culturais e de comunicação se cruzarem, os discursos das lideranças ligadas à defesa da criação do MinC não problematizavam essa questão. Decerto, a posição desses atores estava imbuída por fortes motivações políticas, considerando-se o contexto em que eram produzidas, ou seja, o compromisso de não gerar tensões e controvérsias, que, de resto, eram evidentes (FERRON; ARRUDA, 2019).

Apesar da complexidade que envolvia a proposta de criação do MinC, de modo geral, nos discursos dos responsáveis pelo projeto era disfarçada a reflexão entre cultura e comunicação. Tampouco no período em que o Fórum Nacional de Secretários de Cultura atuou de modo contundente para a criação do MinC, as discussões em torno da institucionalização da cultura priorizavam a temática da indústria cultural.

Somente em algumas situações essa temática emergia. O secretário de Cultura da cidade de São Paulo, Fábio Magalhães, durante o II Fórum Nacional de Secretários



de Cultura, que ocorreu em 19 e 20 de março de 1984, no Rio de Janeiro, abordou a questão da monopolização da indústria cultural, tecendo o seguinte comentário:

[...] a ação de difusão massiva impulsionada pela indústria cultural, enquanto gera novos valores, ditados pelo mercado, deforma ou elimina aqueles que não se adaptam a suas regras mercadológicas. No caso brasileiro, a situação de monopolização da indústria cultural é mais acentuada que em outros países, gerando excessiva concentração dos meios de comunicação, o que resulta numa ditadura estética da minoria. A manipulação da informação impõe à população uma postura passiva e consumista marginaliza a sua criatividade, impedindo sua participação dinâmica no nosso processo cultural. A mudança da atual situação de massificação e empobrecimento da nossa diversidade cultural exige uma nova política, que propicie um amplo acesso à cultura e aos aspectos de sua formulação. (SECRETARIA..., 1984 *apud* POERNER, 1997, p. 43-44)

Analisando a questão em torno da monopolização da indústria cultural e de seus impactos no processo de produção cultural, está na Resolução Final do Encontro Nacional de Política Cultural (1984) uma breve crítica à concentração dos meios de comunicação na difusão de interesses contrários ao povo, como pode ser lido a seguir:

A minimizada participação dada à cultura no Plano Nacional de Desenvolvimento se manifesta ainda na quase inexistência de recursos financeiros e humanos que lhe são destinados, no alijamento dos grupos sociais [...]. (RESOLUÇÃO..., 1984 *apud* POENER, 1997, p. 137)

Essa percepção, no que concerne ao fortalecimento e à modernização dos meios de comunicação durante o regime militar, foi analisada por Eugênio Bucci (2016)<sup>75</sup>, que observou que, em relação ao padrão da televisão brasileira, a ditadura de fato modernizou a comunicação, mas pelo mesmo gesto que “desmodernizou” a política:

O regime autoritário promoveu, a partir da iniciativa do Estado, a “modernização” tecnológica do sistema de mediações e midiatisações no

<sup>75</sup> Ver p. 174.

espaço público nacional. É preciso situar no tempo histórico essa “modernização”, palavra que devemos grafar entre aspas pela razão que será exposta agora. A ditadura “modernizou” a comunicação do País pelo mesmo gesto em que “desmodernizou” a política, quer dizer, a televisão no Brasil galgou avanços técnicos notáveis não *apesar* do atraso democrático (ou do déficit democrático), mas justamente *porque* se deu sob o peso desse atraso. O espetáculo mediático, nessa perspectiva, teria tido algo de mais ou menos catártico: oferecendo uma compensação à ausência de canais democráticos de participação política. Não podendo agir como cidadã, como fonte e fiscal do poder, a sociedade foi chamada a participar como plateia. (grifos do autor)

Toda estratégia adotada pelos militares, com grandes grupos de comunicação, levou ao desenvolvimento de uma sociabilidade cultural entranhada na vida social, que legitimava um “suposto” equilíbrio do poder político e econômico e que, nesse sentido, era garantido pelos aparatos culturais, entre outros meios.

Na realidade, o critério de concessão de serviços públicos, como a rádio e a televisão, ocorria em troca de apoio político. De acordo com reportagem de Elvira Lobato, na **Folha de S.Paulo** de 3 de setembro de 1995, em seus seis anos de gestão, João Baptista Figueiredo (1979-1985) distribuiu 634 emissoras de rádio e TV (LOBATO, 1995)<sup>76</sup>.

Inseridos de maneira capilarizada na sociedade, esses diversos veículos de comunicação reforçaram o projeto de poder do Estado. A complexificação da indústria cultural e o crescimento de um mercado de consumo tornaram os meios de comunicação instrumentos importantes para a ampliação da base do governo militar.

Não obstante, segundo enfatiza Sallum Junior, a partir de 1983, a crise do regime civil-militar, provocada pelo colapso do Estado desenvolvimentista, levaria à desagregação do bloco de poder dominante:

É perceptível que começa em 1983 a dissolução da maioria política que sustentava o governo. Nessa dissolução – cujo ponto de partida foi, sem dúvida, o legado da liberalização anterior – dois processos foram essenciais. De um lado, o surgimento de rupturas visíveis na aliança desenvolvimentista, estimulando a indisciplina de governadores, prefeitos e

<sup>76</sup> Ver p. 13.



parlamentares situacionistas, a ousadia da oposição política ao regime militar, o encolhimento dos militares nos quartéis e o enfraquecimento do medo de se manifestar como oposição de grande parte da população. De outro, o crescimento dos movimentos populares e de classe média, marcados pela autonomia organizatória e pela orientação oposicionista, que pressionavam os políticos profissionais a ajustar-se ao eleitorado e prepararam o caminho [...] para a campanha pelas eleições diretas. (SALLUM JUNIOR, 1994)

Diante desse contexto, os partidos políticos oposicionistas ao regime militar ajustaram uma saída política para o país, articulando negociações no controle e na repartição de áreas estratégicas e ministérios, com o objetivo de garantir a adesão de grande número de apoiadores. Essas negociações implicavam a escolha de um candidato que representasse o bloco político oposicionista. Segundo Daniel Mendonça (2004)<sup>77</sup>, Tancredo Neves, por ser considerado conciliador e conservador, possuía as características necessárias para ser escolhido candidato à Presidência da República:

Considerado um político conservador com grande capacidade como articulador, nunca se caracterizou, entretanto, como um político popular. A aceitação de seu nome pelos militares, que monitoravam a transição para a democracia, é um indicador preciso do tipo de atuação que tinha Tancredo. (MENDONÇA, 2004, p. 10).

O candidato Paulo Maluf, ligado ao regime autoritário, ao disputar com Tancredo Neves a vaga à Presidência da República, possuía apoio, segundo Sallum Junior (1994), de boa parte dos parlamentares do PDS e das elites regionais pedessistas fora do poder do Estado. Contudo, ao longo da campanha eleitoral, Maluf passou por uma contínua rejeição popular, além de, conforme alegou, não ter contado com o apoio da cúpula militar<sup>78</sup>. Para seus adversários, Paulo Maluf representava uma rota em direção à direita, o que na prática significava manter e garantir o aparato político e jurídico do regime militar.

<sup>77</sup> Ver p. 10.

<sup>78</sup> A vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, que obteve o resultado de 480 votos contra 180 de Paulo Maluf, não significou a derrota política do candidato do regime militar. Maluf continuou cercado por inúmeros apoiadores que constituíam a base da extrema direita brasileira.

A esse respeito, Roberto Schwarz, em “Cultura e política, 1964-1969” (escrito entre 1969 e 1970), mencionava a vitória da ditadura da direita, com a instalação do regime militar em 1964:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. (SCHWARZ, 1978, p. 61)

Nesse processo de disputa eleitoral, a Aliança Democrática publicou um manifesto (7 de agosto de 1984) em que conclamava o entendimento de todos os brasileiros em torno do pacto político. Em tom conciliador, o manifesto propunha um acordo entre a sociedade e o Estado, que implicava o não revanchismo e ressentimentos acumulados durante o regime militar, ou seja, um governo de conciliação. Portanto, a Aliança Democrática seria constituída por meio de uma base política de centro-direita, mas que contaria com o apoio dos setores da esquerda. A seguir, apresenta-se um trecho do manifesto, no qual se destacam os compromissos assumidos por Tancredo e seus apoiadores:

O PMDB e a Frente Liberal, conscientes de sua responsabilidade perante a Nação, decidiram reunir seus esforços no propósito de promover as inadiáveis mudanças que a sociedade brasileira exige. O entendimento que selam, neste momento, é o primeiro passo para a constituição de uma Aliança Democrática, que se compromete com o destino nacional. Ao formalizá-lo, os signatários conclamam os partidos políticos e demais forças democráticas, animadas pelo sentimento de patriotismo, a se iremanarem nessa caminhada de fé e esperança do povo brasileiro. O País vive grave crise na história republicana. A hora não admite vacilações. Só a coesão nacional, em torno de valores comuns e permanentes, pode garantir a soberania do país, assegurar a paz, permitir o progresso econômico e promover a Justiça social. Este pacto político propugna a conciliação entre a sociedade e o Estado, entre povo e governo. Sem ressentimentos, com os olhos voltados para o futuro, propõe o entendimento de todos os brasileiros. (COMPROMISSO..., 1984 *apud* LYRA, 2005, p. 9-10)

Em linhas gerais, a Aliança Democrática propunha um projeto democratizante, mas selado pela ideia de pacto imposto e de necessidade de entendimento nacional.

Também é preciso destacar que, nesse final dos anos 1970 e início de 1980, surgiram novos protagonistas no campo partidário, como o Partido dos Trabalhadores (PT), fundado em 10 de fevereiro de 1980 em São Paulo. Representando diversas organizações da sociedade, quadros de variadas composições ideológicas, o PT se estruturou com significativa autonomia, posicionando-se contra as eleições indiretas. Em abril de 1984, no III Encontro Nacional no Pampas Palace Hotel, em São Bernardo do Campo (SP), o PT conclamava a oposição a boicotar as eleições indiretas. De acordo com o documento intitulado **Teses para atuação do PT** ([1984] 2017, p. 10), o partido assim iria se posicionar contra o Colégio Eleitoral:

Portanto, a luta pelas diretas deve ser conduzida na perspectiva de frustrar as tentativas de conciliação, o que inclui um firme posicionamento contra o Colégio Eleitoral, que consideramos espúrio e ilegítimo. O PT deve conclamar todos os partidos de oposição a boicotarem o Colégio Eleitoral e a não participarem de qualquer processo de eleições indiretas. Rejeitada no Congresso Nacional a Emenda Dante de Oliveira, o PT deve articular suas táticas, intensificando o debate sobre a Assembleia Constituinte.

A posição do PT, ausentando-se do processo de eleições indiretas ou de tentativas de conciliação, também incluía a não adesão do partido à criação do MinC, declarando que essa ideia era potencialmente conflitante com os princípios ideológicos defendidos por ele. Em depoimento ao jornal **Folha de S. Paulo** em 6 de janeiro de 1985, Marilena Chaui afirmou que não compactuava com a ideia de criação do MinC. Segundo a matéria, por ser crítica do populismo e das tutelas estatais, Chaui enfatizava que era totalmente contra a criação do ministério por uma “questão de princípio”, enumerando, para sua recusa, três motivos:

Primeiro: cultura não se deve administrar. Segundo: a criação de um Ministério vai trazer mais burocracia, e não é um estímulo para a Cultura. Terceiro: um novo Ministério significa novos encargos fiscais. (COURI, 1985, p. 12)

Na esteira dos artigos publicados na imprensa sobre as opiniões de intelectuais em relação à criação do MinC, ligados ou não à militância política<sup>79</sup>, destaca-se a matéria de Ruy Castro veiculada no jornal **Folha de S.Paulo** em 18 de maio de 1985. No artigo, Castro (1985) registrou opiniões, como a do sociólogo Otávio Ianni, que era contrário à criação do MinC e manifestou que não cabia ao Estado estabelecer diretrizes para a cultura:

O poder público não tem compromisso com a cultura, pelo que estamos vendo, a criação desse ministério é a prova. Não cabe ao Estado estabelecer diretrizes para a criação cultural, porque a cultura é o resultado das atividades dos vários grupos sociais. O que um governo realmente democrático precisa fazer é abrir espaços, para que a produção cultural possa se desenvolver da maneira mais livre possível. (CASTRO, 1985, p. 49)

Ruy Castro também mencionou o depoimento de Florestan Fernandes e seu modo contundente de se opor à criação do MinC:

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. (CASTRO, 1985, p. 49)

Antônio Callado, segundo Castro, também se posicionou de maneira contrária à criação do MinC, por considerá-lo supérfluo, pois, como argumentou, o país possuía um número muito grande de analfabetos. Por essa razão, era inadmissível se preocupar com a superestrutura da educação, representada pela cultura:

Esse ministério é supérfluo. Com tantos analfabetos adultos e crianças estamos preocupados com a superestrutura da educação, que é cultura. Sou contríssimo [*sic*]. O que precisamos é de projeto. Antigamente,

<sup>79</sup> Citado em Ferron (2017).

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. (CASTRO, 1985, p. 49)

O argumento para a criação do MinC, segundo Callado, era frágil e não coadunava com a situação do país. Amigo de Oscar Niemeyer, Callado acrescentou que não era hora de o arquiteto fazer um prédio para o MinC, argumentando: “Todo ministro precisa de dinheiro para trabalhar, e eu temo que esse ministério se torne excessivamente gastador” (CASTRO, 1985, p. 49).

Cumprir notar que alguns anos antes, em 1981, Aloísio Magalhães, responsável pela Secretaria de Cultura (SEC) no MEC, fez uma exposição de motivos pelos quais considerava prematura<sup>80</sup> a criação do MinC. De modo geral, as reflexões de Magalhães, resultantes de muitas discussões, embasavam-se na ideia de que não se deveria separar a educação da cultura. Em depoimento datado de 27 de outubro de 1981, Aloísio Magalhães assim se manifestou:

Nas minhas conversas com Eduardo Portella e, antes, com Severo Gomes e o Ministro Golbery, já estava presente a certeza da inexistência de uma visão conjunta desse problema e que eu sintetizaria na seguinte frase: a Educação é a codificação adequada de uma cultura, é o processo de transmissão e de continuidade de uma cultura. Então, é impossível – sobretudo num país em movimento, não feito ainda, não explicitado – separar-se uma coisa da outra, sob pena de você quebrar esse tipo de compromisso da Educação, a que me referi. Por isso eu me posicionei publicamente contrário à criação de um Ministério da Cultura. (MAGALHÃES, 1985, p. 237)

A propósito, comentando as críticas de Aloísio Magalhães em relação ao fato de que não se deveria separar a cultura do MEC, Angelo Osvaldo (2018) expôs seus argumentos a respeito do assunto:

<sup>80</sup> Aloísio Magalhães, por exemplo, considerava que a criação de um ministério específico para a cultura era prematura. Para ele, essa ideia levaria à fragilidade e à fragmentação do setor. A Secretaria de Cultura teria que amadurecer e se consolidar, para que, posteriormente, um ministério pudesse ser criado (FALCÃO, 1977).

Aloísio dizia isso e muitas pessoas criticam [...] Aloísio Magalhães falava que era preferível uma secretaria forte a um Ministério fraco. Mas um Ministério, uma pasta ministerial é um assento à mesa das decisões nacionais. É importante que haja uma secretaria municipal de cultura, uma secretaria estadual de cultura, um conselho municipal de cultura, um conselho estadual, daí por diante, porque é a cultura que está matriculada no processo decisório. Ela que dá essa dimensão sobre a qual Celso Furtado falava. A dimensão cultural do desenvolvimento do processo da gestão pública e das relações humanas e sociais, da construção da cidadania. (informação verbal)<sup>81</sup>

Na mesma direção de Aloísio Magalhães, como já dito, o PT, representado fundamentalmente por sua intelectualidade, assumiu uma posição contrária à criação do MinC. É preciso lembrar que, surgido no período de transição da ditadura civil-militar, o PT passou a se organizar e a defender um espaço político no campo da esquerda, apresentando críticas aos métodos de negociação efetuados pelo PCB – particularmente, de apoio à candidatura de Tancredo Neves. Albino Rubim, no depoimento transcrito a seguir, ao analisar o posicionamento do PT, enfatizou que a não aceitação da criação do MinC pelo PT estava inserida em um contexto mais amplo, ou seja, implicava a não adesão ao pacto firmado para eleger Tancredo Neves:

A crítica que o PT faz à Nova República é exatamente essa crítica, então, todas aquelas atitudes que têm a ver com a Nova República vão ser, na verdade, tensionadas pelo PT. Então, eu não entenderia a posição do PT apenas contra [a criação] o Ministério da Cultura, eu acho que ela está inserida dentro dessa posição maior do PT contra a Nova República. (informação verbal)<sup>82</sup>

Na perspectiva da transição democrática, portanto, o PCB, bem como o PC do B e outras siglas minoritárias, assumirá uma posição em prol de uma composição de

81 Depoimento de Angelo Oswaldo no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

82 Depoimento de Albino Rubim no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1993) em 11 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

forças e ações para a reconstrução democrática do país, enquanto o PT se recusará a participar desse processo e das eleições indiretas para presidente da República.

A partir das diferenças políticas e ideológicas entre o PT e o PCB que se manifestavam no processo de transição democrática, pode-se afirmar que, no que diz respeito à análise das questões culturais, as discordâncias e divergências entre os dois partidos eram profundas. É importante apontar que os intelectuais que participaram da fundação do PT, como Marilena Chaui, Francisco Weffort, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda, Mário Pedrosa e Paul Singer, entre outros, assumiram a responsabilidade de discutir, elaborar e colocar em prática um programa de cultura que questionasse as políticas culturais existentes. Destacavam, principalmente, sua discordância na utilização do conceito de cultura popular, como pode ser visto no documento elaborado pela Secretaria Nacional de Cultura do PT, publicado no ano de 1984, denominado **Política cultural** e assinado por Marilena Chaui, Antonio Candido, Lelia Abramo e Edécio Mostaço:

Uma vez que o Estado tem interesse em controlar a cultura popular e defini-la como nacional-popular, e uma vez que muitas correntes de esquerda têm procurado caracterizar a cultura do povo como nacional-popular (a partir de Gramsci), convém abordarmos esses dois conceitos para não cairmos nas armadilhas dos planos governamentais. (CHAUI *et al.*, 1985, p. 46).

O documento (CHAUI *et al.*, 1985), encaminhado à Executiva Nacional e aos Diretórios Regionais do PT, continha críticas ao próprio partido. O texto enfatizava que o partido deixava pouco espaço para o debate da cultura, e seus autores advertiam que as questões culturais deveriam ser consideradas uma das prioridades do partido:

Embora pareça secundária ou mesmo irrelevante, a questão cultural deveria ser considerada uma das prioridades do Partido dos Trabalhadores quando se leva em conta o papel da cultura seja como fator de discriminação sociopolítica, seja como instrumento de dominação ideológica, seja como forma de resistência das classes dominadas, seja, enfim, como forma de criação com potencial de emancipação e de liberação histórica. Se cultura fosse algo de menor importância, seria incompreensível a atenção que lhe é dada pelo Estado contemporâneo e a expansão dos

meios de comunicação de massa como instrumento de legitimação da ordem vigente e de conformismo social e político. (CHAUI *et al.*, 1985, p. 5)

Ademais, ao abordar o uso da cultura como espoliação e exploração do saber dos dominados, os autores do documento (CHAUI *et al.*, 1985) citaram o intelectual inglês Richard Hoggart<sup>83</sup>, que foi o primeiro diretor do Centro de Birmingham, onde nasceram os Estudos Culturais e no qual participaram historiadores como Edward Palmer Thompson, Raymond Williams<sup>84</sup> e outros. Entre as questões que mobilizavam esses historiadores ingleses, destacava-se a crítica ao rigor adotado pelo modelo de base e superestrutura, que considerava a cultura como processo superestrutural, portanto, um reflexo da base econômica da sociedade – conceito defendido pelo marxismo ortodoxo, sobretudo veiculado pelo Partido Comunista<sup>85</sup>.

Desse modo, os formuladores petistas trouxeram, para aquele momento histórico, outros aportes teóricos às questões culturais. Luiz Dulci teceu o seguinte comentário:

Os intelectuais que participaram da fundação do PT, ou que nele ingressaram em seus primórdios, já eram quase todos abertamente refratários

83 Os autores do documento apresentavam um pequeno resumo da obra de Hoggart, observando que o livro compreendia uma análise sobre a vida da classe operária. Mencionavam que o autor se detinha em realizar uma análise sobre a família, os bairros, a casa, a sobrevivência, bem como em acompanhar o declínio da classe operária no pós-guerra, as mudanças provocadas na cultura e suas implicações na vida dos trabalhadores (CHAUI *et al.*, 1985, p. 61). Essa obra foi publicada na Inglaterra em 1957 e em português em 1973, com o título **As utilizações da cultura** (HOGGART, 1973).

84 Sobre as contribuições de Raymond Williams, pode-se afirmar que, junto a um grupo de intelectuais britânicos, em fins da década de 1950, insatisfeitos com o Partido Comunista, bem como pela constatação da falência do Labour Party inglês em construir uma sociedade socialista, formaram o movimento The British New Left, com o objetivo de trazer uma nova contribuição ao marxismo ocidental (CEVASCO, 1998, p. 146).

85 A discordância de Williams em relação a essa fórmula levou-o a pensar em uma nova proposta teórico-metodológica, o materialismo cultural, reformulando conceitos como alternativa ao modelo base/superestrutura, como destaca-se: “De minha parte, sempre me opus à fórmula da base e superestrutura – não devido às suas deficiências metodológicas, mas por conta de seu caráter rígido, abstrato e estático. Além disso, após a minha pesquisa sobre o século XIX, passei a vê-la como algo essencialmente burguês; uma posição central do pensamento utilitarista. [...] tanto na teoria quanto na prática, cheguei à conclusão que eu teria de desistir, ou pelo menos deixar de lado, o que eu conhecia como tradição marxista para tentar desenvolver um tipo diferente de teoria da totalidade social; para visualizar o estudo da cultura como o estudo das relações entre elementos em todo um modo de vida, para encontrar formas de estudar a estrutura em obras e períodos particulares que poderiam manter-se em contato e clarificar obras de arte e formas específicas, mas também as formas e relações de uma vida social mais geral; e para substituir a fórmula da base e da superestrutura com a ideia mais ativa de um campo de forças mutuamente determinante, embora desiguais” (WILLIAMS, 2011, p. 27-28).



ao dogmatismo da esquerda tradicional. Mário Pedrosa, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Freire, Marilena Chaui, Antonio Candido, Lélia Abramó, Hélio Pellegrino, entre muitos outros, mais ou menos notórios, em diferentes regiões do país, eram o que se poderia chamar de “socialistas independentes”, tanto pela autonomia de pensamento quanto de conduta política. Assumidamente esquerdistas, radicais, eram ao mesmo tempo – e o eram, em alguns casos, havia décadas – críticos severos da degeneração teórica e prática dos partidos autoproclamados revolucionários. (DULCI, 2018)

A posição adotada pelo PT postulando outra concepção para a cultura, contudo, era minoritária e em nada alterou o foco dos atores que contribuíram de maneira decisiva para a criação do MinC. O argumento central utilizado pelos dirigentes responsáveis pela gênese do ministério era de que, diante da abertura democrática, havia uma necessidade imperiosa de alargamento efetivo de mecanismos de poder no campo da cultura.

Mesmo considerando a importância do trabalho dos representantes do Fórum Nacional de Secretários na criação do MinC, deram apoio ao ministério integrantes de parte do PMDB, como Tancredo Neves, José Sarney, Ulysses Guimarães e Franco Montoro, além de Leonel Brizola, Afonso Arinos e Miguel Arraes. Também muito próximos à criação do ministério estavam Celso Furtado, Darcy Ribeiro e artistas ligados ao PCB, como Ferreira Gullar e Ziraldo Alves Pinto.

Ziraldo, membro do “partidão”, participou ativamente da campanha de Tancredo Neves. Em 1985, passou a ocupar a presidência da Funarte. Entretanto, não faltaram críticas a sua indicação. Em 14 de março de 1985, Sérgio Augusto publicou uma matéria na **Folha de S. Paulo**, na qual mencionava que a Nova República nem havia começado oficialmente, mas já fizera duas vítimas: Ziraldo e Henfil, por terem aderido à campanha de Tancredo Neves. Segundo o jornalista, o primeiro a declarar guerra aos dois era Millôr Fernandes, que publicou um manifesto em sua coluna no **Jornal do Brasil**, em 1º de fevereiro de 1985. Para Sérgio Augusto, esse documento já havia entrado para a história da Nova República e do humor brasileiro. Parodiando o Manifesto Comunista de Marx:

Um espectro assusta o País – o espectro do humorismo a favor. Todas as forças se reuniram pra transmitir a ideia de que o pequeno núcleo de democratas que milagrosamente conquistou o poder é irretocável e

irrepreensível. Pois em torno dele já grudou a casta parasitária do regime anterior. Com isso — e em nome do não revanchismo peculatórios, oportunistas, deixa-disso, sobrinhos e falcões se preparam pra que haja uma verdadeira revolução no País, desde que tudo fique exatamente igual. O único local de Brasília administrado com absoluta competência nos últimos seis anos, a estrebaria, já está preparado pra receber o cavalo de Troia. E Incitatus já anunciou sua candidatura ao Senado, pelo Rio. Cabe a nós, profissionais das transparências, não perder um minuto. Dar nome aos bois, e aos cavalos. Humoristas do Brasil, uni-vos. Nada tendes a perder, a não ser a tristeza do povo. (FERNANDES, 1985 *apud* AUGUSTO, 1985a, p. 43)

Portanto, as dúvidas que pairavam diante da Nova República associadas ao processo de redemocratização e à criação do MinC colocavam em xeque a credibilidade do pacto firmado por meio da Aliança Democrática.

Mas o certo é que esse período que corresponde às eleições para presidente, bem como à criação do MinC, testemunhou perspectivas de mudanças, principalmente provocadas pelos ventos da transição democrática, deixando antever a possibilidade de criação de uma nova correlação de forças, que influenciaria o jogo político da Nova República. O centro da discussão que ganhava relevo naquele momento era a “democracia” e, desse conceito, convergia a questão da cultura, pois, segundo manifestavam seus defensores, a nova pasta contribuiria para a formulação das diretrizes políticas e sociais do país.

A respeito da luta pela defesa da democracia, será preciso lembrar que, após a criação do MinC e da escolha do nome do primeiro ministro da história da pasta, José Aparecido de Oliveira ficou poucos meses no cargo, abrindo vacância em maio de 1985.

Tendo o espaço político da cultura perdido seu principal protagonista e diante dos riscos de vácuo no poder, foi publicado em 11 de maio de 1985 um manifesto que declarava apoio ao MinC. O documento enfatizava que era preciso que o ministério se tornasse um dos principais impulsionadores da mudança a que se propunha a Nova República.

O documento veiculado pela imprensa (em 11 de maio de 1985) permite visualizar a grande adesão de parlamentares, intelectuais e artistas. Agora não somente daqueles ligados ao Fórum Nacional de Secretários de Cultura, mas também de personalidades que não haviam concordado em um primeiro momento com a criação

de uma pasta para a cultura, inclusive petistas. Justificando naquele momento (maio de 1985) a importância do MinC para a consolidação do processo democrático, esses manifestantes assim se pronunciaram:

Em razão de sua experiência de trabalho institucional e de ação e política junto à sociedade nos âmbitos nacional e local, e sentindo-se legitimados por sua anterior luta – contra todas as dificuldades – em defesa dos segmentos sociais cuja história e produção cultural têm sido sistematicamente obscurecidas, ou tornadas objeto de apropriação indébita, trabalhadores em entidades culturais e representantes de entidades e associações civis consideram oportuno declarar publicamente a sua aspiração de que o recém-instituído Ministério da Cultura venha a se constituir como capaz de estar efetivamente a serviço da sociedade brasileira e tornar-se um dos principais impulsionadores da mudança a que se propõe a “Nova República”. (MANIFESTO..., 1985, p. 39)

É importante apontar os nomes e instituições que assinaram o manifesto: Severo Gomes, Fábio Magalhães, Celso Furtado, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), Luís Carlos Barreto, Joaquim Pedro, Zelito Viana, Sergio Cabral, Claudio Tozzi, Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha, Miguel Arraes, João Eudes, Eduardo Suplicy, Bete Mendes, João Calmon, Rômulo Galvão, Cristina Tavares, Haroldo Lima, Chico Pinto, Freitas Nobre, Abdias Nascimento, J. G. de Araújo, Jorge Dante de Oliveira, João Cunha, Roberto Cardoso Alves, Carlos Brandão, Ferdy Carneiro, Ruth Escobar, Marlos Nobre, Tizuka Yamasaki, Associação Nacional de Docentes do Ensino Superior (Andes), Pompeu de Souza, José Fragelli, Aracy Amaral, Lisbeth Rebelo Goncalves, José Alberto Teixeira Leite, Davi Arrigucci, Roberto Schwarz, Sábado Magaldi, Edla van Steen, Antônio Candido de Mello e Souza, Gilda de Mello e Souza e outros (MANIFESTO..., 1985)<sup>86</sup>.

O manifesto expressava a necessidade de o MinC assumir compromissos, dentro do contexto da Nova República, que se resumiriam aos seguintes itens: 1 – A cultura deveria ser concebida como um processo decorrente dos diversos modos de agir e de pensar da sociedade brasileira. Nesse sentido, a política cultural deveria estender suas preocupações a diversos aspectos da vida em sociedade, como: saúde,

<sup>86</sup> Ver p. 39.

educação, acesso e uso do solo, trabalho, habitação etc.; 2 – Respeito à pluralidade e à diversidade cultural; 3 – Integrar a política cultural à discussão de projetos de desenvolvimento; 4 – A cidade de Brasília deveria desempenhar seu papel de sediar o poder; e 5 – O MinC deveria contribuir para o processo democrático do país (MANIFESTO..., 1985)<sup>87</sup>.

Mesmo diante de fortes divergências, esses parlamentares, intelectuais e artistas percebiam que a Nova República requeria o fortalecimento do campo da cultura – portanto, do MinC.

Assim, no decorrer do curso da eleição de 1985, os integrantes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, por meio de um arco amplo, conseguiram efetivar o processo de criação do ministério. Emergindo vitoriosos, muitos desses atores continuaram a participar do governo de Sarney, dentro da Nova República, no conturbado processo de reabertura democrática<sup>88</sup>.

87 Ver p. 39.

88 A esse respeito, Maria do Carmo Campello de Souza (1988) observou que o processo de transição “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, 1988, p. 568).



# 2 CAMINHOS DA TRANSIÇÃO

Neste capítulo, serão analisados alguns sinais de ruptura do regime civil-militar, tomando como referência a participação dos artistas. Se procurará demonstrar que o trabalho dos participantes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, bem como de quadros políticos, intelectuais e artísticos convergentes, inseriu-se no espírito de redemocratização do país; eles, ao se mobilizarem em prol da institucionalização da cultura, entendiam que isso significava uma ação de sustentação da Nova República.

A intenção também é procurar argumentar que as forças culturais que institucionalizaram o campo da cultura estavam atreladas, a rigor, às mesmas forças que criaram a Nova República e que, apesar de suas narrativas em defesa de um órgão de Estado autônomo, não possuíam um projeto mais amplo. A criação do MinC, naquele momento, representou o desmembramento do antigo MEC (a reforma administrativa do MinC só ocorreria em 1987), fazendo nascer um Ministério da Cultura já fragilizado.

Sobre o primeiro ano do MinC, destacam-se as motivações ideológicas nacionalistas que encarnaram e refletiram as ações de seu ministro Aluísio Pimenta (1985-1986). Quanto à gestão de seu sucessor, Celso Furtado (1986-1988), sobressai-se que a tônica de suas formulações teóricas vinculava a noção de cultura à de desenvolvimento do país. A proposta de Furtado de implementar a Lei Sarney consistia na ideia de incentivo à parceria com o setor privado. Portanto, ao introduzir a Lei Sarney, Furtado advogava que representaria um instrumento de modernização da política

cultural, ou seja, o Estado paternalista da cultura se transformaria em planejador da cultura. Nas palavras de Furtado em defesa da Lei Sarney, a própria sociedade identificaria a necessidade de reivindicações e recursos para seus projetos culturais:

A condição prévia de toda política cultural é esse clima de liberdade que foi assegurado ao Brasil e, a partir daí, evidentemente, trata-se agora de assistir, de apoiar, sem interferir, sem passar na frente da sociedade. E a Lei Sarney é uma expressão exatamente disso. Por essa lei o governo abre mão de recursos para que a própria sociedade os administre, sempre que a sociedade, através de instituições por ela criadas ou instituições, digamos, que podem ser também de direito público, mas do campo da cultura, definam projetos, tomem iniciativas e se comuniquem diretamente com as agentes sociais para obter recursos financeiros. (LEI..., 1986, p. 54)

Essa visão do período pós-autoritário retiraria poder do Estado e diminuiria os riscos de dirigismo e os daria à sociedade.

## **2.1 SINAIS DE DISTENSÃO**

Para abordar essa questão, é preciso ter como ponto de partida a crise que atingiu o Estado na década de 1980. Brasília Sallum Junior considera que o processo de transição para a democracia, que corresponde à crise do regime militar e à democratização política do país, não pode ser analisado sem que se leve em conta a crise do Estado desenvolvimentista. Assim, Sallum Junior enfatiza:

Em termos estruturais, a crise que atingiu o Estado de forma aguda na década de 80 tem duas fontes básicas já atuantes desde os anos 70, [...]. O impulso mais importante decorreu das pressões que o sistema capitalista internacional, de várias formas, desencadeou sobre a economia nacional. A outra fonte de crise foi a complexidade cada vez maior da sociedade que restringiu a capacidade do Estado controlá-la. De todo o modo, qualquer que fosse a origem das pressões que atuaram sobre o Estado, elas não podem ser confundidas com eventos específicos. Constituíram-se em processos que ao longo do tempo assumiram diferentes formas ou foram mudando de aspecto ao longo dos anos. (SALLUM JUNIOR, 1994)

Segundo o autor, a transição política não se iniciou nem terminou nos anos 1980. Ela teria começado em 1973, quando a cúpula militar escolheu o general Ernesto Geisel para ocupar a Presidência da República, e não se encerrou nos anos 1980 (SALLUM JUNIOR, 1994).

Acompanhando alguns fatos políticos que ocorreram no período, pode-se sintetizar alguns marcos representativos da crise que se instalou no regime militar. Observa-se que a ideia de abertura política teve início com o presidente Ernesto Geisel (1974-1979), baseando-se na premissa de que seria uma “distensão lenta, gradual e segura”. Entre as medidas adotadas por Geisel em prol da abertura democrática, destacava-se a suspensão do AI-5 (BRASIL, 1968)<sup>89</sup>. Seu sucessor, o general João Figueiredo (1979-1985), deu continuidade à política de liberalização controlada, implementando, em seu governo, a Lei da Anistia, n. 6.683, publicada em 28 de agosto de 1979 (BRASIL, 1979). Em 21 de novembro de 1979, o Congresso Nacional pôs fim ao sistema bipartidário, aprovando a Lei n. 6.767, que declarava extintos os dois partidos existentes: Arena e MDB, criados pelo AI-2 de 1965. Os partidos comunistas continuaram vetados pela Lei de Segurança Nacional (REFORMA..., [s. d.]).

Ainda na esteira desse processo de transição democrática, em 19 de novembro de 1980 o Congresso aprovou a Emenda Constitucional n. 15, que estabelecia o sistema de voto direto nas eleições para governadores e vice-governadores de estado, para um mandato de quatro anos, e para senadores da República, com cada estado da federação elegendo-os em número de três para um mandato de oito anos. Porém, o mandato dos senadores biônicos terminaria somente em 1986 (BRASIL, 1980).

O processo de transição democrática encontrava obstáculos de toda ordem. Grupos extremistas compostos por militares e civis<sup>90</sup> procuravam intimidar a oposição. Segundo a versão de Gaspari (2016, p. 16), desde a segunda metade da década de 1970, o Brasil foi sacudido por uma série de atentados graves: “Desde 1977 dezenas de bombas já haviam explodido em diversas cidades. Na maioria dos casos, danificaram bancas de jornal”.

89 Em 13 de outubro de 1978, no governo Ernesto Geisel, foi promulgada a Emenda Constitucional n. 11, cujo artigo 3º revogava todos os atos institucionais e complementares que fossem contrários à Constituição Federal (BRASIL, 1978).

90 Em relação aos atentados ocorridos no final da década de 1970 e no início de 1980, a Comissão Nacional da Verdade apurou que “eles foram planejados e executados de forma minuciosa, em trabalho de equipes, das quais participavam militares, policiais e civis, com o conhecimento, anuência e participação de autoridades militares. Tinham como objetivo obstruir o processo de abertura política vivido pelo país naquele momento” (BRASIL, 2014, p. 672).



Um olhar sobre esses atentados revela que o maior ato terrorista, sem dúvida, foi o do Riocentro, que ocorreu na noite de 30 de abril de 1981, durante um show de música popular brasileira que reuniu grande público em comemoração ao Dia do Trabalho (1º de maio). Gaspari apontou que, na manhã seguinte à explosão no Riocentro, Heitor Ferreira telefonou para o presidente Figueiredo, informando-o do “fato gravíssimo” e recebendo a seguinte resposta: “Até que enfim os comunistas fizeram uma bobagem”. Em seguida, soube que se enganara: a “bobagem” 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. 16)

Considerações acerca do atentado do Riocentro podem ser encontradas no Relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) (BRASIL, 2014). O show de 30 de abril de 1981 no centro de convenções Riocentro, Centro Internacional Riotur S.A., em Jacarepaguá, Rio de Janeiro (RJ), fazia parte de uma realização do Centro Brasil Democrático (Cebrade), organização cultural ligada ao PCB e presidida pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Ele contava com roteiro e coordenação de Chico Buarque de Hollanda e prestava homenagem a Luiz Gonzaga. Uma multidão (a previsão era de 30 mil espectadores) estava presente, já que artistas como o próprio Luiz Gonzaga e seu filho, Gonzaguinha, além de Alceu Valença, Clara Nunes, Djavan, Ivan Lins, Gal Costa, Fagner, João Bosco, Ney Matogrosso, Paulinho da Viola, Simone, Elba Ramalho, Beth Carvalho, entre outros, fariam apresentações (BRASIL, 2014, p. 659).

Ganha relevo na sustentação da tese de que o atentado havia sido planejado por grupos de direita um documento (fita cassete) encontrado ocasionalmente por Marcelo Fróes no Instituto Cravo Albin, registrando um pronunciamento de Gonzaguinha e Chico Buarque sobre a explosão das bombas. Por esse registro, o show já estava em andamento quando, atendendo ao pedido de seus organizadores, Gonzaguinha anunciou aos presentes que havia acontecido um fato muito sinistro no lado de fora do centro de convenções Riocentro.

O diálogo entre Gonzaguinha e Chico Buarque de Hollanda foi registrado no **Diário Oficial** do Poder Legislativo de São Paulo, com a data de 17 de maio de 2011:

Voz de Gonzaguinha – “Eu devo dizer a vocês uma coisa que é muito importante. Para isso as pessoas organizadoras da festa me pediram e me falaram, talvez não chegue depois do que vocês souberem. No meio do espetáculo, durante o espetáculo, explodiram, eu disse, explodiram duas bombas”.

Chico Buarque de Holanda [*sic*] – “Eu tô falando. Ainda estou um pouco perplexo com isso. As informações são muito contraditórias. Eu não sei direito o que está acontecendo. Eu fico surpreso, ainda mais se é verdade o que estão falando. É uma covardia sem nome”.

[...]

Voz de Gonzaguinha – “[...] 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, como é inegável. [...] Lembrem-se muito bem disso, porque depende de vocês essa festa no ano que vem. Por favor, desculpem, desculpa trabalho, a festa é sua”.

[...]

Chico Buarque – “Para mim foi um atentado terrorista contra o show do primeiro de maio, contra o dia do primeiro de maio. Eu acho que também contra o povo brasileiro, independente da música que se toque [...]”. (SÃO PAULO, 2011, p. 24)

Segundo relato da CNV (BRASIL, 2014), uma operação foi montada logo após o atentado para que não houvesse apuração dos responsáveis. Além disso, de acordo com o mesmo relatório, os idealizadores do atentado visaram atribuir a autoria a grupos armados de resistência ao regime, o que não se sustentou diante de um conjunto de provas. A CNV (BRASIL, 2014) apontou que, em razão das falhas no plano, o resultado não foi tão desastroso.

Imediatamente após o atentado do Riocentro, começaram as pressões para que houvesse um inquérito independente, o que acabou por gerar uma crise no governo, levando à saída do general Golbery do Couto e Silva, chefe da Casa Civil da Presidência desde 1974. A repercussão do atentado do Riocentro levou o regime a articular outras formas para se manter no poder. De qualquer maneira, vale lembrar que poucos anos separam o show de 1981 da criação do MinC em 1985.

Um novo fato político que teve início em 1983 implicou fortes pressões sobre o regime militar. A grande mobilização popular conhecida como movimento das

Diretas Já teve seus antecedentes em 2 de março de 1983. Após o início das atividades da Câmara e do Senado, o deputado federal Dante de Oliveira, representando o PMDB, apresentou uma emenda constitucional que restabelecia as eleições diretas para a Presidência da República, já na sucessão do general Figueiredo. No texto apresentado, Dante de Oliveira ressaltava que, diante do clamor do povo, era preciso reestabelecer as eleições diretas para presidente. A fim de obter sucesso na aprovação da emenda, foi criada uma campanha, que recebeu o já mencionado nome “Diretas Já”. A campanha se intensificou particularmente no primeiro semestre de 1984, quando a emenda seria votada. Diversos setores da sociedade, opositores ao regime militar, como partidos políticos, sindicatos, igreja, engajaram-se na campanha<sup>91</sup>. Órgãos da grande imprensa, não todos, em especial do eixo Rio-São Paulo, cobriram o movimento. Por essa razão, é importante uma reflexão sobre algumas matérias publicadas nos jornais **Folha de S.Paulo**, **Jornal do Brasil** e **O Globo**, referentes à campanha e tendo como foco a participação dos artistas.

Em relação à **Folha de S.Paulo**, o enfraquecimento da ditadura e mudanças ocorridas em relação a ela levaram o jornal a apoiar a campanha pelas Diretas Já<sup>92</sup>. De modo geral, nas matérias que cobriram os grandes comícios, a perspectiva era amenizar os conflitos, com o registro de que nessas manifestações não havia espaço para radicalizações e divergências, retratando o espírito pacífico do povo brasileiro e descrevendo que os comícios ocorriam de maneira cordata. Assim, ao registrar o grande comício que abriu a Campanha das Diretas Já, no centro de São Paulo, ocorrido em 25 de janeiro de 1984, a **Folha de S.Paulo** enfatizou a ideia de união cívica entre artistas e a população presente no evento. A matéria sobre o comício de 25 de janeiro de 1984, com o sugestivo título “Fomos a la plaza” e subtítulo “Um elenco milionário foi para o comício em uma jardineira democrática”, de Miguel de Almeida (1984)<sup>93</sup>, relatava a ampla adesão da classe artística ao comício, que ocorreu na Praça da Sé. Para Almeida, os artistas partilhavam de uma experiência democrática, ainda que fizessem parte de um universo cultural segmentado e conflituoso. A matéria iniciava com a descrição de dezenas de artistas aguardando os ônibus que os

91 Sallum Junior observa que, até a Campanha das Diretas Já, a mídia eletrônica manifestava-se de maneira contida em suas críticas ao regime militar. Com a pressão da campanha das Diretas, a Rede Globo viu-se obrigada a noticiar o movimento (SALLUM JUNIOR, 1996, p. 100-101).

92 Entre muitos editoriais que demonstram o apoio do jornal **Folha de S.Paulo** ao movimento das Diretas Já, destacam-se as matérias: “Diretas não podem parar” (DIRETAS..., 1984) e “Alegria, já” (ALEGRIA..., 1984).

93 Ver p. 27.

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, afirmava o artigo. Artistas, músicos e escritores estavam reunidos sob a liderança da deputada e atriz Ruth Escobar. Em outras épocas, segundo o jornalista, muitos deles travaram embates, mas, no momento, estavam unidos em torno de uma mesma causa. Destacavam-se os nomes de 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, Christiane Torloni, a cantora Rosemary, Martinho da Vila e o psicanalista Eduardo Mascarenhas (ALMEIDA, 1984)<sup>94</sup>.

No mesmo dia (26 de janeiro de 1984) e na mesma página no jornal **Folha de S. Paulo**, Pepe Escobar, em matéria intitulada “Em busca dos espaços perdidos”, 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 **Folha de S. Paulo** noticiava os preparativos para o grande comício das Diretas Já, que ocorreria naquele dia na Candelária, onde a presença da classe artística era dada como certa. O comício contaria com todos os ingredientes de uma festa de estilo carioca, inclusive com o desfile de baterias e alas das escolas de samba campeãs de 1984, a Mangueira e a Portela. Todos os oradores e artistas se apresentariam do “púlpito” montado na confluência das avenidas Presidente Vargas e Rio Branco. Teriam seus nomes anunciados por raio *laser* projetados

94 Ver p. 27.

em um balão suspenso atrás do palanque. A iniciativa de Leonel Brizola contava com apresentadores como Lucélia Santos, Cidinha Campos, Chacrinha, Christiane Torloni 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 Bethânia, Erasmo Carlos, Ney Matogrosso, Fafá de Belém, Paulinho da Viola e muitos outros compositores e intérpretes famosos. Das telenovelas, também não faltariam Toni Ramos, Tônia Carrero, Bruna Lombardi, Dina Sfat, Raul Cortez, Maitê Proença e Walmor Chagas. Poderiam ser vistos, ainda, ídolos de outras áreas, como o jogador Reinaldo, o cartunista Henfil, Xuxa e Isabel, a campeã de vôlei (RIO..., 1984a)<sup>95</sup>.

Em outra matéria publicada na **Folha de S.Paulo**, em 10 de abril de 1984, sobre o comício da Candelária, com o título “Um festão cívico para reivindicar um direito. É hoje”, o jornalista Sérgio Augusto (1984) descrevia que ninguém iria ao comício para implorar graça ou clemência, mas sim para exigir um direito – o mais elementar da cidadania –, o de escolher seu presidente. De preferência, para o autor do artigo, o comício deveria contar com bom humor, a mais genuína e eficiente arma carioca, porque não seria uma concentração pura e simples, e sim um “festão” cívico, animado pelas folias mais primitivas e modernas, como as alegorias inspiradas nos parangolés de Hélio Oiticica e o canhão futurista de raio *laser*, que desenharia no céu o nome de cada discursante (AUGUSTO, 1984)<sup>96</sup>.

Os textos registrados pela **Folha de S.Paulo**, ainda que redigidos por autores diversos, lançavam mão de argumentos de que as manifestações, protagonizadas por políticos, artistas, intelectuais e o público, em geral, ocorriam de modo muito ordeiro e pacífico, distantes de qualquer ideia de revanchismo.

O jornal **O Globo**<sup>97</sup> manifestou-se de modo contrário ao movimento das Diretas Já, enxergando na Emenda Dante de Oliveira uma ameaça ao equilíbrio de forças proposto pelos defensores da transição democrática do país, como pode ser lido em seus diversos editoriais. A esse respeito, no editorial de 10 de março de 1984, com o título “Espaço de negociações”, o jornal assim se posicionou:

95 Ver p. 4.

96 Ver p. 4.

97 Segundo Maria Helena Rolim Capelato (1988, p. 55-56): “Houve jornais que se beneficiaram com o novo regime (1964). Em troca do apoio ao governo conseguiram expandir suas empresas. O caso mais expressivo é o jornal **O Globo**, hoje fazendo parte do maior grupo brasileiro no setor da comunicação”.

Certos tipos de pressão chegam inclusive a requintes de grosseria, atendendo contra a ética elementar do sistema representativo. Entram nessa capitulação de chantagem os diversos métodos destinados a estigmatizar os congressistas que tomarem posição contra a Emenda Dante de Oliveira, principalmente, quando se exhibe o index em praça pública e nesse propósito se obtém até a tolerância da autoridade. (ESPAÇO..., 1984, p. 4)

Portanto, o jornal **O Globo** mostrou-se reticente em relação à Campanha das Diretas. Em seus editoriais, defendia negociações para uma transição democrática. Segundo afirmação da Rede Globo, os comícios pelas Diretas Já foram veiculados em seus telejornais locais. Naquele primeiro momento, segundo a Rede Globo, as manifestações não entraram nos noticiários de rede por decisão de Roberto Marinho. O presidente das Organizações Globo (atual Grupo Globo) temia que uma ampla cobertura da televisão pudesse se tornar um fator de inquietação nacional (Diretas..., 2021).

Com o avanço das manifestações, o jornal **O Globo** passou a registrar os grandes comícios, como o da Candelária (10 de abril de 1984), retratando-o como uma grande festa semelhante ao Carnaval, com a multidão se encontrando e unindo suas forças pacificamente: moradores de comunidades pobres unidos a moradores da zona azul da cidade – um exemplo de cidadania –, além de artistas que defendiam a eleição como um direito do povo. O jornal imprimia ao comício uma aparência de legitimidade democrática, de união e coesão nacional, enfatizando que o evento na Candelária poderia ser considerado a maior manifestação política da história do Rio de Janeiro. Noticiava, também, que a multidão que se espalhava pelas avenidas Rio Branco e Presidente Vargas, em ordem e em clima de festa, ouviu os discursos dos principais líderes da oposição, cantou em coro com os artistas, gritou palavras de ordem, agitou bandeiras, faixas e cartazes, além de ter sambado, fantasiada com distintivos das eleições diretas, ao longo de cinco horas (RIO..., 1984b).

Ainda segundo a mesma matéria de **O Globo**, descrevendo de modo idealizado o comício como uma grande festa cívica que unia diferentes classes sociais, o grito que partia tanto do grupo uniformizado de alunos do Colégio Santo Inácio quanto do bloco formado pelos moradores da Cidade de Deus, bem como o das demais pessoas ali presentes, era um só: “diretas já”. Parecia, de fato, um dia de Carnaval, afirmava a matéria: ao som de batucadas, de bandas improvisadas ou componentes de baterias, como as das escolas de samba Mangueira e Unidos do Cabuçu,

repetiam-se sucessos carnavalescos, em meio a um desfile de personagens que se divertiam. Entretanto, pondo em dúvida o número de participantes, o jornal questionava a quantidade de presentes no comício. Apontava, por exemplo, que quase tudo parecia ter sido previsto pelos organizadores do comício, menos o número de participantes. “Quantos foram ao ato?” Segundo o jornal, os números variavam entre 368 mil e 1,2 milhão (Quantos..., 1984).

O **Jornal do Brasil** também adotou uma posição relutante em relação à campanha pelas Diretas Já, como pode ser lido em seus inúmeros editoriais. A esse respeito, cita-se o editorial de 12 de abril de 1984:

A campanha pelas diretas em todos os níveis corresponde aos anseios de todas as correntes de opinião, e está na linha dos compromissos do Governo. Há, porém, uma apropriação indébita dessa arraigada aspiração política por parte de um ressentimento que tenta tirar proveito do aspecto de novidade. A emenda das diretas é um ato solitário de um representante oposicionista, e não uma iniciativa do PMDB com o aval dos demais partidos. A fórmula levada às ruas e servida com o tempero de revanche seria uma verdadeira receita para o impasse político, com um invólucro de intolerância. A recusa em abrir negociações é um péssimo indício para o futuro e, na verdade, mais parece uma iniciativa para deixar a perder tudo que já se conquistou. (MARGEM..., 1984, p. 10)

Ainda no **Jornal do Brasil**, em apoio velado ao governo, José Nêumanne Pinto (1984)<sup>98</sup>, secretário de Redação, em artigo publicado em 11 de abril, destacava que os comícios, por mais pacíficos que fossem, não bastavam por si só: representavam o lado saudável do enfrentamento da crise constitucional, mas não eram o único remédio para a febre do descrédito que o país enfrentava. Nêumanne defendia uma solução racional para a crise, afirmando que dificilmente a esmagadora e colorida presença popular nas avenidas Presidente Vargas e Rio Branco teria influência sobre a votação para a eleição do próximo mandato de presidente da República – se por via direta ou indireta – no Congresso Nacional. Para o jornalista, a distância entre o Estado e a Nação, naquele momento, tornava as decisões no Congresso quase

<sup>98</sup> Ver p. 11.



impermeáveis às pressões da sociedade – que a Câmara e o Senado diziam representar –, o que não impedia que se examinassem, em profundidade, as raízes da crise institucional pela qual passava o país. Para Nêumanne, a manifestação na rua, no gigantesco comício da Candelária, era a mais saudável forma de mostrar que, de fato, a crise existia. Segundo o jornalista, o descrédito da sociedade nas instituições já havia sido constatado com impressionante precisão pela pesquisa do Instituto Gallup, publicada na revista **Veja**: o povo brasileiro não acreditava mais na Justiça, na imprensa, na televisão, no Governo Federal, na propaganda, nos deputados e senadores. Ou seja, o colunista tenta disfarçar a crise do regime, colocando um discurso “terra arrasada”. Era muito bonito, segundo o jornalista, que o povo se manifestasse – e que isso acontecesse de maneira ordeira e digna, como ocorrera na Candelária. Mas, ainda assim, restavam advertências a quem tinha assumido a responsabilidade de levar o povo às ruas na luta pela conquista do direito de votar para substituir um governo ruim por outro melhor. Concluía, pois, o jornalista, que a febre estava alta demais para que se tentassem terapias radicais, e a cura do paciente só poderia acontecer pelo tratamento pacífico e pela negociação serena (PINTO, 1984, p. 11).

Dois meses antes da publicação do texto de Nêumanne Pinto no **Jornal do Brasil**, a **Folha de S. Paulo** (15 de fevereiro de 1984) trazia uma reportagem de Laércio Miranda (1984, p. 4), com o título “Amarelo, a cor símbolo da campanha”, dando conta do manifesto do Comitê 25 de Janeiro, organizado por artistas e intelectuais, e denominado “Festa do Amarelo”. O lançamento público do manifesto ocorrera no dia anterior na rua Augusta, São Paulo, em frente ao Bar Spazio Pirandello, levando a proposta de que a população reivindicasse, de modo permanente, um plebiscito pelo voto direto, usando amarelo nas roupas, nos automóveis, nos adereços e nas fachadas de casas. Entre outros, participaram do lançamento da campanha os artistas: Tônia Carrero, Paulo Autran, Plínio Marcos, Beth Mendes, Sadi Cabral, Walter Franco, Olivia Byington e Ana de Hollanda, além de representantes dos partidos políticos PT, PDT e PMDB. Discursou também, no evento, o secretário Estadual de Comunicação e Informação, Jorge Cunha Lima, representando o governador Franco Montoro.

Miranda relatava, no artigo, que Ester Góis, presidente do Sindicato dos Artistas, leu o manifesto do Comitê 25 de Janeiro, criado em resposta ao ministro da Justiça, Abi-Ackel, que os acusava de terem sido pagos para participar do “comício-monstro” na Praça da Sé. Tônia Carrero também discursou, afirmando que as eleições indiretas representavam um estacionamento político. Para a atriz, era preciso avançar, como um povo desenvolvido. Plínio Marcos, em sua fala, alegou que, mais



do que nunca, o povo brasileiro estava demonstrando que queria participar do destino da nação. Segundo Miranda (1984)<sup>99</sup>, Caio Graco Prado<sup>100</sup>, editor da Brasiliense, afirmara que o Comitê 25 de Janeiro estava empenhado em arrecadar fundos, por meio de festas, leilões e outros eventos, para financiar a propagação da campanha “Use o amarelo pelas Diretas”. 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:

É preciso amar o elo que nos une. Por eleições livres e Diretas. Já. O amarelo é o elo que nos une, todos juntos nesta grande viagem da cidadania soberana. Queremos ser seres humanos. Queremos ser cidadãos livres e livremente decidir aquilo a que temos direito. Queremos usar o amarelo como bem nos aprouver. O amarelo símbolo, o amarelo gema, o amarelo das flores sem medo, o amarelo da oriental sabedoria, o girassol amarelo que nos guia, tingem e alimenta. Ovo e povo, clara e gema, o novo deve ser amarelo/verde-bandeira brasileiro. 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 nessa 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)

É evidente que a incorporação do amarelo como a cor da campanha das Diretas Já remetia à brasilidade, ao patriotismo, mobilizando e estimulando as pessoas, além de criar uma atmosfera otimista que se propagava pelo país, ao contrário do que havia ocorrido durante o regime militar. Não por acaso, o jornal **Folha de S. Paulo**, nas sete edições anteriores à votação da emenda Dante de Oliveira, estampou a seguinte mensagem na primeira página: “Use amarelo pelas Diretas Já”.

99 Ver p. 4.

100 Caio Graco Prado foi o idealizador da coleção Primeiros Passos, da editora Brasiliense. Segundo matéria do **Jornal USP**, “em uma palestra na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP em 1986, Caio Graco definiu seu papel de editor como sendo o de um ‘agitador cultural’” (ROLLEMBERG, 2020).

A propósito, Carlos Fico (1997) revelou, em seu estudo, que foi no contexto político e econômico da chamada Nova República que ocorreu a “retomada dos símbolos nacionais”, em um ambiente sob a influência da comoção nacional que a campanha das Diretas Já havia provocado. Fico cita uma análise feita por Ricardo Kotscho (1984) sobre o ambiente festivo, no qual o colorido tomou conta do Brasil:

Muito antes desse Carnaval começar, a festa ganhou as ruas e não tem dia para acabar. É como se todo brasileiro, mesmo o que não se destaca como folião, tivesse arreventado as amarras destes vinte anos de sufoco e perdido a vergonha de ser alegre, mesmo em meio a tanta safadeza. [...] o brasileiro voltou a sorrir pelas ruas, a se vestir de verde e amarelo com orgulho, a cantar o Hino Nacional como se fosse um samba exaltação de Ari Barroso. Quem não notou que o Brasil, de ponta a ponta, voltou a ficar mais colorido, mais musical, mais brasileiro nestas últimas semanas? (KOTSCHO, 1984 *apud* FICO, 1997, p. 58)

Sobre a campanha das Diretas Já, David Antonio de Castro Netto (2020) apresentou uma proposição segundo a qual, na organização e no direcionamento dela, participaram agências e profissionais da propaganda, como mencionado a seguir:

Ainda um tanto desencontrada, a campanha pelas eleições diretas cresceu por todos os estados brasileiros. A atuação das agências de propaganda, no primeiro momento, restrita à Exclam e, depois, no *pool* de agências formado para a campanha de Tancredo Neves, deu organicidade a essas ações dispersas num movimento mais ou menos concentrado. Em outras palavras, transformaram a ideia das diretas num produto. (CASTRO NETTO, 2020, p. 89)

Segundo Castro Netto (2020), a ideia dos publicitários de criar a frase “Eu quero votar para presidente” transmitia uma mensagem forte, que resumia o desejo do povo brasileiro. Além disso, conforme o autor, esses publicitários que trabalharam na campanha procuravam renovar as cores verde e amarelo, que simbolizavam um ideal nacionalista (CASTRO NETTO, 2020, p. 90). Buscava-se, assim, vender a ideia das Diretas Já como um produto, de tal forma que um novo *marketing* foi gerado a partir da referência e da valorização da campanha.

Alguns intelectuais, ao se posicionarem nesse período sobre o movimento das Diretas Já, analisavam com certa cautela o clima de otimismo que imperava nos comícios e que parecia capaz de alavancar a sociedade para mudanças efetivas. Em matéria intitulada “Mobilização poderá ser um fato histórico”, publicada pelo jornal **Folha de S.Paulo** em 15 de abril de 1984, o historiador Boris Fausto apontava que era preciso aguardar o desfecho do movimento, e o antropólogo Roberto da Matta apontava o caráter volátil dos comícios. Fausto opinava, ainda, que, se as Diretas Já conseguissem fazer que ocorressem eleições em seis meses, isso se tornaria um fato histórico indiscutível. Já o antropólogo Roberto da Matta argumentava que, depois do ato, todo mundo voltaria para casa e o significado se perderia. Ambos, contudo, afirmavam que a campanha das Diretas Já representava a maior manifestação popular da sociedade brasileira quando comparada às que a precederam (MOBILIZAÇÃO..., 1984)<sup>101</sup>.

Apesar dos grandes comícios a favor das eleições diretas que reuniram milhares de pessoas, a emenda de Dante de Oliveira foi rejeitada no Congresso Nacional em abril de 1984<sup>102</sup>.

Uma análise da campanha das Diretas Já sob a perspectiva da participação de artistas retrata que a presença no palco dos grandes comícios alavancou a mobilização popular, particularmente de setores ausentes da cena política, em razão da ditadura. Artistas ligados à MPB impunham-se como uma força política na defesa intransigente das Diretas Já. Marcos Napolitano (2010), descrevendo a atuação de artistas ligados à MPB, nos momentos antecedentes à campanha, observou que: “No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um ‘coração civil’ que teimava em pulsar durante a ditadura” (NAPOLITANO, 2010, [s. p.]).

Pode-se argumentar que a presença de muitos artistas, representantes de vários campos da cultura, na campanha das Diretas Já, ocorria em razão do sentimento que compartilhavam contra a repressão e a censura imposta durante muitos anos pelo regime civil-militar.

Nesse sentido, a participação dos artistas durante os comícios proporcionava momentos de exaltação, um entusiasmo vívido do público presente. Ao arrolar

<sup>101</sup> Ver p. 4.

<sup>102</sup>A Emenda Constitucional foi rejeitada pela Câmara dos Deputados no dia 25 de abril de 1984. Pelo fato de se tratar de uma emenda constitucional, eram necessários votos favoráveis de dois terços da Casa (320 deputados) para que a proposta chegasse ao Senado.

alguns desses momentos, destaca-se o comício da Candelária (Rio de Janeiro), ocorrido em 10 de abril de 1984, quando Fafá de Belém interpretou a música **Mens-trel de Alagoas**, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant. Logo a seguir, ouviu-se uma gravação na voz do falecido Teotônio Vilela, enquanto uma pomba branca, atirada ao ar, saiu voando, assustada com a multidão. Nesse mesmo evento, Milton Nascimento levou o público às lágrimas ao interpretar **Nos bailes da vida** e, por fim, o discurso do jurista Sobral Pinto envolveu milhares de pessoas, que vibraram ao ouvir o artigo primeiro da Constituição: “Todo o poder emana do povo” (NO RIO..., 1984, p. 1).

Segundo Ridenti (2005), essa forma de mobilização dos anos 1980, tanto de artistas quanto de intelectuais, distinguia-se daquela da geração de 1960. Para o autor, ainda que no decorrer da década de 1980 alguns movimentos, como a campanha das Diretas Já, mobilizassem certo imaginário de revolta e de revolução, o processo de modernização conservadora da sociedade viria a institucionalizar profissionalmente o meio artístico e intelectual, afastando-os do compromisso com causas mais críticas:

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)

É inegável, portanto, que as vozes que ecoavam durante a campanha das Diretas Já, por mais de vinte anos enclausuradas pela ditadura, demonstravam a dificuldade de o regime civil-militar controlar a dissidência, uma vez que era impossível esconder as manifestações. Em 1984, derramava-se, no cotidiano da sociedade brasileira, resquícios da violência deixados pelo regime militar. Era urgente, pois, um novo arranjo, no qual transparecesse outro caminho, forte o suficiente para viabilizar a transição. O campo cultural será acionado, então, para atuar no processo de redemocratização do país.

## 2.2 UM OLHAR SOBRE A CRIAÇÃO DO MINISTÉRIO DA CULTURA

Ao analisar a criação do MinC<sup>103</sup>, como já mencionado, deve-se reconhecer que o trabalho dos participantes do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, bem como de outros representantes dos quadros políticos, intelectuais e artísticos, inseria-se no espírito de redemocratização do país. Ao se mobilizarem em prol da institucionalização da cultura, esses atores a entendiam como um gesto de sustentação da Nova República.

Dado o contexto histórico, o MinC representaria um escudo contra a ditadura e uma forma de resistência contra o “arcabouço legal” de censura criado pelos militares. A forte repressão do regime, especialmente no campo cultural, perseguindo artistas e intelectuais, acabou por gerar um clima de insegurança no período, e a liberdade de expressão passou a ser vista como condicionadora dos valores democráticos. Além disso, considerava-se que era preciso inaugurar um espaço para a cultura, entendendo que a Secretaria de Cultura<sup>104</sup> era carente de força política, pois representava apenas um braço do projeto institucional do MEC<sup>105</sup>.

Seja pela dinâmica do Fórum Nacional de Secretários de Cultura, seja pelo papel desempenhado por políticos ligados à Aliança Democrática e por setores da esquerda, a aglutinação de forças favoráveis à criação do MinC que despontava no cenário brasileiro era ampla. Essas forças conquistaram espaços no campo político, dando ressonância ao amadurecimento da ideia de criação do MinC. Sendo assim, apesar da imprevisibilidade que sobreveio em função de Sarney assumir o comando do país no lugar de Tancredo Neves, a lógica do pacto firmado entre atores que atuavam no campo da cultura e as lideranças políticas que assumiram o país tornou possível a confirmação da ideia de criação do MinC.

Antes mesmo de o MinC ser criado, José Aparecido de Oliveira era identificado como o político ideal para ocupar o cargo de ministro. Pragmático e hábil em construir acordos com setores da direita e da esquerda, Oliveira possuía relativo poder dentro da Aliança Democrática, apresentando-se, portanto, como um político

103 O MinC foi criado em 15 de março de 1985, pelo Decreto n. 91.144 (BRASIL, 1985).

104 Segundo o **Dicionário do Patrimônio Cultural**: “A Secretaria de Cultura (SEC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC) foi criada em 1981, por meio da Portaria n. 274, de 10 de abril. A criação de um órgão central de direção superior no MEC destinado à cultura representou o reconhecimento da importância desse campo no âmbito das políticas públicas.

As duas secretarias voltadas para os assuntos culturais que já existiam no MEC, a Secretaria de Assuntos Culturais (Seac) e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), passaram à condição de subsecretarias, vinculando-se à Secretaria de Cultura” (THOMPSON, 2015).

105 O Ministério da Educação e Cultura foi criado em 25 de julho de 1953.

profissional preparado para assumir o MinC. A esse respeito, Ruy Castro (1985, p. 49) observou com ironia que, antes mesmo da vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral em 15 de janeiro, o candidato teria afirmado: “Precisamos arranjar um ministério para o Aparecido”. Segundo Castro, essa afirmação representava um disfarce:

Para Castro, tratava-se de uma dissimulação de Tancredo, pois era evidente que o ministério que caberia ao deputado [José Aparecido de Oliveira] era o da cultura. 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”. (FERRON; ARRUDA, 2019, p. 187-188)

Ainda a propósito da escolha de José Aparecido de Oliveira para ocupar a pasta da cultura, na matéria “Supérfluo intocável”, publicada na **Folha de S.Paulo** de 17 de julho de 2017, Ruy Castro, com sua histórica oposição à existência do ministério, fez as seguintes observações:

É preciso coragem para dar hoje essa declaração – 32 anos depois de criado, o Ministério da Cultura ficou tão intocável no Brasil quanto o da Fazenda (quando, para o governo, o atual ou os anteriores, ele é menos importante que o da Pesca). Nada mal para um órgão que só foi criado porque, em 1985, o presidente eleito Tancredo Neves, ao armar seu governo, lembrou-se de que precisava dar um ministério a seu amigo José Aparecido de Oliveira. Donde inventou o da Cultura e escalou o querido Zé Aparecido. Mas Tancredo morreu antes da posse. José Sarney assumiu e, para não criar caso, manteve o ministério. (CASTRO, 2017, p. 2)

Ao ser empossado como ministro da Cultura, em 15 de março de 1985, José Aparecido enfatizou seu compromisso com a cultura brasileira, prometendo estabelecer um amplo diálogo com todos os representantes da área. Sugeriu, ainda, que a linha de ação do novo ministério seria semelhante à adotada em Minas Gerais, quando atuou como secretário de Cultura do Estado, ou seja, buscaria patrocínio de empresas privadas para a realização de projetos culturais. Em seu livro lançado em 1986, Oliveira mencionou a contribuição financeira da Fiat e da Companhia do Vale do Rio Doce para a realização de obras no estado de Minas Gerais (OLIVEIRA,

1986)<sup>106</sup>. Oliveira enfatizava que o MinC não poderia ficar limitado à eventual generosidade das elites ou a uma errática filantropia e, já em 26 de março de 1985, anunciava que possuía um projeto pronto para discutir com Tancredo Neves sobre a criação do Fundo Nacional de Cultura, que contaria com recursos a serem vinculados à área cultural. Quando Oliveira tomou posse, cabe notar, os recursos financeiros destinados ao MinC correspondiam a 0,01% do orçamento da União (MINISTÉRIO..., 1985)<sup>107</sup>.

Em suas diretrizes para a inserção do MinC no signo da representatividade, José Aparecido de Oliveira criou duas assessorias especiais: a de Assuntos de Cultura Negra, entregando seu comando a Clóvis Moura, representante da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), e a de Assuntos da Cultura Indígena, entregue a Marcos Terena, chefe de gabinete da Fundação Nacional do Índio (Funai) (MINISTÉRIO..., 1985)<sup>108</sup>.

Assim, no contexto dos ventos democratizantes, o ministro assegurava que haveria uma inflexão na cultura: o MinC seria forte o bastante para suportar as tensões e as instabilidades diante daquele momento histórico. É importante citar que, na concepção do papel do MinC, como já demonstrado, defendida por representantes de órgãos e entidades da cultura, destacava-se que a legitimação do ministério era fundamental para a manutenção do regime democrático no país.

Conforme analisado no artigo de Ferron e Arruda (2019)<sup>109</sup> em relação aos primeiros meses da criação do MinC, o jornal **Folha de S.Paulo** divulgou, em 9 de março de 1985, uma matéria sobre o Seminário Internacional de Legislação Cultural, ocorrido dias antes no Hotel Maksoud Plaza em São Paulo, que contou com a presença de personalidades da política, como o vice-presidente eleito José Sarney e o senador Fernando Henrique Cardoso, além de artistas, gestores, empresários e convidados internacionais (CULTURA... 1985)<sup>110</sup>. Durante a maratona de debates, entre muitas divergências e embates ideológicos, o tema sobre a elaboração de políticas voltadas para a cultura foi amplamente discutido. Os debates revelavam o quanto, naquele momento, o campo cultural passava a ser disputado. A matéria da **Folha de S.Paulo** relatava que o secretário de Cultura de São Paulo, Jorge da Cunha

106 Ver p. 70.

107 Ver p. 36.

108 Ver p. 36.

109 Ver p. 183-185.

110 Ver p. 45.



Lima (1983-1987), ao tomar a palavra, lembrou os vinte anos de indigência cultural e os 30 milhões de brasileiros afastados da produção cultural pelo estado de miserabilidade em que ela estava. 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 sobre a necessidade de um Ministério da Cultura, o que, conforme o vice-presidente, evitaria que o artista fosse obrigado a sair com um pires na mão, esmolando favores de boa vontade; tratava-se de defender direitos culturais (CULTURA... 1985)<sup>111</sup>. Ruth Escobar foi muito aplaudida por defender que já era hora de a classe artística falar de direitos culturais. O economista Luiz Carlos Bresser Pereira observou que a cultura poderia ser traduzida por uma série de serviços a ser pagos por alguém, mais especificamente, o público, e não o Estado, e patrocinado por empresas privadas. 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. Para Fafá de Belém, Bresser sempre se posicionava como progressista, mas naquele momento estava sendo reacionário (CULTURA... 1985)<sup>112</sup>. A matéria mencionava ainda que Juca de Oliveira, militante do PCB, ao falar 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 esse monopólio. Ao enfatizar essa questão, Juca de Oliveira endereçava sua crítica ao poder da indústria cultural televisiva, que, conforme o ator, não deixava espaço para o reconhecimento da autonomia dos produtores culturais independentes. Fernando Henrique Cardoso foi aplaudido quando expôs 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” (CULTURA... 1985, p. 45). Nota-se que a cautela e a posição conciliatória deixavam o sociólogo bem com todas as vertentes de opinião. 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

<sup>111</sup> Ver p. 45.

<sup>112</sup> Ver p. 45.



que decepcionou a plateia e provocou a seguinte pergunta de uma participante: “Se você pode falar e não fala o que será de nós?”. Foi então que aconteceu a primeira ovação unânime da plateia (CULTURA... 1985, p. 45). Tal como disposto, as posições defendidas por diferentes atores sinalizavam naquelas condições históricas os esforços em repensar as condições de produção cultural brasileira, reanimada pela proximidade de redemocratização do país. Os debates mostravam, em síntese, que a questão estava longe de unanimidade, mas mobilizava pessoas de diversos espectros (FERRON; ARRUDA, 2019)<sup>113</sup>.

Concomitantemente à criação do MinC, representantes de diversos setores da cultura realizaram, em agosto de 1985, em Brasília, o 1º Seminário de Cultura do MinC, que foi organizado pelo Centro de Desenvolvimento em Administração da Fundação João Pinheiro<sup>114</sup>, no qual defendiam, no relatório final, que o MinC deveria atuar como um *lobby* para a abertura do país:

O MinC deve funcionar como *lobby* pela democratização geral do país, buscando influir sobre outros Ministérios – tendo em vista que seu papel, por definição, é o de gerador e sustentador da nova perspectiva política inaugurada com a Nova República. [...] O MinC deve encarar qualquer formulação de orientações culturais como tendo uma dimensão política. Isto sob vários sentidos: – seu peso específico é o de servir de sustentação ao conceito de Nova República; – servir de *front* à luta contra o colonialismo cultural que se manifesta, por exemplo, pela agressão às populações indígenas e através da folclorização dos bens culturais do negro. (AS INSTITUIÇÕES..., 2021, [s. p.]

Ademais, concebendo o MinC como um bastião da democracia, os participantes do mesmo seminário reuniram críticas ao que denominavam “entulho autoritário” deixado pelos governos militares. Assim, no “Relatório Final do 1º Seminário de Cultura do MinC” podem ser observadas reivindicações sobre a necessidade de revisão e democratização de leis, além da ênfase de que era preciso garantir que as instituições fossem representativas e democráticas. É

113 Ver p. 183-185.

114 A Fundação João Pinheiro constitui uma instituição de pesquisa e ensino do Governo do Estado de Minas Gerais. Ela foi criada em 1969. Em 1983, seu presidente foi Aluísio Pimenta, nomeado por Tancredo Neves (AS INSTITUIÇÕES..., 2021).

importante destacar no documento as críticas às políticas de telecomunicações<sup>115</sup>, que, segundo os participantes, refletiam a compulsão dos militares pelo binômio segurança-desenvolvimento:

Assim, devem deixar de vigorar, de imediato, as draconianas Lei de Segurança Nacional, Lei de Greve, Lei da Censura, Lei de Imprensa, principal e prioritariamente, devem ser revistos tanto o anacrônico Código de Comunicações quanto o Estatuto do Índio, textos que permitiram que a informação fechada e faciosa forjasse dados falazes para a opinião pública nacional. (AS INSTITUIÇÕES..., 2021, [s. p.])

O 2º Seminário de Cultura do MinC, realizado em dezembro de 1985 no Rio de Janeiro, com representantes de órgãos e entidades culturais<sup>116</sup>, reiterava o papel fundamental do MinC no desenvolvimento democrático do país e sublinhava a necessidade de que a questão cultural fosse levada em conta nos programas de desenvolvimento econômico. Reafirmava o documento que o novo ministério que surgia no contexto da redemocratização teria um papel fundamental na luta pela democracia:

A nova dimensão da ação do Estado por intermédio do Ministério da Cultura surge no contexto de redemocratização do País, fazendo que a cultura ganhe relevo por suas relações com a democracia e com a liberdade. Nesses termos, torna-se imperioso que a cultura seja elemento essencial para o desenvolvimento do País. Assim, é fundamental que os fatores culturais sejam considerados nos programas de desenvolvimento econômico social. [...] A configuração do espaço institucional do MinC deve, inevitavelmente, levar em conta a inter-relação

115 Segundo Hermann Schmall (1996, p. 77): “A formulação da política de telecomunicações, durante o período militar, tinha um figurino bem delineado: rigidez no debate, fechamento do processo decisório, com inevitável aumento do conflito interburocrático. Os temas dominantes eram decorrentes do Planejamento Estratégico Nacional e refletiam a obsessão dos militares e tecnocratas pelo binômio segurança-desenvolvimento. Como será visto mais adiante, esta racionalidade muitas vezes serviu de cortina de fumaça para camuflar o favorecimento de poderosos grupos de interesse: os proprietários das redes de TV, as empresas estrangeiras fabricantes de equipamentos e os bancos”.

116 Participaram do 2º Seminário de Cultura do MinC os seguintes órgãos e entidades: Administração Central; Empresa Brasileira de Filmes; Fundação Nacional de Artes; Fundação Nacional Pró-Memória; Fundação Casa de Rui Barbosa; Instituto Nacional de Artes Cênicas; Conselho Nacional de Direito Autoral; Conselho Nacional de Cinema; e Fórum das Associações dos Servidores (AS INSTITUIÇÕES..., 2021).

existente entre cultura e todas as demais políticas governamentais e suas repercussões no campo cultural, tornando-se por isto indispensável a presença do MinC no planejamento e na avaliação dessas ações, para evitar perdas culturais às vezes profundas, decorrentes de ações desenvolvimentistas de consequência predatória no campo da cultura. (AS INSTITUIÇÕES..., 2021, [s. p.] )

Quando o MinC foi criado, no entanto, o arcabouço institucional que constituía o ministério era representado por matrizes preexistentes, geradas nas duas décadas da ditadura militar. Assim, por exemplo, conforme descrito no Decreto n. 91.144, de 15 de março de 1985, em seu Art. 2º, foram transferidos para o MinC os seguintes órgãos e entidades:

- I – Conselho Federal de Cultura – CFC, criado pelo Decreto-Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966, e alterações posteriores;
- II – Conselho Nacional de Direito Autoral – CNDA, criado pela Lei n. 5.988, de 14 de dezembro de 1973, e em alterações posteriores;
- III – Conselho Nacional de Cinema – Concine, criado pelo Decreto n. 77.299, de 16 de março de 1976, e alterações posteriores;
- IV – Secretaria da Cultura, criada pela Portaria n. 274, de 10 de abril de 1981;
- V – Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme, criada pelo Decreto-Lei n. 862, de 12 de setembro de 1969, e alterações posteriores;
- VI – Fundação Nacional de Arte – Funarte, criada pela Lei n. 6.312, de 16 de dezembro de 1975, e alterações posteriores;
- VII – Fundação Nacional Pró-Memória – Pró-Memória, criada pela Lei n. 6.757, de 17 de dezembro de 1979, e alterações posteriores;
- VIII – Fundação Casa de Rui Barbosa, criada pela Lei n. 4.943, de 6 de abril de 1966, e alterações posteriores;
- IX – Fundação Joaquim Nabuco, criada pela Lei n. 770, de 21 de julho de 1949, e alterações posteriores. (BRASIL, 1985)

Vale lembrar que, entre as justificativas apresentadas no Decreto n. 91.144 para a criação do MinC, reconhecia-se a necessidade histórica de o país produzir políticas culturais das quais o antigo MEC não conseguia dar conta, com a justificativa atribuída ao crescimento econômico e demográfico do país:

[...] Considerando que 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 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, tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência na atualidade brasileira;

Considerando que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, tem suscitado, em relação às 2 (duas) áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em 2 (dois) Ministérios autônomos;

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

Considerando que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País [...]. (BRASIL, 1985)

Entretanto, no Decreto n. 91.144 que criava o MinC, não há justificativa ou qualquer referência à necessidade de políticas culturais que considerassem as relações entre cultura e comunicação. A propósito, como enfatizou Ruy Castro (1985) no artigo “O fantasma da ópera ministerial”, as redes de rádio e televisão educativas, pelo traçado original do projeto do MinC, caberiam ao novo ministério. Entretanto, o *lobby* do MEC impediu essa aquisição:

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, 1985, p. 49)

A esse respeito, é essencial registrar o depoimento do sociólogo Albino Rubim, que observa que, apesar de a televisão atingir um número avassalador de pessoas, as políticas culturais não opinam sobre ela. Essa questão é assim registrada por Rubim:

Então é uma loucura, quer dizer, você tem toda essa potência que é a televisão enquanto veículo cultural fora das políticas culturais. Porque quem faz a televisão é a iniciativa privada, e, quando você criou as televisões públicas, educativas, elas nunca tiveram peso no Brasil, porque elas entraram já numa concorrência muito pesada com as televisões privadas. Então essa é uma situação dramática de você fazer políticas culturais sem poder apitar sobre aquilo que pesa muitíssimo. E quero dizer só mais uma outra coisa, que é importante a gente lembrar. [...] Eu acho que o jornalismo da televisão brasileira é um horror. Não tem nenhum pluralismo, é totalmente tendencioso, partidarizado. (informação verbal)<sup>117</sup>

Contudo, por considerar a indústria cultural um instrumento essencial para a difusão de informações, os participantes do 2º Seminário de Cultura do MinC (dezembro de 1985) destacaram que, ainda que o Código Nacional de Telecomunicações não tivesse sido modificado, o ministério deveria criar um órgão para coordenar a difusão de informações:

Antecedendo a modificação do Código Nacional de Telecomunicações, o MinC deve criar um organismo que coordene a difusão de informações do que é produzido por meios alternativos de comunicação de massa (rádios e tevês). As ações desse organismo devem incentivar e apoiar a criação e atuação de emissoras (UHF, AM e FM) e a distribuição de seus programas, bem como de associações de produtos independentes. (AS INSTITUIÇÕES..., 2021, [s. p.]

É preciso lembrar que, na perspectiva adotada pelos governos militares, as políticas de telecomunicações foram consideradas prioridades do Estado, por se tratar de demandas da Doutrina de Segurança Nacional.

117 Depoimento de Albino Rubim no seminário História da Política Cultural (1981-1993) no Brasil em 11 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

Porém, na esteira de discussões que marcaram os primeiros meses de criação do MinC, um dos grandes desafios de José Aparecido de Oliveira era o baixo orçamento destinado ao ministério. Oliveira identificava a possibilidade de mudar a situação, buscando implementar uma nova forma de gerir a cultura. Já nos primeiros dias de maio de 1985, a imprensa divulgou que o MinC poderia parar por falta de recursos. Nas condições existentes, era provável que o MinC não conseguisse cumprir seu papel e enfrentasse dificuldades.

Concomitantemente às dificuldades de conseguir maiores recursos para o MinC, José Aparecido de Oliveira acabou por aceitar o convite de José Sarney para assumir o governo de Brasília, sendo empossado em 9 de maio de 1985. Porém, acredita-se que as razões substanciais para a renúncia de José Aparecido de Oliveira do cargo de ministro da Cultura não estavam relacionadas à falta de recursos, tampouco às dificuldades de Aparecido de coordenar entidades e órgãos do ministério ou de relacionamentos e apoio de políticos, intelectuais e artistas. A concordância de Oliveira em aceitar o cargo de governador de Brasília relacionava-se às práticas de negociação e de composição política acordadas na Nova República.

Diante do vácuo de poder pela demissão de José Aparecido de Oliveira da pasta, manifestou-se uma forte apreensão por parte de representantes da cultura sobre o futuro do MinC. Nesse sentido, a substituição de Oliveira do posto de ministro da Cultura, em menos de três meses, por Aluísio Pimenta<sup>118</sup> demonstrava a instabilidade do novo órgão de Estado. A promessa inicial de um ministério forte esbarrava em uma situação de paralisia interna, que permitia observar, em um quadro mais geral, as dificuldades de o Estado lidar com os problemas do país. Tal fato corrobora com a ideia defendida por Sallum Junior (1996, p. 110) sobre a pouca capacidade de comando do Estado que surgiu com a Nova República: “A Nova República surgiu, assim, como expressão institucional de um Estado enfraquecido, com menos capacidade de comando e/ou resistências em relação às pressões provenientes de fora e do interior da sociedade nacional”.

Já nos primeiros três meses da Nova República, podia-se notar que a esperança de construção de um novo projeto para a cultura trafegava em ritmo lento, o que

118 Segundo verbete do DHBB, Aluísio Pimenta foi reitor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) nomeado pelo presidente João Goulart, sendo em 1967 afastado do cargo, exilando-se na Inglaterra. “Em 1969, foi contratado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) como especialista em educação, ciência e tecnologia [...]”. Em 1983, deixou o BID e retornou ao Brasil, onde assumiu “a presidência da Fundação João Pinheiro, instituição de pesquisa vinculada ao governo de Minas Gerais”. Em 1982 “filiou-se ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB)”, e em 1985 foi convidado ao cargo de ministro da Cultura (SOUSA, [s. d.]).

gerava descrença em lideranças e grupos que haviam apoiado a criação do MinC. A esse respeito, em 7 de maio de 1985, Aracy Amaral, diretora do MAC-USP, pronunciou-se: “Para mim há uma esperança frustrada e um castelo de cartas que, mais uma vez, desmoronou” (INTELECTUAIS..., 1985, p. 29).

Além disso, pela breve estada de José Aparecido de Oliveira, a pasta esbarrou em dificuldades para encontrar um substituto. Foram cogitados os nomes de Fernanda Montenegro e de Celso Furtado.

Em relação à Fernanda Montenegro, a atriz, em carta enviada em 1985 ao futuro governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, apresentou os motivos pelos quais recusava o convite para assumir o cargo no recém-criado MinC. Montenegro afirmou que o lócus vanguardista dos artistas, que havia influenciado toda uma geração dos anos 1950 a 1960, havia retrocedido:

Comovida, feliz, honrada, vejo a lembrança do nome de uma atriz para o Ministério da Cultura como uma conquista histórica, culturalmente falando. Recentemente, artistas deste país foram convocados para um grande futuro e uma grande mudança. As oposições políticas armaram palanques, esses mesmos artistas, preparando o espetáculo, “esquentaram” as multidões nas praças, fortalecendo lideranças ainda não confiantes em si mesmas como comunicadores. Uma vez fortalecidas, essas lideranças políticas ocuparam o centro dos palanques. Os artistas, cumprida sua missão, recuaram. As massas humanas se impuseram. A partir daí todos nós, irmanados, começamos a construção de um Brasil novo. (MONTENEGRO, 1985, p. 5)

Sobre a indicação de Celso Furtado para o cargo de ministro da Cultura, Rosa Freire d’Aguiar Furtado (2012) enfatizou que, quando José Aparecido deixou o cargo, um expressivo número de intelectuais e artistas encaminharam um abaixo-assinado ao presidente Sarney, solicitando sua indicação para o MinC:

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, R., 2012, p. 10-11)

Rosa Furtado (2012)<sup>119</sup> observou ainda que o abaixo-assinado solicitando a indicação de Celso Furtado continha 176 nomes de representantes da intelectualidade e das artes do Brasil, como Oscar Niemeyer, Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Antônio Houaiss, Fernanda Montenegro, Ferreira Gullar, Chico Buarque, Tom Jobim e outros.

Entre a demissão de José Aparecido Oliveira e a admissão do novo ministro, artistas e intelectuais passaram a tecer duras críticas à pretensão eleitoreira de Oliveira, revelando que, sem sombra de dúvidas, sentiam um esvaziamento acerca do papel do MinC. O vácuo no poder, com efeito, espelhava a ausência de um fio condutor e gerenciador das demandas democráticas da Nova República.

Com a perspectiva de urgência sobre a escolha do novo ministro, as pressões para a designação passaram a ser intensas. Por meio de acordos entre o PMDB e setores da esquerda, o nome de Aluísio Pimenta ganhou projeção, dada sua proximidade com o partido. Em termos de escolha política, Pimenta agradava boa parte dos segmentos da esquerda, porque seu nome representava a luta no combate à ditadura e à defesa dos ideais nacionalistas. Entretanto, segundo declaração de Angelo Oswaldo (2018), a indicação de Aluísio Pimenta partiu de José Aparecido:

E, logo em seguida, o presidente Sarney chama José Aparecido e fala: Aparecido, você criou o Ministério da Cultura e eu preciso que você vá ser governador do Distrito Federal. Ainda brincou com ele: “você é a única pessoa ligada a mim que passa por duas viúvas mineiras”. Que era a dona Sarah Kubitschek, o grupo Juscelinista tinha um nome para o governo do Distrito Federal, Carlos Murilo Felício dos Santos, parente de Juscelino, deputado cassado em 1964. E o grupo Tancredo Neves, com dona Risoleta Neves, tinha o ministro José Castelo Branco da Indústria e Comércio, amigo de Tancredo Neves. O Sarney disse: nem o candidato do grupo Juscelino, nem o candidato do grupo Tancredo, eu vou indicar um amigo meu que participou de tudo isso, dessa construção do governo Tancredo e que tem a minha confiança porque eu tenho que nomear o

119 Ver p. 11.



governador do Distrito Federal. O Aparecido ficou perplexo porque ele tinha uma maneira muito especial de falar as coisas com muito arroubo, uma certa teatralidade [...] Aparecido disse: “Minas Gerais acaba de perder o Presidente da República cujo esquife subiu a rampa do Palácio do Planalto, como vai agora perder o Ministério da Cultura?”. Então o Sarney disse: “toma, Aparecido, indique o nome de Minas Gerais para o Ministério da Cultura”. E José Aparecido acaba indicando o nome do professor Aluísio Pimenta, ex-reitor da UFMG e então presidente da Fundação João Pinheiro, uma instituição prestigiosa, uma espécie de Fundação Getulio Vargas do governo de Minas Gerais. (informação verbal)<sup>120</sup>

Ainda segundo o depoimento de Angelo Oswaldo (2018), a gestão de Aluísio Pimenta como ministro da Cultura foi fraca. Ele não conseguiu realizar sua tarefa, sucumbindo, inclusive, com a “história da broa de milho”, que acabou servindo de sátira ao ministro, em razão da entrevista dada por Ziraldo para a **Folha de S. Paulo**. Segundo Angelo Oswaldo (2018) na entrevista, Ziraldo acabou dizendo que o brasileiro era muito burro de comer pão de trigo; devia comer broa de milho porque nós não produzíamos trigo naquela época, e sim milho. Concluía Angelo Oswaldo: “Uma coisa parecendo o nosso Policarpo Quaresma” (informação verbal)<sup>121</sup>.

O episódio da broa de milho surgiu da intenção de Ziraldo, então presidente da Funarte, de criar centros de estudos da culinária brasileira, a partir da importância e do tempero da broa de milho. Tal declaração acabou levando Aluísio Pimenta a ser designado por seus opositores como “Ministro da Broa de Milho”.

Em artigo em que analisa a concepção oficial de cultura adotada por Aluísio Pimenta, Gabriel Cohn (1987) apontou que estava fundamentada no combate à “degradação” da cultura pela massificação e pelas imposições do mercado. Segundo Cohn, Aluísio Pimenta defendia a “descolonização” da cultura, com a possibilidade da formulação de políticas culturais a partir dessa questão (COHN, 1987)<sup>122</sup>. Uma declaração de Aluísio Pimenta para o jornal **Diário da Tarde**, em 24 de junho de 2000, confirma a defesa dessa ideia:

120 Depoimento de Angelo Oswaldo no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1995) em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

121 Depoimento de Angelo Oswaldo no seminário História da Política Cultural no Brasil (1981-1995) em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

122 Ver p. 7.

Quando assumi o Ministério da Cultura, em 1985, me senti na obrigação de pôr em marcha um programa que preservasse as raízes culturais brasileiras, já ameaçadas pela mundialização e pela globalização. Não tinha, e não tenho, nenhum pensamento de isolamento ou xenofobismo. Sempre fui favorável aos intercâmbios, mas pude perceber durante os vários anos que vivi fora do Brasil como os países do Primeiro Mundo influenciam a cultura dos países de menores recursos, estabelecendo um colonialismo cultural mais grave do que o econômico. O colonialismo cultural distorce as fundações da própria nação e enfraquece a autoestima de seus habitantes. Claro que refiro à cultura em seu sentido antropológico, isto é, de acordo com o pensamento de Fernando Azevedo: “A cultura passou a abranger não somente os elementos espirituais, mas todos os modos de vida e, portanto, também as características materiais da vida e da organização dos diferentes povos”. (PIMENTA, 2000, p. 2)

Portanto, em sua gestão, Aluísio Pimenta assumiu a defesa das raízes culturais brasileiras e criticava o “colonialismo cultural” que, na visão do ministro, ameaçava o país, em face do cenário internacional.

Com o tempo, porém, as concepções de cultura defendidas pelo ministro e suas declarações públicas passaram a ser vistas com desconfiança por outros atores e pela imprensa paulista. Entre suas afirmações, uma delas acabou causando controvérsia, ao referir-se à defesa de um programa do MinC que apoiava as manifestações da cultura regional. Essa afirmação acabou sendo entendida como provincianismo (PIMENTA..., 1985)<sup>123</sup>.

As imputações de que o ministro era defensor de um nacionalismo retrógrado, que teria uma postura populista, identificada com o passado, foram registradas por meio de uma matéria de autoria de Sérgio Augusto, publicada no jornal **Folha de S.Paulo** em 11 de setembro de 1985. A matéria versava sobre um curso patrocinado pela Funarte com o título **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**, que contava com a participação de Roland Corbisier<sup>124</sup>, um dos fundadores do Iseb, e da filósofa

<sup>123</sup> Ver p. 89.

<sup>124</sup> Segundo verbete do DHBB, com a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), órgão do MEC, Roland Corbisier foi nomeado para seu conselho curador, que era presidido pelo ministro da Educação e composto de oito membros designados pelo presidente da República. Corbisier foi >

Marilena Chaui. Durante sua conferência, Chaui teceu sérias críticas à filosofia nacional-desenvolvimentista, atribuindo ao MinC a defesa de uma corrente, nacionalista retrógrada, como descreveu Sérgio Augusto:

Por descrever que o Iseb foi um marco definidor das atividades filosóficas do país, Marilena Chaui tomou a liberdade de mudar o título de sua conferência para “Alguns aspectos da filosofia no Brasil entre 1965 e 1985”. Em seguida, explicou por quê: o nacional-desenvolvimentismo já não era sequer uma ideia original trinta anos atrás. Lembrou os clamores de Silvio Romero por uma filosofia visceralmente brasileira, no século passado, e, citando o lendário professor João Cruz Costa, apontou o nacionalismo como uma camisa de força do pensamento filosófico livre. Já que estava com a mão na massa, aproximou o frenesi nacionalista do atual governo da filosofia Isebiana. E, parafraseando Marx, alertou para o fato de que a tragédia de ontem sempre volta ao cartaz como farsa. O que explica porque o Ministério da Cultura provoca tanto riso. (AUGUSTO, 1985b, p. 43)

Essa posição a favor de um nacionalismo voltado à proteção da indústria nacional também havia sido expressa por José Aparecido de Oliveira, logo após sua posse no MinC. O jornal **Folha de S.Paulo** publicou em 30 de março de 1985 uma matéria com o título “Ministro da Cultura apoia nacionalização do cinema”, na qual Aparecido afirmava que, por considerar o cinema um setor estratégico, era preciso protegê-lo. Segundo a matéria, a Lei n. 7.300/85, de autoria do deputado Sarney Filho (PFL-MA), equiparando empresas cinematográficas e jornalísticas para fins de responsabilidade civil e penal, e proibindo a participação de capital estrangeiro nos empreendimentos de cinema, contava com o apoio irrestrito do ministro da Cultura, para quem o cinema nacional era uma indústria e, como tal, devia ser defendida e reservada. Ainda segundo depoimento de Oliveira para a imprensa, a nacionalização do cinema brasileiro era uma reivindicação antiga da

> então escolhido por seus companheiros para assumir o cargo de diretor-executivo do Iseb. Iniciando suas atividades quando Juscelino Kubitschek assumia a presidência da República (1956-1961), o Iseb elaborou através de seus cursos e publicações (análises e estudos sobre a sociedade brasileira que deveriam se transformar em um projeto de desenvolvimento para o país. A produção teórica do Iseb mais tarde ficou conhecida como a ideologia do nacional-desenvolvimentismo) uma ideologia “nacional-desenvolvimentista” em cuja divulgação Corbisier teve papel destacado (KUSHNIR, [s. d.]b).

classe, e o projeto já estava tramitando no Congresso há três anos, tempo mais do que suficiente para ser discutido (MINISTRO..., 1985)<sup>125</sup>.

O impasse que colocava em xeque a existência do MinC no primeiro ano de sua existência era o fato de não possuir um lastro que o sustentasse em sua base e que permitisse uma maior significação na sociedade brasileira.

Por outro lado, na arena cultural, aumentavam as pressões de fortes setores organizados, entre eles, a indústria audiovisual ligada ao eixo Rio-São Paulo, o que requeria a presença de lideranças políticas vigorosas capazes de enfrentar a situação. Por essa razão, era possível perceber que o PMDB, particularmente o grupo ligado a Ulysses Guimarães, presidente da Câmara dos Deputados, assim como setores da esquerda, preocupavam-se em encontrar um nome com potencial político para substituir Aluísio Pimenta no MinC.

Em grande medida somado às discussões geradas em torno da fragilização do MinC, o próprio Fórum Nacional de Secretários de Cultura sinalizava preocupações com sua sobrevivência e com a possibilidade de se manter como instrumento de pressão na Nova República. Poerner aponta, nesse sentido, que representantes do fórum, durante sua oitava reunião, em agosto de 1985, chegaram a debater o esvaziamento e a perda de poder de pressão do agrupamento junto ao MinC diante das críticas à lentidão do processo de estruturação do ministério e à permanente carência de recursos para a cultura:

O Fórum deve ser a consciência crítica do Ministério da Cultura – frisou o presidente da instituição, Acyr de Castro, na abertura dos trabalhos da oitava reunião, que se desenvolveram em João Pessoa, em 6 e 7 de agosto de 1985. A afirmação foi oportuna, porque o Fórum parecia estar vivenciando, na capital paraibana, uma certa crise de identidade, que transparecia nas preocupações manifestadas, em diversos pronunciamentos, quanto a sua autonomia, ao seu esvaziamento e até a sua sobrevivência, como instrumento de pressão, na Nova República; chegou-se a falar na necessidade de repensá-lo, em meio às críticas à lentidão com que se processava a estruturação do Ministério e à permanente carência de recursos para a cultura. (POERNER, 1997, p. 55-56)

125 Ver p. 54.

No início de 1986, portanto, cresciam as demandas que reforçavam a necessidade de substituição de Aluísio Pimenta. Era preciso encontrar um representante da cultura que possuísse capacidade de atuação e de articulação para intervir em seus rumos. Dada a ampliação do desgaste do MinC, buscava-se um nome que apresentasse possíveis saídas diante daquele duplo impasse.

Nesse momento, um grande nome não era dispensável. Em 14 de fevereiro de 1986, após nove meses na pasta, Aluísio Pimenta deixou o MinC, sendo substituído por Celso Furtado.

Celso Furtado (2019) vinha participando ativamente do processo de redemocratização. Em registro pessoal, descreveu o papel que exerceu nas discussões e articulações que ocorreram durante todo o ano de 1984, voltadas para as eleições presidenciais. Porém, em 23 de janeiro de 1985, Furtado registrou que, diante das disputas de bastidores por cargos e posições na Nova República, sentia que não havia mais espaço para o grupo progressista do PMDB. Sobre essa questão, Fernando Henrique Cardoso observou em entrevista que Celso Furtado desejava ocupar o Ministério da Fazenda. Quando da indicação de Celso Furtado para a pasta da Cultura, Cardoso observou: “Eu estava com ele na Europa, ele me telefonou. Disse que tinha sido convidado e estava todo feliz. Mas ele queria mesmo era ser ministro da Fazenda”<sup>126</sup>.

A escolha de Celso Furtado<sup>127</sup> como ministro da Cultura correspondia, assim, a uma tentativa de reorganização de forças em torno do MinC. Naquele quadro conturbado, a ameaça à desestabilização total do ministério foi contida com a concordância de Celso Furtado para o cargo e com a grande receptividade a seu nome.

Nesse período, o panorama de crise agravava as dificuldades enfrentadas pelo MinC. Segundo analisou Sallum Junior (1996, p. 128), “taxas crescentes de inflação produziram na massa da população, quase um ano depois da posse de José Sarney, uma diluição das esperanças de reformas econômicas-sociais produzidas por iniciativa do *establishment* político”.

126 Entrevista de Fernando Henrique Cardoso, em 13 de março de 2019, concedida para Fabio Maleronka Ferron.

127 Para uma melhor compreensão de Celso Furtado, no campo cultural parte-se da coletânea de ensaios organizada por Rosa Freire D’Aguiar Furtado (2012). Também, as reflexões contidas no livro do autor denominado **Cultura e desenvolvimento em época de crise** (1984), além de artigos, depoimentos e entrevistas publicados nos jornais da grande imprensa, são de extrema importância para reflexão.

A propósito da escolha de Celso Furtado, em entrevista<sup>128</sup>, o ex-presidente José Sarney observou que o convite para dirigir o MinC fora feito por ele, pois havia convivido e apoiado o economista ainda como deputado federal, na época do Relatório Ramagem<sup>129</sup>.

Celso Furtado, além de representar as memórias de luta contra a ditadura, possuía experiência internacional e política, particularmente por sua atuação junto à Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal)<sup>130</sup>. Sobre a Cepal, um dos mais importantes centros de pesquisa e reflexão sobre o desenvolvimento da América Latina na década de 1950, José Henrique Artigas de Godoy afirmou:

Após a II Guerra e a onda keynesiana, articularam-se, a partir do final dos anos quarenta do século passado, novas vertentes desenvolvimentistas. Sob a direção de Raúl Prebisch, um conjunto de economistas e cientistas sociais latino-americanos se reuniram na Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), em Santiago do Chile, onde produziram novas teses sobre as perspectivas de desenvolvimento dos países

128 Entrevista de José Sarney em 11 de novembro de 2019 concedida a Fabio Maleronka Ferron. A entrevista de José Sarney não foi realizada pessoalmente com a justificativa de sua assessoria de que não seria possível, por problemas de ordem pessoal do ex-presidente. Foi enviado então um pequeno roteiro de perguntas ao assessor do ex-presidente, Pedro Costa, que é diretor-presidente do Instituto JS de Estudos Superiores Políticos, Estratégicos e Educacionais (Isespe), no intuito de buscar um retorno por escrito. O material foi enviado no dia 4 de novembro de 2019 por e-mail pelo pesquisador e respondido, também por e-mail, com um texto anexo em um arquivo pdf, datado do dia 11 de novembro de 2019, assinado pelo ex-presidente.

129 Segundo verbete do DHBB, denomina-se Relatório Ramagem: “O documento preparado pelo coronel Orlando Ramagem para o Conselho de Segurança Nacional sobre a seca de 1958 e os escândalos da ‘indústria das secas’. Aproveitando-se da miséria dos retirantes, a corrupção se revelava nas listas de trabalhadores ‘fantasmas’ das frentes de trabalho do DNOCS, nas estradas que iam de nenhum lugar para lugar nenhum, nos ‘barracões’ dos empreiteiros, nas obras (açudes, estradas, poços) nas fazendas dos amigos, dos chefes políticos, dos ‘coronéis’ e seus vassallos. Enfim, era a estrutura do latifúndio, do coronelato, da oligarquia agrária nordestina que capturou o DNOCS, e que, politicamente, em sua maior parte, constituía no Nordeste o Partido Social Democrático (PSD), ao qual pertencia o próprio presidente Kubitschek. De 1959 a 1964 Celso Furtado foi responsável pela secretaria executiva da Sudene” (OLIVEIRA, [s. d.]).

130 “A Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) foi estabelecida pela Resolução n. 106 (VI) do Conselho Econômico e Social, de 25 de fevereiro de 1948, e começou a funcionar nesse mesmo ano. Mediante a Resolução n. 1.984/67, de 27 de julho de 1984, o Conselho decidiu que a Comissão passaria a se chamar Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe. A Cepal é uma das cinco comissões regionais das Nações Unidas e sua sede está em Santiago do Chile. Foi fundada para contribuir ao desenvolvimento econômico da América Latina, coordenar as ações encaminhadas à sua promoção e reforçar as relações econômicas dos países entre si e com as outras nações do mundo. Posteriormente, seu trabalho foi ampliado aos países do Caribe e se incorporou o objetivo de promover o desenvolvimento social” (COMISSÃO..., [s. d.]).

subdesenvolvidos. O argumento da existência de relações de vinculação hierárquica entre os países centrais e periféricos, que geravam relações desiguais de troca, dando ensejo ao subdesenvolvimento, passou a influenciar o pensamento econômico nacional para se pensar o subdesenvolvimento do Brasil no âmbito internacional, em paralelo ao subdesenvolvimento do Nordeste no âmbito interno. (GODOY, 2013, p. 73)

Desde a década de 1970, Celso Furtado defendia a associação entre cultura e desenvolvimento em seus trabalhos acadêmicos. Segundo Rosa Freire D'Aguiar Furtado (2012), ele foi, com o tempo, alargando sua abordagem sobre cultura e diminuindo sua crença na superioridade da economia (FURTADO, R., 2012). A autora afirma que Furtado procurou demonstrar, em seus estudos, que a economia não era suficiente para propor soluções ao desenvolvimento brasileiro.

Em suas reflexões contidas no livro **Cultura e desenvolvimento em época de crise** (1984), Celso Furtado demonstra sua preocupação com a trajetória cultural do país, mencionando que a questão central do momento residia em saber se o país teria capacidade para preservar a identidade cultural, pois:

Na fase em que nos encontramos, de explosão dos meios de comunicação, o processo de globalização do sistema de cultura terá que ser cada vez mais rápido, tudo levando a crer que estamos fechando o ciclo que se abriu no século XVI. Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não direito à criatividade, eis a questão. (FURTADO, 1984, p. 25)

As ideias apresentadas no livro **Cultura e desenvolvimento em época de crise** (1984) sofreram críticas por parte de Renato Ortiz (1984). Uma das principais referia-se ao fato de que a análise de Furtado não levava em conta as alterações na sociedade brasileira. Ortiz observava que Furtado estava correto ao situar o Brasil como elo mais fraco de um sistema mundial, entretanto, enfatizava que sua análise sobre a sociedade brasileira não parecia correta, pois o economista não conseguia visualizar, naquele momento, o crescimento de um campo de forças sociais que abriam outras perspectivas para a interpretação da cultura:



De uma certa forma é surpreendente para o leitor reencontrar categorias como “descaracterização da cultura brasileira”, “gênio criativo de nosso povo”, “elite intelectual”, “consciência crítica”, que a meu ver se ajustam mal para a compreensão da sociedade atual. Celso Furtado chega inclusive a reviver a ilusão de que as elites das classes médias seriam o polo dinâmico de uma política de desenvolvimento econômico e cultural. Esta afirmação, que já era problemática nos anos 50, torna-se hoje difícil de ser sustentada. Como realizar um pacto nacional deixando de lado forças como o movimento sindical, Partido dos Trabalhadores, movimento negro, associações de bairro etc. A transformação que a sociedade brasileira sofreu após 64 colocou em ação novas forças sociais que redefinem a questão política e cultural. Se a tese do Celso Furtado é forte no que se refere à dependência, e este ponto deve ser considerado; ela é fraca quando focaliza internamente a sociedade brasileira. (ORTIZ, 1984, p. 50)

Entende-se, com efeito, que as críticas tecidas por Ortiz giravam em torno da análise de Celso Furtado sobre a sociedade brasileira nesse momento específico. Para Ortiz, o desenvolvimento do capitalismo, mesmo “selvagem”, havia mudado a sociedade. Com o campo da cultura bem mais complexo, como acontecia desde a década de 1970, ocorria a emergência de um mercado de bens culturais. Por isso, o Estado autoritário reprimia e promovia a cultura. Para Ortiz, era preciso cuidado ao tratar cultura e desenvolvimento, para não se voltar a uma visão economicista da cultura brasileira (ORTIZ, 1984, p. 50).

Entretanto, diferentemente de intelectuais da nova esquerda, Celso Furtado não tinha problema em considerar o papel do Estado como alternativa à dependência econômica. Também é importante frisar que Celso Furtado procurava estabelecer relações entre suas ideias sobre cultura e uma prática política e associá-las a partir das ações do Estado.

A luta de Celso Furtado na década de 1980 em relação à democratização do país e à criação de um órgão institucional para a cultura representava uma visão consoante com sua formação. Sua longa trajetória na Cepal levava-o a acreditar que a redemocratização permitiria superar os problemas resultantes do subdesenvolvimento, assim como possibilitaria o desenvolvimento de um capitalismo mais avançado.

Algumas questões emergiram na conferência que proferiu no I Encontro Nacional de Políticas Culturais, realizado em Belo Horizonte em 23 de abril de 1984, promovido por José Aparecido de Oliveira. Nessa conferência, com o sugestivo



título de “Que Somos?”, Furtado deixaria claro que a atmosfera de euforia com a industrialização e a urbanização tardia do país exibia fissuras:

Hoje vivemos uma fase que não é apenas de contestação, mas também de desilusão e ansiedade. A nova mansão construída na euforia da industrialização e da urbanização exhibe gretas em todas as suas paredes. Já a ninguém escapa que nossa industrialização tardia foi conduzida no quadro de um desenvolvimento imitativo que reforçou tendências atávicas de nossa sociedade ao elitismo e a opressão social. Formas mais sutis e mais insidiosas de dependência, infiltradas nos circuitos financeiros e tecnológicos, vieram substituir a tutela antes exercida pelos mercados externos na regulação de nossas atividades produtivas. O processo de acumulação foi posto a serviço da modernização desbridada do estilo de vida dos estamentos sociais de rendas médias e altas, desatendendo-se a satisfação das necessidades mais elementares da massa da população. (FURTADO, C., 2012a, p. 30)

Ao adentrar os meandros do pantanoso terreno do poder no campo da cultura, Celso Furtado mencionava a dominação de grupos privilegiados. Certamente se referia ao patrimonialismo e às empresas transnacionais, aludindo à ideia de indústria cultural. Argumentava, ainda, que falar de desenvolvimento como reencontro com o gênio criativo da cultura brasileira parecia uma fuga à utopia, mas mencionava que era preciso explicitar que a utopia era fruto das dimensões secretas da realidade (FURTADO, C., 2012a)<sup>131</sup>.

Rosa Freire D’Aguiar Furtado (2018) apontou que a aproximação de Furtado com a cultura vinha de um período anterior ao cargo de ministro da Cultura:

Bom, eu diria que em quatro momentos Celso pensou a cultura, digamos assim. O primeiro foi em meados dos anos 70. É, portanto bem antes dele ser ministro, ele foi ministro em 1986. Celso morava em Paris, era professor na Sorbonne em ‘73 e ‘74 e ele pegou um ano letivo pra ser professor visitante na universidade de Cambridge, na Inglaterra. E ele estava lá em Cambridge quando saiu um relatório importante chamado:

<sup>131</sup> Ver p. 33-34.

Relatório do Clube de Roma. Na verdade, chamava Clube de Roma, mas ele foi feito pelos professores do M.I.T. dos Estados Unidos. Era um relatório muito alarmista, dizendo que naquele momento era um primeiro grito de alarme contra um possível desastre ecológico se a civilização rica, digamos assim, continuasse a se desenvolver no ritmo em que vinha se desenvolvendo e da mesma maneira que vinha se desenvolvendo. Basicamente o que eles calculavam na época é que se o modelo, os padrões de consumo e a “American Way of Life”, o jeito de viver dos países ricos, fosse implementado no mundo inteiro, o mundo precisaria não de um planeta, mas de sete planetas. Isso era uma coisa curiosa, ele dizia só com sete planetas é que haveria recursos suficientes naturais para levar ao mundo inteiro esse sistema de consumo, esses padrões de consumo. Bom, esse relatório teve um impacto muito grande nas reflexões de Celso e ele escreveu um artigo nesse momento, e tudo mais ou menos começa aí, chamado: “O mito do desenvolvimento econômico”. Esse artigo teve muita repercussão. Ele analisa as consequências ecológicas, portanto, da planetarização do sistema de vida daquele momento, do sistema econômico, e embutida nessa análise está a importância, portanto, da dimensão cultural do desenvolvimento. Bom, ele aí já começa a falar do desenvolvimento, a partir de elementos culturais para determinar que tipo de desenvolvimento você vai implantar como um projeto nacional. Bom, isso ele publica em um livro chamado também: **O mito do desenvolvimento econômico**, em 1974. Quatro anos depois, ele publica um outro trabalho chamado **Criatividade e dependência na civilização industrial**. Esse livro, eu sou suspeita pra falar porque é o meu preferido. E talvez porque seja o livro menos econômico entre aspas de Celso. O que que ele diz nesse livro? Quer dizer, ele apresenta um sistema muito sofisticado, muito bem elaborado, da importância da cultura e da criatividade nos processos de desenvolvimento dos povos. Eu acho fascinante acompanhar. Esse livro eu reeditei pela Companhia das Letras, está disponível. É, muito fascinante acompanhar o quadro histórico e filosófico que Celso reconstrói nesse livro sobre o elo cultura e desenvolvimento. (informação verbal)<sup>132</sup>

132 Depoimento de Rosa Freire D’Aguiar Furtado no seminário História da Política Cultural no Brasil em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

Em seu discurso de posse como ministro (1986), Furtado reivindicaria a notória importância do MinC, em face da obrigação de defesa do patrimônio cultural e do estímulo à criatividade:

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 instituições assumam as funções de defesa do patrimônio cultural e de estímulo à criatividade. No campo da cultura o Estado não deve sobrepor-se à sociedade, mas terá de suprir as insuficiências desta. (FURTADO, C., 2012b, p. 54-55)

No mesmo discurso de posse, Celso Furtado demonstrava estar consciente do avanço no processo de globalização<sup>133</sup>, assim como da revolução nas tecnologias de comunicação, que modificavam profundamente a problemática da cultura. Revelava, além disso, sua preocupação com o crescente papel desempenhado pelas indústrias transnacionais da cultura, que dominavam o mercado a partir de interesses de países capitalistas.

Ao ocupar o cargo de ministro da Cultura, a grande preocupação de Celso Furtado era institucionalizar o MinC. A esse respeito, Fábio Magalhães (2018) observou o trabalho de edificação de Furtado no MinC:

Ele volta ao Brasil para ocupar esse Ministério, e vai ser na gestão do Celso que o Ministério realmente vai se institucionalizar, ou seja, que seus órgãos vão ser estabelecidos, até fisicamente, que o Ministério ganha seu espaço físico, que os escritórios são feitos, entende? Que os departamentos são divididos. Isso é uma tarefa que parece simples, mas não é. É uma tarefa que depende de legislação, de burocracia, de uma série de elementos. E o Celso tinha uma experiência pública que poucos ministros daquela época tinham. O Celso tinha trabalhado no governo Juscelino Kubitschek, no governo Jânio Quadros e no governo João Goulart. Ou seja, são três momentos importantes [...]. No Jânio, muito pouco. O papel dele com Jânio foi pequeno. Mas no governo

<sup>133</sup> No livro de 1984, **Cultura e desenvolvimento em época de crise**, Furtado já se referia à explosão dos meios de comunicação e ao desenvolvimento de um processo de globalização do sistema da cultura (FURTADO, 1984).

Juscelino e no governo do João Goulart o Celso teve um papel relevante. (informação verbal)<sup>134</sup>

Centrando a análise sobre Celso Furtado, especificamente, em sua defesa na criação de uma política de incentivos fiscais para a cultura, como a respeito da Lei Sarney<sup>135</sup>, observa-se que questão fundamental para o economista recaía em sua reflexão sobre a necessidade de o Estado implementar ações públicas ao desenvolvimento da cultura:

A criatividade existe sempre em estado virtual. Numa sociedade de desenvolvimento retardado, de enormes desigualdades, e caracterizada por múltiplas formas de dependência, o exercício da criatividade é com frequência limitado por toda sorte de constrangimentos, seja pela escassez de meios materiais, seja por estruturas de poder que aviltam o homem. Não basta eliminar estas últimas. Também é necessário que a ação dos poderes públicos reforce as correntes renovadoras. Este é o verdadeiro alcance da Lei Sarney: seu espírito coincide com a realidade histórica do país, [...]. (FURTADO, C., 2012c, p. 85)

Ainda em relação ao processo de implementação da Lei Sarney, Celso Furtado coordenou ações, em seu primeiro ano de gestão, para que a lei fosse sancionada. Sobre essa questão Angelo Oswaldo (2018) assim se manifestou:

Então é claro que a vitória da eleição indireta com a escolha de Tancredo Neves consagrava o tema da cultura que estava palpitante nas ruas e em toda campanha pelas Diretas Já, pela redemocratização do país. Celso assume em janeiro de 86, no dia 2 de julho o presidente Sarney já sancionava a lei Sarney. No primeiro semestre ele conseguiu definir o documento legislativo que seria uma lei de incentivo à cultura, enviar para o Congresso, o presidente enviou ao Congresso, o

134 Depoimento de Fabio Magalhães no seminário História da Política Cultural no Brasil em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

135 O projeto recebe o nome de Sarney porque foi apresentado em 1972 ao Senado no primeiro mandato de Sarney, em plena ditadura. No ano de 1973, Sarney apresentou duas vezes o projeto. Em 1980, fez mais dois projetos similares, que também foram arquivados com a alegação de que eram inconstitucionais (BRASIL, 1986; LEI..., 2011).

Congresso discutiu, votou, aprovou e foi sancionado no dia 2 de julho, era o dia da Bahia, o Dia da Independência da Bahia em 1823. E o presidente Sarney promoveu então a sanção da lei Sarney em homenagem a Jorge Amado que era candidato ao prêmio Nobel naquele momento. E a lei entra em vigor. Era uma experiência nova, então muitas pessoas logo começaram a elogiar, como outras começaram a criticar. (informação verbal)<sup>136</sup>

Entretanto, segundo afirmou o ex-presidente Sarney, que batizou a lei com o próprio nome, a implementação partiu de sua vontade. Ainda que Celso Furtado tenha se empenhado na articulação de ações para estruturá-la juridicamente, a Lei Sarney, de acordo com o ex-presidente, representava seu desejo, que vinha de longa data. Assim, em entrevista Sarney disse:

Sempre acreditei que o problema cultural era fundamental para o Brasil, e isto me fez transformar a causa da cultura em minha causa parlamentar. Em 1972 apresentei ao Congresso Nacional um primeiro projeto de incentivos à cultura. Repeti esse gesto em legislaturas subsequentes. Fiel à causa cultural, em meu último dia como senador, em 1985 – no dia seguinte tomaria posse como vice-presidente –, reencaminhei a proposta ao plenário do Senado Federal. (SARNEY, 2019)

Segundo a visão de Celso Furtado, a ideia de implementar a Lei Sarney partia do exemplo da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep). Para o intelectual, os incentivos fiscais aos setores culturais, naquele momento, eram cruciais para o avanço significativo das atividades culturais. Declarações e entrevistas concedidas pelo ministro, em 1986, reafirmam essa ideia:

A ideia é reeditar, na cultura, o papel exercido pela Finep que surgiu como agência do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e cresceu de tal maneira que se tornou uma empresa independente. A Finep é um banco que investe em pesquisa e, pelos bons resultados obtidos, tende a servir de modelo. Havia, no Banco, um princípio de

136 Depoimento de Angelo Oswaldo no seminário História da Política Cultural no Brasil em 18 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

que toda empresa beneficiária dos seus financiamentos teria de destinar parte destes à pesquisa. (MINISTÉRIO..., 1986, p. 6)

Justificando a importância da Lei Sarney, Furtado enfatizava que um instrumento legal era necessário como forma de oposição ao dirigismo estatal vigente nas políticas culturais adotadas pelos militares. Segundo Furtado, a Lei Sarney permitiria englobar um número crescente de atores sociais, representantes da sociedade civil, que assumiriam iniciativas no campo da cultura:

E a Lei Sarney é uma expressão exatamente disso. Por essa lei o governo abre mão de recursos para que a própria sociedade os administre, sempre que a sociedade, através de instituições por ela criadas ou instituições, digamos, que podem ser também de direito público, mas do campo da cultura, definam projetos, tomem iniciativas e se comuniquem diretamente com os agentes sociais para obter recursos financeiros. (LEI..., 1986, p. 54)

Não por acaso, a justificativa de Furtado em favor da Lei Sarney<sup>137</sup> expressava ideias e teorias que o economista vinha analisando há muito tempo e que versavam sobre cultura e desenvolvimento. A convicção de Furtado era de que o MinC atuaria contra as desigualdades sociais que marcavam a evolução do país. Refletindo sobre o desenvolvimento brasileiro, Furtado observava que, apesar da enorme aptidão para crescer, o país acumulava uma grande dívida social. Para ele, a correção dessa dívida social não se resolveria, simplesmente, injetando recursos em políticas sociais; era preciso modificar a forma como a sociedade encarava os próprios problemas e participava das soluções (LEI..., 1986)<sup>138</sup>.

A crença de Furtado na Lei Sarney não era partilhada por Gabriel Cohn (1987), para quem a política de incentivo não era isenta de muitos problemas. Sua

137 De acordo com o artigo 1º, a Lei Sarney estabelecia os seguintes critérios para abatimento: “O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos, inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizadas através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei. § 1º Observado o limite máximo de 10% (dez por cento) da renda bruta, a pessoa física poderá abater: I - até 100% (cem por cento) do valor da doação; II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio; III - até 50% (cinquenta por cento) do valor do investimento” (BRASIL, 1986).

138 Ver p. 54.

criação, segundo Cohn, estava associada a uma perspectiva de modernização e a uma abertura para investimentos privados, utilizados como aplicação capitalista, e não como mero mecenato:

A expressão cabal disso consiste em conceber a cultura simultaneamente como fonte de criatividade simbólica e como área aberta ao investimento econômico capitalista, com a conseqüente eliminação das figuras tradicionais do patronato público e do mecenato privado. É de modo inteiramente congruente com essa concepção que a exposição de motivos do projeto de lei sobre incentivos fiscais à cultura (a chamada Lei Sarney) sustenta que ela “cria mecanismos que permitem o tratamento dos investimentos na área da cultura como uma questão de aplicação capitalista de recursos e não como mero mecenato”. (COHN, 1987, p. 9)

Maria Arminda do Nascimento Arruda, ao analisar a criação do MinC, observa que sua institucionalização se combinou a um processo de desregulamentação da cultura:

A criação então de uma pasta específica revela o processo de institucionalização da área cultural. A sua contraface é que, diversamente ao que costuma acontecer, nos processos de institucionalização, no caso da cultura a ele se combinou uma desregulamentação. Em geral quando se institucionaliza, regulamenta [...] e o mecenato privado leva aqui a um mercado de patrocínios e esse mercado, intermediado por agentes culturais, desregulamenta ao mesmo tempo que institucionaliza. (informação verbal)<sup>139</sup>:

O modelo desenvolvido de incentivo fiscal (Lei Sarney) dependia crucialmente do controle dos recursos e de mudanças no Estado, principalmente na gestão do dinheiro público. A Lei Sarney em si, a rigor, acabou passando para a memória histórica antes por suas críticas do que por suas contribuições à expansão do campo cultural, como acreditava Furtado.

Angelo Oswaldo (2020), um dos nomes de confiança do ministro da Cultura (seu chefe de gabinete), assim descreveu os problemas que Celso Furtado enfrentou:

139 Depoimento de Maria Arminda do Nascimento Arruda no seminário História da Política Cultural no Brasil em 2 de maio de 2018, no Sesc São Paulo.

O principal problema enfrentado pelo ministro Furtado foi a pressa e a ganância com que certos setores da produção cultural, sobretudo no campo do espetáculo, se arvoraram em prestidigitadores da Lei Sarney. O insucesso na obtenção de patrocínio naqueles momentos iniciais levou a duras – equivocadas e superficiais, entendo eu – críticas ao mecanismo criado pelo ministro e sua gestão pelos órgãos da pasta, bem como à mobilização nervosa de artistas. Confundia-se cultura com *showbiz*. (OSWALDO, 2020, p. 279)

Independentemente dos projetos com os quais Furtado estava envolvido, ele deixaria o MinC em 28 de julho de 1988, em meio a tensões com o governo Sarney. Pelas notícias veiculadas pela imprensa, Celso Furtado apontava uma suposta tentativa de Sarney de atacar os trabalhos constituintes e enfraquecer Ulysses Guimarães e, com ele, seu partido (NATALI, 1988)<sup>140</sup>.

Ao abordar a demissão de Celso Furtado, Fabio Magalhães (2018) enfatizou a vinculação política e afetiva entre Furtado e Ulysses Guimarães, e o gesto de solidariedade do ministro da Cultura ao presidente da Câmara (informação verbal)<sup>141</sup>:

Então o Ministério da Cultura era um Ministério articulado com as outras expressões e as outras atividades do governo Sarney, não é? Absolutamente vinculado com a figura de Ulysses Guimarães, com quem o Celso tinha uma relação importante, e ele inclusive se achava e era isso mesmo, quer dizer, ele era um Ministro do Ulysses Guimarães. Quando há o rompimento do Ulysses Guimarães com o governo Sarney o Celso pede demissão do Ministério.

Vale ressaltar que, antes de deixar o cargo, no primeiro trimestre do ano de 1988, o ministro Celso Furtado solicitou a Carlos Moura a elaboração de uma minuta de estatuto de uma entidade a ser criada com a chancela jurídica de fundação.

Segundo aponta Xavier (2018), embora alguns passos estivessem sendo dados para a criação do órgão, essa negociação entre as forças políticas tinha a resistência da área jurídica da Casa Civil, que somente não mutilou completamente o parecer

140 Ver p. 6.

141 Depoimento de Fabio Magalhães no seminário História da Política Cultural no Brasil em 18 de abril de 2008, no Sesc São Paulo.



em razão da firmeza de Celso Furtado em afiançar a proposta e do apoio dos movimentos negros (MOURA, 2008 *apud* XAVIER, 2018)<sup>142</sup>.

Ainda sobre essa questão, Xavier (2018) aponta que, entre os marcos importantes da criação da Fundação Palmares, destacaram-se o surgimento da Assessoria de Cultura Afro-Brasileira, instituída pelo recém-criado MinC, a Comissão do Centenário da Abolição da Escravatura e o seminário **Brasil: Crises e Soluções**. Segundo entrevista a Xavier (2018), Zulu Araújo assim descreveu o processo de criação do órgão:

Em 1987 foi criada uma chamada Comissão do Centenário da Abolição da Escravatura. Essa comissão de celebração do centenário, eu fiz parte dessa comissão, porque eu era aqui na Bahia diretor de intercâmbio e ações regionalizadas [...]. Essa Comissão do centenário da abolição tinha a intenção de criar um organismo nacional que fosse, no aparelho do Estado, porque até aquele momento não havia nenhuma instituição nacionalmente que cuidasse de qualquer coisa relativa à questão racial, fosse no campo da cultura, fosse no campo da política, fosse no campo religioso, não havia. Só havia por parte da sociedade civil e as organizações, as instituições, melhor dizendo, das universidades [...]. É daí que surge o embrião da Fundação Cultural Palmares, ou seja, a reunião de ao mesmo tempo pessoas que ocupavam cargos públicos num processo de redemocratização que o país vivia já naquele momento, Sarney já era presidente. Era um momento de redemocratização do país, aqui na Bahia houve um seminário importantíssimo chamado **Brasil: Crises e Soluções**, realizado em conjunto com essa comissão do centenário da abolição. Teve um fato inclusive importantíssimo, histórico, porque o cartaz era Mário Gusmão nu de braços abertos sobre o mapa do Brasil, e esse cartaz causou um impacto muito grande e uma tentativa de censura, inclusive [...]. Desse seminário **Brasil: Crises e Soluções** havia uma exigência de que a escravidão e as consequências da escravidão tinham sido produzidas pelo Estado brasileiro, então cabia ao Estado brasileiro também dar sua contribuição para a remoção de todas essas consequências e é daí que surge a ideia da Fundação Cultural Palmares. (ARAÚJO, 2016 *apud* XAVIER, 2018, p. 31)

142 Ver p. 33-34.

Pode-se finalmente, concluir que o projeto proposto por Celso Furtado para o MinC representou sua defesa ao reformismo democrático, posicionamento político por ele defendido durante toda sua trajetória no ministério.

A rigor, para Celso Furtado, a criação do MinC simbolizaria, como órgão central da cultura, uma caixa de ressonância de uma pluralidade de vozes. Entretanto, em razão das características estruturais de sua formação inicial e do tecido social em que estava mergulhado, o MinC, ao final do governo Sarney, refletia uma “crônica de uma morte anunciada”, como escreveu Gabriel García Márquez. Até porque é necessário entender que as forças que originaram o MinC de maneira pactuada não eram mais as mesmas que o mantinham ao final do governo Sarney. Novas forças operavam no sentido de transformação da instituição.

Há que se destacar, finalmente, que a década de 1980 deve ser caracterizada como um período em que a política neoliberal avançava, criando fortes pressões no campo da cultura. Essa nova realidade permitia descortinar uma mudança profunda em marcha<sup>143</sup>.

143 Vale a pena ver o trabalho de: TAO WU, Chin. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo/Sesc, 2006.



# 3 COLLOR ATERRISSA NO MUNDO DA CULTURA

De modo geral, a literatura acadêmica sobre o governo de Fernando Collor aborda as injunções políticas e econômicas que ocorreram no breve mandato de Collor e que afetaram a vida de milhões de pessoas no país<sup>144</sup>. Quanto ao campo cultural, além de outras pesquisas, esse período foi objeto de estudo de dissertação de mestrado com o título **O primeiro fim do MinC** (FERRON, 2017).

Com o intuito de compreender as razões que levaram Collor a extinguir o MinC, a pesquisa de Ferron (2017) procurou analisar os momentos de tensão e ruptura, apontando o forte abalo que atingiu o setor da cultura. Dentro de uma problemática mais ampla, foi demonstrado que a ideia de extinção do ministério representou um retrocesso, ainda que estabelecida dentro da ordem institucional democrática, sobretudo por ocorrer sob o signo de propostas de mudanças no país.

Quatro hipóteses foram elaboradas na dissertação mencionada (FERRON, 2017) sobre os motivos de Collor ter extinguido o MinC, como se destaca:

- 1 – Uma tentativa clara de Collor de retaliar a maior parte do setor artístico, que não o apoiou na sua campanha na eleição presidencial.
- 2 – A meta de adequar a cultura ao projeto de Estado neoliberal.

<sup>144</sup> Destaca-se, fundamentalmente, o trabalho desenvolvido por Brálio Sallum Junior no livro **O impeachment de Fernando Collor**: sociologia de uma crise (São Paulo: Editora 34, 2015).

3 – O fato de a cultura não ter uma base social sólida que permitisse organizar um movimento coeso de resistência contra a extinção do ministério, da Lei Sarney e das principais fundações ligadas ao patrimônio e à ação cultural.

4 – O fato de o MinC estar tão fragilizado ao final do governo Sarney que Collor, ao assumir a Presidência da República, encontrou um terreno favorável à sua extinção.

Todas as hipóteses propostas foram consideradas relativamente consistentes. Em relação à primeira, é possível afirmar que a questão da retaliação aos artistas esteve presente no processo de extinção do MinC, ainda que não tenha sido a razão principal. A recusa de muitos artistas em apoiar Collor durante a campanha eleitoral pode ser visualizada em tabela, ainda que muito resumida, que revela as escolhas de alguns artistas quanto aos candidatos presidenciais de 1989. Pode-se observar que a coluna relativa ao PRN apresenta nomes de pouca expressão se comparada as outras candidaturas (Quadro 1).

<b>PRN Collor de Mello</b>	<b>PDT Leonel Brizola</b>	<b>PSDB Mario Covas</b>	<b>PCB Roberto Freire</b>	<b>PT Lula</b>
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	Noca 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

**Quadro 1. O show do voto: preferência dos artistas em junho de 1989.**

Fonte: Foschini (1989).

Quanto à segunda hipótese, diversas fontes documentais confirmaram a ideia de que a extinção do MinC ocorreu diante da perspectiva de Collor de reduzir o tamanho do Estado e implantar no país um regime neoliberal<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> Em depoimento de Brasílio Sallum Junior durante o seminário História da Política Cultural no Brasil: 1995 a 2010, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, que ocorreu em 25 de abril >

A hipótese que se refere à ausência de uma base social (terceira hipótese) que pudesse impedir o desmonte da pasta, agravada por disputas internas dentro do campo, foi confirmada. Finalmente, quanto à quarta hipótese, a de que, ao final do governo Sarney, o MinC estava de tal modo fragilizado que Collor encontrou um terreno favorável à sua extinção, também foi comprovada. A respeito da fraqueza em que estava a cultura, Carlos Augusto Calil, ex-presidente da Embrafilme e ex-secretário municipal da cidade de São Paulo, ressaltou, que Collor somente “assinou o atestado de óbito”:

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. (CALIL, 2010, [s. p.])

O programa liberal implementado por Collor na Presidência da República orientou-se por ideias concebidas por um distanciamento retórico do campo político tradicional, ou seja, Collor se apresentava como um *outsider*.

Ao mesmo tempo que verbalizava como alguém de fora do sistema, Collor se dedicou ao estabelecimento de um arco de alianças com partidos políticos de centro, de direita e de grupos representantes dos setores midiáticos.

Assim, em sua prática discursiva, Collor enfatizava que seu principal desafio seria o de realizar uma transformação radical do país. Orientado por essa estratégia política, o presidente procurou defender seu projeto de governo por meio de propaganda na imprensa e em espaços oficiais, com o objetivo de conquistar poder e de produzir um consenso em torno de suas ideias. Para tanto, conforme assegurava, era necessário contrariar interesses de grupos, como ocorreu com o campo da cultura.

> de 2018, o sociólogo afirmou que Collor propunha superar as dificuldades brasileiras realizando uma reforma do Estado: “O que que isso significava para ele? Uma desregulamentação das atividades empresariais, muito mais abertura do que havia em relação ao capital estrangeiro, a redução do número de estatais do braço empresarial do Estado”.

Ao travar suas batalhas, Collor afirmava que as mudanças que propunha eram benéficas para o país. Em seus primeiros meses de mandato, o ex-presidente foi apoiado politicamente por esferas das classes dominantes, além de contar com a adesão de setores da mídia e apoio popular.

O setor cultural, como outras áreas, não se constituía em um corpo unitário e homogêneo. Ao mesmo tempo que parte se manteve distante do governo, outros grupos não afastaram a possibilidade de prosseguir com negociações. Por sua vez, esses grupos buscaram encontrar brechas e caminhos possíveis para enfrentar a crise, atrelando-se à política de bastidores de Brasília e lançando mão de um “apoio crítico” ao governo, a exemplo de Ruth Escobar.

De um ponto de vista mais específico, observa-se que o programa de Collor para a cultura foi gestado inicialmente a partir de um grupo liderado por Zélia Cardoso de Mello. Alguns participantes da campanha atuaram de modo anônimo e outros, de modo velado na elaboração do programa de governo. As propostas para o crescimento e a dinamização da cultura implicavam basicamente o fim do corporativismo do Estado, representado em menor escala pelo MinC.

Collor escolheu Ipojuca Pontes como secretário de Cultura propositalmente, pois considerava o perfil dele ideal para atuar em um cenário cultural marcado por disputas políticas. O presidente acreditava que o secretário seria capaz de enfrentar os embates com artistas e implementar medidas radicais de mudanças na cultura.

Após a vitória de Collor e com a posse de Ipojuca Pontes, inaugurou-se uma primeira fase mais radical no setor, cuja metáfora apropriada seria a de “bateu, levou”. Essa fase foi marcada por uma ferrenha oposição do secretário de Cultura a intelectuais e artistas.

A estratégia de confrontação de Ipojuca Pontes, no entanto, assim como sua postura agressiva, acabou esbarrando, ao final do primeiro ano do governo Collor, no declínio da retórica assumida pelo presidente em sua campanha eleitoral, de que o país passaria por um forte crescimento e pelo fim da inflação. Segundo depoimento de Brasílio Sallum Junior, um ano após a posse de Collor, a inflação já retomava seu crescimento:

A inflação começou a retomar e chegou mais ou menos em janeiro de 91, quer dizer, um ano, praticamente, um pouquinho menos de um ano depois da posse dele, e já estava 21% de novo ao mês. Aí veio o Plano Collor 2, tentando de novo, congelou preços, fez de novo a indexação. Só que, quando ele lançou o Plano Collor 2 em 31 de janeiro de 1991, no dia

1º de fevereiro o novo Congresso tomou posse. Então, o novo Congresso que tinha sido eleito em novembro tomou posse em fevereiro. Bom, isso significa que um novo Congresso tinha um monte de anos pela frente de mandato. Portanto, era um Congresso com mais capacidade de resistência. Tanto que o Collor, para conseguir aprovar o Plano Collor 2, teve que prometer não enviar mais medidas provisórias a não ser em casos de urgência urgentíssima. Teve que negociar com a oposição e aí conseguiu aprovar o plano e conseguiu evitar a reforma da lei que permitia mandar medidas provisórias, restringir as medidas provisórias. Bom, ele obviamente estava com muito menos força do que no começo do mandato e acabou desistindo das heterodoxias da equipe da Zélia e mudou o ministro da Fazenda por um ministro mais convencional, Marcílio Marques Moreira, e teve que aceitar paulatinamente que a oposição, digamos, se articulasse como uma frente, na verdade. (informação verbal)<sup>146</sup>

Diante do desgaste, a popularidade do presidente começou a mostrar sinais negativos e, portanto, a prática discursiva de Collor mudou. A tarefa de Ipojuca Pontes terminou em março de 1991. Sob o pretexto de adotar outra estratégia no campo da cultura, Collor substituiu Pontes por Sérgio Paulo Rouanet. Em um aceno de realinhamento, o presidente afirmou que valorizava a cultura e nutria consideração pela classe artística, inaugurando uma segunda fase em seu governo.

Assim, essa segunda fase do governo Collor em relação à cultura correspondeu não só à mudança do titular da pasta com a chegada de Rouanet (1991), mas a um novo período: um momento de pactuação.

Essa alteração na condução da linha política do governo seria marcada por um processo de colaboração mais condescendente com os anseios de parte dos setores artísticos. Naturalmente, a reorientação política estava ligada a um balanço crítico do governo e à percepção da crise que se avizinhava no país. Todavia, a simples alusão à extinção do MinC, como havia ocorrido em março de 1990, provocava expressões de temor, além de um forte posicionamento em defesa da institucionalização da cultura.

O trauma das intervenções na cultura empreendidas pelo governo Collor possibilita compreender o modo pelo qual os futuros ministros da Cultura,

146 Depoimento de Brasílio Sallum Junior no seminário História da Política Cultural no Brasil: 1995 a 2010, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, em 25 de abril de 2018.



particularmente Francisco Weffort (2010) e Gilberto Gil (2010), adotaram posicionamentos muito cautelosos em relação ao MinC, ou seja, “pisando em ovos”. Isso enfatiza sua defesa intransigente no âmbito da institucionalidade democrática.

O MinC, bem como as novas instituições a ele vinculadas, órgãos e leis surgidas em momento posterior à ruptura, que ocorreu na primeira fase do governo Collor, carregavam as cicatrizes desse momento. Posterior, a geração encarregada de reconstruir o ministério possuía o mesmo tipo de sentimento do período de 1985 a 1990. Entretanto, o novo MinC surgiria sob a neblina de uma pasta extinta com poucos anos de existência.

### **3.1 RELATO DE UMA MORTE ANUNCIADA**

A gênese da criação do MinC empreendida sob a Nova República pode ser identificada como fruto de uma organização mobilizadora em prol da redemocratização do país e do binômio cultura/democracia. Os atores envolvidos nesse processo foram capazes de, diante de uma conjugação de fatores históricos, influir no processo de redemocratização e implementar reformas.

Como dito no capítulo anterior, o desenho institucional do MinC (BRASIL, 1985), em seus primeiros anos, ainda considerados de transição democrática, refletia todas as contradições da Nova República. Configurado como resposta aos anseios democráticos e à defesa da igualdade de direitos e oportunidades, o novo órgão resumia-se à aglutinação de instituições já existentes, ainda que representasse uma instância socialmente reconhecida como legítima. Entretanto, é certo que, nesses primeiros anos, o MinC não operava de maneira eficaz em razão de inúmeros fatores, entre os quais a ausência de articulação efetiva entre as diversas instituições e os órgãos que foram transferidos para a pasta por ocasião de sua criação, além de uma forte disputa por projetos de interesse de grupos que compunham a cena da cultura.

Além disso, importa notar que a criação do MinC não foi acompanhada pela definição de fontes seguras e concretas de financiamento. Segundo reportagem de Chico Nelson, intitulada “Um ministério sem verbas e polêmico”, as intenções do ministro Celso Furtado de aumentar o orçamento fracassaram, apesar do compromisso acordado com o governo Sarney. Segundo o jornalista, Furtado não se esforçou e “sequer lutou” para ver o acordo realizado (NELSON, 1988)<sup>147</sup>.

147 Ver p. 43.

A afirmação de Nelson de que Furtado não teria lutado por orçamento não é plausível. Mas, de acordo com o jornalista, em 1988, o MinC operava com recursos inferiores aos de 1987:

O problema orçamentário, aliás, parece estar na base de todos os outros. Segundo um ex-funcionário da Pró-Memória, Furtado teria acordado com o presidente Sarney um aumento em três etapas das verbas do MinC: em 1986, 10% a mais; em 87, mais 20%; e em 88 outros 20%. (NELSON, 1988, p. 43)

Contudo, pela força de seu caráter simbólico, o MinC representava a conquista das mudanças que o país implementara com a redemocratização. Diante da instauração da Nova República, os processos de participação de atores ligados ao campo cultural, bem como suas inserções na arena política institucionalizada, passaram a ter maior representatividade, ainda que a sociedade civil estivesse longe de qualquer participação efetiva na cultura.

As discussões sobre a redefinição do papel do Estado no financiamento da cultura ocorreram desde a criação do MinC. Como exemplo, pode-se citar a ação do ministro Celso Furtado a fim de transformar a Lei Sarney em um importante instrumento para o financiamento da cultura. As batalhas para subsidiar a cultura, que vinham sendo travadas de longa data, envolveram, no governo Sarney, não somente a participação do Estado, mas da iniciativa privada, na qual a lógica do modelo de financiamento deveria, em tese, ser sustentável para ambos os lados. Desse modo, a implementação da Lei Sarney produziu, em seus primeiros anos de vida, um verdadeiro farol de navegação em torno de ações e projetos empreendidos na cultura, nos quais se enraizaram inúmeros interesses, sintonizados às demandas do setor privado.

Nos primeiros anos da Nova República, apesar da recente democracia, a atuação no campo cultural se dava por meio de forças que assumiram o papel de interlocutoras com o Estado. Entretanto, ao final do governo Sarney, o próprio horizonte de desmobilização política do governo havia esvaído qualquer possibilidade de iniciativas e de mudanças no campo da cultura. Mais uma vez, o país vivia afundado em uma crise muito ampla.

O mandato de Sarney foi marcado por uma circunstância excepcional: a morte de Tancredo Neves. O governo Sarney, extremamente popular em

seu início e desgastado em seu final, resultou em arranjos políticos que produziram toda sorte de mecanismos de cooptação, como a concessão de canais de rádio e televisão. Essas articulações permitiram aos grupos dominantes uma readaptação de interesses nas disputas e nos jogos de poder. No campo da cultura, a falta de controle e fiscalização em torno dos recursos repassados pela Lei Sarney e a descontinuidade no comando da pasta<sup>148</sup> contribuíram para o esvaziamento da ideia defendida pelos fundadores do MinC, ou seja, de o ministério tornar-se o bastião da democracia brasileira. (AS INSTITUIÇÕES..., 2021)

### **3.2 O CAMPO DA CULTURA EM *CRASH***

O fio condutor do projeto de ação governamental proposto por Collor para o campo da cultura foi construído aparentemente de modo atabalhado. Trata-se, porém, de apenas uma impressão. As ideias defendidas pelo bloco de poder que representava o governo Collor foram gestadas na campanha eleitoral por inúmeros atores (FERRON, 2017). As reuniões para a elaboração do programa de governo do futuro presidente foram realizadas com equipes específicas a fim de tratar de diferentes temáticas que traçaram estratégias de ação e parcerias. No jornal **Folha de S. Paulo**, Luís Antônio Giron descreveu o escritório no qual o grupo liderado por Zélia Cardoso de Mello se reunia para a elaboração e a redação do programa de Collor:

Paralelamente à coleta de sugestões e recusas dos artistas feitas por Collor, Zélia alugou uma casa na praça Morungaba, no Jardim Europa (região sul de São Paulo) para servir de QG da redação do programa de governo. “Era a nossa Sorbonninha”, diz, tirando o apelido 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 estudo. As reuniões aconteceram entre julho e outubro e mobilizaram duzentos colaboradores. (GIRON, 1989, p. 1)

148 O ministro José Aparecido ficou apenas três meses no cargo. Seu sucessor, Aluísio Pimenta, ficou menos de um ano na pasta. Com sua saída, o Ministério ficou sem titular, sendo ocupado posteriormente por Celso Furtado, que permaneceu no comando da pasta de fevereiro de 1986 a julho de 1988. O ministro Hugo Napoleão do Rego Neto substituiu Celso Furtado por um curto período, assumindo novamente José Aparecido de Oliveira, que permaneceu até março de 1990.

Confirmando as ideias defendidas, de que as propostas de extinção do MinC e de outros órgãos, como a Embrafilme, foram gestadas e planejadas durante a campanha de Collor, Miguel Henrique Borges, que foi secretário-adjunto da pasta, afirmou, conforme a biografia elaborada por Silva Neto (2008, p. 292):

A extinção da Embrafilme já estava decidida no pacote de medidas que o Collor adota no dia de sua posse no Congresso Nacional. A redação da medida provisória que acabou com a Embrafilme, o tecido político do final da Embrafilme, tudo foi feito na fase de preparação da equipe do governo, quando Collor já estava eleito. Nos meses que antecederam a posse, a equipe preparou todo o conjunto de medidas, e a extinção da Embrafilme estava no meio.

O discurso modernizador de Collor para a cultura, amplamente divulgado pela mídia durante a campanha, definia que, em sua entrada oficial na cena política (1990), ocorreriam mudanças profundas no MinC. Collor destacava veementemente que o fracasso do governo Sarney decorria, entre outros aspectos, do fato de ele não ter levado a “modernidade a cabo”. Assim, seguindo pistas deixadas por Collor durante sua campanha eleitoral, é possível detectar, em seus pronunciamentos, o desejo de romper com as diretrizes impostas por Sarney no campo da cultura, entendidas por ele como arcaicas e de caráter corporativista. Também é impossível dissociar que Collor via na própria lei de incentivo fiscal, que levava o nome de Sarney, um peso negativo à sua imagem.

Cabe ressaltar que, durante a Convenção do Partido de Reconstrução Nacional, em 12 de julho de 1989, Collor lançou o Projeto Brasil Novo, que consistia na primeira versão de seu programa de governo (FERRON, 2017)<sup>149</sup>. O Projeto Brasil Novo enfatizava que:

Não pode haver processo educacional completo se os alunos não tiverem acesso aos bens culturais produzidos pela sociedade de seu país, sobretudo como cidadãos. 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

149 Ver p. 66.

Estado deve fazer não é empresariar 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, 1989 *apud* CLARET, 1989, p. 115)

As diretrizes da cultura como registradas no Projeto Brasil Novo já revelavam que as formas de condução da cultura estariam relacionadas a objetivos mais amplos, o que significava a desinstitucionalização do MinC, órgão que havia sido sacralizado por Sarney. Na imprensa, com efeito, já se aventava a extinção do MinC (FERRON, 2017), como na reportagem publicada no jornal **Folha de S.Paulo** sob o título “Collor quer o fim da pasta de Cultura”, escrita pelo jornalista Luís Antônio Giron em 1989 (GIRON, 1989, p. 1)<sup>150</sup>.

Aliado ao desejo de efetuar mudanças profundas na cultura, Collor reconhecia, também, que teria dificuldades com a gestão do setor, pois não possuía interlocutores nesse campo (GIRON, 1989)<sup>151</sup>. Um nome que poderia contribuir positivamente com Collor era o de José Guilherme Merquior<sup>152</sup>, que, no entanto, recusou o convite. Segundo Casarões (2014)<sup>153</sup>, às vésperas da posse de Collor, Merquior foi sondado pelo futuro presidente para assumir a gestão da cultura.

150 Ver p. 1.

151 Ver p. 1.

152 “Crítico literário, filósofo, sociólogo e diplomata. [...] Inicia sua participação no **Jornal do Brasil** em 1959, e um ano depois faz parte do quadro dos colaboradores do Suplemento Dominical do jornal, então dirigido pelo jornalista e poeta Reynaldo Jardim (1926). Licencia-se em filosofia em 1962 e, no ano seguinte, ministra cursos no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. Bacharela-se em direito e também organiza, em parceria com o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), o livro **Poesia do Brasil**. Publica, em 1965, **Razão do poema**, o primeiro e um de seus mais conhecidos trabalhos. Obtém o título de doutor em letras pela Universidade de Sorbonne, em 1972. Dá aulas sobre o modernismo brasileiro no curso de pós-graduação da Universidade Nova de Lisboa, em 1976, e recebe o título de doutor em sociologia pela London School of Economists and Political Science, em 1978. Exerce funções diplomáticas em Paris, Bonn, Montevideu e Londres e participa ativamente do debate político e cultural no Brasil, principalmente nos anos 1970 e 1980 [...]” (JOSÉ..., 2022).

153 Ver p. 108.

O fato de Merquior<sup>154</sup> ter recusado o convite constituiu um dos grandes reveses para o governo Collor, pois o diplomata não era somente um aliado, mas também estava ligado à elaboração das propostas políticas do novo governo, por ser considerado um dos mais influentes intelectuais da direita. Além disso, Merquior era um intelectual com ampla visibilidade na mídia, publicando artigos em inúmeras revistas e jornais, como no **Jornal do Brasil** e no jornal **O Globo**, sendo considerado, dessa maneira, um dos mais importantes ideólogos do pensamento liberal do momento.

Marilena Chaui, em entrevista<sup>155</sup>, afirmou que Collor não imaginava, de início, que ficaria sem quadros para o MinC, pois contava com Merquior para assumir a pasta: “Ao imaginar Merquior como ministro, Collor evidentemente se sentia mais seguro, mas ele perdeu o ás dele” (CHAUI, 2017 *apud* FERRON, 2017, p. 137).

Em entrevista concedida a Silvio Ferraz (correspondente do **Jornal do Brasil** na França) em 16 de dezembro de 1990 – portanto, no primeiro ano de governo Collor e pouco antes de morrer –, Merquior reafirmou sua crença de que, no Brasil, o liberalismo viera para ficar:

Acho que o liberalismo realmente é um processo profundo, historicamente marcante, uma tremenda página virada. De resto, quero assinalar que este movimento não brotou assim de repente, com a queda do Muro de Berlim. Não é isso; 1989 foi um ponto culminante, particularmente expressivo porque marcou o fim da Guerra Fria. Mas, na realidade, passamos toda a década de 80 assistindo a movimentos em direção à liberalização econômica. Tivemos o retorno do que eu chamo, baseado em autores latinos do entreguerras, de retorno ao “liberalismo”, em processos de democratização muito importantes em países que, por sua projeção, dimensão, pelo menos regional, podem ser considerados países-chaves. Brasil, Argentina, Filipinas se inscrevem neste quadro. (TAMER, 2021)

Sem Merquior na gestão da cultura, o recém-eleito presidente procurou encontrar um nome para a Secretaria de Cultura que, sobretudo, apoiasse suas propostas de mudanças e fosse capaz de enfrentar as lutas no interior do campo.

154 José Guilherme Merquior foi mencionado por Casarões (2014) como um dos autores do discurso de posse de Collor.

155 Depoimento dado em 28 de abril de 2017 por Marilena Chaui ao autor para Dissertação de Mestrado com o título **O primeiro fim do MinC** (2017).

### 3.2.1 O NOVO SECRETÁRIO DE CULTURA

Segundo dados biográficos<sup>156</sup>, Ipojuca Pontes nasceu na Paraíba em 10 de setembro de 1942, filho de uma enfermeira e de um militar. Coursou Jornalismo e, em sua formação em cinema, participou de um curso ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff, no Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro. Em seguida, fez um estágio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, orientado por Paulo Emílio Sales Gomes. Em 1965, passou a residir no Rio de Janeiro, o que não o impediu de buscar espaços entre os cineastas na Paraíba (MONTALVÃO, [s. d.]).

Na **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 558), Rosinalva Alves de Souza se refere a Ipojuca Pontes como “um dos documentaristas mais premiados do cinema brasileiro – cerca de trinta prêmios nacionais e internacionais, especialmente com os curtas. Um dos traços marcantes do seu trabalho é a preocupação com os problemas do homem numa região adversa e sua luta pela sobrevivência”<sup>157</sup>.

Deve-se acrescentar, em sua biografia, o nome do irmão, Paulo Pontes, que morreu em 1976, aos 36 anos, devastado por um câncer. Paulo Pontes, autor, dramaturgo, roteirista, ator e produtor, se destacou na cena cultural brasileira com

156 Segundo verbete do **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro** (DHBB), Ipojuca Pontes: “Iniciou o curso de jornalismo em sua cidade natal em 1960, concluindo-o três anos mais tarde. Ainda estudante universitário, foi um dos criadores do serviço de cinema da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), repórter nos jornais **O Norte** e **A União** e crítico de cinema do **Diário de Pernambuco**. [...] [Ainda em 1963], logo após ter concluído a faculdade, fez o curso intensivo de cinema ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff no Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro. Em seguida, fez um estágio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, orientado por Paulo Emílio Sales Gomes. Em 1965, transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro, onde foi crítico no **Diário Carioca** até o fechamento do jornal, em 31 de dezembro. Com o fim do **Diário Carioca**, afastou-se da atividade jornalística e passou a dedicar-se ao cinema. Dirigiu seu primeiro filme, **Os homens do caranguejo**, em 1969. Pelo documentário sobre as condições de vida da comunidade de pescadores de Nossa Senhora do Livramento, em João Pessoa, ganhou prêmios nos festivais de Brasília e Mar del Plata. Em 1974 fundou a Ipojuca Pontes Produções, empresa responsável pela produção da maioria de seus filmes. Em 1978, foi indicado para representar o Brasil no Festival de Cannes, na França, com o filme **Canudos**. No ano seguinte, dirigiu a peça **Os emigrados**, do dramaturgo polonês W. Mrozek, com a qual receberia o Prêmio Molière. Ainda nesse ano, estreou **A volta do filho pródigo**, premiado no festival de Tessalônica, na Grécia. Em 1985, dirigiu o filme **Pedro Mico**, adaptação cinematográfica da peça homônima de Antônio Calado, protagonizado por Pelé. Retomou a atividade jornalística entre 1987 e 1989 como colaborador do jornal **O Estado de S. Paulo**, assinando uma coluna sobre assuntos políticos e culturais. No mesmo período, participou do conselho de criação da TV Educativa do Rio de Janeiro (TVE-Rio)” (MONTALVÃO, [s. d.])

157 O verbete de Rosinalva Alves de Souza contido na **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** (2000), aponta a seguinte filmografia do documentarista Ipojuca Pontes: **A cabra na região semiárida** (1968); **Os homens do caranguejo** (1969); **Poética popular** (1970); **Cidades históricas do Nordeste** (1974); **As reideiras do Nordeste** (1975); **Canudos** (1976); **A volta do filho pródigo** (1978); e **Pedro Mico** (1985), baseado numa peça de Antônio Callado”.



inúmeros trabalhos, entre os quais a peça *Gota d'água*, de 1975, a versão da tragédia grega *Medeia*, de Eurípidés, em parceria com Chico Buarque.

A análise da trajetória familiar dos irmãos Pontes pode ser compreendida por meio de uma crônica escrita por Ipojuca Pontes e intitulada “De como Paulo Pontes entrou para o teatro”, na qual o ex-secretário revela a origem pobre e nordestina da família:

Vivíamos então na Amaro Coutinho, em modesta casa de porta e janela, na boca do Varadouro. Nossa vida girava em torno de livros, futebol, cinema e, às vezes, Ponto de Cem Réis, no espaço da Sapataria Cruz, “esquina do pecado”, onde Paulo Pontes, com menos de dezesseis anos, pontificava entre os amigos Homero e Roberval. Os três jogavam palitos (“porrinha”) para ver quem pagava o cigarro (“Continental” sem filtro) e o cafezinho – no Alvear (fichas verdes) ou no Canadá (fichas vermelhas), a escolher.

Na metade dos anos 50, João Pessoa era uma cidade especial. O chique, para os deserdados, era dançar sábado à noite no Samburá, uma boate às claras em Tambaú, ou tomar de “assustado” alguma casa de família para bailar ao som de Waldir Calmon. Não se falava ainda no Sputnik, tampouco nas Ligas Camponesas: o crime em pauta no disse que disse da cidade era – estranhamente – o de Caryl Chesmann, o bandido americano da Luz Vermelha. A vidinha no pedaço fluía vagarosa e mansa como uma procissão de Corpus Christi, só interrompida pelo canto embriagado e operístico de Vasco Navarro, de madrugada, na Praça João Pessoa.

Às terças-feiras, depois de vender jornais, garrafas e metais no “ferro velho” de Severino Pouco Peso (onde um quilo pesava 600 gramas), íamos invariavelmente ao Cine Brasil assistir às comédias de Leo Gorcey e seus rapazes, os sempre divertidos Anjos da Cara Suja, que viam na tela o drama enfrentado pelos irmãos Pontes na vida real: estavam sempre duros e cheios de projetos. Saíamos felizes do Cine Brasil e, se houvesse “algum” de troco, prolongávamos o estado de graça com um sorvete n’A Botijinha, de propriedade do mais tarde empalado Princesa, o Sibilino. Foi exatamente numa “noitada” assim, quando saímos satisfeitos da sessão de cinema rumo ao sorvete de Princesa, que desabou um súbito pé-d’água, e resolvemos nos abrigar na entrada do Teatro



Santa Rosa, cujo porteiro, Zé Pequeno, variava de humor conforme o tempo – e ele odiava chuva. Foi então que se deu o acontecido. Paulo Pontes, sem querer (era míope), pisou no pé da moça, a moça esbravejou, ele pediu desculpas com educada voz, a moça sorriu, ele também sorriu e ela, olhos grandes e amendoados, cabelos azeviche, voz de flauta doce, estendeu-lhe a mão e, atrevida para os padrões da época e do lugar, apresentou-se:

— Eu me chamo Gil Santos. Estou ensaiando uma peça lá dentro. Não quer ir ver?

Ele foi, aliás, fomos e ficamos à distância enquanto a mocinha corajosa subia ao palco e se enfronhava num mundo religioso e exacerbado, obscuro e confuso para mim que tinha saído para ver os Anjos da Cara Suja, e só aguardava a chuva passar para tomar o sorvete de Princesa, na Botijinha.

Do meu lado, Paulo Pontes olhava aquilo embevecido. Olhava a mulher mais do que o ensaio, todavia, o ensaio também. Havia um clima no ar. Talvez a engrenagem de um universo desconhecido que se desenrolava pela primeira vez diante dos seus olhos, seguramente a perspectiva de uma experiência afetiva e amorosa que surgia de forma imprevista e casual. O futuro dramaturgo descobria o teatro pela mão sedutora de uma mulher a quem nunca vira antes, mas cujos encantos, dali por diante, não mais esqueceria. Voltando-se para mim, mas falando mais para si mesmo, deixou escapar, sussurrando: — Bela Gil. (PONTES, 2010)

No Rio de Janeiro, Ipojuca Pontes buscou encontrar espaço no audiovisual. Em 1968, já morando na cidade, produziu o documentário **Os homens do caranguejo**, na Paraíba, dentro de um movimento que se convencionou chamar de Ciclo do Cinema Documentário Paraibano. Após a realização desse documentário, Pontes produziu outras obras, entre documentários e ficções, contando com o apoio de financiadores. Segundo Gama (2015, [s. p.]), “Dentre os realizadores paraibanos, os dois que mais conseguiram suporte para o custeio e a distribuição de seus filmes pelo INC ou pela Embrafilme foram Vladimir Carvalho<sup>158</sup> e Ipojuca Pontes”.

158 Segundo o verbete de Fernão Pessoa Ramos na **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** (2000, p. 130), o diretor de cinema paraibano Vladimir Carvalho teve importante trajetória no cenário cultural brasileiro. Coprodutor da versão final do clássico **Cabra marcado para morrer** (1981-1984), >

Para completar o retrato dos irmãos Pontes, é importante mencionar que Paulo Pontes, nascido em 1940, foi casado com Bibi Ferreira (1922, Rio de Janeiro), filha do ator Procópio Ferreira e da bailarina espanhola Aída Izquierdo, sendo que Bibi foi considerada uma das principais atrizes do teatro brasileiro” (BIOGRAFIA..., [s. d.]. Paulo Pontes e Bibi Ferreira viveram juntos de 1968 a 1976, portanto, oito anos, até a morte do dramaturgo. Bibi Ferreira, como se sabe, protagonizou *Gota D’Água* (Paulo Pontes e Chico Buarque), recebendo, em 1975, o Prêmio Molière pela personagem Joana. Vale dizer que a trajetória profissional de Bibi Ferreira e de Paulo Pontes ocorreu de modo distinto e que, quando iniciaram o relacionamento, possuíam as carreiras consolidadas, encontrando-se ligados ao campo artístico.

Quanto a Ipojuca Pontes, nascido em 1942, sua união matrimonial com Tereza Rachel (nascida em 1935) ocorreu em 1977. A atriz e produtora fundou o Teatro Tereza Rachel nos anos 1970, produziu peças inéditas e trouxe para o Brasil diretores europeus ligados à vanguarda. Sua casa de espetáculos transformou-se em um dos polos de destaque do teatro (TEREZA..., 2022).

### 3.2.2 DISPUTAS NO AUDIOVISUAL NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1980

Tomando como referência a teoria do campo de Bourdieu e destacando os jogos de interesses e lutas dentro do campo audiovisual no Brasil, observa-se que as disputas travadas no período entre cineastas, como aquela de Ipojuca Pontes, em função de projetos particulares, geravam conflitos de toda ordem<sup>159</sup>.

Além das disputas entre atores, a crise sofrida pelo cinema na segunda metade da década de 1980 acabou levando muitos cineastas com menor força política no campo a se defrontarem com exíguas produções, entre outras razões, pelo fato de o modelo adotado pela Embrafilme começar a entrar em colapso. Pontes tornou-se no período um crítico feroz da Embrafilme e de cineastas influentes, apontando em seus textos jornalísticos na imprensa a necessidade de intervenções do mercado sobre o sistema de produção de filmes pelo Estado.

> de Eduardo Coutinho, sua filmografia se compõe dos títulos: **O país de São Saruê** (1967-1971); **O homem de Areia** (1981); **O evangelho segundo Teotônio** (1984); **Brasília, a última das utopias** (episódio: “A paisagem natural”) (1989-1990); **Conterrâneos velhos de guerra** (1990); **Barra 68, sem perder a ternura** (2000); e **O engenho de Zé Lins** (2006).

159 Segundo verbete de autoria de Bernard Lahire (2017) contido em **Vocabulário Bourdieu** (2017), o conceito de campo permite apreender as lutas internas e conflituosas em diferentes campos da vida social e suas relações de poder (LAHIRE, 2017, p. 64).

Em suas críticas, Ipojuca Pontes mencionava a corrosão de valores dos cineastas de renome, afirmando que era difícil distinguir quem no campo era de direita ou esquerda ou quem era progressista ou conservador. Seus artigos tinham, preferencialmente, como alvo, a vanguarda do cinema brasileiro:

Outra dificuldade será saber quem é realmente de direita ou esquerda no cinema brasileiro. Quem é reacionário e quem não é. E quais são os filmes que formalizam o quadro do cinema historicamente comprometido. A tarefa, insisto, não é fácil, visto que, no cinema brasileiro do período considerado oficialmente revolucionário, a história virou uma espécie de cabeça de porco, quando a verdade passou a ser mentira, e a mentira, por sua vez, institui-se como paralaxe dos homens do cinema. Um exemplo prático (na prática desordenada): o produtor de cinema no Brasil, que explora a mão de obra, avilta as massas com pornografia sofisticada, toma dinheiro público (via órgãos oficiais) sem restituí-lo posteriormente – esse tipo de gente (*a canalha da história*, segundo Hobsbawm) – se vende frequentemente nos jornais (antessala da história) *como força de vanguarda do cinema brasileiro*, chegando a assumir nos bastidores, farsescamente, uma postura revolucionária... (O ridículo é atroz, a boa malandragem recomenda o *silêncio de ouro*, mas ninguém com razoável dose de informação embarca na mistificação). (PONTES, 1987b, p. 64 – grifos do autor)

Provavelmente, no trecho acima, Pontes se refere ao livro **Bandidos**, de Hobsbawm (2015). Porém, o sentido que o historiador dá aos bandidos sociais vai em outra direção. Pontes utiliza esse trecho para legitimar seu argumento. No capítulo 2, intitulado “O que é banditismo social?”, Hobsbawm assim define o sujeito de seu livro:

O principal com relação aos bandidos sociais é que são proscritos rurais que o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa que os considera heróis, campeões, vingadores, pessoas que lutam por justiça, talvez até mesmo vistos como líderes da libertação, sempre como homens a serem admirados, ajudados e sustentados. Nos casos em que uma sociedade tradicional resiste às intromissões e ao avanço histórico de governos centrais e de

Estados, nacionais ou estrangeiros, eles podem ser ajudados e apoiados até pelos donos do poder local. (HOBSBAWM, 2015, p. 36)

Portanto, a caracterização de Hobsbawn não se aplica aos grupos de cineastas que disputavam o poder nesse momento, como quer Pontes (1987, p. 64).

Ainda sobre as relações do cinema no período autoritário, utilizando expressões como “revolução conservadora”, Ipojuca mencionava que os militares em seus planos para a área da cultura, e particularmente para o cinema, criaram instituições de Estado, como a Embrafilme e outros órgãos. Entretanto, esse aparato institucional acabou por produzir burocracia, empreguismo e o florescimento de um paternalismo selvagem:

De 1964 para cá, no bojo da *dinâmica* da revolução conservadora, tivemos cinco presidentes: Castello Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e João Figueiredo. A postura histórica do movimento lembra a do personagem de Lampedusa [**O Leopardo**], cuja máxima era que tudo deveria mudar para tudo continuar na mesma. [...] De fato fortaleceram-se órgãos, criaram-se instituições. Do INC à Embrafilme, passando pelo Concine, a *máquina* cresceu. Mas o princípio político a nortear as instituições responsáveis pelo desenvolvimento do cinema, regra geral, foi o intervencionismo, responsável, entre outras quizilas, pela sanha do gigantismo e suas deformações burocráticas, bem como pelo florescimento do paternalismo selvagem e do caciquismo organizado (altamente corrupto), tudo óbvio, enraizado nos mitos de força e da riqueza, caros ao subdesenvolvimento que nos circunda. (PONTES, 1987b, p. 64-65 – grifos do autor)

Em artigo de 1989, publicado no jornal **O Estado de S. Paulo**<sup>160</sup>, portanto durante a campanha eleitoral, Ipojuca mencionou que na Nova República o hiperinflacionário governo Sarney, imitando os franceses, criou o MinC, gerando um enorme aparato burocrático. Para ele, a intervenção do Estado nas relações culturais se tornou, fundamentalmente, espoliativa:

<sup>160</sup> Durante a campanha eleitoral, Ipojuca Pontes publicava semanalmente, no jornal **O Estado de S. Paulo**, artigos defendendo o candidato Collor e atacando o governo Sarney e Brizola.

A perversidade do processo de intervenção do Estado nas relações culturais está em que ela é eminentemente espoliativa: uma casta de serviços privilegiada produz obras e eventos, de acesso social inexpressivo, sob o patrocínio de instituições oficiais controladas por uma burocracia crescentemente numerosa e, de ordinário, incompetente ou avessa ao processo cultural. (PONTES, 2003b, p. 73)

Em seus artigos e suas declarações à imprensa, aparecem como alvo de suas críticas a Embrafilme e o aparato burocrático que cercava a instituição. Por se tratar do campo no qual estava inserido, Pontes demonstrava em suas reflexões que desejava se tornar reconhecido e apto a agir como interventor na Embrafilme, com ares de superioridade moral. Para tanto, procurava afirmar que suas ideias convergiam a uma causa, ou seja, transformar a cultura em um campo de batalha, uma marcha purificadora para dentro do aparelho do Estado. Assim, o cineasta, em artigo de 1989, enfatizava que o modelo da empresa estava esgotado, o que, portanto, justificava a ideia de dissolvê-la. Tecendo fortes críticas à Embrafilme, Pontes afirmava com frequência que ela era uma empresa pública sempre deficitária e esbanjadora na distribuição de dólares a determinada clientela (PONTES, 2003b)<sup>161</sup>.

Os artigos de Pontes, nitidamente acusatórios, denotavam como ele buscava, na década de 1980, assumir um ativismo político dentro do campo cultural. Muitos desses artigos giravam em torno do que ele considerava “mamatas” da cultura oficial brasileira, nos quais acusava os artistas de uma “cínica moralidade”. O conjunto desses textos pré-eleitorais está em seu livro **Politicamente corretíssimos**, de 2003. O termo “mamata”, como sabemos, teria largo uso para os adversários da classe artística e o próprio MinC.

Mas o *crash* de fato ainda estava por vir. A maior ruptura de Ipojuca Pontes com grande parte do setor cultural ocorreu quando aceitou o cargo de secretário de Cultura do governo Collor. Nesse momento, imaginou que implementaria um novo modelo de administração da cultura, pois acreditava que conhecia as regras do jogo e possuía capital simbólico, o que garantia autoridade para falar e agir em nome de Collor.

Ao abraçar as propostas de Collor, Pontes assumiu uma posição ainda mais radical, demonstrando sem constrangimentos uma forte rejeição às práticas adotadas

<sup>161</sup> Ver p. 69.

na cultura. Nesse momento, sua reprovação da classe artística, suas críticas e seus ataques diretos por meio da imprensa tinham a intenção de demonstrar o fim de uma fase na cultura e de sublinhar um abrupto movimento de ruptura, como pode ser lido em algumas de suas declarações e entrevistas<sup>162</sup>.

O impacto da forte mobilização de Pontes a partir do Estado contra determinados artistas e produtores culturais considerados por ele adversários e inimigos do governo, pode ser compreendido por meio da carta de Fernanda Montenegro publicada no **Jornal do Brasil** em 31 de março de 1990. Com o título “Carta aberta ao presidente Fernando Collor de Mello”, a atriz revelava a tensão e a perseguição que ocorria no momento, denunciando que se colocava em dúvida a idoneidade da classe artística, como pode ser lido no trecho a seguir:

É profundamente inquietante e ofensivo para a cultura brasileira que, ao determinar a suspensão da Lei Sarney e o fim da Embrafilme, o governo afirme, indistintamente, que tal procedimento se tornou necessário para a realização de uma limpeza da área cultural no que se refere à ação desonesta de igrejinhas, guetos culturais, grupos privilegiados, enfim, corruptos e sonegadores do erário público que sob a égide da referida lei teriam contribuído para a atual ruína econômica da nação. Senhor presidente, não somos um país de corruptos e criminosos, até prova em contrário. Esta é a razão desta carta. (MONTENEGRO, 2009a, p. 198)

Pontes se definia como “anarquista conservador”. Naturalmente, a expressão representa uma contradição conceitual, pelo menos nessa época. Conforme aponta Maria Arminda Nascimento Arruda (2022), “se é anarquista não é conservador”<sup>163</sup>. Pelo menos, nesse momento.

Em seu posicionamento político, Pontes (2003, p. 44) destacava sua aversão à tirania do comunismo, que, segundo ele, já ocorria a olhos vistos no Brasil – o que, depois de décadas de ditadura, soava como uma miragem. Em 1982, em entrevista para o jornal **Tribuna da Imprensa**, Pontes deu a seguinte declaração:

162 Em entrevista publicada no jornal **Folha de S. Paulo** em 2 de abril de 1990, Ipojuca assim definiu os artistas: “Eu sou artista. Você, vendedor de pão. O meu dinheiro deve ser desbloqueado. O seu, não. Essa é a mentalidade do artista brasileiro” ou “O governo não pode desbloquear recursos da cultura, assim como não vai liberar o do trigo” (GIRON, 1990a, p. 1).

163 Em reunião de orientação.

Considero uma contradição a democracia depender do capitalismo. E o pior é que no Brasil o liberalismo econômico camufla o mais cruel conservadorismo. Mas, apesar das contradições, prefiro mil vezes a força do capital à ditadura da burocracia monolítica que esmaga, por exemplo, o cinema soviético. (PONTES, 2003b, p. 71)

A relutância de Pontes em assumir um pensamento de direita era algo comum no período. No capítulo em que se tratou do malufismo na área da cultura com enfoque nos partidos de direita, de modo geral, Madeira e Tarouco (2010, p. 19), que estudam o PDS, utilizam a expressão “direita envergonhada” como ideia de que as lideranças “não aceitavam o rótulo de direita”. Por outra perspectiva, Camila Rocha analisa essa questão no quadro sul-americano, circunscrevendo o fenômeno às décadas de 1980 e 1990:

Além disso grupos de direita esbarrariam ainda em um problema de *branding*. A partir da redemocratização, se dizer de direita passou a ser algo desconfortável, e o medo de ficar marcado pelo regime na palavra de um dos entrevistados era comum entre as pessoas de direita, dada a associação imediata com a ditadura militar. Sinônimo de autoritarismo, tal autodenominação acabou sendo substituída por outra mais amena: “centro”, fenômeno que também ocorreu na Argentina e foi apelidado pelo cientista político Timothy Power de “direita envergonhada”. A vergonha em se afirmar de direita, porém, não dizia respeito apenas aos políticos, mas também se estendeu aos seus ideólogos simpatizantes e eleitores. (ROCHA, 2021, p. 19)

Particularmente no governo Collor, observa-se que encontrarão abrigo na cultura atores refratários à institucionalização do MinC e de seus demais órgãos<sup>164</sup>.

164 Sobre a questão da ascensão da direita nesse período, estudiosos chamam a atenção para as reflexões pioneiras de Campello de Souza (Chalmers; Souza; Boron, 1992), que analisou o crescimento do pensamento liberal com a vitória de Collor. A esse respeito, Kugelmas (2006, p. 8) menciona o estudo efetuado por Campello de Souza (1992) sobre o novo papel da direita: “Um tema pouco lembrado das transições latino-americanas, o novo papel da direita, atraiu sua curiosidade e de outros pesquisadores. Com Douglas Chalmers e Atilio Boron, Carmute [apelido da autora] organizou em 1990 um seminário no ILAIS que teve como resultado o livro editado pelos três: **The right and democracy in Latin America** (1992). No seu capítulo sobre o Brasil, ela discute a peculiar conjuntura da eleição de Fernando Collor e dos começos de seu governo. Enfatiza a ascensão no país >



O cineasta e secretário-adjunto de Cultura Miguel Henrique Borges<sup>165</sup> afirmou que só aceitou o convite de Ipojuca Pontes pelo fato de o secretário ter assegurado que, em linhas gerais, o trabalho seria o de desregulamentar o setor da exibição (os cinemas) e acabar com os privilégios da Embrafilme (SILVA NETO, 2008)<sup>166</sup>. Outro nome escolhido por Pontes foi o do cineasta alagoano Adnor Pitanga, que assumiu a direção da Embrafilme para organizar sua dissolução.

Pode-se observar que as ideias disruptivas para a cultura apresentadas desde a campanha presidencial de 1989 ganharam projeção após a posse de Pontes. A radicalização do secretário de Cultura acabou por trazer à tona divergências de caráter propriamente ideológico, já presentes no momento de acirramento da disputa eleitoral de 1989.

A literatura acadêmica registra, com efeito, o crescimento da polarização ideológica entre esquerda e direita, desde o segundo turno da campanha presidencial de 1989, travada entre Lula e Collor (SINGER, 2000)<sup>167</sup>.

Cabe ainda ressaltar que do ponto de vista da discussão sobre o surgimento de uma nova direita no Brasil, Pierucci (1987) analisou por meio de uma pesquisa qualitativa, o comportamento dos eleitores paulistanos que votaram em candidaturas mais à direita, como Jânio Quadros e Paulo Maluf, durante a década de 1980, na cidade de São Paulo. O autor, apontou que ocorria no momento, uma mobilização e um crescimento de uma nova direita, que se tornava visível particularmente, durante esses pleitos eleitorais. Segundo Pierucci (1987) os indivíduos que constituíam essa nova direita, não eram necessariamente militantes partidários, mas ativistas voluntários de campanhas, como de Jânio Quadros em 1985 e Paulo Maluf de 1986. Para esses eleitores, diante da crise de valores era preciso lançar mão de uma cruzada moralista:

A nova direita prima, portanto, por diagnosticar a crise geral do presente como uma crise primeiramente cultural, uma crise de valores e de

> de uma corrente de pensamento econômico liberal e os desafios trazidos pela crise do paradigma varguista, que marcara por décadas a economia política brasileira”.

165 Miguel Henrique Borges, segundo verbete de Luiz Felipe Miranda na **Enciclopédia do cinema brasileiro** (2000, p. 87), radicou-se no Rio de Janeiro em 1955. Em sua filmografia, além de outros, consta **Cinco vezes favela** (2º episódio: “Zé da cachorra”), de 1962. Pela mesma enciclopédia, sua filmografia também passou “pelo erotismo [...] com **Consórcio de intrigas**, rebatizado de **Consórcio do sexo**, de 1980”. Por fim, a obra do cineasta foi analisada no livro de Leão da Silva Neto, da coleção Aplauso, **Miguel Borges: um lobisomem sai da sombra**.

166 Ver p. 280.

167 Ver p. 52.



maneiras. Crise moral. Valores que se corrompem na exata medida em que os estilos de vida vão se afrouxando no embalo indulgente da mídia, dos ídolos de massa, do marketing e da publicidade, do voyeurismo, do exibicionismo, da droga, enfim, do hedonismo consumista das camadas mais ricas e intelectualizadas da sociedade. (PIERUCCI, 1987, p. 40)

Entre os atores identificados com a direita e que apoiavam Collor, destaca-se o filósofo Olavo de Carvalho<sup>168</sup>. Autointitulado, em 1989, um liberal-conservador, desenvolveu ideias que ganharam força a partir da década de 1990. Carvalho escreveu na orelha do livro **Politicamente corretíssimos** (PONTES, 2003a) uma apresentação elogiosa sobre o cineasta, que condensava simbolicamente a comunhão de ideias entre os dois:

Como secretário de Cultura, Ipojuca residiu por algum tempo naquela impensável fronteira da hierarquia estatal com o caos multicolor do *beautiful people* teatral e cinematográfico. Deste posto de observação privilegiado ele pode aprender *in statu nascendi* aquela síntese invulgar da vacuidade, mesquinha e auto adoração compulsiva que constitui o *ethos* de uma comunidade de pessoas cuja aspiração mais modesta é a de recriar o mundo à imagem delas próprias, e cuja maior queixa é a de que o governo jamais lhe dá dinheiro suficiente para esse fim.

Creditando Pontes como “polemista” que combatia “esnobes profissionais” e “que conhecia essa gente como ninguém” (PONTES, 2003a), Olavo de Carvalho atribuirá ao conjunto de artigos contidos em **Politicamente corretíssimos** (2003) o valor de um documento sociológico.

Em verbete escrito sobre Carvalho no **Dicionário dos negacionismos no Brasil** (SZWAKO; RATTON, 2022, p. 227), Georg Wink destaca que: “Muito mais do que negar a existência de algum fenômeno de mundo, ele afirma fenômenos alternativos, cuja essência, por sua vez, não é de conhecimento geral. Entre esses fenômenos estaria o assim chamado ‘marxismo cultural’”.

168 Em 1995, Olavo de Carvalho publicou o livro **O jardim das aflições**, no qual expunha sua visão sobre as razões que levaram à retirada de Fernando Collor da Presidência da República. (CARVALHO, 1995, p.18-22). Também em defesa de Collor, Olavo de Carvalho escreveu inúmeros artigos, disponíveis em: <https://olavodecarvalho.org/tag/fernando-collor/>.

Em meio à ruptura promovida por Pontes, algumas lideranças que criticavam fortemente as medidas impostas na cultura e sentiam-se em choque com os acontecimentos procuravam, ao mesmo tempo, aproximar-se do governo, uma prática anterior à era Sarney.

Também se evidenciava, entre cineastas influentes do momento, o desejo de negociação e de voltar à órbita do governo, com a justificativa de buscar uma saída para a crise da cultura, como expressava Luiz Carlos Barreto<sup>169</sup>. Para tanto, por exemplo, Barreto propunha a compra da Embrafilme:

Sim. Isso botou o cinema brasileiro no zero. Não se produzia, não se exibia, zerou. E nós ficamos, inicialmente, perplexos. Eu, por exemplo, estava fora do país, estava nos Estados Unidos, fiquei de dezembro a maio. De lá me correspondia com o Cacá Diegues, com o Nelson Pereira e com outros: “Façam uma proposta para privatizar a Embrafilme. A gente fica com ela. Não deixa isso morrer”. Mas não havia espaço, parecia que tinha acontecido um outro golpe militar no Brasil. Os políticos todos acovardados diante da popularidade do Collor. Naquela época, a popularidade do Collor não chegava nem a um terço da do Lula, mas todos os partidos estavam subjugados, mesmo os partidos mais democráticos. [...] Aos poucos, contudo, o Collor percebeu que aquilo não era daquele jeito. Aí chamou o Sérgio Paulo Rouanet para dar um pouco de luz. Ele começou a dar sinais e vimos que tinha um espaço para entrar. (BARRETO, 2010, [s. p.] )

A ideia veiculada pelo grupo liderado por Barreto de comprar a Embrafilme, ante o desmonte de órgãos e instituições da cultura, demonstrava uma tentativa de adaptação, ainda que retórica, desses atores à agenda de Collor e tornava clara a ascendência de Barreto entre demais cineastas. Conforme mencionado anteriormente,

169 Na Enciclopédia Itaú Cultural, constam os seguintes dados biográficos de Barreto: “[...] Produtor de cinema, diretor de cinema. Um dos produtores mais importantes do cinema nacional. [...] Interessado por política, filia-se ao Partido Comunista, em Fortaleza, e escreve no jornal da agremiação. Por sua atuação, é perseguido e, a pedido da família, muda-se para o Rio de Janeiro, onde começa a trabalhar como repórter fotográfico na revista **O Cruzeiro**. [...] É por meio de uma reportagem sobre o cineasta então iniciante Glauber Rocha (1939-1981) que Barreto descobre sua vocação cinematográfica. [...] Defensor do cinema nacional, Luiz Carlos Barreto trabalha para que os filmes tenham qualidade técnica e artística para conquistar o mercado e o público, mentalidade que o torna um dos maiores ícones do cinema brasileiro.” (LUIZ..., 2022)

desde o regime militar, os cineastas compunham um campo de forças, em um jogo de aproximação com o poder. Vale dizer que “dar um pouco de luz” denota afirmação e ironia, por conta do objeto de estudo do embaixador: o Iluminismo.

A vertente carioca do Cinema Novo representada nesse momento por Barreto e Diegues, entre outros, entendia assumir uma posição hegemônica no comando de negociações com Collor. Entretanto, os primeiros meses de 1990 foram marcados por muitos embates, e as ações dos cineastas ligados ao Cinema Novo não prosperaram.

Em digressão sobre as origens do Cinema Novo, Orlando Senna, que formou com Glauber Rocha uma parte da origem baiana do movimento, contextualiza suas ramificações:

Nelson Pereira dos Santos dizia, brincando, que “o Cinema Novo é Glauber Rocha visitando o Rio”. Todos os baianos da época achavam que o Cinema Novo nasceu na Bahia com os filmes **Bahia de Todos os Santos** (1960), de Trigueirinho Neto, **A grande feira** (1961), de Roberto Pires, e **Barravento** (1962), de Glauber Rocha. Sem contar **O pagador de promessas** (1962), de Anselmo Duarte, que muita gente não considerou Cinema Novo na época. Aliás, talvez eu também não tenha considerado, mas agora considero. Mesmo só fazendo seu primeiro longa em 1961/1962, Glauber já liderava o movimento com seus textos, discursos e o curta-metragem **O pátio** (1958), desde 1958, quando conheceu Roberto Pires e seu filme **Redenção** (1959), o primeiro longa-metragem baiano. (FERRON; MANEVY, 2021, p. 120-121)

Ao ser questionado se o braço carioca do movimento, composto por Diegues e Barreto no período Collor, havia se tornado a representação política do Cinema Novo, Senna refuta a afirmação:

O pessoal do Rio (Nelson, Barreto, Leon Hirszman, David Neves, Sarceni, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade), que tinha estreita relação com os baianos, não era o “braço político” do Cinema Novo. O “braço” político e estético do cinema brasileiro era todo o Cinema Novo, que também tinha sua representação em São Paulo (Roberto Santos) e na Paraíba (Linduarte Noronha). (FERRON; MANEVY, 2021, p. 120-121)

Especificamente, a proposta de comprar a Embrafilme partia do pressuposto do grupo liderado por Barreto de que a entrega do controle administrativo da empresa aos cineastas consistiria na melhor estratégia de adaptação política para aquele momento.

Esse grupo continuou a agir na cultura durante o primeiro ano do governo Collor, movendo-se oportunamente nos espaços públicos e aplicando suas competências de *lobby* para, de modo lento e gradual, construir uma mobilização política que levaria à erosão do secretário de Cultura. Pontes seria substituído em 1991.

De maneira geral, no primeiro período de Collor, esses cineastas atuaram à deriva dos acontecimentos, sem conseguir bloquear as ações que inviabilizavam seus projetos. A partir do ano seguinte (1991), o contexto político se tornou mais favorável, possibilitando ao grupo que passasse a ocupar espaços na busca dos próprios interesses. Mais à frente, em julho de 1993, conseguiram a aprovação da Lei do Audiovisual, n. 8.685/1993 (BRASIL..., 1993).

Um dos pontos enfatizados por Barreto (2010) referia-se ao apoio dos partidos políticos, que, segundo ele, haviam sido “subjugados” por Collor. Todavia, é importante destacar que a mesma base parlamentar que apoiou o presidente Sarney colaborou com a aprovação dos principais projetos do governo Collor, que eram encaminhados por meio de medidas provisórias.

Sobre o apoio de partidos da esquerda ao Plano Collor 1, em 1º de abril de 1990, o **Jornal do Brasil** publicou um manifesto encabeçado por ilustres lideranças ligadas, tecendo fortes críticas ao programa de reforma apresentado pelo governo. O documento era assinado pelas seguintes lideranças: Luiz Inácio Lula da Silva – deputado federal; Leonel Brizola – presidente nacional do PDT; Luiz Gushiken – presidente nacional do PT; Jamil Haddad – presidente nacional do PSB; João Amazonas – presidente nacional do PCdoB. Pode ser lido em um trecho: “Os signatários desta nota conclamam a sociedade civil, as entidades representativas e o povo a defender seus direitos e reivindicações, e a não se curvar à prepotência” (MANIFESTO..., 1990, p. 7).

Já o PFL, dono da segunda maior bancada na Câmara, com 95 deputados federais e treze senadores, passou a representar parte do bloco de apoio ao governo Collor. Segundo publicação no jornal **Folha de S.Paulo** em 23 de março de 1990, o presidente eleito pretendia transformar o PFL no principal partido de sustentação de seu governo no Congresso Nacional. Confirmando a adesão do PFL ao governo, o líder do partido no Senado, Marco Maciel, declarou: “Seremos a base do novo governo [...]. Estamos pensando apenas no interesse do país” (AUMENTA..., 1990, p. 1).

Assim, no decorrer das primeiras semanas de vigência do Plano Collor, o presidente contou com uma forte base parlamentar de centro-direita para encaminhar seus projetos, tornando partidos e congressistas protagonistas das mudanças propostas. Da mesma forma, a “grande imprensa” exerceu um papel importante na aprovação das medidas provisórias e na extinção do MinC, advogando que havia elementos fundamentais para a dissolução do ministério e optando por dar apoio ao presidente (FERRON, 2017). A esse respeito, é oportuno verificar, entre outros, o editorial do **Jornal do Brasil** com o título “Cultura livre”, publicado em 25 de março de 1990, que apontava a necessidade de reorganizar a cultura:

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.

É nesse sentido que uma profunda reorganização do setor acabou entrando na ordem do dia. Cultura patrocinada pelo Estado é sempre um terreno perigoso, a exigir mais critério que o habitual. A verdadeira cultura é a que nasce por si mesma. 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 a total ausência de critério ou de sabedoria na utilização das verbas públicas. (CULTURA..., 1990, p. 10)

O esfacelamento da cultura e sua paralisação provocados pelas medidas adotadas por Collor demonstravam, contudo, que o processo de deslegitimação do campo cultural ganhou força de maneira relevante não somente em razão da agenda proposta pelo núcleo do governo, mas por ser acolhido por empresários, partidos políticos, setores midiáticos, alguns representantes do campo cultural e parte da população.

Em relação à extinção de órgãos e fundações, vale lembrar que, pela Medida Provisória n. 150, de 15 de março de 1990 (BRASIL, 1990a), o MinC passou a ser um órgão de assistência direta e imediata ao presidente da República, denominado

Secretaria da Cultura. Em 12 de abril de 1990, a Medida Provisória foi convertida na Lei n. 8.028 (BRASIL, 1990b)

Pela Medida Provisória n. 151, de 15 de março de 1990, foram extintos os seguintes órgãos:

[...] II - fundações: a) Fundação Nacional de Artes (Funarte); b) Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); c) Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); d) Fundação Cultural Palmares; e) Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); f) Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura); [...] VI - sociedade de economia mista: a) Distribuidora de Filmes S.A. (Embrafilme). (BRASIL, 1990a)

A Fundação Brasileira Centro de TV Educativa (Funtevê) passou a denominar-se Fundação Roquette Pinto, sendo-lhe transferidos o acervo, as atribuições e os recursos orçamentários do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Ainda por meio do Art. 2º da Medida Provisória n. 151, de 15 de março de 1990, o Poder Executivo foi autorizado a constituir as seguintes autarquias federais:

I – o Instituto Nacional de Atividades Culturais (Inac), ao qual seriam transferidos as atribuições, o acervo e as receitas e dotações orçamentárias, bem assim os direitos e obrigações das fundações a que se referem as alíneas *a* a *d* do inciso II do artigo anterior; e  
II – o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), ao qual serão transferidos as atribuições, o acervo e as receitas de dotações orçamentárias da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) [...]. (BRASIL, 1990a)

A Medida Provisória n. 151, de 15 de março de 1990, convertida na Lei n. 8.029, de 12 de abril de 1990, autorizou o poder Executivo a constituir:

I – o Instituto Brasileiro da Arte e Cultura – Ibac<sup>170</sup>, sob regime jurídico de Fundação, ao qual serão transferidos o acervo, as receitas e dotações

170 No rol das mudanças propostas por Collor, em 3 de setembro de 1990, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac), fundação pública constituída pelo Decreto n. 99.492 e vinculada à >

orçamentárias, bem assim os direitos e obrigações das fundações a que se referem as alíneas a, b e c do inciso II do artigo anterior, com as seguintes competências:

a) formular, coordenar e executar programas de apoio aos produtores e criadores culturais, isolada ou coletivamente, e demais manifestações artísticas e tradicionais representativas do povo brasileiro;

b) promoção de ações voltadas para difusão do produto e da produção cultural;

c) orientação normativa, consulta e assistência no que diz respeito aos direitos de autor e direitos que lhe são conexos;

d) orientação normativa, referente à produção e exibição cinematográfica, videográfica e fonográfica em todo o território nacional;

II – o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC<sup>171</sup>, ao qual serão transferidos as competências, o acervo e as receitas e dotações orçamentárias da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, bem como o acervo, as receitas e dotação orçamentária da Fundação a que se refere a alínea d do inciso II do artigo anterior, tem por finalidade a promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro nos termos da Constituição Federal especialmente em seu art. 216 [o IBPC, portanto, foi criado para substituir o SPHN];

III – a Biblioteca Nacional<sup>172</sup>, à qual serão transferidos as atribuições, o acervo, as receitas e dotações orçamentárias da Fundação Pró-Leitura, a que se refere a alínea e do inciso II do artigo anterior. (BRASIL, 1990b)

Além disso, a Medida Provisória n. 161, de 15 de março de 1990, extinguiu os incentivos fiscais (BRASIL, 1990d). Cabe ressaltar, entretanto, que a Fundação Cultural Palmares, órgão vinculado ao MinC, criada em 22 de agosto de 1988 no governo do presidente da República José Sarney por meio da Lei n. 7.668, conseguiu

> Secretaria da Cultura da Presidência da República. O Ibac passou a assumir as atribuições da Fundação Nacional de Artes (Funarte), da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) (BRASIL, 1990c).

171 Criado por Collor em 1990, o IBPC retomou o nome Iphan somente em 1994, por meio da Medida Provisória n. 610, de 8 de setembro, sendo definido que o Instituto do Patrimônio Cultural (IBPC) e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac) passariam a denominar-se, respectivamente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (BRASIL, 1994).

172 Em 1990, a Biblioteca Nacional foi transformada em Fundação Biblioteca Nacional.



manter-se (BRASIL, 1988a). Também a Fundação Casa de Rui Barbosa passou ileso pelos processos de extinção efetuados pelo governo Collor (BRASIL, 1966b).

Diante dos reflexos das ações implantadas pelo governo Collor, e no que diz respeito especificamente à Funarte, Hellen Miranda Mendes “dividiu a Fundação em A.C., antes de Collor, e D.C., depois de Collor” (MENDES, 2015, p. 22). O período que corresponde aos anos de 1990-1992, segundo inúmeros estudiosos<sup>173</sup>, constituiu um dos mais sombrios na história da Funarte.

Cabe aqui um pequeno interregno para lembrar que, em outubro de 1992, o processo de *impeachment* de Fernando Collor foi instaurado no Senado, sendo o presidente afastado do cargo e assumindo interinamente o vice-presidente Itamar Franco, que nomeou Antonio Houaiss como secretário de Cultura. Em 19 de novembro de 1992, pela Lei n. 8.490, o MinC foi recriado. Em novembro de 1992, o poeta Ferreira Gullar assumiu o cargo de presidente do Ibac. Em entrevista ao jornal **Folha de S. Paulo**, Gullar afirmou que o Ibac voltaria a se chamar Funarte. A “Segunda Funarte”, apesar de diferente da primeira, resgataria seu nome (AUGUSTO, 1992)<sup>174</sup>. Em 6 de dezembro de 1994, ainda na gestão de Gullar, por meio da Medida Provisória n. 752, Itamar Franco recriou a fundação (BRASIL, 1994).

É importante lembrar que, no período inicial do governo, apesar de o presidente decretar, por meio do Plano Collor 1, o confisco de ativos de contas correntes e aplicações financeiras, sua aprovação popular, mesmo após o anúncio do plano, manteve-se muito elevada. Pelos dados da pesquisa DataFolha, 81% dos entrevistados consideravam o pacote econômico bom (AUMENTA..., 1990)<sup>175</sup>. Justifica-se que essa aprovação resultava da exaustão e do desgaste pelo qual o país passara ao final do governo Sarney.

Em entrevista realizada em 13 de março de 2019, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, ator político, ou seja, parte interessada na narrativa histórica, observou que, quando Sérgio Paulo Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura (10 de março de 1991) em substituição a Ipojuca Pontes, Collor gozava de prestígio por ser detentor de legitimidade eleitoral, perdendo esse poder apenas mais adiante (CARDOSO, 2019). Entretanto, é necessário enfatizar que Cardoso, em 1990, ponderava que o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) se posicionaria a favor

<sup>173</sup> Aqui destaca-se, principalmente, o livro de Isaura Botelho (2001) com o título **Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990**, com edição da Casa de Rui Barbosa.

<sup>174</sup> Ver p. 5.

<sup>175</sup> Ver p. 1.



ou contra as medidas que julgasse boas ou não para o país. Em declarações à imprensa em 1990, FHC registrava que o PSDB não se negaria a conversar e discutir com membros do governo Collor (CARDOSO, 1990, p. 3). Talvez por essa razão, FHC considerasse que Collor, ainda em 1991, dispunha de capital político para levar adiante o processo de modernização do Estado e a dinamização da economia, projetos por ele defendidos por considerá-los um avanço ao país.

Não me lembro do Collor estar sem prestígio neste momento. Acho que caiu o prestígio mais adiante. No começo, ele tinha bastante prestígio, foi eleito de uma maneira majoritária. Eu não votei nele, fiquei do outro lado. O Sérgio Paulo Rouanet, que hoje é o meu colega na Academia Brasileira de Letras, foi aluno da USP de doutorado, e a orientadora foi a Ruth, minha mulher. Eu conhecia bem o Rouanet. Depois, uma vez, nos encontramos na Suíça, época em que o Rouanet era cônsul em Zurique. Quando ele foi trabalhar com o Collor, tinha um problema complicado: ele não tinha contato com o Senado, e a questão difícil não era criar a Lei Rouanet, mas acabar com a Lei Sarney<sup>176</sup>. O Sarney era senador e a Lei Sarney foi anterior à Lei Rouanet. Então, ajudei o Rouanet na articulação e disse a ele: “Ou nós conversamos com o senador Sarney e fazemos uma coisa em comum, ou vai ser difícil”. Assim fizemos. O que se chama de Lei Rouanet, na verdade, foi feito por mim e pelo Sarney. Depois, a Câmara dos Deputados mudou bastante. Então, de fato, eu ajudei na aprovação da Lei Rouanet no Senado. (CARDOSO, 2019)

José Sarney, em entrevista em 4 de novembro de 2019, afirmou que, apesar da revogação da Lei Sarney, que ocorreu logo nos primeiros dias do mandato de Collor, o espírito da lei não morreu.

Segundo o ex-presidente, a Lei Sarney possibilitou uma época auspiciosa para a cultura e representou um legado que não se perdeu no *continuum* espaço-temporal. Ao ressignificar suas ações na cultura, Sarney afirma que atuou no campo cultural, impulsionando o mercado de bens culturais. Em defesa de seu legado, o

176 A Lei Sarney, como é conhecida, é a Lei n. 7.505/1986 e dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico (Brasil, 1986). Já a Lei Rouanet é a Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que restabelece princípios da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, e institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) (Brasil, 1991).

ex-presidente alimenta uma visão pessoal auto elogiosa em relação a seu projeto cultural, principalmente pela criação do MinC e da Lei Sarney:

Durante os seus três anos de vigência, a Lei n. 7.505 criou cerca de cinco mil entidades culturais por todo o Brasil. Se calcularmos que cada uma delas empregava, digamos, cinco pessoas, chegamos a um voluntariado de mais de 20 mil [sic] pessoas dedicadas à causa da cultura. Foram milhares os projetos aprovados – pequenos ou grandes. Mais de 100 milhões de dólares empregados em três anos. Nunca, no Brasil, tão poucos recursos geraram tanto, em tão pouco tempo, quanto aquela Lei de Incentivos Fiscais à Cultura. Foi um movimento nacional em favor da cultura. Análise feita das matérias mais publicadas e dos assuntos mais tratados na imprensa do período demonstram que a cultura esteve entre os cinco primeiros assuntos mais presentes. A lei atingiu sua finalidade. Na companhia de Celso Furtado, ouvi de Jack Lang, o ministro da Cultura de François Mitterrand, a seguinte afirmação a propósito da Lei n. 7.505: “Nós queremos ter aqui uma lei como a do Brasil, pois a nossa está antiquada”. (SARNEY, 2019)

É fundamental destacar que a reformulação na estrutura da Lei Sarney não foi só de conteúdo, mas, também, de alteração de seu nome, caracterizando a rivalidade entre Collor e Sarney:

A lei não sobreviveu a meu mandato. Foi revogada nos primeiros dias do governo que se seguiu, porque tinha o meu nome. O Ministério da Cultura foi transformado em secretaria. O que realmente importa, no entanto, é que o espírito da Lei Sarney não morreu. Tanto assim que dois anos depois de revogada, diante de fortíssimo clamor de artistas, intelectuais e da sociedade como um todo, o governo propôs nova lei, com os mesmos objetivos. Ao dizer ao secretário de Imprensa que a anunciasse, o Presidente da República enfatizou: “Diga que a nova lei se chamará Lei Rouanet”. Algum tempo depois, também o Ministério da Cultura ressuscitou. (SARNEY, 2019)

Se, por seu lado, Sarney observa a implementação da lei de incentivo fiscal pelo seu governo sob uma óptica positiva, esse reconhecimento, certamente, ocorre

em razão da necessidade de o ex-presidente reafirmar sua identidade como protagonista das mudanças. Em seu depoimento, destacam-se, também, as expectativas em relação ao desenvolvimento da cultura que inspiraram, nos anos 1980, os protagonistas da criação do MinC e da Lei Sarney dentro do processo de redemocratização.

Contraopondo-se à visão positiva do ex-presidente, a literatura acadêmica demonstra as limitações e os desvios da Lei Sarney, apontando que a cultura acabou sendo vista não como instrumento social, mas como instrumento a serviço do mercado (DURAND, 2013). Ao ser questionado sobre a instrumentalização da lei de incentivo fiscal efetuada pelo governo Sarney, o sociólogo Durand fez a seguinte observação:

Precisamos observar que, quando o então presidente José Sarney instrumentalizou a lei de incentivo fiscal pela primeira vez, na segunda metade dos anos de 1980, já existia a tradição duvidosa dos incentivos fiscais, só que para o pessoal da cultura isso foi recebido como uma benção, e assim foi instalado um sistema de abatimento de recursos. (DURAND, 2013, p. 13)

Também é preciso destacar que, no período que antecedeu a vitória de Collor, as distorções na Lei Sarney geravam inúmeras manifestações, o que concorria para críticas contundentes sobre o distanciamento da ação do poder público como gestor das diretrizes culturais. Portanto, sob a alegação de que havia desvios de verbas, Collor suspendeu o sistema de incentivos fiscais à cultura, revogando a Lei Sarney. Essa medida, ligada a uma proposta de reestruturação da política, da economia e da sociedade em geral, foi alçada ao rol das mudanças positivas para o país e, assim, foi publicizada pela mídia a fim de contar com apoio popular.

Ao analisar depoimentos a partir de diferentes perspectivas sobre as experiências vivenciadas em torno da extinção do MinC<sup>177</sup>, e sem perder de vista que o processo institucional de ruptura que ocorreu na cultura causou um grande impacto no setor, observa-se que essas narrativas possibilitam compreender os caminhos, motivações e justificativas de diferentes atores.

177 Utiliza-se aqui das entrevistas realizadas para a série Produção Cultural no Brasil (2010). Para a realização do trabalho, o autor realizou entrevistas com os ex-Presidentes da República: José Sarney, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Também foram utilizados os depoimentos extraídos dos seminários sobre a temática “História das Políticas Culturais no Brasil”, realizados no Centro de Pesquisa e Informação do Sesc São Paulo. Por fim, servem de apoio à narrativa a entrevista concedida por Sérgio Paulo Rouanet ao programa Roda Viva em 1991.

Segundo Sarkovas, o desmonte do MinC e dos demais órgãos vinculados, e da Lei Sarney, representou pela forma como foi efetuado uma imposição do núcleo do governo<sup>178</sup>. O fato é que Sarkovas procuraria, em depoimento, dissociar de sua argumentação discursiva uma crítica ao modelo neoliberal de desenvolvimento como responsável pelos problemas do país, afirmando que esses entraves ocorreram em razão da ação incompetente 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, [s. p.])

Alguns entrevistados enfatizam, também, que as medidas adotadas por Collor combinavam com as lógicas de governabilidade neoliberal. Por essas políticas, o desenvolvimento da cultura deveria ocorrer por meio da iniciativa privada, que se encarregaria da definição e da concepção de projetos no campo da cultura. É o que pensa, por exemplo, Gilberto Gil (2010) sobre Collor:

É a visão do presidente, o seu modo de compreender. O presidente Collor tinha uma visão do que costumam chamar de neoliberal, uma crença muito forte na autogestão, na autorregulação por parte da sociedade civil com apoio direto do mundo corporativo e do capital. Esse receituário neoliberal para as políticas públicas, quer dizer, a visão de política pública praticamente sem o Estado, fez as mudanças na cultura. Existem as histórias todas que o desmonte cultural no caso dele foi uma coisa pessoal, por não ter tido o apoio do universo cultural e artístico, mas, ainda que este ingrediente pudesse ter pesado um pouco, no fundo

178 Yacoff Sarkovas fundou, em 1986, a Articultura, empresa especializada na profissionalização da gestão e do *marketing* cultural.

é a visão que ele tinha de Estado e de política pública. Ele queria entregar a gestão das coisas públicas ao mundo privado. É o catecismo neoliberal. Tenho a impressão de que foi isso que acabou com o ministério, com o Conselho Nacional de Direitos Autorais e com uma série de coisas. (GIL, 2010, [s. p.])

Sallum Junior (2011) adverte para os riscos de identificar Collor por meio de uma visão ultraliberal. Para o sociólogo, tal análise simplifica o debate e torna enganosa a reconstrução histórica, como menciona:

As interpretações parecem-me particularmente simplistas em relação ao governo Collor (1990-1992), identificado, usualmente, como o marco zero do processo de liberalização no Brasil. Provavelmente a rejeição política e moral que acabou resultando no *impeachment* do presidente tenha contribuído para esta avaliação unilateral daquele governo. De qualquer modo, os equívocos interpretativos não apenas prejudicam nossa compreensão do passado; também dificultam nosso entendimento do presente, das diferenças que temos em relação a outros países, particularmente os latino-americanos, e das pretensões internacionais do Brasil. (SALLUM JUNIOR, 2011, p. 260)

Durante sua exposição no seminário em 2018, Sallum Junior esclarece as diferenças entre o neoliberalismo adotado pelos países centrais e o abraçado por Collor:

E isso é importante enfatizar porque o nosso liberalismo mesmo, como do tipo do Collor, é um pouco diferente do neoliberalismo dos países centrais. O neoliberalismo dos países centrais sempre se opôs ao estado de bem-estar, que tinha crescido muito na Europa e um pouquinho nos Estados Unidos. Aqui, o neoliberalismo caboclo era basicamente contra as empresas estatais e dizia constantemente que o Estado devia se gerir, deixar o mercado funcionar livremente e fazer políticas sociais. Então, era um tipo diferente na forma de pensar o liberalismo. Bem, então, essa era a solução do Collor. (informação verbal)<sup>179</sup>

179 Depoimento de Brasílio Sallum Junior no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 25 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.

Para Fernando Morais, ex-secretário de Cultura de São Paulo (1988-1992), Collor estava “se lascando” para a questão da cultura, sendo malvisto em todo o meio cultural, não só da 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” (MORAIS, 2017 *apud* FERRON, 2017, p. 138). Também, Morais afirma não se lembrar de pessoas com expressão colaborarem com o programa de Collor, exceto Merquior, que se tornou “o guru” do ex-presidente. Logo que Collor ganhou a eleição, ainda segundo Morais (2017 *apud* FERRON, 2017)<sup>180</sup>, Merquior foi mandado a Paris a fim de assumir o posto de embaixador do Brasil na Unesco. Por fim, para Morais, a nomeação de Pontes e o rebaixamento de ministério à secretaria demonstravam o desprezo pela questão da cultura: “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” (MORAIS, 2017 *apud* FERRON, 2017, p. 138).

Ao descrever o dilema de Collor diante da extinção do MinC, Marilena Chaui pondera que o presidente estava sem quadros para governar e sem apoio entre os artistas e intelectuais: “só havia um jeito de não queimar tudo, fechar o MinC” (CHAUI, 2017 *apud* FERRON, 2017, p. 137). Para Chaui, no momento 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 havia Secretarias de Cultura que desenvolviam políticas culturais e que estavam espalhadas em vários pontos do país. (CHAUI, 2017 *apud* FERRON, 2017, p. 137)

Em outra vertente de análise, Francisco Weffort (2010), cientista político e ministro da Cultura de 1995 a 2002, observa em entrevista que é difícil entender as razões que levaram Collor a dismantlar a estrutura cultural do Brasil. Weffort aponta, como hipótese para a extinção do MinC, a necessidade de Collor construir uma imagem oposta à de Sarney. Entretanto, Weffort não afasta a ideia de que possa ter sido uma “pequena vingança” de Collor contra a classe artística:

<sup>180</sup> Ver p. 139.

Esse é um dos itens realmente difíceis de entender. Há uma hipótese: o Collor teve que construir uma imagem anti-Sarney na campanha eleitoral. E o Sarney tinha feito uma lei de cultura – quem fez a lei, na verdade, foi o Celso Furtado, mas, de qualquer maneira, foi chamada de Lei Sarney. [...] Havia um profundo ressentimento do Collor com a área cultural. No fundo era isso. A área cultural não o reconhecia e ele não era visto como uma figura importante do ponto de vista cultural. Embora a área cultural não tenha muitos votos, ela tem prestígio. [...] Foi uma pequena vingança, não fez bem algum. (WEFFORT, 2010, [s. p.])

Ao argumentar que Collor teve que construir uma imagem anti-Sarney durante a campanha, ou seja, marcar um distanciamento do ex-presidente e do conjunto de interesses que ele representava, Weffort remete essa hipótese a uma necessidade de o candidato conquistar poder material e simbólico. Para conseguir esse intento, Collor procuraria ligar sua imagem ao tema da mudança e da chegada dos novos tempos. Ao se distanciar de Sarney, Collor enfatizaria uma total ruptura com o presidente, utilizando argumentos centrados na atuação retrógrada de Sarney e na acusação de que, em seu governo, o Estado havia se transformado em lócus de corrupção e desmando, e, portanto, era necessário promover uma reforma da administração pública e do aparelho institucional. Assim, Collor construiu um discurso político calcado na imagem de moralizador, procurando argumentar que estava distante das velhas lideranças políticas tradicionais.

Sallum Junior (2018) também destaca que, desde que tomou posse, Collor reforçou a imagem que construiu durante a campanha, ou seja, de distanciamento em relação às forças dirigentes:

Agora, o que é importante é que esses dois candidatos, tanto o Collor quanto o Lula, eles não faziam parte das forças dominantes do período anterior à Nova República. O sucesso deles dependeu na verdade do distanciamento que eles tinham justamente daquelas forças dominantes. (informação verbal)<sup>181</sup>

181 Depoimento de Brasílio Sallum Junior no Seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 25 de abril de 2018, no Sesc São Paulo,.

Houve, todavia, um fator importante que diz respeito às controvérsias entre diferentes setores na condução e na coordenação de ações e na arguição da constitucionalidade das medidas provisórias baixadas pelo governo Collor. Inúmeras reuniões foram realizadas, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, no decorrer dos primeiros meses que se seguiram à edição dessas medidas. Essas reuniões foram realizadas por representantes de entidades culturais para discutir o impacto das mudanças na área (FERRON, 2017). As controvérsias entre os participantes implicavam um claro dissenso, algo que não se caracterizava como um fato novo, pois o campo cultural não constituía um corpo unitário e homogêneo, no qual convergiam interesses consensuais.

O dissenso entre forças relevantes da cultura marcou as diferenças nas ações contra as medidas adotadas por Collor. Assim, lideranças, a exemplo de Esther Góes, egressa da comissão de cultura do PT, e outros participantes que haviam apoiado a candidatura de Lula, darão um tom combativo ao debate. O Fórum Permanente de Cultura, entidade suprapartidária e com forte representação do PT, sugeria uma mobilização ampla contra o projeto de mudanças na cultura proposto por Collor<sup>182</sup>.

Por outro lado, forças ligadas à deputada estadual Ruth Escobar<sup>183</sup> e a Yacoff Sarkovas, entre outros, defendiam uma ação pragmática, ou seja, uma negociação direta com o presidente Collor. Escobar, por adotar essa posição, era criticada por outros grupos de atores, que a acusavam de “privatista e mercadológica”. Aqui vale destacar que Escobar e Sarkovas tornaram-se importantes articuladores no jogo de negociações com o governo. A propósito, Álvaro Machado, autor da biografia de Ruth Escobar, aponta que, ao apoiar Collor, a produtora foi nomeada para um cargo de assessora cultural do governo brasileiro na Califórnia, em 1991<sup>184</sup> (MACHADO, 2021).

Após encontros e debates com artistas e intelectuais, nos quais ocorriam muitos confrontos, sobretudo em relação à forma de enfrentamento do governo Collor, e sob a premissa da necessidade de sobrevivência do campo cultural, o Fórum Permanente de Cultura aceitou, com ressalvas, a negociação de conversar com diferentes esferas do governo, como havia sido proposto por Escobar e Sarkovas.

182 Segundo relata Giron (1990b, p. 3) ao jornal **Folha de S.Paulo** em 27 de março de 1990, ocorreu um encontro para a discussão das medidas a serem tomadas: “A discussão demorou para chegar a um ponto. O grupo de Esther Góes, egresso da comissão de cultura do PT e agora trave-mestra do Fórum Paulista de Cultura, pretendia articular uma estratégia ampla de luta pela cidadania”.

183 Ruth Escobar conquistou dois mandatos na Assembleia Legislativa de São Paulo, primeiro em 1983 pelo MDB, e depois em 1987 pelo PDT.

184 Para Machado (2021), foi “pago a Ruth Escobar US\$ 7.500”.



Desse modo, negociações foram sendo construídas e coordenadas pelo grupo de Escobar, em torno, entre outras pautas, da liberação de recursos retidos e obtidos pela Lei Sarney. Entretanto, somente na última semana de abril de 1990 a liberação dos saldos em cruzados novos bloqueados das entidades culturais e obtidos pela Lei Sarney foi aprovada pelos técnicos do Banco Central. Os termos da liberação das verbas, no entanto, frustraram Sarkovas e Escobar, que, segundo relato da imprensa, foram surpreendidos pela modificação introduzida na portaria baixada pelo Ministério da Economia, determinando a liberação em oito parcelas mensais, iguais e consecutivas. Sobre essa liberação parcelada, Sarkovas afirmou: “Fiquei frustrado pela forma como isso ocorreu. A Zélia alterou as coisas unilateralmente com uma medida tecnocrática” (SILVA, 1990, p. 14).

Por sua vez, ao ser questionada sobre a destinação de recursos retidos pelo governo, Esther Góes revelou que, apesar do apoio à iniciativa, não poderia se manifestar, pois seu grupo não participara da negociação:

Eu não posso opinar sobre os termos da liberação das verbas porque não fomos nós que encaminhamos isso. Apoiamos a iniciativa de recuperação do dinheiro, mas não concordamos com os termos com que isso vinha sendo feito pelo grupo da Ruth e do Sarkovas. (SILVA, 1990, p. 14)

Contudo, esses embates entre artistas ocorriam em um quadro de crise e desestruturação total da cultura, pois configurava-se um processo de enfraquecimento das políticas culturais, em razão da desativação de órgãos e entidades. Essa fragilização da cultura tomou corpo pelas cisões e fissuras deixadas pela linha dura implantada por Ipojuca Pontes e que foram forjadas no calor do momento.

3.2.3 UM NOVO CAMPO DE NEGOCIAÇÕES: A CHEGADA DO EMBAIXADOR SÉRGIO PAULO ROUANET  
Diante do desgaste de Ipojuca Pontes, Collor iniciaria negociações para substituí-lo. Conforme já mencionado, as ações de Pontes vinham provocando muitos conflitos e tensões. Rouanet seria indicado como secretário de Cultura.

Em entrevista, Fernando Henrique Cardoso, em 13 de março de 2019, resumiu a passagem de Rouanet na Secretaria de Cultura e a aprovação da lei homônima: “Isso. Foi, sim. A tramitação foi rápida. Eu gostava do Rouanet, ele não tinha experiência política maior, era um homem mais ligado à cultura, inclusive como embaixador” (CARDOSO, 2019).

Segundo as palavras de Cardoso (2019), unidos por afinidades acadêmicas e políticas, ele e Rouanet, de modo articulado com Sarney, conseguiram a rápida aprovação da Lei Rouanet. Esse processo demonstrava o reposicionamento de Collor, que aceitou que o comando da Secretaria de Cultura passasse para outras mãos e voltasse a servir-se de uma nova lei de incentivos. O embaixador era um conciliador com estilo oposto ao de seu antecessor.

Percebe-se que as negociações e pactuações no campo da cultura entre Collor e outras lideranças partidárias, nesse caso, em particular com o PSDB, passaram a ocorrer efetivamente a partir do início do ano de 1991.

Em linhas gerais, Rouanet iniciaria seu mandato defendendo ideias liberais e a manutenção de reformas na cultura. Também advogaria que a política cultural, em uma visão moderna, necessitava trabalhar com a ausência de dogmas, seja em relação ao apelo estatal, seja em relação ao apelo ao mercado, pois esses dois dogmas separados significavam uma dicotomia simplista (TURÍBIO, 1991)<sup>185</sup>.

Ao iniciar sua gestão em 10 de março de 1991, Rouanet justificaria sua crença nos princípios liberais. Em entrevista ao jornal **O Globo**, ele observou que a defesa da filosofia liberal não significava a omissão do Estado em relação à cultura. Conforme a entrevista, o secretário de Cultura afirmou que um Estado clientelista e corporativista era incompatível com os princípios liberais. Para Rouanet, o presidente Collor estava consciente das obrigações constitucionais do Estado com a cultura e ele atuaria de acordo com sua filosofia liberal (TURÍBIO, 1991)<sup>186</sup>.

Em entrevista para o programa **Roda Viva** da TV Cultura, em 30 de agosto de 1991, ao responder se em sua opinião as mudanças impostas na área cultural ocorreram em razão da animosidade com Collor, Rouanet<sup>187</sup> apontou que não houve discriminação, pois a política do governo Collor deu-se no interior de mudanças gerais que afetaram um conjunto de 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

185 Ver p. 10.

186 Ver p. 10.

187 Sérgio Paulo Rouanet tomou posse como secretário de Cultura em 10 de março de 1991, ficando no cargo até 2 de outubro de 1992.

da sociedade e retirou todos os incentivos fiscais sem exceção nenhuma, então não foram somente os incentivos culturais que foram suprimidos. (RODA..., 2010)

Desse modo, Rouanet (RODA..., 2010) descartava versões de que o governo Collor abandonou a cultura e discriminou a classe artística, pois, segundo ele, essas mudanças se deram no esteio da implementação de amplas transformações políticas. Para Rouanet, a versão sobre a perseguição de Collor à classe artística apresentava uma compreensão incompleta e insuficiente dos fatos e não agregava outros níveis de complexidade à questão, porque tratava a cultura simplesmente como a única afetada pelas mudanças, não explorando uma análise mais profunda sobre os princípios e ideias propostos por Collor em relação aos diversos setores da sociedade.

Nesse sentido, observa-se, pelas declarações de Rouanet, que Collor continuou apoiando-se em uma corrente do pensamento liberal, agora com aparência de moderada, e atraindo para esse segundo momento nomes identificados com pactuação no campo político. Possivelmente, a influência do secretário levou o presidente a adotar uma política diplomática com setores culturais. A partir da chegada de Rouanet, teria início um processo de distensão que se consolidaria no governo Itamar Franco. Segundo depoimento de Luiz Carlos Barreto, os cineastas nesse período passaram a atuar de maneira mais incisiva, principalmente depois que Collor caiu:

O Collor caiu e entrou o Itamar Franco. Foi quando pegamos os 14 artigos vetados e incorporamos à Lei do Audiovisual. Mas, nessa altura, o Rouanet já tinha feito a reforma da Lei Sarney e a transformou em Lei Rouanet. Ele não tem culpa nenhuma, disse que tinha mudado só o nome, mas a Lei Rouanet é a Lei Sarney piorada. Nós conseguimos separar o audiovisual dela. O Itamar entendeu a importância de separar a Lei do Audiovisual e de adotar os incentivos fiscais, a renúncia. E, com isso, veio o movimento de retomada do cinema brasileiro. (BARRETO, 2010, [s. p.])

Diante desse processo de distensão, Barreto observa que colaborou com sua construção e participou na indicação de nomes para o cargo de ministro da Cultura.

Ao ser perguntado sobre ter indicado o ministro Luiz Roberto Nascimento<sup>188</sup> no governo Itamar Franco, Barreto assim respondeu:

O Luiz Roberto foi criado com o meu filho Bruno, aquela turma ali de Botafogo. Ele era poeta desde menino e, depois, formou-se em direito tributário. [...] E, quando o Collor começou a pensar em “rearrumar” o negócio da cultura, ele mandou um recado para o Bruno lá em Los Angeles. Disse que queria consertar a cagada que tinha feito na cultura. E queria consertar a partir do cinema. Perguntou quem seria um bom ministro para isso. Ele não queria ninguém que tivesse ligação com o governo militar, nem com outros governos, queria uma pessoa nova, da geração deles. O Bruno lembrou do Luiz Roberto e uma pessoa do Collor pediu que ele levasse o nome ao Leopoldo Collor, o irmão do presidente que tinha a tese de que cinema e teatro era negócio de bandido e de prostituta. Então, o Bruno decidiu que não ia procurar o Leopoldo. E o nome do Luiz Roberto ficou esquecido. Quando veio o governo Itamar, falamos com o José Aparecido de Oliveira. E aí já havia muitos nomes relacionados, inclusive o do Nelson Pereira. O Luiz Roberto, que tinha chegado a fazer cinema, era apoiado pela turma do cinema. O José Aparecido queria o embaixador Sette Câmara, mas era aquela coisa empoeirada da cultura. Era uma bela figura, mas não era condizente com o então tempo atual, com a cultura moderna. Aí o pessoal começou a fazer *lobby* para o Luiz Roberto. O Itamar teve a sensibilidade, então, de botá-lo e de lhe dar força. Foi fundamental, porque ele era um fiscalista. Mesmo dentro do mesmo 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. Porque ali existe o poder de fazer instruções normativas e cada uma delas liquidava com um determinado mecanismo. Luiz Roberto segurou bem. (BARRETO, 2010, [s. p.] )

Inserido no processo de distensão, a leitura de artigos publicados por Collor em janeiro de 1992 permite observar seu distanciamento de ideias mais radicais, a

188 Com a renúncia de Collor e a ascensão de Itamar Franco, o MinC teve três titulares entre o período de 1993 a 1994: Antônio Houaiss, José Jerônimo Moscardo de Souza e Luiz Roberto do Nascimento e Silva.

exemplo do pensamento liberal ortodoxo. No bojo de suas críticas, Collor afirmava que o liberalismo ortodoxo, no que se relacionava à esfera cultural, adotava a mesma postura empregada na economia, ou seja, o *laissez-faire*.

Nesse momento, Collor aludia à ideia de que possuía uma posição bastante distante do liberalismo ortodoxo e sinalizava mudanças em sua orientação na cultura, procurando reconquistar o apoio de setores artísticos. Basta lembrar que, já em 1991, antevia-se uma crise institucional. A seguir, um trecho de artigo publicado por Collor em janeiro de 1992:

Em artigos anteriores, procurei definir as principais características da proposta social-liberal. Segundo ela, o Estado não é nem intervencionista, nem omissivo. Abstém-se, em princípio, de agir na esfera da produção, porque esta é privativa da sociedade civil, mas não hesita em agir nos espaços em que sua responsabilidade é intransferível.

São exatamente essas as grandes linhas de uma política cultural moderna. Também ela se mantém equidistante do dirigismo mecânico e do liberalismo ortodoxo.

A política cultural dirigista é típica das ditaduras do século XX. Ela converte a cultura em apêndice do Estado e em instrumento do poder totalitário.

No outro extremo, o Estado liberal puro é radicalmente não intervencionista. Garante a liberdade de expressão, o que é importantíssimo, e em seguida pensa ser possível transferir à esfera cultural a mesma postura que adota na atividade econômica: o *laissez-faire*. A produção cultural, não atendida pelo mercado, deveria conformar-se em ser financiada pelo mecenato particular.

A dimensão da cidadania está ausente tanto no modelo dirigista de comando como no liberal puro. No primeiro, os homens são meros objetos de uma política feita à sua revelia. No segundo, os direitos culturais ou não são expressamente reconhecidos, ou têm caráter puramente declaratório, na falta de uma política que lhes dê vida e substância. (COLLOR, 1992, p. 25)

É preciso enfatizar que o término do ano de 1990 marcou o fim do período de euforia com o Plano Collor 1. Assim, em 31 de janeiro de 1991, o governo apresentou à nação o Plano Collor 2, como resposta para enfrentar os impasses do país,

substituindo em 1991 a ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello por Marcílio Marques Moreira.

De modo geral, a adoção de estratégias de negociações e mudanças nos rumos da política e da economia terão início em 1991, sendo Rouanet o principal protagonista na condução das mudanças na cultura.

O secretário de Cultura, desde sua posse, passou a atuar de maneira ativa, empenhando-se, principalmente, na tarefa de construir pontes de negociação. A partir do começo de 1991, Collor procurou estabelecer um clima político mais favorável do que aquele deixado por Ipojuca Pontes, que implodiu o arcabouço institucional da cultura. Pesava, nessa decisão, a necessidade de resgatar espaços e, para tanto, demonstrava uma nova visão sobre qual deveria ser o raio de atuação do Estado na cultura.

Todavia, apesar da tentativa de Collor de demonstrar uma mudança na condução da cultura, a crise econômica e política instalada em seu governo, agravada por denúncias de corrupção, impedia que ele trouxesse à tona segurança para os setores artísticos.

Ao mesmo tempo que as medidas adotadas por Collor em 1990 provocaram a extinção do MinC e a paralisação da Lei Sarney, setores da cultura encontraram outros mecanismos de sobrevivência. Embasado no processo de redemocratização do país e no pacto federativo estabelecido pela Constituição de 1988, que possibilitou a busca de autonomia por parte dos entes federados, o setor cultural acabou recebendo apoio das Secretarias de Cultura, instaladas em muitos estados e municípios brasileiros.

No período, alguns estados e cidades brasileiras já possuíam suas Secretarias de Cultura. A Fundação Gregório de Mattos (FGM), por exemplo, criada em 1986, naquele momento, era o equivalente a uma Secretaria Municipal de Cultura de Salvador.

Gilberto Gil (2010), em entrevista, descreveu sua atuação na FGM, observando que foi nesse momento que começou a pensar em como fazer política no campo da cultura:

[...] “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, [s. p.] )

Para Gil (2010), o grupo de pessoas que atuava na FGM evocava a relação arte e política, já com ares democráticos. Além dos nomes mencionados, fazia parte da gestão o poeta Waly Salomão.

Gil lembrou ainda que, a partir da fundação, aventou-se a possibilidade de se candidatar à Prefeitura de Salvador e que, na FGM, se deu sua iniciação na vida política.

Aquele grupo e as características artísticas dele formavam o conceito de gestão cultural na cidade de Salvador naquele momento. Davam esse tom de nítida aproximação com o campo de criatividade artística, muitas releituras das formas de fazer projeto, sobretudo de para quem, além de repensar as escolhas dos investimentos técnicos, de pessoal e econômico-financeiros. Foram uma série de projetos de como apoiar os grupos afro-nascentes, como o Olodum (que fez sua sede nessa época), criar os terreiros de candomblés, cuidar e intensificar as relações da Bahia com a África para potencializar o legado africano na Bahia e dar visibilidade aos seus vários produtos ou aos seus vários aspectos, também a questão dos poetas de rua, o teatro ambulante que retomava uma tradição do teatro de rua – o projeto se chamava Boca de Brasa. Enfim, era a gestão criativa. (GIL, 2010, [s. p.] )

Marilena Chaui apontou que o trabalho desenvolvido com a cultura em algumas prefeituras petistas, como as de São Paulo e Porto Alegre, incorporou demandas da sociedade, surgindo, pela primeira vez, políticas entendidas como instrumentos de promoção do direito à cultura. Como secretária municipal de Cultura da cidade de São Paulo (1989-1992) durante a gestão de Luiza Erundina, Chaui elegeu a cidadania cultural como fio condutor de suas ações.

Além da articulação de movimentos de cultura e do desenvolvimento de projetos realizados por meio de Secretarias de Cultura, o município de São Paulo criou uma lei de incentivo própria, não sem conflitos. Para o ex-secretário Marcos

Mendonça, que ocupou o cargo no estado de São Paulo por quase oito anos (1992-1998 e 1999-2002) e foi o autor da Lei Mendonça, ela significou uma estratégia que impedia o governante de bloquear recursos da cultura:

Na realidade, no Brasil, esse mecanismo é eficiente e ele é necessário por conta da forma com que 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 nos grupos de pressão, por exemplo, o funcionalismo. (MENDONÇA, 2017)

O bloqueio de recursos, segundo Mendonça, acabava deixando a cultura muito fragilizada. Por essa razão, a lei de incentivo significava uma “proteção” à cultura, conforme suas palavras:

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 segundo o ex-secretário, a lei municipal serviu de base para a nova lei federal: “Ele [Rouanet] [...] 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).

Há, porém, uma forte crítica em relação à concepção das leis de incentivo. A esse respeito, o pesquisador de políticas culturais Albino Rubim (2010) ressalta, como já citado (RUBIM, 2010 *apud* FERRON, 2017), que a suspensão da Lei Sarney por Collor possibilitou a expansão de sua lógica de maneira perversa para estados e municípios. Adverte Rubim (2010) que até mesmo setores da esquerda apoiaram as leis de incentivo:

No governo Collor, quando a Lei Sarney acabou, a lógica do Estado financiador não foi retornada porque o Collor não seguia essas ideias na política e na economia. A lógica da lei de incentivo então se expandiu



para estados e municípios. Uma coisa perversa. Mesmo setores de esquerda, quando pensaram como resolver a questão do financiamento da cultura, da produção cultural no Brasil, recorreram à lei de incentivo. Em Salvador, a lei municipal de incentivo à cultura, que se chamava Lei Javier Alfaya, foi proposta pelo vereador do PCdoB que tinha sido presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE). Se o Estado não está intervindo na cultura, a lógica predominante é a lógica da lei de incentivo. Todo mundo começa a pensar a partir dessa lógica. O Estado sempre acha que a relação dele com a cultura é de dirigismo. (RUBIM, 2010, [s. p.] )

Também a respeito das críticas às leis de incentivo, Marilena Chaui (2017) relata que, quando o PT assumiu a administração municipal de São Paulo com Luíza Erundina (1989-1992), encontrou a prefeitura destruída financeiramente, sendo preciso mais de dois anos para reorganizá-la (FERRON, 2017)<sup>189</sup>. Chaui observa que a gestão de Erundina governou sem empréstimo internacional (que foi proibido), federal ou estadual, contando somente com o IPTU.

Segundo Chaui, a ideia da Lei n. 10.923, de 30 de dezembro de 1990, “Lei Mendonça” (SÃO PAULO, 1990), não era aceitável naquele momento. Entretanto, houve uma pressão muito grande na Câmara dos Vereadores por parte de artistas famosos: “a consagração dos consagrados”. Com isso, a lei foi aprovada e a prefeitura teve que encampá-la. (CHAUI, 2017).

A esse quadro de crise somou-se ainda as disputas entre atores que viam a necessidade da reestruturação de empresas estatais e que se colocavam contrários ao argumento em defesa da privatização da cultura, como sustentavam Ipojuca Pontes e seus colaboradores.

Assim, em decorrência da necessidade de encontrar alternativas de apoio à cultura, em razão das medidas adotadas por Collor de extinguir órgãos e fundações, destaca-se o surgimento da RioFilme, criada a partir da extinção da Embrafilme. Em *live*, Mariza Leão relatou que o surgimento da RioFilme ocorreu em 1992, por meio de uma mobilização de ex-funcionários da Embrafilme junto à Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro:

189 Ver p. 143.

A RioFilme surge no fim da Embrafilme, que era uma distribuidora de cinema, muito exitosa, por sinal, e, quando ela foi fechada, o movimento de ex-funcionários da Embrafilme se mobilizou junto à Câmara dos Vereadores para criar a RioFilme. Então a RioFilme é a Empresa Distribuidora de Filmes S/A. Ela é uma distribuidora no seu nascedouro jurídico, na sua formatação jurídica. Eu fui convidada para assumir a RioFilme e eu desabrigadamente abri uma empresa pública [...]. A RioFilme surge então no momento que o cinema brasileiro estava órfão de qualquer coisa, e a primeira decisão que nós tomamos era o Paulo Sérgio de Almeida que trabalha comigo (da Filme B) e Zé Roberto Monteiro, que entendia de licitação, que eu não sabia de nada. Mas a nossa decisão foi de que a RioFilme seria uma empresa para o cinema brasileiro, ela não seria uma empresa carioca nem fluminense. Ela deveria estar a serviço, como a Embrafilme, de uma política pública nacional. Então nesse sentido foi um marco importante, porque os filmes brasileiros sumiram das telas, foi a decisão de lançar três filmes no mesmo dia, um filme do Vladimir Carvalho de Brasília, um filme de São Paulo do Ricardo Pinto e Silva e um filme do Rio do José Jofre. Para lançar esses filmes eu tive que ligar para os exibidores e pedir um dia para o cinema brasileiro, então a RioFilme nasce com essa visão de que ela tinha que substituir, mesmo que sendo uma empresa municipal, o papel de uma empresa pública junto a todos os estados e municípios, então nunca houve editais restritos a cariocas ou a fluminenses. Eu saio da RioFilme muito rápido, eu brinco que eu tomava um Lexotan de manhã e um de noite, porque é muita pressão. Eu saio de lá, era governo Collor, para fazer um filme (**Lamarca: O coração em chamas**), que a gente penhorou um apartamento do Sérgio, com uma dívida a pagar. Eu volto para a vida privada, e a RioFilme muito rapidamente se deteriora, aquela RioFilme vigorosa. Paulo Sérgio de Almeida chegou a ter um momento bom lá. Talvez você não saiba, mas José Wilker foi presidente da RioFilme. Ele me ligou e disse “Mariza, vou fazer uma loucura”. Eu disse: “Qual delas?” “Vou assumir a RioFilme, você me ajuda?”. E eu disse: “Ajudar no quê? Te ajudo em tudo. Meu irmão, né?”. E ele ficou lá muito “aperreado”, como ele dizia, sem condições de fazer nada. A RioFilme era uma empresa que dependia 100% dos recursos públicos, ela não tinha um modelo público-privado. (AUTONOMIA ..., 2021)

Esse processo de mobilização de ex-funcionários da Embrafilme que ocorreu em novembro de 1992, para que a Prefeitura do Rio de Janeiro criasse a RioFilme, representou a entrada de um município em política pública setorial.

Tomando a administração Collor em conjunto, pode-se dizer que houve dois momentos distintos, a gestão Pontes e a Rouanet. Como analisado, durante a campanha e no seu primeiro ano de governo, Collor dará pouca importância para o setor cultural. Seu programa e suas ações eram de desconstrução, e “limpeza” do que havia, como bem apontou Pontes para Miguel Henrique Borges, ao convencê-lo a participar do governo. Depois, tendo em vista seu desgaste, Collor optou por trocar Pontes, que tantos problemas causara, por Rouanet, embaixador especialista em negociações comerciais, intelectual e com boa receptividade na área da cultura. Do conflito, mudou para a conciliação. Materialmente, enquanto a gestão Pontes o esforço foi no sentido de eliminar a forma de financiamento estruturada pela gestão Celso Furtado, na administração Rouanet o esforço foi de reconstruir um arranjo institucional similar ao inicialmente construído.

Ao analisar os caminhos percorridos por Ipojuca Pontes e seus colaboradores, é possível perceber que eles atuaram na cultura, utilizando o discurso de que representavam uma voz autorizada a implantar junto ao Estado um regime saneador e modernizador, uma luta contra a corrupção – em pleno governo Collor –, sob a premissa de restaurar a cultura.

Portanto, pode-se dizer que enquanto na gestão Pontes a administração Collor se caracterizou por buscar o desmonte da estrutura estatal, a gestão Rouanet foi em outro sentido, de aos poucos recuperar a erosão da instituição e dos órgãos coligados, iniciando pela montagem de uma estrutura de financiamento que articulava produtores culturais com agentes de outros setores econômicos: a Lei Rouanet. Não se tratava mais de eliminar a presença do Estado, mas sim de articular sua atuação junto ao mercado.

# **4 UM PRESIDENTE SOCIÓLOGO E UM MINISTRO CIENTISTA POLÍTICO (PRIMEIRO MANDATO – 1995-1998)**

Quando Fernando Henrique Cardoso (FHC) chegou ao poder em 1995, o MinC já havia passado por anos difíceis, quando foi extinto no governo Collor – conforme discutido no Capítulo 3. Naquele momento, o MinC era uma instituição de Estado que simbolizava a defesa da democracia. A escolha de Francisco Correa Weffort, amigo de longa data de FHC, ao cargo de ministro da Cultura abriu caminho para demarcar o espaço da área da cultura na arena política do Estado. Antes de ser ministro, Weffort foi um dos fundadores e principais dirigentes do PT. Weffort se tornou o mais longo ministro da Cultura, permanecendo oito anos no cargo (de 1º de janeiro de 1995 a 31 de dezembro de 2002).

Justificando a escolha, em entrevista, FHC descreveu Weffort como um intelectual articulado, engajado e com condições objetivas de atuação política na cultura<sup>190</sup>. Apesar da proximidade entre FHC e Weffort (que foi aluno de Cardoso), eles estavam, na década de 1980, em trajetórias distintas, ligados aos embates teóricos e políticos. Weffort integrou o alto escalão do PT, tendo ocupado, entre 1983 e 1987, o cargo de secretário-geral, enquanto Fernando Henrique Cardoso filiou-se, em 1978, ao MDB, mantendo-se no PMDB após a implantação do pluripartidarismo. Em 1988, fundou o PSDB.

<sup>190</sup> Entrevista de FHC concedida a Fabio Maleronka Ferron em 13 de março de 2019.

Uma reaproximação entre FHC e Weffort ocorreria no período da vitória de Cardoso para a Presidência da República, em 1994. Os dois sentiram que as experiências políticas de ambos poderiam se somar, até porque Weffort, diante dos embates que vivera no PT, enxergava uma oportunidade de exercício do poder, além da possibilidade de atuação no MinC, ocupando um espaço no Estado no momento de disputas políticas do processo de continuidade da transição democrática.

Durante os oito anos que permaneceu no cargo, Weffort demonstrou que o fio condutor de suas ações era garantir a institucionalidade do MinC. Em seu longo período como gestor da pasta, uma série de medidas foram implementadas. Normalmente as mais visíveis referem-se à regulamentação da Lei Rouanet, à criação da Lei do Audiovisual e, em 2001, da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Porém, reformas profundas que visavam à reorganização do Estado alcançaram a área da cultura. A mais importante dessas reformas refere-se àquela efetuada pelo ministro da Administração Federal e da Reforma do Estado, Bresser Pereira, que criou as Organizações Sociais (OSs). Em outra perspectiva, dentro da máquina federal, foram estabelecidos os editais na Petrobras, que tiveram origem na consultoria de um crítico notório da Lei Rouanet, Yacoff Sarkovas. A política de editais acabou por originar o Programa Petrobras Cultural (PPC), criado já em 2003 no governo Lula, recebendo um maior aporte de recursos e tornando-se a maior política de financiamento direto do país.

FHC, como demonstrado em inúmeros de seus pronunciamentos, reconhecia que naquele momento histórico (1994-1995) os desafios do país eram imensos. Em suas declarações no período, advogava que, entre suas metas, as mais importantes consistiam em: abrir a economia; reformar o Estado; conseguir recursos tecnológicos e financeiros com agentes internacionais; e garantir a liberdade democrática. Para ele, um novo arranjo institucional precisava ser colocado em prática. Cardoso recebia críticas desde sua candidatura (1994), que persistiram durante seus dois mandatos e que partiam da esquerda, especialmente do PT, que acusava que a social-democracia por ele defendida não passava de um neoliberalismo encoberto. A direita ultrac conservadora também criticava FHC, por ele assumir uma posição de centro.

Cardoso defendia que não se identificava como um neoliberal, mas sim como um social-democrata. Ou seja, ele via que as possibilidades de mudanças no país deveriam ocorrer por meio da transformação e da modernização do capitalismo, dentro da dinâmica do mundo globalizado, a exemplo de nações europeias.

Segundo Sallum Jr. (1999), não existe uma forma simples de caracterizar o primeiro governo de FHC, que cobre um período superior ao do mandato como presidente, tendo início com o lançamento do Plano Real e terminando em 1999:

Durante todo este período, o governo Cardoso buscou com perseverança cumprir o propósito de liquidar os remanescentes da Era Vargas, pautando-se por um ideário multifacetado, mas que tinha no liberalismo econômico sua característica mais forte. Salvo engano, o núcleo dessa perspectiva pode ser resumido neste pequeno conjunto de proposições: o Estado não cumpriria funções empresariais, que seriam transferidas para a iniciativa privada; suas finanças deveriam ser equilibradas e os estímulos diretos dados às empresas privadas seriam parcimoniosos; não poderia mais sustentar privilégios para categorias de funcionários; em lugar das funções empresariais, deveria desenvolver mais intensamente políticas sociais; e o país teria que ampliar sua integração com o exterior, mas com prioridade para o aprofundamento e expansão do Mercosul. (SALLUM JUNIOR., 1999, p. 31)

Weffort (2010) seguia as diretrizes de FHC, contrapondo-se ao estatismo, ainda que enfatizasse que o Estado não poderia deixar de cumprir suas obrigações. O ministro aplicava, na área de cultura, a linha política adotada pelo presidente.

Para Weffort (2010), a cultura apresentava grandes oportunidades, tidas como imprescindíveis ao Brasil, mas o Estado não deveria tutelá-la, como ocorrera nos governos civis-militares. Por essa razão, durante os dois mandatos de FHC em que Weffort foi ministro, o principal pilar de sustentação das políticas culturais foi a ratificação das leis de incentivos fiscais, que se originaram nos governos de Sarney e Itamar Franco. A defesa de Weffort (2010) da legítima importância das leis de incentivo, consideradas por ele necessárias para impulsionar a cultura e um caminho economicamente viável, transparece em suas declarações.

Assim, apesar de argumentar que as distorções que afetaram a Lei Sarney precisavam ser corrigidas, em sua visão, as leis de incentivo eram fundamentais para o desenvolvimento da atividade cultural: “Defendo a criação de políticas para fazer realmente com que o Estado tenha capacidade de estímulo do mercado” (WEFFORT, 2010, [s. p.]).

É preciso lembrar que uma das mudanças da Lei Sarney para a Lei Rouanet foi a instituição de uma comissão que julgaria a pertinência e o mérito de um projeto, ou seja, definiria se a proposta tinha ou não um caráter cultural. Para que tivesse maior transparência, foi instituída, em 1991, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), que consistia em um colegiado ligado ao MinC, composto por representantes do governo e da sociedade civil, responsável pelo julgamento de

um projeto a ser contemplado na lei de incentivo, além de subsidiar as decisões do ministro por meio da emissão de pareceres técnicos (BRASIL, 1991).

Ainda que a Lei Rouanet contasse com mecanismos de transparência<sup>191</sup>, como a CNIC, o papel do Estado recaía somente na função de avaliar os projetos propostos, cabendo às empresas financiadoras optar por financiá-los ou não. Em seu artigo “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado”, Maria Arminda do Nascimento Arruda apresenta o dilema:

O espírito da política cultural no período nutriu-se da função regulamentadora, uma vez que coube aos gestores do ministério o papel de intermediários e de avaliadores do processo – expresso no julgamento de mérito dos projetos apresentados, acompanhado da atitude de estimulação e de incentivo, desenvolvendo o exercício normatizador, tornando a atividade pública um meio de aproximação dos agentes no campo da cultura. O aparente *laissez-faire*, todavia, alimentou-se, a rigor, da transferência de recursos, uma vez que a lei de incentivo troca pagamentos de impostos – que poderiam ser aplicados de modo diverso – por investimento cultural. (ARRUDA, 2003, p. 188)

O financiamento indireto acabou por fortalecer um conjunto institucional privado importante diante da relativa presença do Estado. Desse modo, ao transformar a cultura “em um bom negócio”, como enfatizado no documento lançado pelo MinC em setembro de 1995, Weffort concedia ao mercado a possibilidade de lucros simbólicos e financeiros.

Os dois mandatos de Weffort seriam marcados pela forte atuação de *lobbies*, principalmente constituídos por membros influentes do setor cinematográfico, que buscavam a ampliação de benefícios fiscais. As redes de rádio e televisão, representadas pela Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), também intensificaram, no período, a atuação na gerência de seus negócios, assim como na continuidade de seu poder junto ao Estado, desenvolvido fortemente durante o período da ditadura civil-militar.

191 Em 1994, foi criado o Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic) para auxiliar na gestão dos projetos apoiados via incentivo fiscal pela Lei Federal de Incentivo à Cultura. O Salic compreende todas as etapas do processo, desde a admissão até a avaliação de resultados de maneira automatizada, e possui em sua base de dados informações sobre a produção cultural brasileira ao longo de 27 anos. Disponível em: <https://dados.gov.br/dataset/incentivos-da-lei-rouanet>. Acesso em: 13 jul. 2022.

De toda forma, cabe mencionar algumas razões que tornaram os mecanismos de incentivo fiscal um bastião na condução das políticas culturais. Além do trauma em decorrência da extinção institucional do MinC durante o governo Collor, o incentivo fiscal passou a funcionar, ao menos de modo parcial, como um instrumento praticamente autônomo e um antídoto às crises e aos contingenciamentos da pasta da Cultura.

Sob outra perspectiva, uma das fundamentações para a defesa dos mecanismos de incentivo fiscal tem origem na gênese do MinC, quando a pasta foi separada do MEC e consolidou-se como um ministério autônomo em 1985, ficando sem as garantias de verbas constitucionais.

A partir da promulgação da Constituição de 1988, as áreas de Saúde e de Educação tiveram seus orçamentos blindados, com verbas constitucionais asseguradas. Já a pasta da Cultura, por estar separada do MEC, não teve essa garantia. Então, por ser muito frágil dentro da estrutura ministerial que compunha o governo, o MinC tornou-se um alvo fácil de corte de verbas.

Como mencionado anteriormente, profundas mudanças introduzidas pelo governo FHC e implementadas por outros ministérios exerceram um impacto muito grande na cultura, a exemplo das OSs, criadas a partir da Lei n. 9.637, de 15 de maio de 1998. Seu idealizador foi Bresser Pereira, ministro da Administração Federal e Reforma do Estado (1995-1998) durante o governo de FHC. Basta lembrar que foi o Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado (MARE) ocupado por Bresser Pereira (1995-1998) que introduziu o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado (PDRAE). Em seu Art. 1º, estabelecia que:

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde, atendidos aos requisitos previstos nesta Lei. (BRASIL, 1998)

Em artigo publicado em 2021 no caderno Ilustríssima da **Folha de S.Paulo**, Carlos Augusto Calil afirmou que foi a experiência de Bresser Pereira como presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca<sup>192</sup> que lhe deu inspiração para a criação das OSs:

192 Em 1984, a Cinemateca foi incorporada ao governo federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC), pertencendo ao Sphan/Pró-Memória. É preciso lembrar que, em >



A passagem do cinéfilo Bresser Pereira como presidente da SAC (Sociedade de Amigos da Cinemateca [*sic*]) entre 1987 e 1992 e a vivência da parceria com a Cinemateca deram-lhe a experiência que serviu de inspiração para a criação das OSs (Organizações Sociais) quando se tornou ministro da reforma do estado, no governo FHC. (CALIL, 2021, p. 8)

Para entender o contexto em que foi gestada a reforma do Estado, será preciso retomar a Constituição de 1988, que, construída a partir de forte mobilização da sociedade civil e na esteira da luta contra a ditadura, procurou, sobretudo, quanto às políticas sociais, aproximar o Estado brasileiro – até então de tradição autoritária e corporativa – a um modelo de bem-estar beveridgiano, mimetizando, de certo modo, o que ocorrera na Inglaterra após a Segunda Grande Guerra. Ou seja, a Constituição de 1988 assumiu um papel reparador do trauma da ditadura civil-militar brasileira, da mesma forma que o Estado de bem-estar social surgiu na Inglaterra para se contrapor aos efeitos da guerra. Segundo T. H. Marshall (1967) em um célebre ensaio<sup>193</sup>, as políticas sociais securitárias introduzidas no século XIX, majoritariamente corporativistas, foram transformadas em um sistema universal de assistência à saúde, bem como uma base para a legislação do bem-estar social. O autor aponta que as mudanças realizadas naquele momento, a partir do relatório da Comissão Beveridge<sup>194</sup>, só foram possíveis dado o clima de comoção e união nacional decorrente da guerra:

Na Inglaterra, a história foi muito diferente. A solidariedade cresceu, sem uma solução de continuidade, durante a guerra e os primeiros anos de paz. O Relatório Beveridge foi um sucesso porque ofereceu, enquanto a guerra continuava, os motivos pelos quais a nação estava em luta. Os objetivos de guerra britânicos eram expressos em termos de justiça social. O Estado do Bem-Estar Social podia gozar de um consenso criado rapidamente. Mas o ponto crucial é, segundo penso, que o Estado do Bem-Estar Social nasceu num mundo de austeridade — de

> 1946, o Sphan se tornou Iphan, e, em 1979, o Iphan foi dividido em Sphan (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). Em 1990 o Sphan e a FNPM passaram a constituir o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC).

193 MARSHALL, Thomas Humphrey. **Cidadania, classe social e status**. Trad. Meton Porto Gadelha. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

194 A obra **Social insurance and allied services**, mais conhecida como “Beveridge Report”, foi publicada em novembro de 1942.

racionamento, controle de preços, aluguéis tabelados e casas requisitadas para dar abrigo aos desabrigados. Não que essas restrições ao mercado livre fossem consideradas boas em si mesmas e elementos desejáveis na nova ordem social. Algumas talvez e outras não. Mas elas ofereciam, como uma base para a legislação do bem-estar social, uma sociedade comprometida com a “participação justa” e com uma distribuição de renda real que se podia justificar racionalmente e não era o resultado imprevisível das forças supostamente cegas de um mercado competitivo no qual cada um tinha o direito de tomar para si tanto quando pudesse. Foi como parte desse sistema de consumo controlado que os sindicatos se abstiveram de reivindicações salariais. (MARSHALL, 1967, p. 200)

No Brasil dos anos 1980, diante do processo de redemocratização e de mobilizações populares, a Constituição Cidadã de 1988 estabeleceu garantias de direitos aplicadas a todos os trabalhadores em diferentes níveis de governo, inaugurando um novo modelo da seguridade social.

A partir da Constituição Federal de 1988, a cultura passou a constituir-se um direito de todos os cidadãos. Assim, o Art. 215 iria estabelecer o dever do Estado de garantir o pleno exercício da cultura, o acesso às fontes culturais e o apoio às manifestações culturais: “Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura” (BRASIL, 1988b).

Todavia, o paralelo entre a Constituição do estado de bem-estar social e a Constituição de 1988 tem desfecho distinto. Logo depois de encerrada a constituinte, a vitória de um candidato com plataforma distinta das diretrizes da carta colocou em modo de revisão o que acabara de ser promulgado. Uma das metas de Collor consistia em acelerar as reformas estruturais que, sem dúvida, implicavam a revisão da Constituição de 1988.

Entretanto, Weffort portou-se como defensor de ideias que vinha desenvolvendo sobre a necessidade da concretização de um programa que visasse a amplas reformas no Estado. Particularmente no livro **Qual democracia?** (1992), elaborado no período em que já estava afastado da direção do PT e lecionava nos EUA, Weffort enfatizaria sua defesa das mudanças do papel do Estado:

Sobre as reformas do Estado: Os temas são conhecidos, mas central é o reconhecimento de que o Estado intervencionista e corporativista perdeu a importância que teve, desde os anos 30 até os anos 60, como fator

de desenvolvimento. Isso, porém, não deve levar à conclusão de que o Estado que vem por aí é o Estado mínimo da proposta neoliberal. No caso brasileiro, pelo menos, poucos se atrevem a propor esse famoso Estado mínimo. O que se quer é “desinchar” o Estado, mudar seu conteúdo social e econômico, assim como o rumo de sua ação sobre a economia e a sociedade. O que se pretende é atribuir ao Estado novas tarefas, de modo a torná-lo eficaz para a integração econômica imposta pela nova ordem internacional. (WEFFORT, 1992, p. 137)

No mesmo trabalho (1992), no qual dedicou-se especialmente à análise da democracia no Brasil contemporâneo, Weffort evidenciou a necessidade da ampliação e da consolidação de um projeto de reformas, argumentando que uma sociedade democrática moderna não pode existir sem o mercado:

Nas democracias modernas, Estado e mercado estão em permanente tensão, mas isso não quer dizer que se devam excluir reciprocamente. Pelo contrário, uma sociedade democrática moderna simplesmente não pode ser uma sociedade sem mercado, como pretendiam os adeptos da teoria do socialismo enquanto estatização, nem uma sociedade de “Estado mínimo”, como apregoam os neoconservadores. (WEFFORT, 1992, p. 152)

Weffort destacava, ainda na mesma obra, que o problema principal do país se concentrava na crise econômica e nas tensões geradas pelo baixo crescimento e pela inflação elevada; por essa razão, fazia-se necessário ajustar a economia:

Como já vimos em outro capítulo deste livro, na abarrotada agenda dos anos 90, destaca-se um ponto central no qual se cruzam política e economia. Para resumir aqui temas já mencionados, a década de 80 foi tão notável pelo crescimento da democracia política quanto por um prolongado estancamento econômico e por uma inflação elevada que só fez agravar os problemas estruturais da sociedade brasileira. Assim, na passagem para os anos 90, nos defrontamos com exigências contraditórias, das quais a mais fundamental pode ser definida do seguinte modo: é preciso consolidar a democracia e, ao mesmo tempo, ajustar a economia. Isso significa que, no mesmo momento em que nos empenhamos

em consolidar a democracia, devemos estar preparados para medidas econômicas que implicam um custo social tão elevado que colocam em questão a própria democracia. (WEFFORT, 1992, p. 121-122)

Nesse sentido, podem ser encontrados muitos pontos convergentes entre as ideias defendidas por Cardoso e Weffort. A esse respeito, o programa de governo de Cardoso, **Mãos à obra, Brasil: proposta de governo** (1994), mencionava que:

O Estado não pode nem deve se transformar no grande produtor cultural do país, concentrando em suas mãos as condições de produção, comunicação e debate no campo das artes, do pensamento e das ciências. Cabe-lhe, contudo, estabelecer um programa de metas que dê coerência à sua ação e sinalize para a sociedade o sentido de sua política cultural. (CARDOSO, 2008a, p. 92)

O programa **Avança, Brasil: proposta de governo** (1998), para o campo da cultura, afirmava que os compromissos assumidos pelo governo em sua política cultural tinham, como principal instrumento de apoio, as leis de incentivo fiscal:

O governo federal, embora não se considere nem o principal, muito menos o único agente ou financiador da cultura, reconhece sua imensa responsabilidade em relação ao setor.

O orçamento do Ministério da Cultura aumentou duas vezes e meia entre 1995 e 1998, fato extremamente significativo numa situação de estabilidade monetária e de escassez de recursos. Mas o principal instrumento de apoio ao setor foram as leis de incentivo à cultura e do audiovisual, que carrearam para as atividades culturais, somando capitais privados e renúncia fiscal do governo, cerca de um bilhão de dólares nos últimos quatro anos. (CARDOSO, 2008b, p. 53)

Assim, a concretização de uma aliança estabelecida entre FHC e Weffort foi costurada a partir de uma agenda comum, ou seja, de um modelo de desenvolvimento de políticas culturais alicerçado em torno de um programa de parcerias público-privadas e de incentivos fiscais, como defendido por ambos. Cabe lembrar que os investimentos privados via incentivos fiscais, no financiamento da cultura, constituíram a face nitidamente visível das políticas culturais adotadas no período.

Diante do que foi exposto é plausível afirmar que Weffort, em sua atuação à frente do MinC, moveu-se dentro do campo liberal democrático, equilibrando-se o máximo possível em relação às crises e ao arco de alianças conservadoras que compunham o governo FHC. Ao final de seu segundo mandato, Weffort estava muito isolado. O papel como articulador de forças e alianças estratégicas de Weffort se encerrou junto ao fim do segundo mandato de FHC.

#### **4.1 O PLANO REAL E AS ARTICULAÇÕES DA ELEIÇÃO DE 1994**

Em outubro de 1994, FHC, do PSDB, foi eleito em primeiro turno como presidente do Brasil com 55,22% dos votos, derrotando Luiz Inácio Lula da Silva, candidato pelo PT. Para a vitória de FHC concorreram inúmeros fatores: a participação na máquina do Estado<sup>195</sup>; a presença de seus colaboradores nas redes de televisão, enaltecendo seus projetos; o apoio de agentes e partidos de direita que temiam a chegada da esquerda ao poder; e o fato de FHC ter sido ministro da Fazenda e ter obtido êxito com o Plano Real<sup>196</sup>, que consistia em um conjunto de medidas de estabilização econômica implantadas durante sua gestão no Ministério da Economia, entre 1993 e 1994, no governo de Itamar Franco.

Segundo Sallum Jr. (1999), embora as fissuras nos pilares de sustentação do Estado tenham provocado o fim do regime civil-militar, ao longo da década de 1980 e nos primeiros anos da de 1990, a instabilidade econômica permaneceu não solucionada. Para o autor, essa crise decorria, em primeiro lugar, de fatores ligados às dificuldades internacionais no período e em razão de pressões norte-americanas em prol da liberalização econômica. Em segundo lugar, a crise era desencadeada por fatores relacionados à presença de movimentos sociais que reduziam muito o campo de manobras dos dirigentes do Estado:

O investimento externo, componente essencial do padrão brasileiro de desenvolvimento, converteu-se na década de 80 em desinvestimento. Não só os empréstimos privados estrangeiros cessaram como ocorreu,

195 Fernando Henrique Cardoso foi senador pelo estado de São Paulo por dois mandatos nos anos 1980, além de ter sido líder de governo e do PMDB entre 1985 e 1988.

196 Segundo Sallum Jr. (1999), a estabilização da economia por meio do lançamento do bem-sucedido Plano Real levou à candidatura de seu articulador à Presidência da República, o então ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso.

ao longo desses anos, uma enorme transferência líquida de recursos para o exterior, principalmente em função do serviço da dívida externa. Além disso, desde a segunda metade da década, acentuaram-se as pressões políticas norte-americanas em prol da “liberalização econômica”. Em segundo lugar, aumentou muito a presença no espaço público nacional de movimentos sociais, organizações populares, de classe média e, mesmo, de empresários que – além de impulsionarem a consolidação da democracia política – reduziram drasticamente o raio de manobra que tinham os dirigentes do Estado para definir saídas para a crise “de cima para baixo”. (SALLUM JUNIOR., 1999, p. 25-26)

Segundo Sallum (1999), diante dessas circunstâncias, algumas lideranças políticas “costuraram” uma negociação para a superação da crise de hegemonia que consumia o país:

A mudança nas condições do mercado internacional de capitais, o legado de Collor (positivo e negativo), a exacerbação da instabilidade político-econômica no período Itamar Franco e o crescimento avassalador do prestígio popular do candidato das esquerdas à Presidência da República constituíram condições e alavancas poderosas para a tentativa seguinte, efetivada em 1994, de “costurar” a superação da crise de hegemonia que corroía a sociedade brasileira desde o início dos anos 80. (SALLUM JUNIOR., 1999, p. 29)

Outras considerações sobre a disputa eleitoral de 1994 e a vitória de FHC podem ser analisadas por meio de uma ampla bibliografia. André Singer observou que, mesmo os eleitores brasileiros de baixa escolaridade se dividiam em esquerda, centro e direita, e tendiam a votar de acordo com a própria preferência ideológica. Nesse sentido, Singer constatou que, em relação às eleições de 1994, a vitória de Cardoso decorreu de uma confluência de fatores dos quais não se pode negar a rejeição à esquerda:

Assim, não foi o real que elegeu Fernando Henrique no primeiro turno, e sim a confluência do apoio ao real e da reação – que já havia começado antes de os preços pararem de subir – dos setores do eleitorado ideologicamente adversários da esquerda. (SINGER, 2000, p. 92)

No período eleitoral de 1994, ante a conjuntura político-partidária, inúmeras análises que envolviam o candidato FHC circularam nos espaços midiáticos, aflo-  
rando o sentimento de identificação entre direita e esquerda e transparecendo as  
diferenças ideológicas entre os grupos. Assim, por meio de críticas a Cardoso e ao  
Plano Real, foram publicadas no jornal **Folha de S.Paulo** análises efetuadas pelos  
cientistas políticos José Luís Fiori<sup>197</sup> e Roberto Mangabeira Unger<sup>198</sup>.

Em artigo publicado no caderno Mais do jornal **Folha de S.Paulo** com o  
título “Os moedeiros falsos”, José Luís Fiori apontava que FHC, ao viabilizar sua  
candidatura com uma coalização à direita, estava tentando reconduzir a burguesia  
nacional à condição de sócia menor e dependente do capitalismo mundial. Para o  
cientista político, o Plano Real e a candidatura de FHC representavam expressões  
do Consenso de Washington<sup>199</sup>, ou seja, a candidatura de FHC teria sido gestada  
pelas novas elites dominantes para viabilizar, no Brasil, a coalizão de poder, ca-  
paz de ratificar o programa de estabilização proposto pelo FMI (Fundo Monetário  
Internacional):

Desde este seu ponto de vista, aliás, o Plano Real não foi concebido  
para eleger FHC, foi FHC que foi concebido para viabilizar no Bra-  
sil a coalizão de poder capaz de dar sustentação e permanência ao

197 José Luís Fiori estudou Filosofia na Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Chile (1968-70), se graduou em Sociologia no Instituto de Sociologia da Universidade do Chile (1970), fez mestrado em Economia na Escolatina, do Instituto de Economia da Universidade do Chile (1973), doutorado em Ciências Políticas no Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universida-  
de de São Paulo (1985) e pós-doutorado na Faculdade de Economia da Universidade de Cambridge,  
Inglaterra (2005). É integrante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo  
(IEA-USP).

198 Segundo verbete do DHBB: “Roberto Mangabeira Unger nasceu no Rio de Janeiro, então Distrito  
Federal, no dia 24 de março de 1947, filho do advogado alemão naturalizado norte-americano Arthur  
Unger e da jornalista e poetisa brasileira Edyla Mangabeira. [...] Nas eleições de 1990, candidatou-se a deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro na legenda do  
PDT, mas não foi eleito. No pleito de outubro de 1994 foi assessor de Brizola, mais uma vez candidato  
à presidência da República” (SILVA, [s. d.]).

199 Segundo Paulo Nogueira Batista, o Consenso de Washington foi assim constituído: “Em novem-  
bro de 1989, reuniram-se na capital dos Estados Unidos funcionários do governo norte-americano e  
dos organismos financeiros internacionais ali sediados – FMI, Banco Mundial e BID – especializados  
em assuntos latino-americanos. O objetivo do encontro, convocado pelo ‘Institute for International  
Economics’, sob o título ‘Latin American Adjustment: how much has happened?’, era proceder a uma  
avaliação das reformas econômicas empreendidas nos países da região. Para relatar a experiência de  
seus países também estiveram presentes diversos economistas latino-americanos. Às conclusões des-  
sa reunião é que se daria, subsequentemente, a denominação informal de ‘Consenso de Washington’”  
(BATISTA JR., 2009, p. 115-116).



programa de estabilização do FMI, e dar viabilidade política ao que falta ser feito das reformas preconizadas pelo Banco Mundial. (FIORI, 1994, p. 6)

Já Roberto Mangabeira Unger, ao tecer considerações acerca das eleições de 1994, apresentou sua visão sobre o candidato FHC. As apreciações de Unger foram registradas em entrevista efetuada por Fernando de Barros e Silva e publicadas no artigo “O ideólogo da terceira via”. Crítico feroz do Consenso de Washington, Unger via o presidenciável FHC como representante de uma proposta de matriz liberal. Unger mencionava, na entrevista, que o Brasil não era obrigado, do ponto de vista jurídico, tampouco do ponto de vista econômico, a seguir o caminho do Consenso de Washington e, conseqüentemente, fortalecer mais uma vez o grupo oligárquico no poder (SILVA, 1994a). Ao ser indagado se FHC, ao aliar-se com o PFL, havia traído o que sempre dissera ou se estava sendo coerente com suas suposições, observou que a coalização PSDB-PFL-PTB, formada em torno da candidatura de FHC, havia acabado em uma farsa:

Mangabeira Unger: [...] O discurso da social-democracia ou do social-liberalismo no Brasil acabou numa tragicomédia: as oligarquias mais obscurantistas e opressoras das regiões mais atrasadas do país [servem] como sustentáculos do candidato supostamente social-democrata. (SILVA, 1994a, p. 5)

As críticas de José Luís Fiori, de Roberto Mangabeira Unger e de outros intelectuais levaram FHC a rebater as acusações em um artigo no jornal **Folha de S.Paulo** (CARDOSO, 1994). Nesse texto, FHC enfatizava que era falsa a crítica de que seu projeto de governo era neoliberal, mencionando também que estavam enganados aqueles que desejavam projetar uma imagem de que ele havia aderido ao Consenso de Washington. Seu projeto, defendia-se, nada tinha de neoliberal, mas sim de social-democrata. Seu desafio era caminhar em direção ao regime social-democrata, fazendo-o funcionar em uma sociedade de massas com extrema pobreza e marginalização cultural e reduzir as desigualdades sociais:

Aproveito, por isso, este espaço para entrar no debate que realmente interessa, o das propostas de futuro para o Brasil e o das alianças capazes de concretizá-las.



Assusta-me o que se diz sobre o que seria minha proposta. Como as opiniões expressas quase sempre se situam no contexto político e não propriamente acadêmico, em geral a crítica é feita ao que supõem ser um projeto “neoliberal”. Para construir esse projeto, faz-se uma mistura entre o que supõem ser meu pensamento com uma também suposta inflexão política “à direita”. Esta última, graças à aliança do PSDB com o PFL (esquecendo-se quase sempre do PTB). Na luta ideológica, o que se deseja projetar é a imagem de que eu teria resolvido vestir a máscara do “Consenso de Washington” e andar de braços dados com o clientelismo político “nordestino”. (CARDOSO, 1994, p. 3)

Também em discurso proferido em 28 de julho de 1994, no Memorial JK, em Brasília, com o título “O real e o sonho”, FHC (CARDOSO, 2008c)<sup>200</sup> enfatizou que, durante o exercício do cargo de ministro da Economia, ele poderia ter optado por vários modelos para enfrentar a inflação. Entretanto, ao contrário dos chamados neoliberais, que acreditavam manter o equilíbrio das finanças públicas, e dos populistas, que apostavam em pacotes milagrosos impostos pelo governo, ele havia escolhido uma política que desde o início protegesse os trabalhadores que viviam do regime assalariado. Portanto, como presidente, não agiria como neoliberal nem como populista.

Contribuindo com o debate sobre as eleições presidenciais, outros intelectuais se manifestaram publicamente a respeito de suas intenções de voto. Em 13 de julho de 1994, durante uma reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Vitória (ES), cerca de cem intelectuais – preocupados com a ofensiva da candidatura de FHC – lançaram um manifesto de apoio à candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva. Entre alguns dos mais importantes signatários do texto estavam o cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, a filósofa Marilena Chaui, os críticos literários Antonio Candido e Roberto Schwarz, o historiador Luiz Felipe de Alencastro, o economista Francisco de Oliveira e o cientista político Francisco Weffort, um dos articuladores do documento e antigo colega de FHC na USP (SILVA, 1994b, p. 5).

Segundo noticiava a imprensa em 21 de setembro de 1994, Luiz Inácio Lula da Silva, por ocasião do lançamento do livro **13 razões para votar em Lula**, que ocorreu na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH, prédio de Geografia

200 Ver p. 112-126.

e História) da USP, recebeu o apoio já mencionado da filósofa Marilena Chaui, do sociólogo Florestan Fernandes (então deputado federal pelo PT), do cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, do geógrafo Aziz Ab'Saber, da socióloga Maria Victória Benevides, do economista Paul Singer e do teólogo Frei Betto, entre outros (SILVA, 1994c, p. 1).

A **Folha de S.Paulo** noticiou em 30 de setembro de 1994 que um encontro realizado no centro entre FHC e intelectuais fora acertado pela antropóloga Ruth Cardoso e pelo filósofo José Arthur Giannotti, ambos diretores do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap). Ao comentar a presença do crítico literário Roberto Schwarz, seu amigo e eleitor de Lula, FHC afirmou: “[...] política boa se faz assim, não precisa romper. Ele foi meu aluno e permanece um grande amigo” (NERI e SILVA, 1994, p. 3).

O crítico literário Roberto Schwarz, em uma palestra proferida na Universidade de Yale em 1994 com o título “Fim de século”, depois reunida no livro **Sequências brasileiras**, analisou as ilusões da modernização brasileira a partir do esgotamento de um ciclo nacional desenvolvimentista. Assim, dadas as crises do petróleo, da dívida externa e da globalização da economia que ocorreram nos anos 1980, teria ficado claro “que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro” (SCHWARZ, 1999, p. 158).

Na esteira de suas formulações e da compreensão crítica da sociedade brasileira, Schwarz observou que, durante o período desenvolvimentista, a esperança de emprego e de integração à vida moderna atraiu os pobres para as cidades, arrancando-os do enquadramento rural. Quando essa máquina deixou de apresentar força para absorver essas pessoas, criou-se “o sujeito monetário sem dinheiro”<sup>201</sup>. Diante desse contexto, multidões modernizadas passaram a não possuir salário e cidadania:

Assim, por exemplo, o desenvolvimentismo arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento. Já sem terem para onde voltar, estas

201 Schwarz explica que a expressão não é dele, mas do ensaísta alemão de esquerda Robert Kurz. O sujeito monetário sem dinheiro “designa as massas humanas deixadas ao deus dará pelas industrializações interrompidas do 3º Mundo”. Conferir entrevista com Roberto Schwarz: “Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente” (GONÇALVES; CARIELLO, 2007, p. 8-9).

populações se encontram numa condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criminalidade e toda sorte de fanatismos. (SCHWARZ, 1999, p. 159-160 – grifos do autor)

Aprofundando ainda mais o fracasso do projeto de modernização tal qual ele foi concebido, Schwarz aponta o que dele resultou:

O processo da modernização, com dinamismo próprio, longo no tempo, com origens e fins mais ou menos tangíveis, não se completou e provou ser ilusório. Nestas circunstâncias, a desestabilização dos sujeitos, das identidades, dos significados, das teleologias – especialidades enfim do exercício de leitura pós-estruturalista – adquiriu uma dura vigência prática. Assim, o desenvolvimento nacional pode não ter sido nem desenvolvimento nem nacional, nem muito menos uma epopeia. O motor da industrialização patriótica esteve na Volkswagen e os esforços de integração da sociedade brasileira resultaram num quase-*apartheid*. A burguesia nacional aspirava à associação com o capital estrangeiro, que lhe parecia mais natural que uma aliança com os trabalhadores de seu país, os quais por sua vez também prefeririam as empresas de fora. O que parecia acumulação se perdeu ou não serviu aos fins previstos. A verificação recíproca e crítica entre as culturas tradicional e moderna não se deu, ou melhor, deu-se nos termos lamentáveis das conveniências do mercado. Etc. etc. (SCHWARZ, 1999, p. 158-159).

Portanto, é no sentido do ensaio “Fim de século” que se pode entender a negativa de Schwarz à candidatura eleitoral de FHC. Observando essa análise crítica sobre a realidade brasileira – que resgatou de maneira dramática o processo de modernização e no qual o autor não enxergava saídas –, reconhece-se os sinais da incompatibilidade teórica entre o professor FHC e seu aluno.

Em artigo de 15 de maio de 1994, Fernando Rodrigues e Fernando de Barros e Silva registraram um comentário do crítico literário Roberto Schwarz sobre FHC: “em matéria de dialética, nosso senador sempre foi um saci”. Os jornalistas levaram adiante a ironia do autor da tirada e complementaram: “saci, no caso, contém a um só tempo elogio e crítica. Algo do tipo: lépido, porém manco” (SILVA, 1994d, p. 13).

Ainda que tenham ocorrido embates entre expoentes da intelectualidade brasileira na campanha de 1994, é interessante notar que o aumento de competitividade, o imperativo corporativo e a profissionalização da carreira intelectual não contribuíram para que essa disputa tivesse a dimensão assumida em períodos anteriores, a exemplo da campanha das Diretas Já e até mesmo da eleição de 1989.

Os intelectuais ligados ao PT, por seguirem o projeto do partido, empreenderam esforços para que Lula conquistasse o poder. Entretanto, a divisão da esquerda, a falta de articulação interna, dificultava uma aliança maior, tão necessária ao enfrentamento dos desafios da campanha presidencial de 1994. Também os artistas, inseridos na categoria de trabalhadores da cultura, abandonaram o lugar deles de vanguarda – “esquentaram as multidões nas praças<sup>202</sup>” –, como ocorrera em décadas passadas.

Para melhor entender a questão em relação aos trabalhadores da cultura e à participação política, as reflexões de Renato Ortiz no livro **A moderna tradição brasileira** são exemplares. Ortiz apontou que a utopia nacional-popular das décadas de 1940, 1950 e do início dos anos 1960 transformou-se na ideologia da indústria cultural brasileira das décadas de 1970 e 1980; isto é, uma visão de mundo passou a ser pensada de outra forma, acentuando a dicotomia entre o trabalho cultural e a expressão política:

Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais. Eu diria que esta tendência se acentua quando se percebe que o mercado exige do produtor uma postura mais profissional. A relação entre cultura e política se expressava como complementaridade nos anos 50 e até meados de 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente. Os grupos culturais podiam, desta forma, associar o fazer cultura ao fazer política. Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa

202A expressão “esquentaram as multidões” foi utilizada por Fernanda Montenegro em carta que escreveu a José Aparecido de Oliveira em 1985, explicando as razões de não aceitar o convite feito para ocupar a pasta da Cultura (MONTENEGRO, 2009b, p. 195).

que eles não mais irão se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais. (ORTIZ, 1989, p. 164)

Ainda que o envolvimento político-ideológico de artistas renomados tenha arrefecido após o fim do regime civil-militar, é possível reconhecer que o debate de 1994 provocou uma série de polêmicas e de manifestações de insatisfações, revelando diferenças ideológicas.

Entretanto, pelos registros da imprensa no meio artístico, tudo parecia “civilizado”, ao contrário de 1989, momento em que as posições políticas se exacerbaram, particularmente com a disputa entre Fernando Collor e Lula. As matérias informavam que em 1994 o ambiente nos palcos e nos camarins era afável. Nesse contexto, artistas como Paulo Betti, por exemplo, eleitor de Lula, argumentava: “a eleição de 1994 não tinha nada a ver com 1989”. Já outros mantiveram-se neutros até quase às vésperas das eleições, como Caetano Veloso (MIGLIACCIO e FRAGA, 1994, p. 6).

Certamente, o pouco envolvimento de artistas e intelectuais com a campanha eleitoral de 1994 decorria das características geradas pelo avanço do capitalismo no Brasil, conectado à dinâmica mais geral do processo de globalização mundial, que forjava novas inserções desses profissionais no mundo do trabalho. Ridenti argumenta que, inseridos na indústria cultural, o engajamento dos artistas na década de 1980 estava muito distante daquele dos anos 1960 e que seria impossível retomar a postura de seus antecessores, pois a desintegração provocada pelo avanço da indústria cultural dificultava projetos coletivos, nos quais artistas e intelectuais se envolveram com os rumos concretos da política:

Que ninguém se iluda: não há como voltar às circunstâncias do passado de oportunidades perdidas de um ponto de vista de esquerda. É sabido que a tendência à fragmentação social do capitalismo de hoje dificulta projetos coletivos alternativos, como aqueles dos anos 60, levando muitas vezes os atuais artistas e intelectuais engajados a meramente transferir a uma dada causa seus apoios e prestígios pessoais, por exemplo, declarando apoio a certos candidatos ou partidos no horário

político obrigatório na televisão. Mas nem por isso seria adequado conformar-se com o presente de burocratização inofensiva das atividades intelectuais e artísticas (RIDENTI, 2003, p. 15).

Ainda segundo Ridenti, isso se justificaria porque “hoje predomina o *senso de realidade experimentada* que supõe a reprodução eterna da sociabilidade capitalista” (RIDENTI, 2003, p. 17 – grifo do autor). Na carta que a atriz Fernanda Montenegro enviou em 9 de maio de 1985 ao ex-secretário de Cultura José Aparecido de Oliveira recusando o convite para assumir o cargo no então recém-criado Ministério da Cultura, pode ser observado esse processo de mudança:

Recentemente, artistas deste país foram convocados para um grande futuro e uma grande mudança. As oposições políticas armaram palanques, esses mesmos artistas, preparando o espetáculo, “esquentaram” as multidões nas praças, fortalecendo lideranças ainda não confiantes em si mesmas como comunicadores. Uma vez fortalecidas, essas lideranças políticas ocuparam o centro dos palanques. Os artistas, cumprida sua missão, recuaram. As massas humanas se impuseram. A partir daí, todos nós, irmanados, começamos a construção de um Brasil novo. (MONTE-NEGRO, 2009b, p. 194)

No arco de apoio à candidatura de Lula, segundo registro da imprensa, alguns atos públicos contaram com a participação de estudantes, intelectuais e artistas. Assim, uma reportagem publicada no jornal **Folha de S.Paulo** em 2 de setembro de 1994 relatava que, no dia anterior, cerca de mil estudantes participaram de ato público junto a intelectuais e artistas na Faculdade de Direito da USP, no Largo São Francisco, em prol da candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência. Em tom exaltado, vários intelectuais petistas usaram a metáfora do descobrimento do Brasil para comparar Lula aos “índios que foram massacrados”, e FHC aos “descobridores que há 500 anos exploram o povo pobre”. A metáfora havia sido lançada pelo dramaturgo pernambucano Ariano Suassuna, que leu um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha endereçada ao rei de Portugal por ocasião da chegada dos portugueses ao território brasileiro, em 1500. Segundo afirmou Suassuna: “Caminha mentiu e aproveitou-se da pureza e da ingenuidade dos índios, como Fernando Henrique Cardoso faz agora quando diz que está do lado deles”. O educador Paulo Freire reiterou a comparação dizendo que “o outro candidato [FHC], um dia defensor dos índios,

resolveu trocar de lado para ficar com os exploradores”. Os cientistas políticos Paulo Sérgio Pinheiro e José Álvaro Moisés lançaram, durante o ato, um manifesto dos intelectuais em apoio a Lula, endossado por cerca de 1.200 assinaturas (INTELECTUAIS..., 1994, p. 3).

À medida que a campanha foi ganhando força, intelectuais e artistas passaram a ser pressionados para se posicionarem abertamente a respeito do candidato com maiores chances de vencer as eleições: Lula ou FHC.

As notícias da imprensa durante toda a campanha relatavam que FHC reunia-se com artistas e intelectuais para tentar mudar a imagem de que concorria à presidência por meio de uma aliança conservadora. Em 21 de setembro de 1994, o **Jornal do Brasil** noticiou que FHC havia se reunido com cerca de 70 artistas e intelectuais, explicando as razões da aliança do PSDB com o PFL: “Só se governa comendo. Eu prefiro fazer aliança agora, porque custa mais caro fazer no Congresso” (ALIANÇA..., 1994, p. 3). O poeta Ferreira Gullar, que já havia declarado seu voto em FHC, acrescentou: “Pra que esconder isso se todo mundo sabe que o fisiologismo é uma prática política que existe mesmo?” (ALIANÇA..., 1994, p. 3). O encontro foi realizado na casa da cantora e compositora Olivia Byington; entre os presentes estavam eleitores declarados de FHC, como Tom Jobim, Regina Duarte e João Bosco. O escritor Jorge Amado enviou um fax de Paris, declarando seu voto também em FHC. O fax foi lido na abertura do encontro por Regina Duarte, que, ao chegar à casa de Olivia Byington, alegou ser “Fernandete desde criancinha” (ALIANÇA..., 1994, p. 3).

É interessante notar o apoio que Jorge Amado, Ferreira Gullar e outros intelectuais e artistas militantes do PCB deram a FHC. A esse respeito, Ferreira Gullar comentou sua escolha: “Não há nenhuma incoerência entre ter sido do Partidão e votar no Fernando Henrique” (MIGLIACCIO e FRAGA, 1994, p. 6). Pela análise realizada por Marco Aurélio Santana (2007), que investigou as disputas de hegemonia entre o PCB e o PT no interior do sindicalismo brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, a lógica de ação justificada pelos comunistas (PCB) seria sempre em termos da transição democrática e da garantia da democracia contra o retrocesso político.

Concretizada a vitória de FHC, o recém-eleito presidente da República fez em 14 de dezembro de 1994 seu discurso de despedida do Senado Federal, observando que as eleições haviam colocado um ponto final no processo de transição brasileira:



Acontece que estas eleições colocam, a meu ver, um ponto final na transição. Depois de dezesseis anos de marchas e contramarchas, a “abertura lenta e gradual” do ex-Presidente Geisel parece finalmente chegar ao porto seguro de uma democracia consolidada – e aqui falo mais como observador da História recente do que como Presidente eleito.

É um edifício acabado essa democracia? Decerto que não. Há uma agenda de reformas políticas que não se esgotou na questão do sistema de governo. Teremos de encaminhar essas reformas, até para compatibilizar a opção presidencialista do eleitorado com os requisitos de legitimidade e eficácia das instituições representativas. (CARDOSO, 1995a, p. 4-5)

Os argumentos utilizados por FHC no discurso de despedida do Senado revelavam a confiança de que sua vitória representava a conquista da democracia. Contudo, Cardoso enfatizava que era preciso romper com o legado deixado pela Era Vargas:

Eu acredito firmemente que o autoritarismo é uma página virada na História do Brasil. Resta, contudo, um pedaço do nosso passado político que ainda atravanca o presente e retarda o avanço da sociedade. Refiro-me ao legado da Era Vargas – ao seu modelo de desenvolvimento autárquico e ao seu Estado intervencionista. (CARDOSO, 1995a, p. 10).

Para tanto, Cardoso (1995) afirmava que se iniciava no Brasil a abertura de um ciclo de desenvolvimento que colocaria o país em nova ordem do dia em relação aos temas da reforma do Estado e de um novo estilo de inclusão de sua economia no cenário internacional. Nesse sentido, FHC vislumbrava um horizonte de mudanças históricas.

Em 25 de dezembro de 1994, o jornal **O Estado de S. Paulo** reproduziu um artigo publicado na **London Review of Books** escrito pelo historiador Perry Anderson<sup>203</sup>, em que o acadêmico destacava que a vitória de FHC, depois de três décadas

203 Perry R. Anderson é um historiador inglês nascido em 1938. Professor da UCLA, nos Estados Unidos, foi editor da **New Left Review**, a principal revista de esquerda do mundo anglófono. Ensaísta político, Anderson é conhecido por seu trabalho em história intelectual e filia-se à tradição do marxismo ocidental do pós-1956. É irmão do historiador e cientista político Benedict Anderson. Ver biografia e obras do autor em: PERRY Anderson. **Boitempo**. 2017. Disponível em: <https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/perry-anderson-36>. Acesso em: 20 ago. 2020.



de governantes “incivis”, poderia representar a oportunidade de ele conquistar a lealdade das camadas mais pobres:

A plataforma com que Fernando Henrique foi eleito é moderada. Sua biografia divulgada durante a campanha afirma: “Não é radical”. É possível – talvez provável – que suas ações sejam ainda mais limitadas que suas promessas. Mas até nessa eventualidade ele poderá conquistar a lealdade das camadas mais pobres. Isso porque o Brasil sofreu com uma série ininterrupta de governantes brutais ou ridículos durante três décadas. Nenhum deles – salvo o último substituto – tinha a menor sensibilidade em relação aos pobres ou oprimidos. O regime militar governava com firmeza e habilidade. Mas nunca foi apreciado. Seus anos mais prósperos, sob o governo Médici, foram os anos caracterizados por maior temor. (ANDERSON, 1994, p. 1)

Nesse artigo, Anderson argumentou que raras vezes a direita brasileira havia se mobilizado de modo tão visível em uma aliança a favor de um candidato, como o fez em relação a FHC. Anderson também reconheceu que os críticos de FHC pertencentes à esquerda estavam enganados ao pensarem que ele os negligenciaria, pois, para o historiador, por compaixão ou cálculo, FHC não agiria dessa forma (ANDERSON, 1994, p. 1).

Essa análise na qual Perry Anderson assumia uma posição otimista em relação à vitória de FHC foi acompanhada pela de outros renomados acadêmicos, como Alain Touraine. Essa compreensão demonstrava que, a partir de círculos da intelectualidade internacional, a vitória de FHC passou a ter uma importância política muito grande (FONTENELLE, 1995). Nessa perspectiva, FHC representava a imagem do político, bem como a do intelectual, corroborada por seus estudos acadêmicos, que abordavam as novas condições de inserção da América Latina na economia mundial, e pelos desafios políticos por ele enfrentados, em especial durante a criação do Plano Real.

Além de ser considerado o político responsável pela arquitetura do Plano Real, pelos cargos que conquistara e por sua trajetória acadêmica, FHC aparentava, a seus defensores, possuir os recursos necessários, tanto materiais quanto simbólicos, para se tornar o protagonista na transformação do país.

## 4.2 REAPROXIMAÇÃO ENTRE FHC E WEFFORT

Logo após ser eleito, FHC iniciou o trabalho de compor seu ministério, convidando amigos de longa data, como o acadêmico e intelectual Francisco Weffort<sup>204</sup> para o MinC – como já mencionado. Na época, ainda filiado ao PT, foi chamado para assumir um cargo público e contribuir com o presidente em um momento de nova configuração nacional.

Assim, seguindo uma linha de pensamento como a formulada por Raymond Williams, particularmente, em relação ao conceito de estrutura de sentimento<sup>205</sup>, é que se entende as relações geracionais estabelecidas entre FHC e Weffort, sintetizadas em múltiplas experiências sociais, o que fornece caminhos para compreender as mudanças, os conflitos e as permanências. Williams, a partir do conceito de estrutura de sentimento, abriu caminhos para a compreensão da ideia de sentimentos socio-culturais, que sobrevivem em meio a transformações, assim definindo esse conceito:

Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis

204 O DHBB assim descreve Weffort: “Formado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (USP), ingressou no quadro de docentes dessa universidade em março de 1961, lecionando em cursos de graduação até o golpe militar de 1964. Deixou então o país e foi admitido como professor e pesquisador no Instituto Latino-Americano de Planificação Econômica e Social (Ilpes), instituição sediada em Santiago do Chile e vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU). Em 1968 doutorou-se pela Universidade de São Paulo e passou a trabalhar como professor visitante na Universidade de Essex, na Inglaterra, onde permaneceu até o ano seguinte. Em 1974 transferiu-se para a Argentina, onde trabalhou na Universidade de La Plata e foi assessor da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Ainda na década de 1970, integrou o corpo de pesquisadores do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap) e foi um dos fundadores e o primeiro presidente do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (Cedec). [...]”

Opositor do regime militar vigente no país desde abril de 1964, participou em 1980 da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), formado a partir dos movimentos sociais surgidos no Brasil no final da década de 1970” (MONTEIRO; CECHINE, [s. d.]).

205 Segundo Cevasco (2001, p. 97), estrutura de sentimento é “o termo que Williams cunhou para descrever como nossas práticas sociais e nossos hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que os estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido”.

numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações. (WILLIAMS, 1979, p. 134)

Ainda lançando mão da análise sociocultural elaborada por Raymond Williams, pode-se enfatizar que a formação intelectual realizada por FHC e Weffort, entre as décadas de 1950 e 1960, bem como as experiências no Chile, a partir de 1964, possibilitaram uma aproximação pujante, principalmente em razão das questões enfrentadas pela sociedade brasileira durante as décadas de 1960 e 1970. Além disso, FHC e Weffort eram representantes de um sistema de produção de um saber, fincado em uma linha de pensamento alicerçada na tradição uspiana, que tinha em Florestan Fernandes um dos principais intelectuais dessa configuração.

Desse modo, as relações estabelecidas entre FHC, Weffort e Florestan podem ser entendidas como resultado de uma estrutura de sentimento, pois foram ancoradas em um tempo e em um espaço determinados e foram frutos de tensões experienciadas, que se mantiveram, mesmo que, por vezes, tenham sido abaladas em razão das divergências políticas, dos caminhos percorridos e dos embates travados – e, principalmente, por gerações bem estabelecidas na relação professor e aluno.

Além disso, FHC foi, em 1969, um dos criadores do Cebrap. Também, em 1976, Weffort fundou e foi o primeiro presidente do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (Cedec), que muitas vezes fez contraponto ao Cebrap. Esses centros contribuíram para a sedimentação intelectual e política em pleno período ditatorial. Atuando em múltiplos domínios, ou seja, nas atividades acadêmicas e políticas, esses intelectuais conquistaram posições de destaque. Florestan Fernandes, em 1986, elegeu-se deputado federal constituinte pela legenda do PT, mas Francisco Weffort não se elegeu no mesmo pleito. Dessa maneira, as experiências vivenciadas, particularmente, entre Weffort e FHC acabaram se conectando diante de um novo contexto, ou seja, a vitória de FHC em 1994, possibilitando o engendramento de novos enquadramentos.

Em artigo para o jornal **Folha de S.Paulo** publicado em 4 de outubro de 1994, Francisco Weffort considerou a conquista de FHC como a segunda revolução democrática da história brasileira:

Estaremos caminhando no sentido de uma economia mais desenvolvida e de uma sociedade menos injusta. Não é isso que se chama em geral de modernidade? Se for este o caminho, e eu sinceramente espero que assim

seja, estas eleições de 1994 ficarão na nossa história depois de 1930, como o início da nossa segunda revolução democrática. (WEFFORT, 1994a, p. 2)

Para Weffort (1994a), se as eleições de 1994 haviam dado início à segunda revolução democrática, o protagonista dessa revolução era FHC, para quem se abriam horizontes e alternativas políticas concretas a mudanças no país. Em relação à primeira revolução democrática, o cientista político afirmava que Vargas havia sido responsável por profundas transformações ocorridas no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, contribuindo para a construção do cenário do país no presente:

Reconhecer Getúlio Vargas como uma figura controvertida de nossa história é a maneira mais segura de homenageá-lo. É também a maneira mais prudente de se aproximar de um nome que liderou o país em período decisivo, que dá início à construção do Estado moderno e a um crescimento urbano e industrial cujas repercussões chegam até os nossos dias. Dos anos 30 aos 60, o Brasil deixou de ser uma sociedade agrária tradicional para tomar o rumo de uma sociedade industrial moderna. Nós nos encontramos neste processo de transformação até hoje. (WEFFORT, 1994b, p. 11)

Também a respeito da declaração dada por Weffort de que a vitória de FHC representava uma segunda revolução democrática, Marcelo Pontes comentou no **Jornal do Brasil** em 1º de janeiro de 1995:

Ele está assumindo hoje mais do que o governo do Brasil. Assume o comando do que o seu ministro da Cultura, o professor Francisco Weffort, definiu como segunda revolução brasileira depois de 1930. Como em 30 se desmantelaram estruturas da República Velha, a grande missão de Fernando Henrique, agora, é jogar fora os entulhos de tudo de ruim que o clientelismo e o corporativismo amontoaram de lá para cá nos porões e nas salas de visita do governo, contaminando as relações do poder público com o poder privado e espremendo entre os dois os interesses de quem paga a conta dessa farra – o contribuinte. (PONTES, 1995, p. 2)

Portanto, o apoio público de Weffort a FHC, em outubro de 1994, sinalizava que o fundador do PT já estava se preparando para pedir a própria desfiliação do

partido. A propósito, esse descontentamento com o PT pode ter se iniciado ainda no ano de 1986, quando, nas eleições daquele ano, Weffort não foi eleito como deputado federal constituinte. Em entrevista (2010), ao ser indagado sobre a eleição de 1986 em que se candidatou ao mesmo tempo que Florestan Fernandes, Weffort discorre sobre a competitividade e a disputa de votos com um companheiro de partido próximo em ideias e sobre as mágoas deixadas pelo processo eleitoral:

[...] porque por exemplo se eu sou professor, vou buscar votos nas pessoas que foram meus alunos, do mesmo modo que meu colega de partido que tem ideias semelhantes. Essa eleição é bem o exemplo disso que estou dizendo. O professorado de São Paulo não aguentava ter dois ou três candidatos, só podia ter um! Agora quem vai, vai, e quem não vai? (WEFFORT, 2010, [s. p.] )

A amizade entre FHC e Weffort – baseada na confiança e no conjunto de experiências compartilhadas – favoreceu a escolha do sociólogo para ocupar a pasta da Cultura. No livro **Diários da presidência: 1995-1996** (2015), FHC discorre sobre como foi concretizado o convite a Francisco Weffort para ser ministro, lembrando o período<sup>206</sup>.

Também em entrevista, FHC (2019) relatou como ocorreu o convite a Weffort para o cargo no MinC e como foi acertado seu afastamento definitivo do PT.

O Weffort foi meu aluno na USP. Eu havia indicado a ele para ir ao Chile. Ele foi. E, quando eu fui para o Chile, em 1964, ele já estava lá. Me recebeu no aeroporto quando eu cheguei. Então, eu conhecia bem o Weffort. Foi meu aluno, trabalhou comigo. Quando fui eleito presidente, o Weffort foi a algum encontro e senti que ele estava tendendo a contribuir. Eu perguntei: “Você vai fazer o quê?”. Ele me disse que ia para

206 No livro **Diários da Presidência: 1995-1996**, a entrada de Francisco Weffort como ministro da Cultura é narrada em mais detalhes. A primeira sondagem, registra o texto, aconteceu entre Otaviano de Fiori e Weffort, e depois diretamente entre FHC e Weffort em dezembro de 1994, após um seminário em Brasília. Esse encontro indicou a FHC que Weffort estava se distanciando das posições do PT. Após acertar uma articulação para que Roberto Muylaert fosse para a Secretaria de Comunicação e não conflitasse com Weffort na pasta da Cultura, FHC confirmou os nomes. O nome dele foi muito bem aceito. Weffort é citado várias vezes no livro **Diários da Presidência: 1995-1996**, seja em reuniões do núcleo político do governo, seja em funções de conselheiro político de FHC durante a gestão (Cf. CARDOSO, 2015, p. 42).

uma universidade nos Estados Unidos. E disse: “Amigo, você não teria interesse de vir para o governo?”. Senti que havia um caminho, então o convidei para ser ministro, ele tinha sido secretário de Relações Internacionais do PT. Demandou um tempo essa articulação, ele precisava avisar o Lula que iria para o governo. Veio e ficou oito anos. (CARDOSO, 2019)

O ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2022) descreve assim o episódio:

O Weffort foi um grande companheiro. Acho normal que as pessoas mudem de posição ao longo da vida e se ajustem partidariamente. O Weffort era um quadro dirigente fundador do PT, uma pessoa que contribuiu para que a gente criasse o maior partido da América Latina, mas ao longo da sua vida percebeu ter mais afinidade com o programa e a estratégia política do PSDB. É preciso lembrar que o PSDB já foi um partido social-democrata e tinha algo em comum com o PT, nesse sentido. Também era um partido que deu uma sustentação ao processo de transição do nosso país para a democracia e depois para o próprio governo do PT. Mas dessa posição social-democrata, o PSDB acabou fazendo uma transição para um partido de centro-direita, mais alinhado com políticas neoliberais, especialmente na gestão da economia, mas também numa percepção do papel do Estado na vida das pessoas. Eu acho que o Weffort, lá pelas tantas, se deu conta de que os projetos que ele pensava para a cultura se ajustavam mais a esse projeto do que ao projeto do PT, e tudo bem. Além disso, a gente não pode esquecer que ele já tinha um vínculo pessoal com Fernando Henrique. Foram dois intelectuais que se afastaram e se reaproximaram. Acho natural. (SILVA, 2022)<sup>207</sup>

Sobre o afastamento de Weffort do PT, em 15 de dezembro de 1994, a imprensa noticiou que Francisco Weffort havia encaminhado, no dia anterior, um fax a Gilberto de Carvalho (então secretário-geral do PT), solicitando seu pedido de desfiliação do partido. Na correspondência, Weffort justificava seu pedido de desfiliação,

207 Entrevista do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva a Fabio Maleronka Ferron por meio de questões enviadas por e-mail em 17 de janeiro de 2022, respondidas em 17 de julho de 2022 e devolvidas por seu assessor de imprensa, José Chrispiniano, em 19 de julho de 2022.

observando que tal fato representava: “o caminho natural na circunstância, tendo em conta a decisão do PT contrária à participação no governo” (WEFFORT..., 1994c, p. 7).

Anos depois (2010), em entrevista, Weffort justificou que naquele momento (1994) não desejava mais permanecer no PT. Contudo, ao ser indagado sobre o fato de transitar entre duas lideranças fortes, do PT e do PSDB, respectivamente Lula e FHC, Weffort ponderou: “[O]s dois, Lula e FHC, são tipos inteligentíssimos! Duas figuras notáveis da história brasileira. E ponto. Isso é o que importa. Gosto dos dois” (WEFFORT, 2010, [s. p.])

As críticas sobre o posicionamento de Weffort por ter assumido o cargo de ministro de FHC remetia, para alguns observadores e jornalistas, à ideia de oportunismo político, acertado após a vitória nas urnas. O jornalista Jânio de Freitas (1994) teceu fortes críticas a Weffort:

Se, a seu juízo, Fernando Henrique é portador de possibilidades inovadoras, já o era durante a campanha, porque não mudou de lá para cá. Logo, a adesão coerente de Weffort deveria ocorrer, como a de outros, durante a campanha, quando agiu na tentativa de evitar a vitória de Fernando Henrique. A adesão só se deu, porém, ao aceno do eleito com um ministério.

Nisso, o futuro ministro da Cultura deu um triste exemplo da incultura política que faz do Brasil o que ele é. (FREITAS, 1994, p. 5)

Weffort rebateu as acusações de Jânio de Freitas, ponderando que, durante a campanha eleitoral de 1994, as diferenças entre as propostas de Lula e Fernando Henrique haviam diminuído sensivelmente (WEFFORT..., 1994d)<sup>208</sup>.

Não obstante, a determinação de FHC na escolha de Weffort estava intimamente relacionada a uma decisão pessoal, como ele apontou em entrevista (2019): “O Weffort é uma pessoa que eu sempre admirei, porque ele tem uma cabeça muito poderosa. Ele sabe pensar. Eu o conhecia bem. Eu queria que ele fosse ministro”.

Reiterando os laços com Weffort, intelectuais e artistas já em seu discurso de posse, em 1995, FHC enfatizou que uma ação verdadeiramente reformadora requeria a participação de novos atores, como intelectuais, artistas e produtores culturais. Pela argumentação do novo presidente, era necessário prestigiar e dar condições para que esses intelectuais se mobilizassem em torno das mudanças necessárias ao país:

208 Ver p. 4.



Nossos intelectuais, nossos artistas e nossos produtores culturais são a expressão genuína do nosso povo. Quero prestigiá-los e dar-lhes condições para que sejam construtores da cidadania. Pois a cidadania, além de ser um direito do indivíduo, é também o orgulho de fazer parte de um país que tem valores e um estilo próprios. (CARDOSO, 1995b, p. 20)

Assim, já no início de seu mandato, FHC demonstrou vontade de realizar alianças sólidas, mesmo com alguns nomes que haviam atuado contra sua candidatura. A intenção de FHC era propor uma conciliação.

Entretanto, já nos primeiros dias de janeiro de 1995, afloraram divergências entre artistas e intelectuais com o governo, intensificando o debate e as diferenças políticas. O mote principal das desavenças foi a proposta de Weffort de criação de uma instituição nos moldes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que seria responsável por gerenciar projetos culturais (WEFFORT..., 1995a)<sup>209</sup>. O episódio resultou na primeira crise do governo, pois os funcionários da Funarte<sup>210</sup> protestaram por meio de um abaixo-assinado contra a ideia do ministro de criar uma fundação cultural. Ferreira Gullar, então presidente da Funarte, garantia que, segundo lhe afirmara Weffort, não haveria superposição de funções entre as duas fundações, argumentando: “Isso ficou claro: a fundação que ele quer criar vai funcionar como um banco, com recursos para financiamento. A Funarte, ao contrário, tem como atribuição criar projetos” (WEFFORT..., 1995b, p. 6).

A proposta de criação de uma fundação para gerenciar projetos culturais nos moldes da Fapesp também foi noticiada pelo **Jornal do Brasil** em 2 de janeiro de 1995. O jornal registrava que a ideia era rejeitada por um grupo de funcionários da Funarte, mas dividia intelectuais, o que resultara no início do primeiro “*round*” entre Weffort e esses grupos:

Weffort nem tinha assumido o ministério quando recebeu, na quinta-feira da semana passada, em seu escritório na Universidade de São Paulo, um abaixo-assinado de um grupo de funcionários da Fundação

209 Ver p. 8.

210 Cabe ressaltar que Weffort afirmou, em entrevista concedida ao Projeto Produção Cultural no Brasil, em 2010, que, quando foi chamado para o governo de FHC, encontrou as instituições do MinC em frangalhos, especialmente a Funarte: “Era uma instituição importante e estava mal. Havia um clima de muita desesperança na cultura, essa é a verdade” (WEFFORT, 2010, [s. p.]).



Nacional de Arte (Funarte), com sede no Rio. O documento, com mais de 150 assinaturas, é um protesto à iniciativa de Weffort e por tabela ao Presidente Fernando Henrique Cardoso, o real idealizador da Fapesp Cultural. “À criação de uma nova fundação com as finalidades anunciadas é preferível, onde necessário, reformular o estatuto da Funarte”, defende o abaixo-assinado. A ideia de Weffort também divide intelectuais, ligados ou não à Fapesp. “O modelo da Fapesp para área cultural é inaplicável”, opina José Goldenberg, ex-reitor da USP e ex-ministro da Educação e de Ciência e Tecnologia (FUCUTA, 1995, p. 1).

As peculiaridades do momento histórico já apontavam que as disputas entre intelectuais e artistas ligados ao MinC estavam apenas começando. Alguns dias após a posse de FHC, Ferreira Gullar foi demitido. Segundo registrava a imprensa, o poeta – que fez campanha para FHC e votou nele – sentiu-se ofendido e chateado com a decisão do presidente da República de demiti-lo da direção da Funarte<sup>211</sup>. Gullar demonstrava sua insatisfação principalmente em função das declarações de FHC, que afirmava que mexeria em cargos de segundo e terceiro escalões por conta de corrupção e incompetência. Gullar questionava: “Então eu quero saber em que categoria fui incluído. Eu vou cobrar isso, porque não entrei à toa nessa batalha, neste trabalho desgastante” (LIMA, 1995, p. 5).

Uma resposta forte à demissão de Ferreira Gullar não demorou a chegar. Segundo noticiou a imprensa, cerca de 150 artistas e intelectuais organizaram, em 18 de janeiro, um jantar de desagravo a Gullar. Também um manifesto assinado por 300 artistas e intelectuais foi enviado para o presidente da República, FHC, em Brasília.

211 Em entrevista realizada por Marcelo Ridenti, Ferreira Gullar justifica sua assinatura no manifesto de apoio à candidatura de FHC na eleição de 1994 da seguinte forma: “Eu apoiei Fernando Henrique por uma única razão, o Plano Real. Muitos amigos meus ficaram chateados de eu apoiar o Fernando Henrique, porque eles todos estavam apoiando o Lula, aí, numa reunião, eles me cobraram isso e eu disse a eles o seguinte: ‘Olha, fulano, você se lembra quando o Lula queria fundar o PT, e nós lá na praia de Ipanema, na Farma de Amoedo, você se lembra disso? De que você dizia que o PT ia dividir a classe operária, você se lembra do que eu disse para você? Eu disse para você o seguinte: Escute, faz quase setenta anos que nós estamos nessa luta junto à classe operária e não conseguimos conquistar a classe operária, deixa vir alguém que pelo menos consiga fazer isso, está bem? Você se lembra disso? Pois então, você era contra o PT, eu era a favor da criação desse partido. Você se lembra de quando o Lula foi encontrar o Lech Walesa, o que é que você disse? Você aí, esse outro, o que é que você disse? Que ele era um traidor da classe operária, não é? E agora ele é o quê? Você está contra eu votar em Fernando Henrique, que foi exilado como eu e que lutou contra a ditadura como eu lutei. Tudo bem. Então eu votar em Fernando Henrique é uma traição, mas você está votando no cara que, segundo você, era o traidor da classe operária que foi se juntar a Lech Walesa, que é um dos responsáveis pelo fim do Regime Soviético” (RIDENTI, 2012).

Assinaram o manifesto Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Dias Gomes, Darcy Ribeiro, Miguel Falabella, Bibi Ferreira, Maria Bethânia, Aldir Blanc, entre outros (ARTISTAS..., 1995)<sup>212</sup>.

Entre os nomes dos apoiadores da permanência de Gullar à frente da Funarte, alguns deles eram próximos ou filiados à militância do PCB<sup>213</sup>. Esses artistas e intelectuais defendiam a legalidade democrática conquistada por meio de eleições, mas, certamente, também estavam envolvidos em polêmicas sobre as teses da esquerda no campo da cultura e sobre o novo modelo de desenvolvimento que estava sendo gestado pelo governo. Tal fato demonstrava que grupos de esquerda se articulavam dentro do MinC como importantes forças políticas, desejando atuar no processo de criação e desenvolvimento de ações voltadas para o campo cultural. No caso específico de Gullar, suas relações com o PCB, com governos anteriores – particularmente o de Sarney – e por ser indicado de José Aparecido de Oliveira podem ter se tornado fatores para que o poeta fosse afastado da presidência da Funarte<sup>214</sup>.

Assim, apesar de toda a pressão política efetuada por seus aliados para que Gullar permanecesse no cargo, ele foi substituído. Em 27 de janeiro de 1995, foi empossado como presidente da Funarte Márcio Souza<sup>215</sup>. Os embates travados entre importantes atores sociais, como Ferreira Gullar e Weffort, sinalizavam o surgimento

212 Ver p. 2.

213 Um breve histórico sobre o processo de extinção do PCB, registrado no dicionário DHBB aponta que: “Nos dias 25 e 26 de janeiro de 1992, o PCB realizou seu X Congresso (também extraordinário) no Teatro Zaccaro, na cidade de São Paulo, e ao fim da reunião o PCB foi declarado extinto. [...] Muitos comunistas, entre os quais Paulo Cavalcanti e Oscar Niemeyer, não aceitaram, porém, a decisão de extinguir o PCB. Puseram em dúvida a legitimidade do congresso e resolveram recorrer à Justiça. No mesmo dia da extinção, foi realizada uma reunião no Colégio Roosevelt, em São Paulo, e proposta uma Conferência Nacional de Reorganização do PCB. Entre os dias 25 e 28 de março de 1993, o grupo organizou novo congresso, decidido a manter o nome, a sigla e o mesmo símbolo do partido. Em alguns atos políticos ocorridos no período, como a campanha em favor do *impeachment* do presidente da República Fernando Collor de Mello em 1992, e a campanha eleitoral de 1994, esses comunistas se apresentaram em nome do PCB. Afinal, em maio de 1996, o Partido Comunista Brasileiro conseguiu seu registro definitivo no TSE. Cumpriu a exigência de criar diretórios em 20% dos municípios de pelo menos nove estados da Federação – conseguindo, segundo seus dirigentes, representação em 20 estados – e passou a ser presidido por Zuleide Faria de Melo” (ABREU, [s. d.])b).

214 A respeito, ver matéria do jornal **Folha de S.Paulo** de 19 de setembro de 1989, com o título: “Gullar faz programa do PCB” (GULLAR..., 1989, p. 3).

215 Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Márcio Gonçalves Bentes de Souza nasceu em Manaus, Amazonas, em 1946. “Romancista, dramaturgo, ensaísta, contista e diretor de cinema. A obra de Márcio Souza se destaca pela sua busca constante em desvendar a Amazônia, cuja riqueza cultural e histórica é ignorada pelos próprios brasileiros. [...] Filho de um operário gráfico, escreve críticas de cinema para jornais e participa da fundação do Grupo de Estudos Cinematográficos de Manaus. Muda-se para São Paulo em 1965 e ingressa no curso de ciências sociais da Universidade de São Paulo (USP)” (MÁRCIO..., 2022).

de novos grupos de intelectuais, que buscavam alterar o modelo de gestão do MinC, provocando um choque de forças políticas que vinham à tona, fruto de divergências ideológicas.

#### **4.3 A REGULAMENTAÇÃO DA LEI ROUANET E A PROPOSTA *CULTURA É UM BOM NEGÓCIO***

O marco do debate sobre as principais diretrizes no campo da cultura propostas por Weffort, que o orientaram desde que foi empossado como ministro, residia na ideia de que atividades culturais não poderiam prescindir da proteção estatal, mas que os incentivos ao desenvolvimento da cultura deveriam contar com recursos oriundos de empresas públicas ou privadas, mediante dedução fiscal. O reconhecimento das forças do mercado e a relação delas com o Estado foi reiterado em depoimento de Weffort durante entrevista em 2010:

Sempre acreditei que o Estado tem o dever da cultura, tanto quanto o dever da educação. Isso não significa que deva haver dirigismo de Estado para a cultura, como não deve haver dirigismo para a educação. A sociedade, a começar pela família, tem o dever fundamental com a educação. E a sociedade – pela família, mas também em conjunto com as instituições culturais e empresas – tem o dever com a cultura. A política da cultura deve trabalhar com “duas mãos”: fundos públicos, que devem ser aplicados a fundo perdido, e a possibilidade de captar recursos nas empresas com dedução fiscal. Os fundos já existiam, em escala menor do que hoje, mas existiam. O pessoal fala muito genericamente nas funções do Estado e do mercado. O mercado é muito mais forte do que a presença do Estado na cultura, mas há um pedacinho do Estado que atua. E há um pedaço das leis que possibilitam a captação de recursos no mercado. Mas o que se capta é muito pouco, tanto no Estado quanto no mercado. (WEFFORT, 2010, [s. p.] )

Nessa entrevista (2010), analisando as formas de conceber a relação entre o Estado e o mercado, Weffort demonstrava que se orientaria por meio de um modelo de gestão que apoiaria o desenvolvimento do dinamismo privado da cultura nos moldes capitalistas como adotado por países desenvolvidos, a exemplo dos EUA:

Defendo a criação de políticas para fazer realmente com que o Estado tenha capacidade de estímulo do mercado. A música popular brasileira, por exemplo, é uma das grandes do mundo. E a nossa presença no mundo não tem relação com a nossa significação mundial, em termos de mercado. Precisamos jogar isso para o mundo. Os americanos fazem, por que não podemos fazer? (WEFFORT, 2010, [s. p.])

Assim, pela concepção de Weffort, era preciso remover os entraves que dificultavam a atuação do mercado, sobretudo para garantir condições de desenvolvimento da área cultural, possibilitando o surgimento de maneiras mais dinâmicas de produção e distribuição da cultura. Em seus pronunciamentos, Weffort reconhecia a impossibilidade do Estado de arcar com a ação cultural com recursos próprios, em razão das condições estruturais do capitalismo coadjuvante às economias centrais, sobretudo dada as constantes crises enfrentadas pela sociedade brasileira.

Para realizar o projeto que pretendia desenvolver, Weffort, com FHC, passou a convidar para integrar o corpo de dirigentes do MinC amigos e aliados políticos que pudessem ajudar a operacionalizar as mudanças e o modelo de gestão que seria implementado. Assim, Maria Delith Balaban foi nomeada para o cargo de secretária-executiva do MinC. Anteriormente, Balaban havia sido chefe de gabinete de FHC durante sua passagem pelo Senado. Ottaviano de Fiore<sup>216</sup> passou a ocupar o cargo de secretário de Política Cultural. José Álvaro Moisés, por conta de sua relação intelectual e política com Weffort, foi convidado para atuar como secretário de Apoio à Cultura<sup>217</sup>. Como secretário de Intercâmbio e Projetos Especiais, o escolhido foi Eric Nepomuceno, jornalista e tradutor. Para a Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual, Vera Zaverucha<sup>218</sup> foi designada. Foi selecionado, como assessor-chefe de Comunicação Social, Moacir Ferreira de Oliveira, poeta e cineasta. Para o cargo de presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) foi indicado Glauco Campello, bem como Affonso Romano de Sant'Anna passou a ser

216 Ver **Diários da Presidência**: 1997-1998 (2016), no qual FHC se refere a Ottaviano De Fiore como um amigo muito antigo.

217 Assim, no início de março de 1995, Weffort confirmou a presença do petista José Álvaro Moisés em seu ministério, ficando acertado que ele não precisaria cancelar sua filiação partidária, mas que durante o tempo que permanecesse no governo não exerceria nenhuma atividade militante.

218 Integrou a equipe da Casa Civil da Presidência da República responsável pela coordenação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, que culminou na criação da Agência Nacional do Cinema – Ancine. De 2002 a 2010 foi assessora-chefe da Presidência da Ancine e superintendente de Acompanhamento de Mercado. Foi diretora da Ancine de 2011 a 2015 (VERA..., [s. d.]

o presidente da Fundação Biblioteca Nacional. Para a presidência da Fundação Casa de Rui Barbosa foi definido Mario Brockmann Machado. Marcio de Souza passou a ser o presidente da Fundação Nacional de Artes e, finalmente, o historiador Joel Rufino dos Santos assumiu a presidência da Fundação Cultural Palmares<sup>219</sup>.

Em 17 de maio de 1995, o presidente FHC assinou o Decreto n. 1.494 (BRASIL, 1995b), regulamentando a Lei Rouanet<sup>220</sup> (BRASIL, 1991), de 23 de dezembro de 1991. No novo texto, foram incluídas as seguintes alterações: elevava-se o limite de abatimento por empresa de 2% para 5% do imposto devido de pessoas jurídicas para o patrocínio de projetos culturais<sup>221</sup>. Criava-se também nova figura, a do agente cultural – em vez de cuidar pessoalmente da apresentação de seus projetos e da captação de recursos, os produtores culturais poderiam subcontratar agências especializadas, e os custos do serviço de intermediação teriam como ser incluídos nos gastos previstos. Foram, ainda, extintos os prazos para apresentação de projetos culturais junto ao ministério – eles poderiam ser inscritos em qualquer época do ano, e o ministério teria sessenta dias para dar a resposta (BRASIL, 1995b). A fim de poder se enquadrar na lei, o projeto cultural necessitava de aprovação prévia do ministério; na posse dessa aprovação, o produtor cultural procuraria empresários dispostos a financiar o projeto em troca do incentivo fiscal. Essas mudanças tinham por meta facilitar a tramitação dos processos de benefício cultural.

A Lei Rouanet de 1991 constituía um tríptico, definição essa proposta pelo próprio Sergio Paulo Rouanet, que prevê três mecanismos para sua concretização: o Fundo Nacional da Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e as Medidas de Apoio ao Mecenato Privado. O FNC é gerido pelo Estado, com recursos públicos, financiando projetos de modo direto até o limite de 80%, o que abre, assim, espaço para a contribuição do setor privado. Já os Ficart beneficiam-se de certas isenções fiscais, mas sua essência é a captação de poupança privada e, como é sabido, nunca deram certo. Por fim, o Mecenato recebe

219 Os nomes dos dirigentes do MinC estão na cartilha **Banco de projetos: cultura é um bom negócio**, publicada em 1995 (BRASIL, 1995a).

220 A Lei Rouanet foi instituída em 1991, mas só foi regulamentada em 17 de maio de 1995.

221 Weffort desde o início do mandato estudava as mudanças que desejava implementar na Lei Rouanet, com o objetivo de propor que as empresas pudessem abater os gastos com investimento em cultura até o limite de 5% do imposto devido (naquela ocasião o percentual máximo permitido era de 3%). Também analisava uma proposta sobre a possibilidade de pequenas e médias empresas se beneficiarem da lei. Pelas regras vigentes, apenas empresas que declaravam seu imposto de renda pelo sistema de Lucro Real (declaração detalhada, geralmente de grandes empresas) estavam habilitadas a participar dos editais (NOGUEIRA, 1995a).

incentivo fiscal, que é um estímulo de caráter público, porém seu funcionamento passa pelo entendimento direto entre as partes interessadas, proponente e patrocinador (BRASIL, 1991).

Para divulgar as leis de incentivo à cultura, o governo fez inúmeras reuniões com empresários em diversas capitais do país. Um relatório do MinC, de 1996, apontava que haviam sido realizados sete fóruns empresariais para a divulgação da Lei Federal de Incentivo à Cultura nas principais capitais do país. Com o apoio do Serviço Social da Indústria (Sesi), os fóruns ocorreram nas cidades de Recife, Porto Alegre, Salvador, Campinas, Campo Grande, Florianópolis e Manaus, registrando ao todo o comparecimento de 225 empresas e 1.212 participantes (BRASIL, 1996a).

A propósito, no contexto dessa discussão sobre a aplicação dos incentivos à cultura por meio da Lei Rouanet, a imprensa anunciava, em outubro de 1995, que os estímulos à área seriam recorde naquele ano. Para isso, o governo renunciaria a R\$ 9,5 milhões em impostos, que passariam a ser destinados para a produção de filmes, festivais e peças de teatro vencedores dos editais realizados pelo MinC (CANZIAN, 1995). Assim, o sistema de financiamento da cultura baseado na Lei Rouanet, fundamentalmente na modalidade de mecenato<sup>222</sup>, revelava um crescimento em diversos setores da cultura e passava a ser visto como algo positivo, por contar com o apoio da iniciativa privada e do mercado. O mecenato provado com recursos públicos acabou se confundindo com a própria lei como um todo, ou seja, um vértice que assumiu a representação da totalidade, o que contribuía para resolver, ao menos parcialmente, as demandas da cultura, ainda que o governo deixasse de arrecadar impostos.

A defesa do mecenato foi registrada no relatório efetuado por Albuquerque e Moisés, com base em pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro – que foi encomendada pelo MinC com o objetivo de avaliar os investimentos públicos e privados em cultura no período de 1985 a 1995. Além dos elogios ao mecenato, os autores o defendiam como uma forma de contribuir com a credibilidade da empresa:

O mecenato, em realidade, é uma forma de humanizar a imagem das empresas. Os clientes não veem apenas uma empresa, e sim o seu lado

222 É preciso lembrar que o Plano Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) estabelece o financiamento federal da cultura através de três mecanismos: os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), destinados a projetos artístico-culturais de orientação comercial e que praticamente não são utilizados; o Fundo Nacional de Cultura (FNC), com a finalidade de garantir a distribuição regional de recursos, em especial para projetos com menores possibilidades de captação, entre eles o de preservação do patrimônio; e o Mecenato (BRASIL, 1995b).

humano. Investir em cultura significa estar presente em lugares de muito público; estar associado a momentos de emoção, com ações ligadas, por exemplo, às artes plásticas, a pintores de renome, cujo mercado consumidor tem bastante capacidade aquisitiva. (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 25)

Ainda segundo os autores, os investimentos em cultura possibilitavam às empresas que demonstrassem o compromisso e a responsabilidade delas com a comunidade:

Investir em cultura é, portanto, uma forma de criar uma proteção invisível a favor da imagem das empresas. O apoio à cultura expressa muito bem a face que elas querem projetar de compromisso com a comunidade. Passa a imagem de agente econômico moderno, que está inserido na sociedade e considera os seus valores. A cultura, então, é uma excelente área para formar imagem. Oferece muitas possibilidades e pode atingir muitos segmentos do mercado consumidor. (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 26)

Foi, portanto, com o objetivo de estimular a utilização das leis de incentivo que, em setembro de 1995, o MinC lançou uma publicação denominada **Cultura é um bom negócio** (BRASIL, 1995c). Na página inicial da cartilha, José Álvaro Moisés, então secretário nacional de Apoio à Cultura, enfatizava que a institucionalização do mecanismo de parceria entre Estado e empresas públicas e privadas na área da cultura consistia no eixo norteador do processo de desenvolvimento da cultura. O MinC entrava no corpo a corpo de convencimento das empresas, advogando o retorno de marca a partir do *rebranding* da cultura. Pode-se notar, na redação do documento, uma apologia do secretário às novas alternativas. Moisés, utilizando propaganda oficial para a divulgação das leis de incentivo à cultura, enfatizava que representavam um mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário, já que envolvia os meios de comunicação:

A cultura é um componente essencial do desenvolvimento de qualquer Nação. Através dela, os grupos que formam a sociedade participam e contribuem para o bem coletivo. Junto com os fatores econômico e social, ela forma o tripé sobre o qual se apoia a cidadania de um povo.



Este é o primeiro motivo para a iniciativa privada se associar ao Estado e apoiar o desenvolvimento da cultura visando ao aprimoramento da sociedade. As manifestações culturais, sejam de preservação e de memória, sejam de criação artística – todas formas de expressão de identidades – são importantes também porque geram empregos em vários setores – da mão de obra artesanal à tecnologia avançada de informatização. Além disso, ao crescer em qualidade e quantidade, o entretenimento cultural cria um mercado próprio que se consolida como parte da estrutura do turismo e da indústria cultural do País.

Por isso, o investimento privado em cultura é um poderoso parceiro do Estado no desenvolvimento econômico e social. Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de **marketing**, tanto em termos institucionais como, em alguns casos, inclusive na avançagem de produtos.

Este resultado, aliado aos benefícios fiscais decorrentes da Lei Federal de Incentivo à Cultura, faz da parceria iniciativa privada/produtor cultural um mercado promissor, só comparável ao mercado publicitário, uma vez que envolve, necessariamente, os meios modernos de comunicação. Isto é o que faz do investimento em cultura um bom negócio. (BRASIL, 1995c, p. 7 – grifo do autor)

Em palestra, José Álvaro Moisés (2019) descreveu como a parceria entre Estado e instituições públicas e privadas representou a construção da política de desenvolvimento da cultura durante a gestão de Weffort:

O governo, então, de partida, propõe uma política de parceria entre o Estado e as empresas privadas. [...] O norte definido é a ideia de que era necessário voltar a afirmar a responsabilidade do Estado no financiamento de projetos a fundo perdido e ao mesmo tempo trazer uma perspectiva de recursos que pudessem [...] ser canalizados das empresas privadas junto com os recursos públicos, para financiar a diversidade de iniciativas e de perspectivas da expressão cultural brasileira. Desse ponto de vista, eu diria que a pretensão, portanto, foi de criar um sistema permanente que levasse em conta a natureza da diversidade e das origens da cultura brasileira. A premissa é [...] de que o Estado não



pode, não tem capacidade e não deveria financiar sozinho o desenvolvimento da cultura. (informação verbal)<sup>223</sup>

Nesse sentido, o *modus operandi* em relação à definição da política cultural adotada desde o início do governo FHC pautou-se pelo afastamento de um modelo estatizante, em prol da valorização das leis de incentivo como elemento fundamental de desenvolvimento cultural. Deve-se ressaltar que o que é entendido por “estatizante” pelos dirigentes culturais do governo FHC representava as ações de financiamento direto pelo Estado. Procurava-se, também, por meio de pesquisas mercadológicas, quantificar o crescimento dos diversos setores da cultura.

Entretanto, já no ano de 1995, as propostas defendidas por Weffort eram criticadas no meio acadêmico. Em uma dessas críticas, publicada na imprensa por Sergio Miceli (1995) sobre o livro **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte** (1995), de Pierre Bourdieu e do artista alemão Hans Haacke, Miceli afirma o teor das ideias defendidas pelos dois autores. O livro versa sobre uma conversa entre os dois autores em torno da ideia de que o mecenato estava na moda e de que essa tendência contribuía para a instabilidade de certos setores da cultura. Sergio Miceli reiterava, em sua resenha do livro, que, apesar de as colocações de Bourdieu e Haacke se referirem às experiências europeia e norte-americana, também se aplicavam às práticas dos produtores de cultura no Brasil. Com isso, Miceli observava que o ponto central do diálogo entre Bourdieu e Haacke, que se dava em torno da implementação de um projeto neoliberal para a cultura, se aplicava no Brasil.

O foco dominante dessa conversa é o poder econômico e institucional de uma “direita neoliberal” no campo da produção cultural, evidenciando as novas modalidades de constrangimento financeiro e doutrinário a que se veem submetidos artistas, cientistas e intelectuais em geral, sobretudo aqueles cujas obras e iniciativas enfrentam maiores resistências por parte das instâncias comerciais de distribuição. (MICELI, 1995, p. 3)

Em consonância, José Carlos Durand apontou que, na década de 1990, o grande destaque na administração da cultura se devia ao estabelecimento das parcerias público-privadas. Para o autor, nas tentativas de promover as leis de incentivo diante

223 Depoimento de José Álvaro Moisés no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 24 de junho de 2019, no Sesc São Paulo.

das condições apresentadas, o MinC realizava reuniões com a classe empresarial de todo o país, procurando ampliar a adesão ao modelo e alcançar um maior número de possíveis financiadores. No caso brasileiro, profissionais de *marketing* cultural ou produtores culturais abriam empresas com a finalidade de realizar projetos culturais lucrativos. De fato, os incentivos fiscais se tornavam um bom negócio para empresas, mas sujeitavam a cultura ao crivo dos interesses de sua imagem (DURAND, 2000).

Refletindo sobre o tema do financiamento privado na área da cultura pelo governo FHC, Castelo ponderou: “No campo da cultura, pode-se conjecturar: o governo FHC começou bem antes da posse, nasceu antes de si mesmo – iniciado quando, ainda no governo Collor, Rouanet assumiu a Secretaria da Cultura” (CASTELO, 2002, p. 635).

Entretanto, durante o governo FHC, as leis de incentivo foram consideradas, dentro da óptica de liberdade de iniciativa e de racionalidade econômica, um modelo ideal para conduzir o processo de desenvolvimento da cultura. Nesse sentido, tanto para FHC como para Weffort, era necessário entender as demandas da cultura de maneira racional, o que exigia um novo modelo de gestão da cultura.

#### **4.4 REGULAMENTAÇÃO DA LEI DO AUDIOVISUAL E O CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL (CNPC)**

As mudanças na legislação de incentivo, como a respeito da regulamentação da Lei Rouanet, efetuada por FHC em 1995, eram acompanhadas de perto pelos setores mais organizados da cultura, a exemplo dos produtores cinematográficos. Atentos a cada ato do governo e às condições de associação da iniciativa privada com o Estado, o eficiente *lobby*<sup>224</sup> da indústria cinematográfica brasileira atuava junto ao MinC com o objetivo de capitalizar novas oportunidades. Assim, em junho de 1995 foi instalada a Câmara Setorial do Cinema<sup>225</sup>, junto à Secretaria do Audiovisual do MinC (SAv/MinC)<sup>226</sup>.

224 Segundo Marson (2006), o termo foi utilizado por Carlos Augusto Calil em “Central do Brasil: O dono do chapéu” (CALIL, 1999).

225 A Câmara Setorial do Cinema consistiria em um conselho formado por representantes do governo federal e de vários setores da indústria cinematográfica para discutir políticas de apoio e incentivo à atividade.

226 A Secretaria do Audiovisual do MinC (SAv/MinC), então Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, foi criada pela Lei n. 8.490 (BRASIL, 1992), de 19 de novembro de 1992, como parte do ressurgimento do Ministério da Cultura, que, em 1990, havia sido transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República (BRASIL, 1990a).

A polêmica em torno da criação da Câmara Setorial do Cinema foi registrada pela imprensa (ESCÓSSIA, 1995, p.1). Abastecida pelo jogo de bastidores de Brasília, em março de 1995, a imprensa destacava que o cinema brasileiro ganharia, no correr do ano, sua câmara setorial ligada ao MinC, ou seja, um conselho formado por representantes do governo federal e de vários setores da indústria cinematográfica para discutir políticas de apoio e incentivo à atividade dele. Não seria um órgão deliberativo, mas sim – a exemplo das câmaras setoriais de construção civil e indústria automobilística – uma instância de discussão e de negociação entre governo e sociedade civil. A ideia da câmara era reeditar o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine)<sup>227</sup>, precursor da estatal Embrafilme, criada em 1961, que era apontada pelos cineastas como a melhor experiência brasileira de um conselho múltiplo na área cinematográfica.

Três eixos orientariam as discussões iniciais da nova câmara setorial: as mudanças na Lei do Audiovisual<sup>228</sup>; a procura por novas alternativas de financiamento; e a constituição de uma reserva de mercado para filmes brasileiros na televisão e em vídeo. O presidente da Associação Brasileira de Cineastas (Abraci), o cineasta Silvio Tendler, enfatizava que isso não significava “paternalismo” ou “protecionismo” do Estado em relação ao cinema; ao contrário, para ele, a Abraci proporia a criação de uma linha de financiamento que estimulasse a realização de filmes:

Queremos uma política de fomento à produção, com a abertura de carteiras de financiamento para a indústria cinematográfica. O BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico) financia todo tipo de indústria. Por que não pode financiar filmes? (ESCÓSSIA, 1995, p. 1).

Contudo, para outros atores culturais, a criação da câmara setorial era apenas um jogo de cena, pois a indústria cinematográfica não cumpria os requisitos básicos exigidos para sua instalação. Uma dessas exigências era levar em conta a participação do produto setorial no Produto Interno Bruto (PIB) do país, e o cinema, por si só, não tinha participação significativa nesse índice (NOGUEIRA, 1995b, p. 3).

227 O Geicine foi criado pelo Decreto n. 50.278, de 17 de fevereiro de 1961.

228 A Lei do Audiovisual, oficialmente Lei Federal n. 8.685/93 (BRASIL, 1993a) é uma lei brasileira de investimento na produção e coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais e na infraestrutura de produção e exibição. Ela foi editada em 20 de julho de 1993 e regulamentada com o nome de Lei do Audiovisual no Decreto n. 974, de 1993 (BRASIL, 1993b).

Mesmo assim, em junho de 1995, o cinema nacional ganhou a própria câmara setorial. Para formar essa câmara, o governo chamou representantes de sete ministérios, além de diretores, produtores, artistas, técnicos, distribuidores e exibidores. Os consumidores foram representados por um órgão ligado ao Ministério da Justiça. Dessa forma, já nos primeiros meses do governo FHC, o grupo que representava a indústria cinematográfica brasileira demonstrava suas posições de influência e força junto ao MinC.

Entretanto, a grande articulação dos produtores cinematográficos ocorria em torno do cumprimento da regulamentação da Lei do Audiovisual. É preciso lembrar que essa lei foi oficialmente editada em 1993. Sobre a elucidação dos bastidores que envolveram a criação dela, Vera Zaverucha citou uma afirmação de Gustavo Dahl<sup>229</sup> publicada em artigo e confirmada em entrevista, envolvendo um notório episódio da crônica política no governo Itamar Franco:

A Lei Rouanet saiu primeiro em 1991, e em 1993, com Itamar Franco, é criada a Lei do Audiovisual. Na verdade, é aquela coisa, né? O Itamar Franco foi beijado pela Norma Bengel, e aí o Itamar Franco, de uma certa forma, enfiou pela goela abaixo do Fernando Henrique Cardoso, que era o ministro da Fazenda, a Lei do Audiovisual, que inclusive saiu da forma que podia sair com alguns percalços no caminho, e a gente inclusive encontrou percalço maior na época da regulamentação (informação verbal)<sup>230</sup>.

A fim de persuadir o governo a regulamentar a Lei do Audiovisual, durante todo o ano de 1995, cineastas influentes manifestaram-se publicamente. Em novembro de 1995, Arnaldo Jabor escreveu um artigo para o jornal **Folha de S.Paulo**, enfatizando que essa mudança provocaria uma explosão cultural no Brasil, bastando apenas a vontade do governo. Jabor, do mesmo grupo de Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto, recorria a sua verve crítica para se posicionar a favor da lei:

Antes, eram uma igreja de inimigos, mendigos brigando pelo pouco pão do Estado. Agora, tiveram de ir à luta e entraram em contato com

229 Ver entrevista concedida pelo diretor-presidente da Ancine, Gustavo Dahl, à jornalista Silvana Arantes (2006, p. 1).

230 Depoimento de Vera Zaverucha no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 3 de junho de 2019, Sesc São Paulo.

a terrível e essencial realidade de mercado. Os cineastas estão menos utópicos e mais maduros. Já falam em bolsa de valores, em captação de recursos. [...] Se o governo FHC aperfeiçoar a Lei do Audiovisual, já existente, que é “quase” boa, nascerão muitos produtores nacionais e sócios internacionais. E o cinema brasileiro volta a ser uma explosão cultural aqui e lá fora, como já foi durante 25 anos. Basta um pouco de vontade política. (JABOR, 1995, p. 9)

Segundo o Relatório de Atividades do Ministério da Cultura de 1996, os estímulos do governo FHC ao setor cinematográfico geravam forte expansão (BRASIL, 1996a). No documento, o ministro da Cultura enfatizava as grandes possibilidades da retomada do cinema brasileiro por meio da consolidação de uma política de cultura específica adotada pelo governo FHC:

1996 foi o ano dos êxitos do cinema, reafirmando uma retomada que vem do ano anterior, sob o impulso do Plano de Resgate do Cinema Brasileiro e dos estímulos criados pelo governo Fernando Henrique Cardoso com a flexibilização da Lei do Audiovisual. Por isso, com boas razões, muita gente, ao falar de cultura em 1996, aí fixou suas atenções. Mas como verão os leitores deste relatório, os resultados das atividades são bem mais amplos. No ano de 1996 deu-se a consolidação da política de cultura do governo Fernando Henrique Cardoso. Pretendo dizer com isso que, além dos êxitos do cinema, nós tivemos um acréscimo de clareza em rumos que antes vinham sendo apenas esboçados. Em 1996, 1996estabelecer um novo sistema de financiamento da cultura com a cooperação de empresas públicas e privadas. (BRASIL, 1996a, p. 9)

Outras manifestações, algumas inclusive adotando um tom eufórico, foram veiculadas pelo jornal **Folha de S.Paulo**. Pelas matérias, vislumbrava-se o renascimento do cinema, como se lê pelas manchetes: “O Brasil vive ‘boom’ cinematográfico” (COUTO, 1995)<sup>231</sup> e “Filme brasileiro ressurge como negócio” (ARAÚJO, 1995)<sup>232</sup>.

<sup>231</sup> Ver p. 1.

<sup>232</sup> Ver p. 1.

A matéria do crítico Inácio Araujo mencionava que o importante produtor de cinema Luiz Carlos Barreto afirmava que o Brasil estava deixando o “regime de crise” que havia vigorado entre 1990 e 1994 (ARAUJO, 1995)<sup>233</sup>.

Portanto, a força do setor cinematográfico brasileiro atuou no aparato do Estado durante todo o ano de 1995, pressionando o governo no sentido de conseguir gerar alterações tidas como prioritárias na Lei do Audiovisual. Assim, em 1996, a Medida Provisória n. 1.515, de 15 de agosto de 1996, que regulamentava a Lei do Audiovisual, foi aprovada (BRASIL, 1996b). Essa medida ampliou o limite para a dedução no imposto de renda de 1% para 3% dos contribuintes como pessoa jurídica que investissem diretamente em produções cinematográficas. O economista Bresser-Pereira definiu o modelo da Lei do Audiovisual como um “superincentivo”: “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 são pagos pelo exagero do incentivo” (FERRON, 2017, p. 140).

O Relatório de Atividades do Ministério da Cultura de 1996 apontava as principais ideias que norteavam a nova regulamentação da Lei do Audiovisual, bem como destacava que o crescimento do setor decorria de uma nova relação entre o Estado e a iniciativa privada:

O setor do audiovisual, em especial o cinema, teve no país, em 1996, desempenho excepcional. Com a Medida Provisória 1.515, assinada em 15 de agosto de 1996, o Governo Fernando Henrique Cardoso ampliou o limite para a dedução no imposto de renda dos contribuintes – pessoa jurídica – que investirem em produções cinematográficas, de 1% para 3% do imposto devido. Além disso, permitiu a redução da contrapartida de 40% para 20% e ampliou o limite da captação de R\$ 1,5 milhão para R\$ 3 milhões. (BRASIL, 1996a)

Vale destacar que o discurso oficial subjacente à iniciativa de Weffort e de seus auxiliares, de valorizar os meios audiovisuais, correspondia à ideia de que eles possibilitavam a promoção da cidadania e da democracia no país. No livro oficial **Um olhar sobre a cultura brasileira** (1998), o ministro Weffort deixou clara essa ideia<sup>234</sup>.

<sup>233</sup> Ver p. 1.

<sup>234</sup> “O Brasil busca na valorização da nossa diversidade cultural as múltiplas imagens da nossa identidade como povo e como Nação. Assim, não é difícil prever que programas de difusão venham a ter

Entretanto, as críticas por omissão do Estado eram visíveis. Sarkovas, em entrevista (2010), abordou a inflexão gerada a partir da Lei do Audiovisual:

[...] Esse processo, que eu considero um processo nefasto, ocorreu com a Lei do Audiovisual. Porque a Lei do Audiovisual subverteu inteiramente o conceito de incentivo fiscal. Porque ela não é incentivo fiscal. Ela permite uma dedução integral. 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. Esse aspecto é um dos aspectos singelos que revela o absurdo desse mecanismo. Quando a Lei do Audiovisual surgiu, ela estava restrita a 1% do imposto a pagar. E teve um momento em que o bem articulado *lobby* do cinema brasileiro passou isso para 3%. Isso ganhou escala. A Lei Sarney tinha terminado ainda dentro do governo Collor. Depois surgiu uma nova legislação de incentivo à cultura, que persiste até hoje, a Lei Rouanet. Então, o que a área audiovisual fez? Ao invés de corrigir, pressionou o governo para também ter a dedução integral na Lei Rouanet. Bom, aí dá nisso que todo mundo conhece. Estou bastante cansado de falar sobre isso. Hoje, nem os 30% eu daria. Qual deveria ser a função do Estado como política cultural? O que o Estado deveria ter feito desde então era restabelecer as formas conhecidas e consagradas de ação cultural do Estado, no modelo mexicano, no modelo francês, no modelo alemão. É operar como agente fomentador, como agente investidor. O Estado tem que estabelecer políticas públicas e usar essas políticas, que podem ser setoriais, por área, ou transversais, para realizar financiamentos. Essas leis de incentivos criaram uma massa de transferência de recursos que hoje passa de R\$ 1 bilhão ao ano, por esse mecanismo indireto, torto, perdulário. Parte do dinheiro

uma relevância cada vez maior nos próximos anos. A ampliação dos meios de difusão cultural, que deverá valer-se cada vez mais dos meios de comunicação de massa, como rádio e TV, cumpre uma função democrática essencial” (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 24).



fica no caminho, em um sistema de intermediação que em si pode até ser legítimo e se justificar, mas não é necessário. Você pode estabelecer um regime de competência pública. Hoje, a competência para você obter esse dinheiro público não é uma competência pública. O mundo por detrás das cortinas da Lei Rouanet, todo mundo sabe como é. Não venho com essa ideia de melhoria, ajuste, aprimoramento. Para mim, não tem nada o que melhorar, tem que desmontar. É claro que não vai desmontar isso como o Collor fez. Você vai fazer um plano de um modelo para outro modelo, uma estratégia de transição. (SARKOVAS, 2010, [s. p.] )

As mudanças introduzidas na Lei do Audiovisual revelavam os embates travados por cineastas com a imprensa. Logo após as alterações na lei, Cacá Diegues publicou uma matéria no jornal **Folha de S.Paulo** (11 de setembro de 1996) voltada às críticas efetuadas por esse mesmo jornal a seu filme **Tieta do Agreste**, de 1995-1996. Os comentários ao filme referiam-se ao orçamento elevado para os padrões nacionais e a um *merchandising* agressivo. Diegues, na matéria, argumentou com a seguinte resposta: “Os jornalistas não nos mandavam tanto, sistematicamente, abandonar a proteção do Estado e ir ao mercado? É o que estamos fazendo e, no caso de **Tieta do Agreste**, sem hipocrisia” (DIEGUES, 1996, p. 5).

Simultaneamente, novos fatos movimentavam o MinC, referentes às discussões sobre a instalação de uma Comissão de Cinema<sup>235</sup>. Criada em 1996, essa comissão, segundo o Relatório de Atividades do MinC do mesmo ano, elencou os seguintes temas prioritários: a cota de tela; os resultados e perspectivas da Lei do Audiovisual; a exibição de curtas-metragens nas salas de cinema; e a regulamentação do serviço de TV a cabo. A comissão realizou três reuniões de trabalho naquele ano. O grupo que compunha a Comissão de Cinema era formado por Lúcia Patriota, Armando Sérgio Frazão, João Teixeira de Almeida Jr., Paulo Jobim Filho, Iracema Barroso Cavalcante, Aníbal Massaini Neto, Luiz Carlos Barreto, Mariza Leão, Roberto Faria e Roberto Muylaert (BRASIL, 1996a)<sup>236</sup>.

Na esteira de formulações de estímulos voltados para a expansão do setor cinematográfico, acabou ocorrendo, também, durante esses primeiros anos do governo

235 A Comissão do Cinema foi criada pelo Decreto n. 2035/96, de 11 de outubro de 1996 (BRASIL, 1996c).

236 Ver p. 56.



FHC, uma forte mobilização em torno da estruturação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPc) em 25 de junho de 1996, por meio do Decreto n. 1.939 (BRASIL, 1996d).

É preciso lembrar que o CNPC foi criado, por meio da Lei n. 8.028/1990 (BRASIL, 1990b), como um órgão colegiado integrante da estrutura básica da Secretaria de Cultura, estabelecida para substituir o MinC durante o governo de Collor<sup>237</sup>. Em 1992, como parte do ressurgimento do MinC no governo de Itamar Franco, o CNPC foi recriado por meio da Lei n. 8.490, de 19 de novembro de 1992 (BRASIL, 1992), como órgão específico do MinC, sendo regulamentado em 21 de maio de 1993, graças ao Decreto n. 823/1993 (BRASIL, 1993c).

A tentativa de FHC e do ministro Weffort de aglutinar adversários e apoiadores em torno dos projetos para a área da cultura os levaram a designar, mediante decreto publicado no **Diário Oficial da União** do dia 14 de agosto de 1996, os seguintes membros para o CNPC: o secretário de Cultura de Pernambuco, Ariano Suassuna; o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edegar Cid Ferreira; a professora universitária e presidente da Associação Brasileira de Semiótica, Elizabeth Figueiredo Agra Marinheiro; o diretor da Pinacoteca de São Paulo, Emanuel Araújo; o historiador mineiro Francisco Iglesias; o crítico de teatro, ensaísta e professor universitário Gerd Alberto Bornheim; a secretária municipal de Cultura, Helena Severo; e a diretora de infraestrutura do Bamerindus, Maria Christina Andrade Vieira (BRASIL, 1996)<sup>238</sup>.

Aqui cabe uma informação sobre alguns nomes indicados por FHC e Weffort para o CNPC. Tendo em vista a percepção de que era preciso contar com diferentes forças advindas de diversos campos políticos, Ariano Suassuna, que era eleitor Lula, foi convidado a fazer parte do conselho. Também foi convidado Edegar Cid Ferreira, nome polêmico, que ganhou projeção quando se tornou presidente da Fundação Bienal em 1993, cargo que ocupou até 1997.

A política de boa vizinhança de FHC com banqueiros representava uma mensagem de que o setor cultural colaboraria para atenuar diferenças. FHC cobrava, de

237 Segundo o art. 10 da Lei n. 8.028/1990: “A Secretaria da Cultura tem como finalidade planejar, coordenar e supervisionar a formulação e a execução da política cultural em âmbito nacional, de forma a garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura; apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais, promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro, tendo como estrutura básica: I - Conselho Nacional de Política Cultural; [...]” (BRASIL, 1990b).

238 Ver p. 55.

seu partido e de ministros, um maior pragmatismo para resolver as questões internas do país e articulações em torno de um projeto de desenvolvimento, por meio de um Estado reformado.

Weffort participava ativamente dos arranjos e das articulações de FHC. Durante seu primeiro mandato, demonstrou possuir força para garantir a concretização de seu projeto. A implementação da Lei Rouanet e a da Lei do Audiovisual foram consideradas o espírito do MinC no primeiro mandato de FHC. Amalgamadas, as duas leis produziam, por um lado, um reflexo externo que aparentava estabilidade e, por outro, contribuía para a permanência de Francisco Weffort no ministério. Nesse sentido, já ficava claro, em 1997, sua pretensão de ficar no posto de ministro em um futuro segundo mandato.

Por essa posição, Weffort emitia opiniões sobre os mais diversos assuntos, como será analisado mais à frente, em consonância com o projeto de reeleição de FHC.



# 5 A CULTURA NOVAMENTE NAS MÃOS DE FRANCISCO WEFFORT (O SEGUNDO MANDATO – 1999-2002)

Já em 1996 reverberava na mídia o posicionamento de FHC em relação ao desejo de disputar um segundo mandato presidencial. Justificando sua aspiração de enfrentar uma disputa eleitoral, ele declarava que a ideia era dar continuidade ao projeto de modernização do país. Naquele momento, FHC gozava de prestígio, portanto, o vento soprava a favor do presidente para enfrentar essa disputa. Capitaneado pela força do acordo entre o PSDB e o PFL, foi se sedimentando uma estratégia para a consolidação de seu segundo mandato.

Aqui, é importante apontar que no ano de 1996 teve início uma campanha para a aprovação da emenda constitucional que permitiria a reeleição de FHC. As pretensões à disputa das eleições que lhe garantiriam um segundo mandato eram bastante visíveis, e todo o *staff* do presidente se mobilizou para essa aprovação, incluindo Francisco Weffort, que trabalhou ativamente. Nesse sentido, buscou-se a conquista de parlamentares com forte representação nos partidos; tratava-se de mobilizar uma ampla participação de modo a constituir uma maioria no Congresso Nacional, formando um bloco homogêneo que conduzisse o processo de votação. O governo obteve sucesso, apesar das acusações de compra de votos. Em 28 de janeiro de 1997, foi aprovada em votação na Câmara dos Deputados a emenda que permitia a reeleição, com uma maioria esmagadora de votos: 336 contra 17.

## 5.1 A REELEIÇÃO E A ÁREA DA CULTURA

Em razão do êxito indiscutível na votação da Câmara dos Deputados da emenda da reeleição José Arthur Giannotti manifestou, em uma entrevista, sua grande insatisfação com esse resultado. Giannotti, amigo de longa data de FHC, afirmou, de maneira crítica ao **Jornal do Brasil** em 17 de fevereiro de 1997, que as discussões de problemas nacionais praticamente haviam deixado de existir. De seu ponto de vista, a vitória esmagadora de FHC na Câmara dos Deputados acabou dando ao presidente superpoderes, que precisavam ser revertidos em favor da abertura de canais de comunicação com a sociedade. Nessa entrevista, Giannotti fez questão de ressaltar que seu alerta não representava uma crítica ao governo, mas à crise de representatividade existente no Congresso e à falta de articulação de lideranças da sociedade. Indagado se era verdade que não ocorrera participação da população na votação da emenda e que seus interesses não estavam representados pelos congressistas, Giannotti deu a seguinte resposta:

Nunca se sabe quais são os interesses da população. Eu posso pensar que sei quais são, mas o problema todo é que esses interesses precisam ser expressos de maneira efetiva. Estamos entrando em uma situação perigosa de despotismo esclarecido, que talvez seja extremamente necessário para a modernização do país, mas precisa ser superado rapidamente. Hoje o Brasil está passando por uma crise para chegar ao desenvolvimento e ao ajustamento ao novo capitalismo, mas também por uma crise de democracia. Precisamos aprofundar a democracia brasileira. (VARGA, 1997, p. 3)

A entrevista de José Arthur Giannotti provocou de imediato uma resposta de Weffort. Em tom crítico, Weffort saiu em defesa de FHC, afirmando que considerava uma impropriedade o uso do termo “déspota esclarecido”, e argumentou ainda que o bom relacionamento do Executivo com o Congresso não significava a subordinação dos partidos ao presidente FHC:

Por mais esclarecido que seja um déspota, um déspota é um déspota. Não tem nada disso. A expressão é imprópria e inadequada. Além disso, ele não estava falando de uma pessoa, estava falando de riscos de mudanças no sistema político. Na relação com os partidos e do Congresso com o Executivo. Mas nessa relação do Congresso com o Executivo ele

acredita que os partidos acabaram se subordinando ao Presidente. Isso não é verdade. Não é verdade que o presidente se impôs aos partidos nem que ele se subordinou aos partidos. O que há, e isso é a novidade institucional da época atual, é que desde o início do Plano Real, quando Fernando Henrique era ministro, o relacionamento do Executivo com o Congresso tem funcionado cada vez melhor. E depois que o Plano Real deu certo, quem é que vai mexer naquilo? (ZAPPA, 1997, p. 1)

Em 4 de junho de 1997, foi aprovada no Senado a Emenda Constitucional n. 16, cujo texto informava que: “Art. 14, §5º O Presidente da República, os Governadores de Estado e do Distrito Federal, os Prefeitos e quem os houver sucedido, ou substituído no curso dos mandatos poderão ser reeleitos para um único período subsequente” (BRASIL, 1997a). Dentro de uma leitura superficial sobre a aprovação da emenda, pode-se afirmar que a votação expressiva de Cardoso, em favor da reeleição, tanto na Câmara<sup>239</sup> como no Senado<sup>240</sup>, indicava que não seria difícil a vitória nas eleições de 1998.

A polêmica entre Giannotti e Weffort em 1997 era reveladora do próprio embate que ocorria no campo cultural. Concomitantemente às articulações para a aprovação da emenda que garantiria a reeleição, atores políticos ligados a diversas linguagens artísticas buscavam reivindicar uma legislação semelhante à do cinema, no que diz respeito a incentivos fiscais. Compondo outras áreas da produção cultural, eles pressionavam o MinC para conseguir maiores recursos via renúncia fiscal, destacando que o campo cinematográfico havia auferido, entre os anos de 1996 e 1997, uma significativa captação de recursos por meio da Lei do Audiovisual. Pleiteavam, portanto, o direito de as empresas poderem descontar no imposto de renda 100% de investimentos em cultura.

Em 24 de setembro de 1997, por meio da Medida Provisória n. 1.589, foram alterados os dispositivos da Lei Rouanet n. 8.313. Essa medida provisória atendia as reivindicações dos seguintes setores artísticos: “a) artes cênicas; b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; c) música erudita ou instrumental; d) circulação de

239 Cf. POR 336 votos, Câmara aprova direito de FHC disputar a reeleição em 1998. **Folha de S. Paulo**, 29 jan. 1997 (POR..., 1997, p. 5)

240 “Com a presença de 79 dos 81 senadores, o plenário aprovou hoje (dia 4), em segundo e último turno, a emenda constitucional que institui a reeleição no Brasil para presidente, governadores e prefeitos. A proposta recebeu 62 votos a favor e 14 contra, com duas abstenções.” Cf. Reeleição tem aprovação final: 62 votos a favor e 14 contra. **Senado Notícias**. Brasília, 4 jun. 1997 (REELEIÇÃO..., 1997).

exposições de artes plásticas; e) doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus” (BRASIL, 1997b). A justificativa dada pelo MinC para modificações na lei era de que essa nova modelagem permitiria uma maior igualdade entre as diversas áreas da produção artística, uma vez que a indústria audiovisual, especialmente a do cinema, ficava com a maior parte dos recursos captados pela renúncia fiscal, por ter uma lei especial com atributos diferentes da Lei Rouanet. Portanto, a partir da Medida Provisória n. 1.589, as empresas e pessoas físicas poderiam abater até 100% dos investimentos culturais no imposto de renda nas áreas de artes cênicas, música erudita e instrumental, livros e acervos de museus e bibliotecas públicas (GRAÇA, 1997a).

No entanto, a modificação nas regras da Lei Rouanet equiparando isenções de áreas da produção artística com a legislação do audiovisual acabou por gerar protestos entre diversos agentes do cinema. Luiz Carlos Barreto reagiu contra as modificações, censurando o que considerava um privilégio dispensável para apenas cinco áreas da produção cultural nacional, argumentando que os outros setores culturais, a exemplo do cinema, das rádios e das emissoras de televisão não comerciais, continuariam com as mesmas regras dentro da Lei Rouanet. Outros produtores cinematográficos aliados a Barreto também protestaram contra a Medida Provisória n. 1.589, como Nelson Pereira dos Santos, Aníbal Massaini Neto e Leo Monteiro de Barros, da Conspiração Filmes (GRAÇA, 1997a).

Diante do ápice dessa crise criada em torno da Medida Provisória n. 1.589, Luiz Carlos Barreto discordou publicamente do governo:

Esse discurso de que o cinema já tem tudo é uma falácia. A Lei do Audiovisual é um instrumento de investimento regido pela Comissão de Valores Imobiliários. As empresas põem dinheiro na produção e têm retorno com cotas dos filmes, são sócias do produto. Não podemos utilizar o mesmo processo para outras etapas, como a comercialização e o lançamento de filmes, que continuam sendo feitos com a ajuda da Lei Rouanet. Não se trata de uma operação do mercado, como o audiovisual, e sim do mecenato, e é claro que as vantagens oferecidas ao teatro e literatura nos dificultarão. (GRAÇA, 1997a, p. 1)

A imprensa ainda relatou que, por ocasião dessa polêmica, teria ocorrido uma reunião entre Weffort e os produtores cinematográficos; ao final, o ministro da Cultura teria declarado que estava ocorrendo um “canibalismo cultural”, na luta pelos incentivos fiscais (GRAÇA, 1997a). Desse modo, o crescimento e a dinamização das

atividades culturais por meio de uma perspectiva ancorada em incentivos fiscais geraram fortes disputas entre atores políticos ligados a várias dessas atividades. Diante de uma gama de recursos financeiros que poderiam ser obtidos a partir desse momento por diversos setores da produção cultural, os embates tornaram-se frequentes. Tal fato expunha as barreiras e classificações entre as diversas atividades culturais. O cinema reivindicava um peso maior dos recursos, por entender que eles correspondiam a um braço mais relevante na produção cultural dentro do sistema capitalista.

A despeito dessas disputas, a aplicação dos recursos na cultura, segundo dados do próprio governo, mostrava ascensão. Cabe aqui citar dados extraídos do relatório produzido por Moisés e Albuquerque sobre o PIB das atividades culturais no ano de 1997. Segundo os autores, o estudo efetuado pela Fundação João Pinheiro permitia concluir que: “A produção cultural brasileira movimentou, em 1997, cerca de 6,5 bilhões de reais. Isto corresponde a aproximadamente 1% do PIB brasileiro [...]. Além disso, para cada milhão de reais gasto em cultura, o país gera 160 postos de trabalho diretos e indiretos [...]” (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 1).

Quanto a dados em relação à renúncia fiscal no ano de 1997, o mesmo relatório aponta que a alocação de recursos do Tesouro Nacional utilizados como incentivo mostrava-se ascendente:

Aliás, só num aspecto, a alocação de renúncia fiscal (recursos do Tesouro Nacional utilizados como incentivo fiscal através de imposto de renda não arrecadado, via Lei n. 8.313/91 [Lei Rouanet] e Lei n. 8.685 [Lei do Audiovisual]), os gastos chegaram, em 1997, à cifra recorde de R\$ 138.545.181,71, que, comparados com os R\$ 598.152,58 de 1992, evidenciam a tendência de significativo aumento. (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 16)

Pela análise do documento anterior, a retórica adotada pelo MinC era a de estimular a formação de uma visão empresarial moderna, segundo a qual o elemento fundamental era o mercado, em um contexto em que o Estado se eximia de discutir os rumos das políticas culturais.

Com todos os estímulos ao setor cinematográfico, a alocação de recursos via renúncia fiscal aumentou, como revelam os dados obtidos pelo Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual **Cinema, Som e Vídeo: 1995.2002** (BRASIL, 2002a).

Além disso, a significativa adesão de empresas públicas ao financiamento de diferentes áreas da produção artística ocorria em razão de decisões políticas



adotadas pelo governo federal, junto a outros ministérios. Ainda, segundo o relatório elaborado por Moisés e Albuquerque (1998), uma das razões pelas quais as empresas públicas começaram a participar de projetos culturais incentivados partiu da decisão de FHC, bem como dos Ministérios da Cultura, das Comunicações, de Minas e Energia e de outras pastas, como aponta o relatório:

As empresas públicas, por sua vez, mantiveram, até 1995, um baixo número de projetos culturais incentivados, ou seja, 70 projetos ao ano, em média. A partir de 1996, por decisão política do presidente Fernando Henrique Cardoso e dos Ministérios da Cultura, Comunicações, Minas e Energia e outros, elas apresentaram uma taxa de crescimento recorde de 226%. A partir daí até 1997, as empresas públicas patrocinaram 619 projetos, o que significa 59% do total de projetos por elas patrocinados em todo o período analisado. (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 25)

Entretanto, o âmago da tensão que permeava aquele momento, ou seja, a segunda metade do ano de 1997, residia no processo de desaceleração da economia, que levava à necessidade de cortes de gastos. No período, o Brasil foi afetado pela crise financeira internacional, que atingiu alguns países asiáticos a partir de julho de 1997. Dessa forma, para evitar que o país tivesse uma crise com as mesmas dimensões da asiática, algumas medidas foram anunciadas pelo governo FHC, como a elevação da taxa de juros e a adoção, em novembro de 1997, de um pacote de medidas fiscais.

Por essa razão, segundo dados encontrados pelo Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual **Cinema, Som e Vídeo: 1995.2002**, o volume anual de captação por meio das leis de incentivo começou a sofrer oscilações:

[...] o volume anual de captação através das leis de incentivo começou a sofrer oscilações a partir de 1998, devido, entre outros fatores, às crises especulativas mundiais, ao engessamento do mercado de ações brasileiro e à menor capacidade de investimento por parte das empresas privadas e, também, ao aparecimento de práticas lesivas ao interesse público, como a recompra de certificados e a cobrança de ágio, procedimentos corrigidos a partir de ação do Ministério da Cultura. (BRASIL, 2002a, p. 6)

A crise econômica preocupava produtores e instituições culturais que temiam reviver os dilemas da era Collor, principalmente com a escassez de recursos. Não

obstante o ministro da Cultura, Francisco Weffort, ter afiançado que não haveria qualquer alteração nas leis de incentivo cultural, as medidas lançadas pela equipe econômica preconizavam que o total a ser deduzido do imposto de renda para investimentos em cultura poderia ser reduzido pela metade (GRAÇA; PAIVA, 1997, p. 3).

A respeito de cortes de gastos do governo federal em 1997, o anúncio de possíveis demissões de funcionários sem estabilidade preocupava pelo menos duas associações: o Iphan e a Fundação Roquette Pinto, que incluía a TVE, a rádio MEC e outros órgãos de comunicação e educação. Os presidentes dessas associações afirmaram, na época, que as notícias eram alarmistas e precipitadas, pois eles já haviam conversado com Weffort e o ministro assegurara que estava atento para que os cortes fossem justos (LOPES, 1997, p. 20).

A segurança de Weffort advinha do fato de que, apesar da crise vivida no país, o ministro possuía um arco de alianças, principalmente com produtores de cinema e entre representantes da classe artística. Assim, em 24 de dezembro de 1997, em almoço com artistas de encerramento do ano, Weffort anunciou a liberação de verbas para a recuperação do patrimônio histórico de sete cidades brasileiras pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). No almoço estavam presentes o produtor Luiz Carlos Barreto e os diretores Cacá Diegues, Norma Bengell, Tizuka Yamasaki, Roberto Farias, Zelito Viana, Sylvio Back, Guilherme Fontes, Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla. O encontro foi organizado pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC). Relatando esse encontro ironicamente, um jornalista comentou: “O rega-bofe foi o último ato este ano de um grupo que vem se acostumando a frequentar com desenvoltura os corredores do Ministério da Cultura”. Luiz Carlos Barreto apresentou a seguinte justificativa para o encontro: “A reunião foi uma forma de comemorar o ano vitorioso da cultura, principalmente para o cinema. Nunca se conversou tanto com o governo sobre a situação cultural do país” (GRAÇA, 1997b, p. 7).

Contudo, o ano de 1998 foi marcado por uma luta constante de vários ministérios por mais verbas para o orçamento. Em tom exaltado, o ministro Weffort reclamava do modelo de cortes que incidiam, sobretudo, no orçamento de sua pasta. Em julho de 1998, ao criticar a redução da isenção tributária de 5% para 4% às empresas que faziam investimentos em projetos culturais, Weffort, utilizando de sua aproximação e intimidade com FHC, expressou seu descontentamento com o corte de verbas na cultura determinado pelo pacote fiscal editado ao final de 1997: “O presidente disse que o pacote fiscal tinha maldades desnecessárias. Esta foi uma maldade desnecessária, porque prejudicou a área cultural e não ajudou em nada a estabilidade” (FRANCO, 1998, p. 5).

Diante da proximidade das eleições, FHC apresentou em 1998 as diretrizes de seu novo programa de governo, com as quais se comprometia caso eleito para novo mandato. Com o título **Avança, Brasil: proposta de governo** (CARDOSO, 2008b), o documento apresentou um conjunto de ações e medidas que seriam tomadas durante o segundo mandato presidencial, com vistas a dar continuidade à proposta de governo de seu primeiro mandato, ou seja, ao programa **Mãos à obra, Brasil: proposta de governo** (CARDOSO, 2008a).

No que se refere à cultura, o presidente propunha um conjunto de medidas que poderiam garantir um bom desempenho para a área. Com o subtítulo “Cultura e indústria cultural em alta”, o documento destacava a expansão da cultura no mundo inteiro, o que representava cerca de 1% do PIB mundial. Enfatizava, ainda, que o Brasil cada vez mais se dava conta da própria riqueza, da diversidade do próprio patrimônio cultural, bem como da própria importância no cenário internacional. O programa realçava, entretanto, que o Estado reconhecia que não se considerava o principal nem o único agente ou financiador da cultura, mas que assumiria sua imensa responsabilidade em relação ao setor. Era a reafirmação do modelo FHC/Weffort de manutenção da política oblíqua de financiamento da área por meio do incentivo.

O documento propunha que, para continuar desenvolvendo os mecanismos de financiamento e apoiar as indústrias do setor cultural, suas ações seriam seguidas às diretrizes:

#### *Financiamento*

- assegurar recursos orçamentários compatíveis com as necessidades de custeio e os programas de ação do Ministério da Cultura e entidades vinculadas;
- manter a elevação do teto da renúncia fiscal, de modo a acompanhar o ritmo de expansão do setor e atrair mais recursos da iniciativa privada, segundo critérios consistentes e preservando o interesse público;
- ampliar e fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC), aumentando o percentual da renda bruta das loterias destinado às atividades culturais; dotar o FNC de recursos para a equalização das taxas de juros dos financiamentos já disponíveis nas instituições federais para os projetos na área cultural e instituir mecanismos para ampliar o acesso a esses créditos.

#### *Promoção*

- apoiar a indústria cinematográfica no esforço de atingir as metas definidas para 2002 no Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade

(PBQP), a saber: aumentar de 5% para 20% sua participação do mercado exibidor nacional e ampliar o número de salas de exibição para alcançar a marca de uma sala para cada cinquenta mil habitantes;

- incluir no PBQP a indústria editorial, que já representa 0,2% do PIB, para promover a difusão do consumo e diminuir o preço dos livros;
- estimular o mercado de distribuição do livro, especialmente nas médias e pequenas cidades;
- implantar instrumentos de defesa dos direitos autorais e de proteção contra a reprodução ilegal dos produtos culturais, que prejudicam seriamente o cinema, a indústria editorial e o setor fonográfico – o sexto maior do mundo –, bem como os artistas, escritores, músicos e compositores brasileiros;
- agregar dimensão cultural ao turismo, divulgando e valorizando as atrações culturais das diferentes regiões;
- formar instrutores e guias para o setor de turismo cultural;
- ampliar os programas de oficinas-escola na área de patrimônio;
- implantar programas de qualificação técnica e de promoção comercial na área do artesanato. (CARDOSO, 2008b, p. 53-54)

O conjunto de medidas e ações propostas no programa “Cultura e indústria cultural em alta” indicava que Weffort e Cardoso trabalhavam de modo eleitoral a perspectiva de continuidade na pasta, readequando alguns pontos do primeiro mandato. A afinidade entre os dois já vinha sendo explicitada desde o início da gestão do presidente, principalmente nas articulações e aglutinações de apoiadores para seus projetos.

Em 1998, FHC venceu a eleição presidencial no primeiro turno, tornando-se o primeiro presidente até então a ser reeleito. Francisco Weffort, em 24 de dezembro de 1998, foi convidado a permanecer como ministro da Cultura, já que sua pasta não atraía interesses políticos da base aliada ao governo e que o empenho de Weffort para continuar no comando do ministério ganhou contornos de uma luta pessoal.

Em dezembro de 1998, FHC convidou Gilberto Gil<sup>241</sup> para ser ministro do Meio Ambiente. Mas o Partido Verde (PV), representado por Juca Ferreira e Alfredo Sirkis, exigiu o que no jargão político se chama de “porteira fechada”. Diferentemente

241 Cf. PFL e PMDB disputam pasta do Trabalho. **Folha de S.Paulo**, 14 de dezembro de 1998 (PFL e..., 1998, p. 5).

do que FHC pretendia, o partido de Gil exigia o controle sobre a nomeação dos cargos da pasta como contrapartida para compor a base governista, o que inviabilizava a ideia de o presidente empossar nomes de sua escolha no corpo funcional. Em entrevista (2019), FHC rememorou o convite:

Sim. O Gil foi uma vez almoçar lá no Palácio da Alvorada com a mulher, a Flora Gil. Eu cogitei colocar o Gil no Ministério do Meio Ambiente naquela altura. Gosto muito do Gil, sempre achei o Gil muito criativo. Não sou especialista nesse negócio de música, apesar de estar na gestão e ser presidente da Osesp [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo] De qualquer maneira, acho que o Gil é muito criativo, ele tem muita imaginação. Convidei o Gil porque o Gil tem um interesse na questão racial também e foi vereador na Bahia. O Gil é uma pessoa muito especial, com muito talento. Eu cogitei, mas, quando você é presidente, não nomeia ministros que você quer. Você começa a sondar, ver qual é o apoio, se pode ou não pode, as circunstâncias. A ideia de que o presidente faz o que quer é só uma ideia. Se não fosse, eu teria nomeado o Gil. (CARDOSO, 2019)

Em 2010, Gilberto Gil, ao ser perguntado sobre seu apoio a Lula na eleição de 2002, apesar de sua proximidade com FHC, respondeu de modo salomônico:

Mas apoiei Lula. E mais ainda: quando fui dar apoio a Lula, um ano e meio antes da eleição de 2002, fui eu, Juca Ferreira e Alfredo Sirkis levar o nosso apoio em nome de boa parte do partido [*Partido Verde*]. Naquele momento, eu disse a ele: “Esse apoio, pelo menos da minha parte, não retira o apoio que eu continuo e continuarei a dar ao governo Fernando Henrique Cardoso até o final”. Enquanto o PT falava da herança maldita, eu falava da bendita herança de Fernando Henrique. Ainda que houvesse certos aspectos neoliberais, mas, por outro lado, houve significados e ações importantes, coisas que se comprovaram depois. O governo Lula se beneficiou muitíssimo do que veio de lá do Fernando Henrique. (GIL, 2010, [s. p.])

Será diante desse contexto, que acompanha a linha tênue do final do primeiro mandato de FHC, que ocorrerá uma forte articulação para manter o poder do MinC nas mãos do mesmo grupo que havia atuado no período de 1995 a 1998.

## 5.2 O MINC NO SEGUNDO MANDATO DE FHC

Para aprofundar a discussão acerca da visão estratégica do papel do Estado no campo cultural durante a segunda gestão de Francisco Weffort (1999-2002), parte-se aqui de um livro organizado no final do ano de 1998 por Weffort e pelo escritor Márcio Souza. Intitulado **Um olhar sobre a cultura brasileira**<sup>242</sup> (WEFFORT; SOUZA, 1998), o livro foi editado pelo MinC, e seu objetivo consistia em propagar ideias a partir da visão de seus idealizadores, ou seja, sobre o arco de mudanças que ocorreram na área da cultura ao longo dos quatro primeiros anos do governo FHC.

Logo na apresentação do livro, FHC valorizou com entusiasmo o ministro Weffort e sua equipe:

Não me estenderei sobre as ações do governo federal em apoio à cultura, sob pena de carregar nas tintas oficialistas de uma publicação que, embora de iniciativa do Ministério de Cultura, destine-se antes de mais nada a registrar a vitalidade da própria sociedade brasileira. Limito-me a manifestar meu reconhecimento pelo entusiasmo e competência de Francisco Weffort e sua equipe, cujo trabalho também se registra neste livro. (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 14)

Ainda na apresentação do livro, FHC, transbordando oficialismo, ao analisar as questões que envolviam a cultura na sociedade brasileira, argumentava que, ao contrário de um “nacionalismo xenóforo”, o desenvolvimento da cultura não deveria ser emparedado por barreiras ideológicas. Horizontes culturais mais amplos deveriam ser conquistados em tempos de globalização: “Insisto: muito ao contrário do nacionalismo xenóforo, eminentemente defensivo, essa cultura em ebulição inspira uma visão autoconfiante do Brasil em tempos de globalização” (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 14).

Em suas afirmações, FHC deixava claro que a integração da cultura em um mundo globalizado, vinculado ao cenário internacional, não apresentava riscos para o Brasil. O país não perderia sua identidade diante da presença da produção cultural estrangeira. Para tanto, como exemplo, FHC mencionava a música brasileira: “A música popular brasileira sempre teimou em desmentir os temores de perda da nossa identidade nacional sob a ‘invasão’ da produção cultural estrangeira” (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 13).

242 O livro é composto por uma coleção de textos que destacam os grandes avanços do Estado na área da cultura. O texto introdutório foi escrito por Weffort.

Também nas diretrizes propostas para seu segundo mandato, FHC apontou que o fenômeno da globalização representava um processo inevitável, que poderia permitir uma nova forma de organização da sociedade brasileira, capaz de garantir o avanço da prosperidade e da justiça social:

A globalização, longe de marcar o “fim da história”, é o começo de algo novo, um processo de mudança ainda em curso. Por isso mesmo, apresenta riscos e aumenta a incerteza sobre o futuro de cada país, de cada segmento da sociedade, de cada ser humano. Mas também oferece oportunidades, que precisamos saber aproveitar para afirmarmos o Brasil como país e avançarmos mais rápido na realização das nossas aspirações a prosperidade e justiça social. (CARDOSO, 2008b, p. 2)

Assim, ao sair em defesa do processo de globalização, FHC deixaria de lado o enfoque dialético sobre a questão, não analisando o caráter contraditório do fenômeno. FHC utilizaria, como estratégia política, um reducionismo teórico. Essa posição representava uma tentativa sutil de não entrar no campo das discussões acadêmicas, prendendo-se nas ações concretas da política.

Weffort, um dos principais interlocutores do governo, enaltecia o passado de FHC, afirmando que o êxito no desenvolvimento do campo cultural, durante seu primeiro mandato, teria ocorrido em razão da estabilidade econômica advinda com o Plano Real:

O orçamento multiplicou quase por três, e os projetos apresentados ao ministério multiplicaram por cinco. Como se pode verificar pelas análises de José Álvaro Moisés e Maria Delith Balaban, neste livro, a área da cultura é, não obstante as restrições ao gasto público em geral, beneficiária do período de estabilidade econômica aberto pelo Plano Real. (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 17)

Coerente com as ideias que defendia de modernizar a cultura, Weffort declarava que era necessário entendê-la como um investimento, capaz de criar empregos e gerar lucros: “Por isso, convém lembrar sempre que a cultura é também um investimento e que, como tal, cria empregos e oportunidades de lucro” (WEFFORT; SOUZA, 1998, p. 25).



As manifestações de Weffort sobre a condução da política cultural, entretanto, geravam muitas polêmicas. Em 7 de fevereiro de 1999, o **Jornal do Brasil** publicou uma matéria de Eduardo Graça que relatava o descontentamento de artistas e intelectuais com o ministro. Eles afirmavam que Weffort, no início do planejamento de seu ministério para os quatro anos seguintes, dizia estar disposto a implantar uma política contundente de apoio aos produtos culturais mais bem-aceitos pelo mercado. Weffort teria rebatido as críticas a ele endereçadas, afirmando que rejeitava o papel de vilão da vez e desmentindo que seu ministério privilegiaria projetos culturais com maior penetração no mercado: “Não estamos fazendo uma política de Robin Hood às avessas. Jamais disse que privilegiaríamos projetos culturais com maior penetração no mercado às custas da cultura popular” (GRAÇA, 1999, p. 4). Segundo Graça (1999), a polêmica foi gerada porque Weffort teria declarado que a bossa nova e a axé *music* seriam favorecidas pela nova tática política do ministério. Weffort justificou-se sobre essa questão do seguinte modo: “Esta é uma área que nunca teve nosso estímulo. E, se esses produtos já têm aceitação imensa, imagine com facilidades como juros subsidiados, abertura de linhas de crédito do BNDES e até a utilização do Proex na área da música” (GRAÇA, 1999, p. 4).

Ainda de acordo com essa matéria, Weffort rechaçava as críticas sobre as políticas culturais por ele implementadas, procurando demonstrar que as teses contrárias à sua atuação não passavam de visões de um mundo ultrapassado, não mais sustentadas pela realidade econômica atual:

Não se trata de um jogo de somar zeros, em que você aumenta de um lado e tira do outro. Estas análises são muito primárias. Continuaremos trabalhando da mesma maneira, com leis de incentivo, empréstimos a fundo perdido e mecenato. Esta é uma discussão fundamentada em termos de 40 anos atrás. Isto é ridículo. E preciso *linkar* projetos culturais à realidade econômica. Exatamente o que americanos e franceses fazem. (GRAÇA, 1999, p. 4)

Prosseguindo em sua argumentação, Weffort afirmava que ele não havia se afastado de outras áreas da produção artística, citando como exemplos o teatro, a dança, as bandas de música e orquestras. Ele falou, inclusive, a respeito da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), que estava, na época, passando por sérias dificuldades financeiras. Assim, o ministro reiterava que não existia o risco, naquele momento, de cortar recursos da cultura popular:



Seria muita imaginação que, ao expandirmos nossa atuação em direção ao mercado, estaremos cortando a cultura popular. Atividades que o mercado não paga, como a OSB, continuarão recebendo nossa atenção. Por isso, ainda esta semana, daremos uma ajuda econômica à orquestra. (GRAÇA, 1999, p. 4)

Em uma segunda matéria, publicada no **Jornal do Brasil** no dia 7 de fevereiro, o jornalista Fritz Utzeri<sup>243</sup> se contrapôs ao ministro, que pretendia apoiar os produtos populares que tivessem penetração internacional. Para o jornalista, essa medida poderia parecer muito boa para o FMI, mas não para a cultura. Utzeri (1999) citava a França como modelo de atuação, cujo ministério, segundo ele, representava um exemplo de resistência e defesa de sua cultura. Argumentando em defesa da cultura brasileira, Fritz Utzeri apontou:

Se o Ministro Weffort se dedicar à exportação, quem vai disseminar a nossa cultura aqui mesmo no Brasil? Quem vai defender um espaço que garanta o mínimo de possibilidade de expressão a nossa cultura contra o massacre “*made in USA*” e de outras partes que invade todos os dias os cinemas e as televisões do Brasil? (UTZERI, 1999, p. 4)

Para Utzeri (1999), as propostas do MinC no terreno da música comercial eram desnecessárias, uma vez que essa produção musical já tinha espaço em empresas multinacionais, ou seja, já era predominantemente globalizada:

Tanto os baianos axé, como os sertanejos, pagodeiros e o pessoal da MPB vendem bem aqui e lá fora, têm espaço à vontade na mídia, gravam em geral com multinacionais como a Sony, a Poligram e outras, e exportam bem. Basta ver o sucesso mundial dos músicos brasileiros. A música brasileira já é globalizada e vai bem, obrigada, não havendo provento algum em ubvencioná-la. (UTZERI, 1999, p. 4)

243 Fritz Utzeri foi descrito como “o jornalista que desmontava versões oficiais”. Ele conquistou em 1981 o Prêmio Esso de Jornalismo para a equipe do **Jornal do Brasil** ao investigar o caso das bombas no Riocentro.

Conforme Utzeri (1999), o MinC deveria fortalecer a identidade e a diversidade cultural, principalmente as manifestações da cultura de regiões distantes da indústria cultural. Como exemplo, citava o teatro, os cordéis, os artesãos e artistas plásticos, grupos folclóricos e experimentais, cordelistas, bandas, orquestras. Para o jornalista, o ministério deveria investir na educação e na cultura, a exemplo dos franceses e de outros países desenvolvidos (UTZERI, 1999, p. 4).

Convicto na defesa da política cultural adotada por seu governo, Weffort, em palestra proferida em 18 de março de 1999, no Conselho de Economia, Sociologia e Política da Federação do Comércio do Estado de São Paulo (Fecomercio), afirmou que era a partir das leis de incentivo fiscal que o Brasil alcançaria o desenvolvimento de uma política democrática para a cultura. Segundo Weffort, não havia mais condições de o Estado assumir uma política dirigista<sup>244</sup> na cultura, tampouco adotar práticas intervencionistas no conteúdo cultural de qualquer projeto: “O Estado recusa-se a ter funções dirigistas, estatistas e intervencionistas e estabelece a condição de fomentar o desenvolvimento da cultura e abrir perspectivas para o desenvolvimento cultural de um Brasil moderno e democrático” (WEFFORT, 1999). De acordo com ele, era preciso olhar para a cultura de outra forma, a fim de proporcionar um desenvolvimento das atividades mais dinâmicas do setor. Com relação à fala do ministro sobre o sempre citado fantasma do “dirigismo cultural” do Estado, é importante questionar se os modelos de gestão adotados durante o exercício de seu mandato não seriam substituídos pelo dirigismo do mercado.

Ao escrever um dos capítulos do livro **Um olhar sobre a cultura brasileira** (1998), José Álvaro Moisés<sup>245</sup> apontou que o modelo de política cultural estatista havia findado, pois não se aplicava mais aos propósitos do governo FHC. Essa mudança, na opinião de Moisés, significava uma pequena revolução cultural. O Estado reafirmava suas responsabilidades sem deixar que isso servisse de estímulo para uma visão paternalista na cultura, na qual o Estado era percebido como simples fonte de dotação e como único responsável por seu financiamento (MOISÉS, 1998, p. 445-446).

244 Segundo Teixeira Coelho, “política dirigista” refere-se à forma de intervenção na dinâmica da cultura que se realiza de cima para baixo, das instituições e dos agentes culturais para a coletividade ou público a que se voltam, sem que sejam estes consultados sobre suas necessidades ou seus desejos. Políticas culturais dirigistas partem de diagnósticos elaborados pelos agentes culturais com base em um quadro de referências previamente determinado (COELHO, 1997, p. 150-151).

245 Moisés foi secretário nacional de Apoio à Cultura de 1995 a 1998 e secretário nacional de Audiovisual de 1999 a 2002 do Ministério da Cultura.

Porém, se, por um lado, Weffort demonstrava que a cultura caminhava a passos largos, por outro, em 1999, se anunciavam tempos muito difíceis, que impediam o crescimento do país<sup>246</sup>.

FHC, em **Diários da Presidência: 1999-2000**, apontou os reveses ocorridos no começo do ano de 1999 – segundo ele, o ano mais difícil de seu governo. A crise monetária e financeira foi assim analisada:

O desalento que se abateu sobre o governo e o país com a crise de janeiro de 1999 não só alcançou os partidos que me apoiavam como a própria sociedade. Ainda que no início a população tivesse mantido seu apoio ao governo, em seguida a perda de popularidade foi inevitável. Gostemos ou não, a razão assiste aos que pensam que o bolso das pessoas é decisivo para as escolhas políticas delas, e é natural que assim seja. Errou, pagou. (CARDOSO, 2017, p. 12)

Segundo FHC (2017), o Banco Central do Brasil foi obrigado a desvalorizar o real em janeiro de 1999 e, para superar o ápice da crise em janeiro de 1999, seu governo teve que efetuar um esforço enorme a fim de conter o colapso da economia:

O que é distintivo na primeira parte deste volume é o esforço enorme feito para superar a “crise do real” que estourou em janeiro de 1999. Os resultados da recuperação posterior da economia e das políticas governamentais, especialmente das sociais, veem-se mais claramente nos anos 2000, em que muita coisa foi feita. Não obstante, a percepção geral é a de que no primeiro mandato consegui fazer algo, enquanto o segundo foi perdido. (CARDOSO, 2017, p. 11)

Diante desse cenário de crise, uma série de coletivos passaram a questionar a mercantilização da cultura. Alguns desses coletivos, ligados ao teatro de São Paulo, contavam com integrantes da Companhia do Latão, do Folias D’Arte, dos Parlapatões, da Pia Fraus, do Grupo TAPA, do Teatro União e Olho Vivo e Monte Azul. Esses grupos de atores lançaram um manifesto com o título de “Arte Contra a Barbárie”.

246 A crise econômica contribuiu para que a imagem positiva de Cardoso sofresse um forte abalo durante o primeiro ano de seu segundo mandato presidencial.

Sérgio Carvalho, diretor da Companhia do Latão, em palestra de 2019, relatou que a mobilização surgiu porque percebia-se que o governo federal se infiltrava em instâncias da cultura, impondo um imaginário privatista, cujo maior símbolo era a Lei Rouanet. Esse grupo de artistas mostrava-se inconformado com os critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da lei e alegava que não contemplavam o que ele produzia. Além disso, mostrava-se insatisfeito com o que estava ocorrendo no país. O primeiro manifesto do movimento “Arte Contra a Barbárie” foi lançado em 1999:

O que era, o que era isso? É um movimento que vem do teatro de São Paulo, principalmente num momento de retomada do que se chama teatro de grupo, que são coletivos independentes que tentam se organizar. Ao mesmo tempo ele tem talvez alguns pressupostos anteriores, algumas forças ideológicas e outras práticas que estavam no ar desse movimento. Esse movimento vai se organizar de modo prático [...], as pessoas se reuniam, grupos pequenos de pessoas, 15 pessoas em casas e nos teatros se reunindo para debater política cultural. Foi assim que começou. Esses pressupostos, mais ou menos por ‘97 e para ‘98, quando se escreve o manifesto, talvez eu pudesse dizer que era o seguinte, tinha uma insatisfação no ar desse grupo de pessoas de teatro que começou a se contrapor ao governo Fernando Henrique, mas não só, mas contra uma espécie de imaginário neoliberal que estava entrando no país com toda a força e que a gente sentia que vinha como uma espécie de onda de modernização que do nosso ponto de vista só reforçava um Estado de arcaísmo que a gente já conhecia muito bem no campo da cultura. (informação verbal)<sup>247</sup>

Nesse sentido, os criadores do movimento “Arte Contra a Barbárie” contestavam o mercado, bem como o pensamento único sobre o papel do Estado em relação à cultura, procurando formular novas maneiras de se posicionar diante desse universo. As discussões infundáveis travadas entre eles, a respeito do papel da cultura brasileira, fomentaram a produção cultural em contraponto à política adotada por Weffort. Essa mobilização gerou a Lei Municipal n. 13.279, que promulgou a

<sup>247</sup> Depoimento de Sergio Carvalho no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 27 de maio de 2019, no Sesc São Paulo.

instituição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 2002).

### **5.3 A POLÍTICA DE EDITAIS DA PETROBRAS**

Nem todas as políticas culturais do governo FHC foram geradas a partir do MinC, e algumas delas, inclusive, promoveram ações distintas do ministério. Uma delas foi a política de editais da Petrobras.

Os editais públicos da empresa inovaram na forma de selecionar os proponentes para a obtenção de recursos da empresa (Petrobras). Na área cultural, a implementação dessa política tinha por objetivo democratizar a busca por patrocínio e dar transparência em sua dotação. Fundamentalmente, a Petrobras, com a formulação e a implementação de sua política de editais, procurou exercer um papel ativo na cultura diante dos desafios da própria empresa.

A Petrobras, como a maior empresa brasileira de capital aberto, estatal de economia mista, tem o governo federal como seu principal acionista. Foi durante o governo FHC, em 1997, que a Petrobras deixou de monopolizar o setor de petróleo e de gás natural pela promulgação da Lei do Petróleo (BRASIL, 1997c). Após a aprovação dessa lei, criou-se o Conselho Nacional de Política Energética (CNPE) e a Agência Nacional de Petróleo (ANP).

Foi, portanto, ante a necessidade de estruturar suas ações, em razão da quebra do monopólio da empresa, que a Petrobras começou a planejar, em 1999, a implementação do programa para a cultura de seleções públicas nacionais.

Esse processo de seleção seguia normas que estabeleciam que comissões externas à empresa – compostas, cada uma, por sete especialistas convidados a cada ano, representantes de uma diversidade de perfis e áreas – atuassem de modo a garantir um julgamento com o máximo possível de seriedade. Considerava-se, também, um dos requisitos na montagem dessas comissões a diversidade regional dos especialistas convidados, como relatou em artigo Eliane Costa (COSTA, 2012)<sup>248</sup>.

Costa (2012), que foi gerente de patrocínios da Petrobras no governo Lula, relatou que o trabalho da empresa com a cultura teve início em 1987:

A parceria da Petrobras com a cultura brasileira começou em 1987, quando a empresa decidiu patrocinar uma orquestra. Essa iniciativa mantém

<sup>248</sup> Ver p. 67.

até hoje a Orquestra Petrobras Sinfônica, que, há oito anos, tem o maestro Isaac Karabtchevsky como seu regente titular e diretor artístico. Na década de 1990, a empresa se tornou uma das grandes propulsoras da “retomada” do cinema brasileiro, do qual é a grande parceira, já tendo ultrapassado a marca de 500 filmes de longa-metragem patrocinados. (COSTA, 2012, p. 64)

Ainda que a Petrobras tenha começado a atuar na cultura na segunda metade da década de 1980, em 2001 é que foram traçadas as diretrizes e organizadas as prioridades que deram origem ao Programa Petrobras Cultural (PPC), criado em 2003. Inicialmente, nas primeiras seleções públicas, foram aceitos apenas projetos de curta-metragem, música, artes visuais e artes cênicas, e, até 2001, a Petrobras patrocinava somente longas-metragens.

Em entrevista, Sarkovas (2010) enfatizou que o patrocínio de projetos culturais, no período anterior a sua consultoria, era realizado de maneira aleatória e sem planejamento: “O que era a Petrobras? Era um balcão de decisões caso a caso” (SARKOVAS, 2010, [s. p.]).

Ao construir uma interpretação mais complexa sobre o governo FHC, Sallum Junior e Goulart observaram que, em razão das medidas adotadas pelo presidente, existe entre os analistas de esquerda a ideia de que uma corrente liberal mais ortodoxa, a neoliberal, foi preponderante desde 1995 em seus governos, concretizando-se pela política macroeconômica e em outras políticas públicas. Entretanto, os autores consideram necessária uma correção nessa interpretação: apontaram que, apesar de o neoliberalismo ter demarcado as políticas do Estado desde a década de 1990, particularmente em sua política macroeconômica, isso só determinou em parte as políticas (SALLUM JUNIOR; GOULART, 2016)<sup>249</sup>. Nesse sentido, FHC combinou políticas de ideários neoliberal e liberal-desenvolvimentista, como apontaram esses autores:

Embora a orientação neoliberal tenha conduzido a uma grande redução do papel empresarial do Estado, este não perdeu sua capacidade de regulação e, em algumas áreas, até a incrementou, mantendo capacidade considerável de intervir ativamente na vida econômica. Com efeito, o neoliberalismo se efetivou no núcleo das políticas macroeconômicas, mas não conseguiu se converter em diretriz orientadora da

249 Ver p. 121.

totalidade das políticas de Estado na esfera econômica. (SALLUM JUNIOR; GOULART, 2016, p. 122)

Assim, essa convivência entre políticas distintas, neoliberal e liberal-desenvolvimentista com caráter regulatório, pode ser aplicada ao processo de seleção pública na Petrobras. Os editais que deram origem ao PPC passaram a regular, ainda que de maneira moderada, o processo de seleção pública dos projetos culturais a serem patrocinados. O novo regime de competências possibilitou que a empresa alcançasse resultados mais amplos e diversos do caráter discricionário anterior. O PPC foi, durante muitos anos, o principal programa de patrocínios do país.

Yacoff Sarkovas, que foi consultor da Petrobras no período e idealizador dos primeiros editais, além de ser um notório crítico às leis de incentivo, relatou, em entrevista (2010), como a maior empresa do país inaugurou sua política de editais públicos. O objetivo central era remodelar a imagem da empresa diante da quebra de monopólio, adotando uma política de seleção como forma de expressar maior transparência na dotação de patrocínios:

Era uma empresa superpermeada e pressionada por pedidos e solicitações políticas. Isso existe, inclusive, em empresas privadas, não é privilégio de estatais. Um atributo muito ligado à Petrobras era o de uma caixa-preta, porque não se sabia o que acontecia lá dentro. A política de patrocínio tem que expressar transparência, o inverso disso. E foi aí que nós levamos a ideia do edital público, de fazer com que todas as políticas formais fossem de acesso público, que você não dependesse de um canal, de um contato de um deputado, de um senador, para ter acesso aos recursos da Petrobras. Que fosse uma regra única para todo mundo, com data, critérios, instâncias técnicas de avaliação. Houve essa organização geral. Quando esse programa foi implementado, chegou a canalizar quase 65% dos recursos de patrocínio. Estabelecemos alguns princípios, como o de a Petrobras não poder se ater a uma única área, e ter que operar em 360 graus, em todas as áreas culturais. Mas ela tem que ter uma política e uma visão, um olhar técnico, crítico, para cada área. Ela tem que fazer política, como se fosse uma política pública. O que as pesquisas mostravam na época, em 1999, quando esse trabalho foi iniciado, é que ninguém sabia o que a Petrobras fazia em cultura, porque, quando fazia, ficava brigando com os seus patrocinados para

que eles a citassem. Mas quando você lança o programa, o edital, você passa a ter um reconhecimento. E isso a Petrobras acabou construindo com muita força. (SARKOVAS, 2010, [s. p.]

Também justificando a necessidade da política de editais, Eliane Costa (2010) relatou que essa intervenção era imprescindível, pois, por meio dela, foram adotadas medidas que democratizavam o acesso a esse financiamento.

O Yacoff foi nosso consultor em 2001, estruturou a política de patrocínios. A Petrobras já patrocinava desde a década de 80, inclusive o Flamengo e a Orquestra Petrobras Sinfônica, mas não existia uma política de patrocínio estruturada. Em 2001, ele vai para lá e estrutura prioridades, principalmente estratégias de seleções públicas. No início, de forma segmentada para música, artes cênicas, curtas-metragens e audiovisuais. Em 2003, quando eu já estava na área de patrocínios, a gente juntou todos esses segmentos em um programa só, que foi o programa Petrobras Cultural. Não só como uma indicação da Petrobras, mas como uma indicação de política pública de fortalecer a questão dos editais, de democratizar o acesso às verbas de patrocínio. [...] Porque é inadmissível que uma empresa que chegou a colocar em um só ano – acho que em 2006 ou 2007 – R\$ 205 milhões na cultura, andasse para um lado e a política pública para o outro. A convergência dessas coisas é fundamental. Em 2003, a gente criou o Conselho Petrobras Cultural, com a presença de um representante do Ministério da Cultura e um da Secom [*Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República*], e a diretora de patrocínios, que preside o comitê de patrocínios estatais, a Ana Cristina Cunha. [...] (COSTA, 2010, [s. p.]

Portanto, no segundo governo FHC, políticas distintas coabitaram em diversas instâncias. No entanto, apesar de no período emergirem movimentos como “Arte Contra a Barbárie” e as políticas de editais públicos da Petrobras, que retomaram as propostas de financiamento direto na área, a linha hegemônica na condução da cultura traduziu-se pela orientação liberal ortodoxa. Por essa razão, é tão importante retomar os fios que conduziram mudanças no campo cultural, com a implementação da Lei das OSs. Trata-se de se debruçar sobre as organizações sociais enquanto políticas construídas e operantes no campo da cultura.



## 5.4 LEI DAS OSs

Conforme já observado no capítulo 4, as OSs foram uma inspiração de Bresser-Pereira a partir de uma entidade de apoio (SAC) ligada a uma instituição veiculada ao MinC, ou seja, a Cinemateca Brasileira. Segundo depoimento de Bresser-Pereira (2019), foi por meio da SAC que ele percebeu a necessidade de criar as OSs:

Há outros problemas, as formas de comprar do setor público são muito mais, são muito rígidas, então, diante disso, eu, foi que eu propus as organizações sociais. Eu sou professor da Fundação Getulio Vargas, sou professor de Economia da Fundação, mas também sou professor de Administração Pública, não é? [...]. Então, lá nos anos 70, 80, eu já estava preocupado com o que estava acontecendo. [...] Depois eu me tornei membro do conselho da Cinemateca, e depois eu me tornei presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca. Isso há muito tempo. Quer dizer, e nessas funções eu fui vendo como esse sistema brasileiro chamado regime único, do serviço público, era um sistema muito ineficiente. E, então, eu tinha também visto uma coisa interessante que foi [...] a mesma ideia veio ao Roberto Campos quando o Roberto Campos foi ministro. No final do seu mandato, em 1967 (ele ficou ministro nos anos 64 a 67). No começo de 1967, ele emitiu o decreto Lei 200, que foi uma reforma administrativa importante para o Estado brasileiro, quer dizer, eu chamo essa reforma de desenvolvimentista, e dentro dela foram criadas as fundações públicas. E as fundações públicas, quer dizer, eram uma espécie de organização social. Tinham uma autonomia e não precisavam ter funcionários públicos dentro dela. Isso começou a se desenvolver, com uma certa dificuldade [...] quando aí veio a transição democrática e com a Constituição de 1988 se fechou tudo. (informação verbal)<sup>250</sup>

As OSs tiveram origem na reforma gerencial do Estado, que visava, entre outros aspectos, empreender modificações na Constituição de 1988. Com a promulgação dessa Constituição, direitos econômicos, sociais e culturais foram assegurados, e o Estado passou a ter a obrigação de prover no âmbito jurídico esses direitos. Entretanto, esses direitos sociais garantidos logo foram submetidos ao crivo de análises

<sup>250</sup> Depoimento de Bresser-Pereira no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 27 de maio de 2019, no Sesc São Paulo.

críticas, que os consideraram prejudiciais aos interesses do país, causadores das crises econômicas, do déficit público e de ingovernabilidade do Brasil (BERCOVICI; MASSONETTO, 2006)<sup>251</sup>.

A respeito das críticas à Constituição de 1988, Luiz Carlos Bresser-Pereira, idealizador da reforma do Estado, apontou que o documento representou um grande retrocesso para o país:

A Constituição de 1988, entretanto, ignorou completamente as novas orientações da administração pública. Os constituintes, e mais amplamente a sociedade brasileira, revelaram nesse momento uma incrível incapacidade de ver o novo. Perceberam apenas que a administração burocrática clássica, que começou a ser implantada no país nos anos 30, não havia sido plenamente instaurada. Viram que o Estado havia adotado estratégias descentralizadoras – as autarquias e as fundações públicas – que não se enquadravam no modelo burocrático-profissional clássico e que, portanto, não eram tão seguras contra o empreguismo. Não perceberam que as formas mais descentralizadas e flexíveis de administração, que o Decreto-lei 200 [BRASIL, 1967] havia consagrado, eram uma resposta à necessidade de o Estado voltar-se para os serviços sociais. Para o atendimento ao público, portanto. E decidiram completar a revolução burocrática antes de pensar nos princípios da moderna administração pública. (BRESSER-PEREIRA, 1995, p. 7-8)

Bresser-Pereira justificava dessa forma a necessidade da reforma do Estado em razão da crise da administração pública, que, para o ministro, havia se agravado a partir da Constituição de 1988. Segundo Bresser-Pereira, a crise da administração pública gerava um enrijecimento burocrático, que acarretava um alto custo e uma baixa qualidade nos serviços públicos (BRESSER-PEREIRA, 1996)<sup>252</sup>.

Para o então ministro, o novo Estado social-liberal, que surgia com o governo FHC, apresentava-se radicalmente distinto do Estado neoliberal. O Estado neoliberal, para Bresser, criticava a intervenção dos países do primeiro mundo na saúde e na educação e adotava uma postura individualista e carente de realismo político. O

251 Ver p. 72.

252 Ver p. 270.

novo Estado social-liberal defendido por FHC, ao qual se referia o ministro, não deixaria de dar atenção à educação, à saúde, à cultura e a outras atividades sociais, mas estabelecia que, para sua concretização, fossem assumidas parcerias com organizações públicas não estatais que lidariam com esses temas (BRESSER-PEREIRA, 1996, p. 269-270)<sup>253</sup>. É pertinente ressaltar apenas que, nos depoimentos de Bresser-Pereira em defesa da reforma gerencial do Estado, há um esforço muito grande do ministro em afastar a reforma do governo FHC do conceito de um Estado neoliberal.

Ao definir as OSs, Bresser-Pereira (2019) observou sua pertinência em relação à área da cultura, por representar uma nova concepção do Estado:

E, então, eu propus uma lei, não foi preciso sequer fazer mudança constitucional [...] para aprovar essa lei, que criou as organizações sociais. Quer dizer, o que é uma organização social? É uma entidade sem fins lucrativos que celebra um contrato de gestão com o Estado e, portanto, realiza uma política pública do Estado, mas em qualquer área, pode ser na área cultural, pode ser na área da educação, pode ser na área da saúde, pode ser na área científica. Em várias áreas. Quer dizer, o importante é que ela execute uma função não exclusiva de Estado e que seja uma política pública. E então o Estado financia em princípio 100%, mas pode financiar também 80%, 90%. Em geral financia o grosso das atividades dessa organização social, dessa entidade. A cultura estava no meio, sem dúvida nenhuma, como uma das possibilidades, e eu pensei as organizações sociais como entidades, como uma instituição que permitiria a transformação das entidades já existentes em organizações sociais. (informação verbal)<sup>254</sup>

Portanto, de modo geral, Bresser-Pereira justificava a necessidade da reforma do Estado nas falhas e incorreções da Constituição de 1988: “A atual Constituição impõe obstáculos de difícil remoção para a aplicação de políticas voltadas para a cobrança de desempenho do serviço público e para a racionalização das despesas” (BRASIL, 1997d, p. 7). Assim, para Bresser-Pereira, o capítulo de administração pública contido na Constituição de 1988 havia sacramentado uma gestão burocrática

253 Ver p. 269-270.

254 Depoimento de Bresser-Pereira no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 27 de maio de 2019, no Sesc São Paulo.

ao extremo, ignorando novos modelos de administração (BRESSER-PEREIRA, 1996, p. 270). Segundo o ministro, essa Constituição reduziu a capacidade operacional do país. A necessidade de se traçar um Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado (BRASIL, 1995c), como foi delineado no primeiro mandato de FHC, significava rever a estrutura do aparelho estatal: não apenas suas velhas práticas patrimonialistas ou clientelistas, mas também seu modelo burocrático (BRESSER-PEREIRA, 1995).

Outros autores também apontaram que a reforma do Estado implementada por FHC tinha como meta mudanças na Constituição de 1988, como enfatizaram Behring e Boschetti:

Ao longo dos anos 1990, propagou-se na mídia falada e escrita e nos meios políticos e intelectuais brasileiros uma avassaladora campanha em torno de reformas. A era Fernando Henrique Cardoso (FHC) foi marcada por esse mote, que já vinha de Collor, cujas características de *outsider* (ou o que vem de fora) não lhe outorgaram legitimidade política para conduzir esse processo. Tratou-se, como se pode observar, de “reformas” orientadas para o mercado, num contexto em que os problemas no âmbito do Estado brasileiro eram apontados como causas centrais da profunda crise econômica e social vivida pelo país desde o início dos anos 1980. Reformando-se o Estado, com ênfase especial nas privatizações e na previdência social, e, acima de tudo, desprezando as conquistas de 1988 no terreno da seguridade social e outros – a carta constitucional era vista como perdulária e atrasada –, estaria aberto o caminho para o novo “projeto de modernidade”. O principal documento orientador desse projeto foi o Plano Diretor da Reforma do Estado (PDRE/MARE, 1995), amplamente afinado com as formulações de Bresser-Pereira, então à frente do Ministério da Administração e da Reforma do Estado (MARE). (BEHRING; BOSCHETTI, 2016, p. 148)

Ao analisar a reforma do Estado, Claudia Costin (2005) enfatizou que foi por meio de tais modificações que foram separadas as atividades que deveriam permanecer no centro ou no núcleo duro da administração pública, como formulação e coordenação de políticas públicas, funções de soberania, fiscalização, segurança e tributação, de outras que poderiam ser fruto de uma parceria com a sociedade, por serem consideradas serviços não exclusivos do Estado. Dessa forma, para a autora, foram transferidas à sociedade a gestão de equipamentos ou serviços públicos,

mediante a qualificação de uma organização não governamental (ONG). Ainda descrevendo essa reforma, Costin (2005) observou que a assinatura de um contrato de gestão estabelecia as bases da parceria, fixando-se em metas os serviços a serem prestados por essas ONGs e valores que o poder público deveria repassar a essas organizações (COSTIN, 2005, p. 110).

Um aspecto muito enfatizado por Bresser-Pereira é o de que as OSs foram pensadas de modo que não ocorresse a transferência do controle delas a cada mudança de gestão:

Eu nunca pensei que fosse para ficar mudando. A ideia é de que a OS é uma [entidade] que [...] a cada gestão, não muda muito. Não é essa a lógica delas. Porque são empresas que [...], que têm funcionários públicos, funcionários privados, mas têm funcionários, têm legislação trabalhista. Quer dizer [...] ganhei, o que que eu vou fazer com os meus funcionários? Transfere automaticamente? Mas não pode transferir porque não é essa a lógica, pelo menos não é isso que está na lei das OSs e não creio que seja essa a lógica. Na lógica da OS, o controle social da OS se faz pelo contrato de gestão. Então, se essas OSs que estão aí não estão cumprindo o seu contrato de gestão, aí o Estado pode e deve romper o seu contrato. Tem todo o direito de fazer isso. Custa caro, é uma coisa traumática, mas pode fazer isso. Agora, por outro lado, quer dizer, a OS acaba sendo um sistema de poder também. E um sistema de poder provoca protestos sempre, em qualquer hipótese, porque o poder é exclusivo. Quer dizer, o dinheiro não é exclusivo, por exemplo, você pode ser rica e eu também posso. Agora, se eu tiver poder você não tem. Então isso é um problema fundamental que atinge essa questão e para ela não tem solução realmente, nenhuma que seja satisfatória. (informação verbal)<sup>255</sup>

O avanço da reforma do Estado, fundamentalmente na saúde e na cultura com a criação das OSs, pode ser visualizado em um levantamento realizado por Sano e Abrucio (2008). Segundo os autores, havia, no final do ano de 2007, setenta organizações sociais, e 13 delas eram na área da cultura em São Paulo. Apenas a área da saúde superou esse número, com 25 OSs.

255 Depoimento de Bresser-Pereira no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 27 de maio de 2019, no Sesc São Paulo.

Considera-se, portanto, que a implementação das OSs ocorreu em razão de um claro embate do governo de Fernando Henrique em torno de modificações da Constituição de 1988. É comum, em muitos depoimentos e matérias da imprensa, afirmarem que a Constituição de 1988 “engessou tudo” e não acompanhou as mudanças econômicas e sociais.

O modelo das OSs na área de cultura acabou sendo adotado nas muitas gestões do PSDB espalhadas pelo estado de São Paulo. Esse processo de reformismo, que ocorreu por meio da normatização infraconstitucional<sup>256</sup>, provocou uma inflexão na Constituição de 1988.

A entrada das OSs na disputa pelo capital simbólico e material resultou no surgimento de outras formas de produção, circulação e distribuição da cultura. A privatização de serviços públicos na cultura, muitas vezes distante do papel fiscalizador da sociedade civil, permite o não cumprimento de vários aspectos, entre eles, a falta de equidade de acesso aos bens culturais.

256 É a norma, o preceito, o regramento, o regulamento e a lei que estão hierarquicamente abaixo da Constituição Federal. A Constituição Federal é considerada a Lei Maior do Estado, e as demais normas jurídicas são tidas como infraconstitucionais, pois são, portanto, inferiores às regras previstas na Constituição.



# 6 UMA LONGA TRANSIÇÃO

O caminho de institucionalização do MinC, em seu movimento constante de marchas e contramarchas, desde sua recriação em 1992 até o final do governo FHC, revela uma longa transição. O ministério passou por numerosos embates e foi ganhando corpo institucional. Nesse lento processo, no qual foi submetido às mais variadas pressões, o MinC, enquanto instituição, adquiriu aos poucos certo grau de permanência, bem como de influência política.

Carregando dois elementos desde sua origem, o MinC foi ganhando espaço na Esplanada: em primeiro lugar, por representar a defesa do processo de redemocratização; e, em segundo, por corresponder a um espaço onde as demandas culturais da sociedade civil poderiam ser atendidas.

Um novo delineamento jurídico do MinC foi estabelecido após Collor ter sido afastado do governo em 1992 e Itamar Franco ter ascendido à presidência, quando o ministério foi recriado.

Pela lei que recriou a pasta (Lei n. 8.490/1992), as áreas de competência do MinC foram definidas como as de: “a) planejamento, coordenação e supervisão das atividades culturais; b) formulação e execução da política cultural; c) proteção do patrimônio histórico e cultural brasileiro” (BRASIL, 1992), sendo atribuídos ao MinC os seguintes órgãos:



a) Conselho Nacional de Política Cultural; b) Comissão Nacional de Incentivo à Cultura; c) Comissão de Cinema; d) Secretaria de Informações, Estudos e Planejamento; e) Secretaria de Intercâmbio e Projetos Especiais; f) Secretaria de Apoio à Cultura; g) Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual. (BRASIL, 1992)

A recriação do MinC em 1992 ocorreu por meio de acordos negociados entre lideranças ligadas a partidos mais de esquerda e de centro. É provável que as circunstâncias que levaram Collor a deixar o governo – e que marcaram simbolicamente o fim de um complicado processo de governabilidade – tenham contribuído para que esse campo de negociações fosse instaurado e para que a legitimidade do MinC passasse a ser entendida como um passo importante à restauração do caminho institucional do país.

Após entendimentos entre lideranças partidárias, Itamar Franco convidou o filólogo Antônio Houaiss para assumir a pasta. Entretanto, antes, o presidente consultou diversos nomes que não aceitaram a indicação para o cargo. Segundo matéria publicada no jornal **Folha de S.Paulo** por Nogueira e Novaes (1992), o presidente chegou a convidar o ex-ministro e ex-governador do Distrito Federal José Aparecido, o escritor e senador Darcy Ribeiro (PDT-RJ), a historiadora Aspásia Camargo, a ex-adida cultural em São Francisco (EUA) Ruth Escobar e a atriz Fernanda Montenegro. Havia, na verdade, um *lobby* muito forte em torno do nome de José Aparecido de Oliveira, que não aceitou o convite. José Aparecido admitiu sua preferência pela embaixada de Portugal. Apesar de Sarney se opor ao nome de Antônio Houaiss por seu estado de origem, Rio de Janeiro, e por pertencer aos quadros do PSB<sup>257</sup>, o filólogo acabou sendo indicado (NOGUEIRA; NOVAES, 1992, p. 4).

Em relação ao papel de Houaiss à frente do MinC, o DHBB destaca as seguintes informações:

[...] Houaiss substituiu Sérgio Paulo Rouanet. Empossado em 19 de outubro, teve o apoio de artistas e intelectuais e definiu como prioridades de sua administração a recuperação e a preservação do patrimônio

257 Antônio Houaiss foi um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro (PSB) em julho de 1985. Do partido, faziam parte, ainda, intelectuais e políticos como Rubem Braga, Joel Silveira, Evandro Lins e Silva, Evaristo de Moraes Filho e Marcelo Cerqueira.

histórico e cultural, a retomada da atividade cinematográfica e um projeto de sustentação da língua portuguesa, por meio do estreitamento dos vínculos com Portugal e com as ex-colônias portuguesas na África. Durante sua administração, enfrentou dificuldades em relação aos recursos destinados a sua pasta, limitados a 0,04% do Orçamento da União, buscando apoio na iniciativa privada. (VELOSO, [s. d.]

Um ano após a posse, Houaiss deixou o governo, sendo substituído por José Jerônimo Moscardo<sup>258</sup> (1993), que também ficou apenas um ano na pasta, sendo sucedido por Luiz Roberto do Nascimento e Silva<sup>259</sup> (1993-1994).

O baixo tempo de permanência desses ministros na pasta da Cultura reflete a instabilidade política pela qual passava o país – particularmente o MinC, que se tornava sujeito às pressões de grupos que buscavam operar dentro da instituição na formulação e na implementação de políticas públicas. O MinC virou alvo de disputas por ser um ministério pequeno, mas que concentrava algumas áreas de poder, como: a coordenação da Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual (SAV); a responsabilidade sobre as leis de incentivo; as atividades de fiscalização do Iphan; e outras. No caso do Iphan, é preciso destacar que seu poder regulatório também se concentrava em suas superintendências regionais. Nesse sentido, o MinC se tornou um lugar de disputas e destaques, ou, como afirmou a professora Maria Arminda do Nascimento Arruda<sup>260</sup>, “o MinC se tornou uma vitrine dos governos”.

Desse ponto de vista, a rotatividade ministerial durante o governo Itamar Franco revelava que os frequentes conflitos e as divisões acabavam por criar impasses, cuja solução resultava na renúncia do ministro em atividade.

258 Segundo o DHBB: “[Jerônimo Moscardo] iniciou sua carreira diplomática em novembro de 1963 [...]. [...] No governo de José Sarney (1985-1989) atuou, de 1985 a 1986, como subchefe para Assuntos Parlamentares do Gabinete Civil da Presidência da República, sendo promovido a ministro de primeira classe em dezembro do último ano. De 1986 a 1987 assumiu a subchefia para Assuntos Institucionais do Gabinete Civil, acumulando no último ano a função de assessor do Gabinete Pessoal do presidente. Ainda em 1987 foi transferido, já na qualidade de embaixador, para São José, na Costa Rica, permanecendo aí até 1991” (CESA, [s. d.]

259 O DHBB assim descreve Luiz Roberto do Nascimento e Silva: “Convidado pelo então presidente Itamar Franco (1992-1994) para assumir o Ministério da Cultura, foi empossado em 15 de dezembro de 1993, substituindo Jerônimo Moscardo. Durante a sua gestão, Nascimento e Silva criou a Lei nº 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, cujos mecanismos permitiriam a dedução de parte do imposto de renda devido nos investimentos realizados na produção de obras audiovisuais, além da dedução do investimento como despesa operacional. [...]” (LUIZ..., [s. d.]

260 Afirmação de Maria Arminda do Nascimento Arruda em reuniões de orientação de pesquisa.

A pressão de grupos influentes no MinC pode ser constatada, também, por meio da demonstração de poder, como afirmou Barreto (2010) sobre a indicação, a Itamar Franco, do nome de Luiz Roberto do Nascimento e Silva para ocupar a pasta da Cultura. A sugestão por parte do influente cineasta do nome do ministro decorria das demandas do setor cinematográfico para redirecionar a criação de políticas públicas no caminho de seus interesses. Nessa perspectiva, destaca-se, além disso, os embates ocorridos por ocasião da criação da Lei do Audiovisual (Lei Federal n. 8.685/1993) (BRASIL, 1993a). Esses grupos exerceram um papel determinante na aprovação dessa lei.

Como já observado em relação à criação da Lei do Audiovisual, forças ligadas a esse campo atuaram de maneira intensa, o que acabou resultando em imposições na definição dela. Esses procedimentos revelavam a existência de relações assimétricas de poder e demonstravam como muitos grupos agiam, impondo projetos de interesse setorial para encaixá-los na instituição.

Sobre essa questão, Ana Paula Sousa (2018) apontou que, acolhendo pedidos de cineastas e produtores, a SAV passou a elaborar a Lei do Audiovisual:

[...] Atendendo ao apelo de cineastas e produtores, a nova secretaria passou a trabalhar também na elaboração do que viria a ser a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.695/93), voltada especificamente para o cinema. Há quem diga, porém, que a lei foi escrita no escritório do advogado Bulhões Pedreira, do Rio de Janeiro, tendo como principais mentores Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor e Cacá Diegues. (SOUSA, 2018, p. 54)

Com a vitória de FHC em 1994, abriram-se possibilidades mais amplas para o MinC de fortalecimento da pasta, e parecia afastada a ideia de que ocorressem retrocessos. FHC foi eleito de modo democrático e contava com o apoio de amplos setores da população. As matérias difundidas pelos meios de comunicação, bem como muitas análises acadêmicas, tendiam a atribuir plenas condições ao novo governo para o exercício do poder.

Assim, por meio de um arranjo de forças ligadas ao ministro Weffort, foi sendo formulado o objetivo da instituição (MinC). A cultura foi considerada um ativo político tão importante quanto a educação. Apesar de o paradigma defendido por FHC e Weffort implicar a redefinição da concentração do poder do Estado, o governo assegurava a institucionalização do aparato do MinC na gestão da cultura. O próprio bordão “Cultura é um bom negócio” significava, também, um apoio do

mercado para a institucionalidade da pasta. Ocorria, portanto, uma forte relação entre as especificidades históricas ligadas àquele momento e o MinC, ou seja, havia forte consenso quanto à defesa das instituições democráticas. Essa ideia era partilhada por Cardoso e Weffort, em contraponto a Collor.

Ainda a respeito do segundo mandato de FHC, quando aconteceu uma grande crise econômica com um impacto significativo no Brasil, levando a uma queda de popularidade de FHC e colocando em risco o Plano Real, a existência do MinC não foi posta em questão. Nesse momento, o MinC conseguiu manter suas funções, ainda que de modo reduzido, pois seu orçamento foi diminuído.

A partir do segundo governo de FHC, grupos influentes empreenderam novas disputas na arena cultural. Foi nesse momento que ganharam corpo no Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic), chefiado por Pedro Parente, os embates sobre a primeira tentativa de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav) e da Ancine.

## **6.1 PRIMEIRA TENTATIVA DE CRIAÇÃO DA ANCINAV E A ANCINE**

Ao se jogar luz sobre a posição estratégica do cinema dentro do campo cultural, observa-se que os embates nele travados ganharam maior relevância, reverberando amplamente, em razão do peso considerável da sétima arte nessa indústria.

Durante o primeiro mandato de FHC, impulsionado pelos incentivos do MinC, o campo cinematográfico, particularmente voltado para a produção de filmes de longa-metragem, teve maior destaque na sociedade brasileira, o que deu início a um crescimento material fruto da consolidação da retomada do setor. Segundo Sousa (2018), foi em 1995 que a parceria entre o Estado e o mercado possibilitou essa retomada do cinema brasileiro<sup>261</sup>.

Entretanto, como apontou o Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual (BRASIL, 2002a), ocorreu, em 1998, uma crise na captação de recursos, via lei de incentivos fiscais:

[...] o volume anual de captação através das leis de incentivo começou a sofrer oscilações a partir de 1998, devido, entre outros fatores, às crises especulativas mundiais, ao engessamento do mercado de ações

261 Ver as polêmicas em torno da periodização do cinema de retomada (SOUSA, 2018, p. 55).

brasileiro e à menor capacidade de investimento por parte das empresas privadas e, também, ao aparecimento de práticas lesivas ao interesse público, como a recompra de certificados e a cobrança de ágio, procedimentos corrigidos a partir de ação do Ministério da Cultura. (BRASIL, 2002a, p. 6)

Diante desse contexto de crise, surgiram denúncias de contratos firmados pela SAv/MinC, por apresentarem indícios de mau uso do dinheiro público:

Havia, de um lado, filmes que não chegavam às telas e/ou eram acusados de superfaturamento ou fraude financeira – *O Guarani*, de Norma Bengell, e *Chatô*, de Guilherme Fontes, tornaram-se emblemáticos das suspeitas que rondavam a lei – e, de outro, as dificuldades enfrentadas para se captar recursos junto à iniciativa privada. (SOUSA, 2018, p. 56)

Os embates que ocorreram em torno do financiamento de filmes como **O Guarani**, de Norma Bengell, e **Chatô, o rei do Brasil**, ganharam forte repercussão na imprensa. A mídia servia como caixa de ressonância, acirrando essas discussões. Muitas vezes, as reportagens davam voz à posição dos atores, que detinham maior poder no campo. Nesse sentido, as acusações de desvios de verbas para a produção do filme **Chatô** renderam muitas pautas na imprensa, ainda que mais à frente a prestação de contas do filme fosse aceita, após um longo processo jurídico. O filme, entretanto, seria lançado apenas em 2015.

Uma versão dos fatos sobre **Chatô** foi publicada em uma matéria de Marcelo Bortoloti (2015) na revista **Época**. Segundo afirmou Bortoloti (2015), a produção do filme teve início no ano de 1994, quando Guilherme Fontes fez uma proposta a Fernando Morais, autor do livro homônimo, para realizar o projeto.

Ainda de acordo com Bortoloti (2015), a partir daí, Fontes aproximou-se de FHC e Weffort, e, em novembro de 1995, conseguiu a assinatura do ministro para um projeto cinematográfico com um custo aproximado de R\$ 12 milhões, um dos maiores orçamentos via leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Nas palavras do autor da matéria, a autorização para a captação de recursos por Guilherme Fontes despertou ciúmes nos meios cinematográficos, particularmente em Luiz Carlos Barreto, que havia perdido a compra dos direitos autorais do livro – uma biografia do empresário Assis Chateaubriand. Em 1997, Fontes convidou Francis Ford Coppola para a coprodução do filme, mas, no ano seguinte, o cineasta

estadunidense comunicou via fax que não poderia se comprometer com o trabalho nem levantar o dinheiro que o ator esperava. Sem o patrocínio do exterior, Fontes teria que contar apenas com os incentivos nacionais. Ele havia conseguido captar R\$ 8 milhões dos R\$ 12 milhões aprovados pelo MinC, mas, para Fontes, essa quantia não era suficiente. Entretanto, como afirmou Bortoloti, era muito dinheiro para o mercado brasileiro, e os produtores protestaram: “Barretão e demais produtores reclamavam que Guilherme pegara muito dinheiro e não tinha começado a filmar, o que deixava os patrocinadores inseguros para novos investimentos” (BORTOLOTI, 2015). A matéria prossegue relatando que, nos primeiros meses de 1999, não havia mais dinheiro para a produção do filme. Por essa razão, Fontes interrompeu as filmagens no início de maio. Mas o grande revés surgiu quando a Comissão de Valores Mobiliários (CVM) abriu uma investigação em razão das denúncias de agentes do mercado de que estaria havendo irregularidades na aplicação do dinheiro captado. Parte dos recursos que advinham da Lei do Audiovisual foi captada através de títulos do mercado financeiro regulados pela CVM. Segundo a versão de Bortoloti, tal investigação levava Fontes a acreditar que havia sofrido uma ação coordenada: “Na época, o presidente da entidade era Marcelo Trindade, advogado e amigo de Barretão, o que fez Guilherme acreditar que a conspiração contra ele era um golpe dos ‘tubarões do mercado’” (BORTOLOTI, 2015).

A reportagem de Bortoloti (2015) possibilita a percepção de que a concorrência por financiamento via leis de incentivo impunha uma verdadeira guerra entre atores que se opunham, reforçando suas diferenças simbólicas e materiais. Esses embates que pairavam no campo cinematográfico atingiam o MinC e eram amplamente explicitados pela mídia.

Toda a polêmica ligada ao financiamento do filme **Chatô** coincide, portanto, com o ápice da crise econômica, ou seja, 1999. A atmosfera do momento era retratada por meio de discussões infundáveis entre representantes do MinC e o *establishment* da cena cinematográfica. Em declaração ao **Jornal do Brasil** em 23 de maio de 1999, José Álvaro Moisés, então secretário de audiovisual do MinC, afirmou categoricamente: “Não achamos nada de errado” (VASCONCELLOS, 1999a, p. 4). Essa declaração foi rebatida por um depoimento dado por Luiz Carlos Barreto: “A paralisação do filme já é sinal de que algo está errado” (VASCONCELLOS, 1999a, p. 4). Ainda na mesma matéria, Barreto argumentou que estava tendo dificuldades na captação de recursos para a conclusão do filme **Senhorita Simpson**, de seu filho Bruno. Segundo alegava Barreto, a situação com o filme **Chatô** havia provocado uma retração dos financiadores, crítica endossada pela diretora Sandra

Werneck: “Um ator inexperiente não pode atrapalhar o esforço coletivo do cinema brasileiro” (VASCONCELLOS, 1999a, p. 4).

Em 29 de maio de 1999, o **Jornal do Brasil** publicou uma matéria na qual afirmava que Barreto declarava que **Chatô** já havia recebido recursos na ordem R\$ 10 milhões, e que, portanto, era preciso abrir uma investigação para se descobrir o destino dado às verbas captadas pelo produtor do filme. O temor, segundo Barreto, era que os estragos causados pela paralisação do filme pudessem provocar uma retração na captação de recursos de empresas privadas (VASCONCELLOS, 1999b)<sup>262</sup>.

Em 12 de julho de 1999, foi publicada uma matéria na **Folha de S. Paulo** que continha declarações de José Álvaro Moisés de que o relatório parcial apresentado por Fontes no início daquele ano fora considerado satisfatório. De acordo com Moisés, após a paralisação do filme, foi realizada uma reunião no MinC, na qual: “Ele [Fontes] nos informou que já filmou 80%. Disse que está esperando captar mais recursos para filmar o restante. E ele tem prazo até outubro para prestar contas” (GRILLO, 1999, p. 6). Moisés alegava que a decisão do MinC era esperar até o último dia do prazo dado a Guilherme Fontes; somente então é que se começaria a analisar a prestação de contas do produtor: “Qualquer outra coisa que fizemos antes fere o direito de criação e de ação do artista”, justificou Moisés (GRILLO, 1999, p. 6).

Diante desse cenário, em 9 de fevereiro de 2000, o **Jornal do Brasil** noticiou que, apesar de a CVM ter ampliado a investigação sobre Guilherme Fontes, Weffort autorizava nova captação de recursos para a conclusão do filme. Segundo a matéria, por não ter cumprido prazos e estar sendo investigada pela CVM, a empresa GF Filmes, de propriedade de Guilherme Fontes, não poderia efetuar a captação. No entanto, segundo a reportagem, após o exame de um parecerista contratado pelo MinC, a decisão foi tomada, e a resposta de Weffort não poderia ter sido mais clara: “A solução está feita”. A empresa teria autorização para captar os benefícios fiscais da Lei do Audiovisual (VASCONCELLOS, 2000, p. 5).

Os trâmites jurídicos contra Guilherme Fontes prosseguiram e, em 2001, o Tribunal de Contas da União (TCU) o inocentou da acusação de aplicação irregular de parte dos R\$ 8,5 milhões; em 2015, o filme foi lançado. Mas o desgaste proporcionado ao MinC pelas denúncias já estava contabilizado na esfera política.

<sup>262</sup> Ver p. 2.



Como afirma Marson (2006), por ser uma questão que causava grande apreensão no MinC, a Secretaria de Audiovisual passou por uma reformulação ainda em 1999:

Ainda no ano de 1999, aliado ao início dos depoimentos na Subcomissão do Senado e ao trabalho da Comissão de Cinema, o Ministério da Cultura finalizou a reestruturação iniciada no ano anterior e, nesse processo, a Secretaria do Audiovisual sofreu uma reformulação. O cientista político José Álvaro Moisés, que assumiu a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual no segundo mandato de FHC, participou mais ativamente nas negociações e relações dos cineastas com o Estado e esteve também mais presente na mídia – o que antes era feito pelo próprio ministro Weffort. (MARSON, 2006, p. 131)

Procurando responder a denúncias divulgadas pela imprensa que atingiam o MinC, José Álvaro Moisés passou a defender a política de audiovisual do ministério. Em 2 de junho de 2000, Moisés criticou o jornal **Folha de S.Paulo**, afirmando que o órgão de imprensa distorcia a política do MinC para o audiovisual, como forma de atacar o governo, em reportagens, em artigos de opinião ou em editoriais. Moisés rebatia as acusações do jornal, reiterando a importância do audiovisual: “O governo entende que o audiovisual tem um papel estratégico, no desenvolvimento do país, particularmente no mundo globalizado, que, cada vez mais, comunica-se por imagens” (MOISÉS, 2000, p. 3).

Ao que tudo indica, por trás de toda essa situação, além de ocorrer uma disputa de poder entre grupos ligados ao campo cinematográfico, o MinC estava enfraquecido em sua posição dominante. Debilitado diante das pressões com as quais era obrigado a lidar, o MinC encontrava dificuldades para controlar os dissensos. Além disso, aconteciam disputas entre a SAV e a nova agência de cinema.

Durante o auge da crise, ocorreu uma mobilização do setor cinematográfico para que a condução do cinema retornasse ao âmbito estatal e das políticas públicas. Cabe destacar as ações efetuadas para o fortalecimento desse setor. A primeira delas consistiu na realização do 3º Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)<sup>263</sup>, em Porto Alegre. Presidido pelo cineasta Gustavo Dahl, o 3º CBC tinha como pauta

263 Sobre os bastidores do 3º CBC, ver Ana Paula da Silva e Sousa (2018, p. 67-73).



fundamental discussões sobre parcerias entre o cinema e a televisão. Porém, como afirma Sousa (2018), as brigas com as *majors* e a TV Globo eram mais duras do que o previsto pelo 3º CBC, e só houve um consenso unindo os atores em razão da ideia de criação de um órgão estatal (SOUSA, 2018)<sup>264</sup>.

Também em entrevista, Manoel Rangel, presidente da Ancine nas gestões Lula e Dilma, analisou a importância do 3º CBC, argumentando que:

O Congresso Brasileiro de Cinema, no ano 2000, foi o ponto importante na regulamentação da institucionalidade do cinema no Brasil, e participamos disso. Pode-se dizer que foi quando se configurou uma plataforma do setor audiovisual, uma primeira reunião de todos os setores da atividade cinematográfica, e audiovisual do Brasil, depois do vendaval da era Collor que acabou com a Embrafilme, do fim da Fundação do Cinema Brasileiro, dos anos de Secretaria do Audiovisual sem política cinematográfica, apenas ações compensatórias. O congresso marcou um ponto de inflexão a partir da crise dessas políticas compensatórias e formulou uma plataforma. Com base nela, o setor conseguiu que o governo federal encampasse a ideia da criação da Agência Nacional do Cinema, coisa que efetivamente o presidente Fernando Henrique Cardoso materializou por meio da Medida Provisória 2.228-1 em 2001. (FERRON; MANEVY, 2021, p. 98)

Logo após o 3º CBC, FHC, reconhecendo a representatividade do setor, convocou representantes do campo cinematográfico e do governo para discutir a proteção ao cinema nacional. O encontro resultou na criação, em setembro de 2000, do Gedic. O objetivo do órgão era, diante da crise na área, articular e supervisionar as ações para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, envolvendo representantes de vários ministérios<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> Ver p. 72.

<sup>265</sup> Compunham o Gedic os chefes da Secretaria-geral da Presidência da República e da Secretaria de Comunicação de Governo, os ministros da Casa Civil (Pedro Parente), da Cultura, das Comunicações, da Fazenda e do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Além desses representantes interministeriais, fazia parte do Gedic um subgrupo executivo, formado por representantes dos diferentes setores da cadeia produtiva do audiovisual e que era responsável pela redação do pré-projeto. Os representantes das áreas de cinema e TV eram: Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Rodrigo Saturnino Braga, Luiz Severiano Ribeiro Neto, Evandro Guimarães e Gustavo Dahl, coordenador do grupo. Cf. MARTINS (2007).

Descrevendo a crise de 1999, o depoimento de Vera Zaverucha é ilustrativo ao afirmar que, desde 1998, ocorria um esgotamento no modelo de investimentos via incentivos fiscais e havia o pressentimento da chegada da internet no audiovisual:

Eu acho que esse momento começa, assim, perto de 1998, por aí, começa a degradingolar, vamos dizer, esgotar os mecanismos de incentivo. Algumas questões referentes a, por exemplo, debates, no caso do Guilherme Fontes, as empresas começaram a ter um certo medo de investimento via incentivos fiscais. Também a questão da falta de retorno financeiro dos filmes produzidos pelos incentivos fiscais criaram [sic] um esgotamento desse modelo. E a gente também estava sabendo que vinha aí uma coisa muito maior do que, vamos dizer, o cinema, muito maior até do que a TV por assinatura, sabia-se que vinha alguma coisa, E é, na verdade, hoje em dia, é um tsunami, né? (informação verbal)<sup>266</sup>

Em razão do processo de declínio do ciclo de incentivos fiscais, o Gedic propunha a implementação de outro tipo de mecanismo de financiamento que considerasse o cinema como indústria estratégica brasileira de bens simbólicos, como um produto para exportação que necessitava de intervenções profundas. Segundo diversos autores, o grupo do Gedic elaborou uma proposta contendo cinco pontos para as mudanças que pretendia realizar, entre elas a Legislação para Televisão, sugerindo que as emissoras destinassem 4% de seu faturamento publicitário à coprodução do cinema, além de garantir a exibição de produções independentes (MARSON, 2006, p. 149).

Vera Zaverucha afirmou que, nesse contexto e a partir do Gedic, foi realizada a primeira tentativa de criação da Ancinav. Como relatou Zaverucha, todavia, a pressão da Abert impediu essa primeira tentativa. Uma das razões para a rejeição da Abert em criar a Ancinav referia-se exatamente à proposta do Gedic de que as emissoras de televisão destinassem 4% de seu faturamento publicitário à coprodução do cinema:

Nós tivemos muito apoio naquele momento do governo Fernando Henrique Cardoso, com o Pedro Parente na Casa Civil, tivemos realmente bastante apoio. Também muita pressão. E o que que aconteceu na época

<sup>266</sup> Depoimento de Vera Zaverucha no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 3 de junho de 2019, Sesc São Paulo.

[em] que nós íamos lançar a lei que criava a Agência Nacional de Cinema e do Audiovisual, a Ancinav? A gente recebeu um famoso aviãozinho no Palácio do Planalto, esse aviãozinho do Palácio do Planalto obviamente foi mandado pelo pessoal da Abert para nós. Foi suspensa. Eu tenho nesse *e-mail* até hoje que era a lei sendo mandada para todos os ministros, porque, quando você vai mandar uma lei para o Congresso, os ministros que estão envolvidos na questão têm que assinar junto para depois ir para a Presidência e ser mandado para o Congresso, e a gente recebe um telefonema dizendo: Olha, dançou, acabou tudo, não vai, por enquanto não vai acontecer nada, não dá para ser isso, porque a gente tinha colocado no projeto de lei que 4% da receita da publicidade na televisão, que iria para a Ancinav [*sic*]. (informação verbal)<sup>267</sup>

Assim, os representantes das emissoras de rádio e televisão com enorme peso político se uniram para impedir que fosse criada a agência. Como afirmou Zaverucha, o primeiro projeto da Ancinav fracassou:

Mas, enfim, nesse momento a gente teve que retroceder e houve uma sessão na Casa Civil muito engraçada. A sessão foi na Casa Civil, que tem uma mesa oval. O ministro [Pedro] Parente sentado na ponta, né, na ponta de lá, com um projetor, um computador, e ia passando toda a Lei do Audiovisual, toda a medida provisória. E, se vocês repararem na medida provisória, a única vez que fala em audiovisual é quando ela – [...] pelo menos no texto, no primeiro texto, que já foi mudado várias vezes –, é quando define obra audiovisual. O resto é tudo videofonográfica. Obra cinematográfica e videofonográfica, porque foram mudanças feitas naquele dia, naquela mesa, pelo ministro Parente rodeado das pessoas do Gedic, mudando, ele mesmo, o assessor-chefe da Casa Civil, mudando lá a nossa lei. Para vocês verem como tem importância o cinema. Bom, então, a Ancine, na verdade a Ancinav, passa a ser Ancine, não mais Ancinav. E, no ano 2001, a medida provisória foi mandada para o Congresso. Foi mandada como medida provisória porque nós descobrimos o seguinte: que ia ser lançada uma medida provisória que

<sup>267</sup> Depoimento de Vera Zaverucha no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 3 de junho de 2019, Sesc São Paulo.

mudava a tramitação das medidas provisórias. A partir de um determinado momento, toda medida provisória que fosse mandada para o Congresso teria que ser votada em 120 dias, senão trancaria a pauta, e, se não fosse votada, cairia. Então, a gente sabendo disso, lançou a Medida Provisória 2228-1 antes dessa outra medida provisória. Então a Medida Provisória 2228 é uma das poucas que estão fora desse regime e que não foram transformadas em lei. E mais, a coisa mais doida do mundo é como se faz lei nesse país, que é quem escreveu. Eu fui uma das pessoas que escreveu [sic] a medida provisória lá, efetivamente os livros do Concine me ajudaram muito. A experiência que eu tinha tido na Embrafilme também me ajudou muito, então eu fui juntando os cacarecos das várias regulações, e foi criada aquela Agência Nacional de Cinema que vocês veem até hoje. (informação verbal)<sup>268</sup>

Ainda sobre a questão em torno da ideia de criar a Ancinav, Gustavo Dahl apontou, em entrevista, que FHC recuou diante de pressões, restringindo a medida provisória ao cinema e à produção videofonográfica. Segundo Dahl, é claro que houve uma forte pressão de setores influentes da mídia, particularmente das emissoras de televisão, como ele esclarece:

Na hora em que a MP ia ser promulgada deu um revertério – conta a lenda que o Roberto Marinho desceu de helicóptero no Palácio do Planalto, pondo todas as televisões juntas. O ano era eleitoral, e chegaram para o Fernando Henrique e disseram: “Vamos tirar a televisão daí”, que depois vai se repetir com a criação da Ancinav. (AUTRAN, 2012, p. 279)

Descrevendo o processo de estruturação da agência reguladora do cinema (Ancine), Vera Zaverucha observou que a origem dela se deu no Gedic, ressaltando que havia entre os integrantes do grupo pretensões de que o órgão atendesse a todo o setor audiovisual, e não só ao cinema<sup>269</sup>. Assim, de acordo com Zaverucha, havia no grupo a vontade de criar a Ancinav:

268 Depoimento de Vera Zaverucha no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 3 de junho de 2019, Sesc São Paulo.

269 Cabe ressaltar que a **Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**, que institui a criação da Ancine, foi escrita por Vera Zaverucha (BRASIL, 2001).

O modelo institucional foi criado pelo Gedic, formado pelo Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Severiano Ribeiro, Rodrigo Saturnino e Evandro Guimarães. Eu fazia parte ali da Casa Civil da Presidência da República, trabalhando com o Pedro Parente e com a Tatiana Rosito naquele momento. Então era como uma conexão entre governo e pessoal de cinema. A gente tentou, e foi a primeira tentativa que se fez de se criar a Ancinav. (informação verbal)<sup>270</sup>

A Ancine foi criada em 6 de setembro de 2001, por meio da Medida Provisória n. 2.228-1 (BRASIL, 2001), e sua efetivação ocorreu em 2002. Segundo diversos autores que analisam a Ancine, há uma característica particular e diferente em relação a outras agências que foram criadas para regular e fiscalizar: a Ancine é uma agência que regula, fomenta e fiscaliza o setor.

Conforme define Marson, enquanto agência reguladora, a Ancine tem, como parte de suas atribuições, o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil, além da arrecadação por meio da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). Essa arrecadação implicava uma taxa arrecadada sobre a publicidade. No entanto, o governo isentou de contribuição as emissoras de televisão (MARSON, 2006)<sup>271</sup>.

Diante desse fato, a pauta do 4º CBC, que ocorreu no Rio de Janeiro em 2001, foi centrada em críticas às TVs, particularmente em razão do fato de que, na medida provisória que criou a Ancine, foram deixadas de fora as contribuições da televisão via Condecine<sup>272</sup>. O documento final do 4º CBC propunha a destinação obrigatória de um percentual da renda das emissoras de TV para o desenvolvimento da indústria cinematográfica. Esse era, como já visto, o principal ponto de tensão, que foi analisado nas discussões iniciais do Gedic e que não foi incluído no texto final da medida provisória. Segundo matéria da **Folha de S.Paulo** de 20 de novembro de 2001, Dahl afirmou durante o Congresso: “Sugiro que não se repita o erro cometido

270 Depoimento de Vera Zaverucha no seminário História das Políticas Culturais no Brasil em 3 de junho de 2019, Sesc São Paulo.

271 Ver p. 151.

272 A Condecine foi instituída pela Medida Provisória n. 2.228-1/2001. A contribuição incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, bem como sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo (O QUE... [s. d.]).

no Gedic, de negociar exclusivamente com uma emissora. Por mais diferenças que haja, deve-se considerar o setor como um todo” (ARANTES, 2001, p. 1).

Em 13 de maio de 2002, por fim, foi sancionada por FHC a Lei n. 10.454, que formalizava a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica (BRASIL, 2002b).

As batalhas que ocorreram durante o governo FHC para estabelecer parcerias entre representantes do cinema, da televisão e do MinC não surtiram efeito, e a secretaria vinculada ao MinC, a SAV, continuou existindo, ainda que o lócus de poder tenha sido transferido para a Ancine.

## 6.2 OUTROS QUINHENTOS

Alguns fatos ocorridos durante o segundo mandato de FHC também impulsionaram críticas e protestos contra o MinC. Como exemplos emblemáticos, podem ser citados os conflitos entre povos indígenas e o governo na comemoração dos Quinhentos Anos do Descobrimento do Brasil. A coordenação geral dos eventos de comemoração do descobrimento estava sob a responsabilidade do Ministério do Esporte e Turismo, cujo ministro era o Rafael Greca.

Em 1999, foi constituído um comitê executivo para cuidar de todas as questões que envolviam a celebração. Esse comitê era composto, além do ministro de Esporte e Turismo, pelo ministro da Cultura, Francisco Weffort; pelo secretário-geral do Ministério das Relações Exteriores, Luiz Felipe de Seixas Corrêa; e por Andrea Matarazzo, da Secretaria de Comunicação da Presidência da República.

A celebração despertou muitas críticas, algumas focadas nos gastos públicos, mas seu ápice ocorreu durante o embate entre o governo e povos indígenas. Em 20 de abril de 2000, o **Jornal do Brasil** noticiava que o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) havia negado a tentativa de acordo de paz para a celebração da efeméride. Segundo Saulo Feitosa, representante do Cimi, “A proposta é a de denunciar os 500 anos de saque das terras, das mulheres e da cultura indígena” (ÍNDIOS..., 2000, p. 7).

Essas discussões se intensificaram e, no dia 21 de abril de 2000, o **Jornal do Brasil** publicou uma matéria destacando o descontentamento de intelectuais e artistas com a comemoração, como o de Gilberto Velho (LEMOS, 2000, p. 1): “É impossível dissociar a nação do Estado. Se o Estado está comprometido por corrupção, violência e até globalização, a nação também fica. E a celebração dos 500 anos é uma celebração do Estado-Nação”.

Também o poeta Ferreira Gullar se pronunciou contra a celebração:

Uma coisa é certa: as festas dos 500 anos se erguem sobre um país fragilizado. Falta orgulho. Não posso ter orgulho de um país cheio de erros e injustiças sociais. O que sobra é a solidariedade. É a solidariedade que faz a nação. Mas não confunda com nacionalismo, que é um conceito excludente que acaba levando à guerra e à rivalidade. (LEMOS, 2000, p. 1).

Em meio a essa discussão, e mesmo diante da percepção majoritariamente contrária às celebrações, FHC e seus ministros reiteraram a importância do evento. Programado para ser uma grande comemoração, o evento terminou em confronto entre a polícia, povos indígenas e outros manifestantes.

Em Porto Seguro, na véspera da celebração, os acessos à cidade foram bloqueados por forças policiais para impedir a entrada de povos indígenas, estudantes, manifestantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e outros. Segundo relato da imprensa, o confronto entre policiais e manifestantes deixou sete feridos e 140 detidos – entre eles, muitos representantes de diversas nações e tribos indígenas. A repercussão sobre o confronto ganhou páginas da imprensa nacional e internacional<sup>273</sup>.

Depois da tentativa de celebração, sobraram dívidas ao MinC por conta da construção da Nau Capitânia – réplica de uma embarcação portuguesa. Construída para os festejos do Descobrimento do Brasil, a Nau Capitânia foi abandonada na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, em 2001. O governo federal, dono da embarcação, não encontrou utilidade para ela. Em declaração ao jornal **Folha de S. Paulo** em 18 de novembro de 2001, o embaixador Wladimir Murtinho, assessor do ministro Francisco Weffort, afirmou que a questão era sobretudo financeira: “Há uma dívida de cerca de R\$ 1,4 milhão contraída com firmas e pessoas que participaram da construção. O Ministério da Cultura não aceita assumir despesa. O Ministério da Cultura limita-se a receber o barco. Não vai pagar a dívida” (MINISTÉRIO..., 2001, p. 12).

As tentativas de comemorações acabaram por imprimir, ao governo FHC e ao MinC, uma imagem negativa, perdulária, colocando-os como inimigos dos povos

273 Cf. artigo “Protesto marca 500 anos do descobrimento” (PROTESTO... 2000).



indígenas, em razão do conflito armado que ocorreu. Impulsionada pela mídia, a imagem que correu o mundo era a de que o governo não respeitava os direitos dos povos indígenas.

### **6.3 OS ÚLTIMOS MESES DE WEFFORT EM PERSPECTIVA**

A campanha presidencial de 2002 teve, como protagonistas, Lula, representando o PT, e José Serra, configurando a união entre dois partidos de centro, PSDB e PMDB, e de parte do PFL.

Em relação ao contexto político do período eleitoral, o governo FHC atravessava, em 2002, uma queda de popularidade acentuada, que teve início em 1999 e que foi recuperada<sup>274</sup>. O caráter econômico da crise revelava-se pela dificuldade de o modelo adotado por FHC conseguir manter um crescimento sustentado. Os reflexos dessa crise em relação à cultura demonstravam que as ações do governo ressaltavam um aumento no deslocamento de recursos econômicos do Estado, praticamente provenientes da utilização das leis de incentivo fiscal. Além disso, a oposição criticava a ausência do Estado na construção de políticas culturais. Portanto, o peso crescente de forças em favor de mudanças no país era patente.

Entretanto, veículos da imprensa avaliavam o governo FHC de modo positivo. Em 30 de dezembro de 2002, o jornal **O Globo** publicou uma matéria afirmando que, para o jornal americano **The New York Times**, FHC representava o grande estabilizador do Brasil. Segundo a matéria, isso significava muito, pois o país havia passado por uma ditadura militar entre 1964 e 1985, e era frequentemente atingido por crises econômicas. Reafirmando essa ideia, o brasileiro Albert Fishlow, da Columbia University, citado em entrevista para a matéria, apontou que FHC governou “durante tempos muito difíceis e, apesar disso, produziu resultados” (PASSOS, 2002, p. 11). Educação, saúde, reforma agrária e modernização da burocracia foram as áreas destacadas pelo jornal como aquelas em que FHC obtivera melhor desempenho. Quanto ao campo cultural, o ministro Weffort procurava, junto à imprensa, defender seu trabalho, como afirmou em entrevista à **Folha de S.Paulo**:

Após oito anos na chefia do Ministério da Cultura, o cientista político Francisco Weffort considera que realizou um bom trabalho. Tão bom

<sup>274</sup> Segundo pesquisa Datafolha realizada em 30 de julho de 2002, o índice de ruim/péssimo atribuído a FHC subiu de 26% para 34%; a nota média do presidente caiu de 5,6 para 5. Ver: CAVERSAN (2002).



que acha que os pontos fracos de seu mandato foram a falta de dinheiro, de pessoal e de propaganda das realizações conquistadas. (FINOTTI, 2002, p. 3)

Durante o período da campanha eleitoral, foram tecidas críticas à falta de articulação entre o MinC e os Ministérios da Educação e da Comunicação. Vale lembrar que ocorreram poucas iniciativas e ações que permitiram uma aproximação entre o campo da cultura, da educação e da comunicação.

A esse respeito, Renato Janine Ribeiro (2001) apontou que a gestão de Weffort correspondeu à ausência de políticas públicas voltadas para os meios de comunicação de massa. Para Janine, sem considerar essa pauta, as políticas culturais não tinham escala, pois a grande maioria da população do país tinha acesso à cultura apenas por esses meios:

Isso é particularmente sério, porque a grande agência pela qual a enorme maioria da população brasileira tem acesso à cultura – além, é claro, da família e das religiões no tocante a seus entusiastas – são as comunicações de massa. Ora, o fato de não existir uma política pública valorizando essa área implica que reinem os imperativos de mercado, havendo poucos fatores a moderá-los. (RIBEIRO, 2001, p. 207)

Também deve ser apontado que Weffort, ao transformar a cultura “*em um bom negócio*”, permitiu o florescimento do *marketing* cultural, dando, fundamentalmente, visibilidade às grandes empresas patrocinadoras. O modelo subjacente às leis de incentivo, como argumentou Isaura Botelho (2001), acabou provocando uma concorrência desigual por recursos entre grandes e pequenos produtores, não garantindo uma divisão equilibrada em sua captação. Os projetos acabavam sendo concebidos, sobretudo, a partir dos interesses das empresas patrocinadoras. Com efeito, tal fato interferia na qualidade intrínseca do projeto, gerando uma situação de dependência, principalmente entre grandes produtores culturais e patrocinadores. Por essa razão, para a aprovação de um projeto, era preciso contar com mão de obra especializada em *marketing*, capaz de aglutinar os interesses da empresa patrocinadora:

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num

universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em *marketing*, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. (BOTELHO, 2001)

Os últimos momentos do mandato Weffort restringiram-se a poucas formulações. O ministro reafirmava que havia cumprido seu compromisso com as reformas no campo da cultura, que, segundo ele, ocorriam com total liberdade, o que possibilitava condições para que todas as forças culturais participassem efetivamente dos principais programas e ações do MinC.

Weffort admitia, ainda, que a arquitetura institucional do MinC, mantida durante sua gestão, permitia o alcance do objetivo final da pasta, que era o de contribuir com o projeto para a consolidação do regime democrático no país.

Finalmente, como sugerido ao longo desta exposição, não há dúvidas de que, a partir do segundo mandato do governo FHC, o MinC foi se colocando em uma posição mais subalterna, defensiva, expondo fragilidades. Privado de novos horizontes e de alternativas de mudanças, o ministério se acomodou ao que existia. Até porque, diante de um cenário de crise e depois de uma longa gestão, não restava tempo nem energia para reformulações de políticas culturais que contribuíssem com a possibilidade de vitória do PSDB nas eleições de 2002.



# 7 A CULTURA, O PT E A CONQUISTA DO PODER EM 2002

Afirma-se, com frequência, que o PT, almejando chegar ao poder em 2002 após sucessivas derrotas, conseguiu manter sua unidade para a construção de um projeto que contasse com o apoio político necessário e condições favoráveis à vitória eleitoral.

Por essa razão, o PT organizou uma coalizão em torno da condução política das eleições presidenciais. Durante esse período, um amplo leque de forças políticas já se aglutinava em torno do partido.

As eleições de 2002 abriram caminhos para o PT chegar ao poder após três derrotas na eleição majoritária nacional. O desencantamento com os vários governos da Nova República, uma longa transição que ocorria desde o fim do regime militar, marcada por retomadas e retrocessos, intensificava os anseios de mudanças.

Particularmente, contava a favor da vitória do PT a insatisfação com o governo FHC. Segundo Eli Diniz (2006), a percepção do eleitor era de que o país precisava mudar de direção:

Deste modo, a partir de meados de 2002, quando a campanha eleitoral se torna mais intensa, a insatisfação com o governo Fernando Henrique Cardoso já havia alcançado grande amplitude. A rejeição do candidato situacionista torna-se também crescentemente visível. A opinião pública vinculou suas expectativas de mais emprego e crescimento econômico à reformulação da política econômica, associando-a, por sua vez, a uma

mudança de governo. Neste sentido, mudar o rumo, na percepção do eleitor, implicaria a mudança das elites no poder. (DINIZ, 2006, p. 9)

Diante da disputa eleitoral, o PT apresentou seu programa de governo (2002). Segundo esse programa, o partido se comprometia a dar maior ênfase às metas de crescimento econômico e de superação das desigualdades; portanto, demonstrava sua identificação com os problemas sociais do país e se propunha a realizar as mudanças necessárias, como pode ser lido no tópico “Um Brasil para todos: crescimento, emprego e inclusão social”:

Para mudar o rumo do Brasil será preciso um esforço conjunto e articulado da sociedade e do Estado. Esse é o único caminho para pôr em prática as medidas voltadas ao crescimento econômico, que é fundamental para reduzir as enormes desigualdades existentes em nosso País. A implantação de um modelo de desenvolvimento alternativo, que tem o social por eixo, só poderá ter êxito se acompanhada da democratização do Estado e das relações sociais, da diminuição da dependência externa, assim como de um novo equilíbrio entre União, estados e municípios. Da mesma forma, o estabelecimento de segurança e paz para a cidadania, da plena defesa da integridade territorial e de uma orientação externa que permita a presença soberana do País no mundo são condições necessárias para a construção de um Brasil decente. (COLIGAÇÃO..., 2002b, p. 2)

Esse compromisso com reformas atingia também o MinC. O programa de governo de Lula de 2002 destacava, para a cultura, a necessidade de encontrar novos mecanismos de financiamento, que não fossem exclusivamente submetidos ao mercado, e a descentralização das iniciativas do MinC pelo conjunto das regiões do Brasil:

Nosso governo adotará políticas públicas de valorização da cultura nacional, em sua diversidade regional, como elemento de resgate da identidade do País. Ao mesmo tempo, abrir-se-á para as culturas do mundo. A política do nosso governo estimulará a socialização dos bens culturais e contribuirá para a livre expressão de todas as manifestações no campo da cultura. A inclusão cultural não é apenas consequência da inclusão social, mas contribui para o pleno acesso à cidadania e a uma existência

econômica e socialmente digna. Para realizar esses objetivos será necessário encontrar novos mecanismos de financiamento da cultura e de suas políticas, que não podem continuar, como hoje, exclusivamente submetidos ao mercado. Impõem-se aumentos substantivos das dotações orçamentárias para a cultura e a criação de fundos que permitam uma distribuição mais justa de recursos para a produção cultural. Ao mesmo tempo, será necessária uma consistente reforma do Ministério da Cultura, descentralizando suas iniciativas pelo conjunto das regiões do Brasil e estabelecendo as bases para que todas as cidades brasileiras venham a ter os seus próprios equipamentos culturais. (COLIGAÇÃO..., 2002b, p. 15)

Nos primeiros meses de 2002 havia, entre empresários e representantes do setor financeiro, uma forte apreensão em relação ao fato de que a possível vitória de Lula provocasse uma ruptura no modelo econômico adotado por FHC. Tal fato decorria do documento aprovado no encontro nacional de dezembro de 2001, intitulado **Concepção e diretrizes do programa de governo do PT para o Brasil**, que destacava em seu subtítulo “A ruptura necessária”, preconizando as seguintes mudanças:

A implementação de nosso programa de governo para o Brasil, de caráter democrático e popular, representará uma ruptura com o atual modelo econômico, fundado na abertura e na desregulação radicais da economia nacional e na consequente subordinação de sua dinâmica aos interesses e humores do capital financeiro globalizado. Trata-se, pois, de *propor para o Brasil* um novo modelo de desenvolvimento economicamente viável, ecologicamente sustentável e socialmente justo. (PARTIDO..., 2002, p. 1 – grifo do autor)

A adoção do termo “ruptura” no documento aprovado pelo PT em 2001 relacionou-se com a simbologia da palavra “mudança”. Por essa razão, agentes financeiros especulavam sobre profundas alterações nas políticas adotadas por FHC.

Em resposta a essa apreensão, setores majoritários do partido, que desejava pavimentar o caminho das eleições e assegurar a vitória nas urnas, publicaram em 22 de junho de 2002 a **Carta ao povo brasileiro** (SILVA, 2002). O documento visava, entre outros objetivos, diminuir a sensação de que o governo Lula provocaria uma ruptura no país e, principalmente, assumia que esse governo cumpriria seus

compromissos e contratos com as instituições financeiras internacionais, como o FMI. O PT enfatizava que não ocorreria uma ruptura no país, mas uma transição progressiva e moderada, dentro da ordem democrática e institucional.

A partir da publicação da **Carta ao povo brasileiro**, o campo majoritário pretendia ampliar a política de alianças do partido, aumentando a base de apoio eleitoral. A carta afirmava a concordância com certos aspectos da política econômica, mas sem deixar de fazer críticas ao modelo econômico seguido por FHC (SILVA, 2002, p. 4-5):

Vamos preservar o superávit primário o quanto for necessário para impedir que a dívida interna aumente e destrua a confiança na capacidade do governo de honrar os seus compromissos.

Mas é preciso insistir: só a volta do crescimento pode levar o país a contar com um equilíbrio fiscal consistente e duradouro. A estabilidade, o controle das contas públicas e da inflação são hoje um patrimônio de todos os brasileiros. Não são um bem exclusivo do atual governo, pois foram obtidos com uma grande carga de sacrifícios, especialmente dos mais necessitados.

Observando alguns pontos contidos na carta, pode-se entender que a estratégia fundamental do documento era demonstrar a empresários e ao mercado financeiro que o PT executaria uma política econômica estabelecida nos contratos com os credores internos e externos, como pode ser lido a seguir:

Premissa dessa transição será naturalmente o respeito aos contratos e obrigações do país. As recentes turbulências do mercado financeiro devem ser compreendidas nesse contexto de fragilidade do atual modelo e de clamor popular pela sua superação.

[...]

Ninguém precisa me ensinar a importância do controle da inflação. Iniciei minha vida sindical indignado com o processo de corrosão do poder de comprar dos salários dos trabalhadores.

Quero agora reafirmar esse compromisso histórico com o combate à inflação, mas acompanhado do crescimento, da geração de empregos e da distribuição de renda, construindo um Brasil mais solidário e fraterno, um Brasil de todos. (SILVA, 2002, p. 3-4)

Apesar de a **Carta ao povo brasileiro** aumentar a aceitação de Lula junto ao público, a corrida eleitoral teve momentos de apreensão para o partido. Em julho de 2002, Ciro Gomes subiu dez pontos, atingindo 28%, e Lula perdeu cinco pontos, passando de 38% a 33% (LULA..., 2002)<sup>275</sup>. A mesma matéria aponta que o candidato José Serra, que detinha a máquina e o desgaste governista, havia caído quatro pontos na pesquisa Datafolha, passando de 20% para 16%; ou seja, Lula e Ciro rivalizaram no campo oposicionista nesse momento.

André Singer, em artigo de título “A segunda alma do Partido dos Trabalhadores”, publicado em 2010 na revista **Novos Estudos Cebrap** e, posteriormente, incorporado como capítulo ao livro **Os sentidos do lulismo**, analisou as transformações do PT, entre sua “primeira alma”, que surgiu quando o partido foi fundado no colégio Sion, em 1980, e sua “segunda alma”, que teria emergido com a publicação em 2002 da **Carta ao povo brasileiro**. O autor apontou elementos importantes para compreender as razões da publicação da **Carta ao povo brasileiro**, enfatizando que, a partir desse momento, coexistiriam dois vetores opostos em um mesmo partido. Para o cientista político, os dois governos Lula formaram uma coabitação entre as “duas almas”:

O resultado é que os dois mandatos de Lula à frente do Executivo formaram a síntese contraditória possível das duas almas que hoje habitam o PT. Foi o fato de ter implementado, simultaneamente, políticas que beneficiam o capital e promovem a inclusão dos mais pobres, com uma melhora relativa na situação dos trabalhadores, que permitiu a convivência dos espíritos do Sion e do Anhembi. (SINGER, 2010, p. 110)

No mesmo sentido, em entrevista à revista **Fórum** em 20 de outubro de 2011, Luiz Gonzaga Belluzzo, ao analisar a **Carta ao povo brasileiro**, considerou-a um marco, pois, segundo o economista, ela definia claramente a opção política e econômica adotada pelo governo Lula. Na entrevista, Belluzzo mencionou que aquele período eleitoral transcorreu em um momento delicado da economia brasileira: “o ano começara com um clima difícil, pelo agravamento da vulnerabilidade externa do país e pela incerteza entre o empresariado sobre o que poderia representar a vitória de Lula” (BELLUZZO, 2011).

<sup>275</sup> Ver p. 8.



Belluzzo rememorou, na entrevista, o trabalho desempenhado no comitê eleitoral de Lula ao longo de 2002. Conforme afirmou, no período, o comitê recebeu assiduamente banqueiros estrangeiros – todos eles com muito medo de um governo de esquerda, pois receavam o calote na dívida externa. Belluzzo mencionou ainda que enxergava aí uma das razões que justificavam a publicação da carta: “No fundo, esses três fatores, quer dizer, a chantagem que os mercados fizeram, mais a contração da liquidez e a insegurança, levaram à publicação da **Carta ao povo brasileiro**”. Para Belluzzo, o documento tinha o objetivo de aplacar a angústia do mercado, uma espécie de “senta que o leão é manso” (BELLUZZO, 2011).

O economista ainda apontou que havia algo mais ou menos consensual dentro do grupo que trabalhava no comitê eleitoral de Lula, referente a uma mudança na política econômica adotada por FHC<sup>276</sup>. Entretanto, para Belluzzo, a publicação da carta acabou não sendo uma manobra tática como o grupo imaginava, e sim a confirmação de que o governo Lula adotaria as linhas mestras da política macroeconômica que FHC implementara no país (BELLUZZO, 2011).

Esse momento de divulgação da carta, quando o PT se aproximou de empresários e do capital financeiro, simbolizava as pretensões do partido de alavancar uma grande mobilização nacional, embora Lula não tenha avalizado totalmente as propostas contidas na **Carta ao povo brasileiro** em um primeiro momento. Só mais tarde ele reconheceria a necessidade do documento. Em entrevista que concedeu a Emir Sader, publicada no livro **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma**, Lula afirmou:

Depois nós fizemos a **Carta ao povo brasileiro**, que foi um documento muito necessário. Eu era contra. Aliás, eu era radicalmente contra a carta porque ela dizia coisas que eu não queria falar, mas hoje eu reconheço que ela foi extremamente importante (SADER, 2013, p. 18).

Assim, a **Carta ao povo brasileiro** sintetizava a ideia de se criar um grande polo eleitoral, a fim de que o partido se tornasse competitivo e vencesse a disputa

276 Entre os participantes do comitê eleitoral, Belluzzo destacaria os seguintes nomes (além do próprio): os economistas João Sayad, Luciano Coutinho e Ricardo Carneiro, Guido Mantega (que assumiu a pasta do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão após a eleição de Lula, sendo depois transferido para a presidência do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social [BNDES]) e Aloizio Mercadante (líder da bancada do PT nos anos 2000 e candidato a senador nas eleições de 2002, pleito que venceu com mais de dez milhões de votos) (BELLUZZO, 2011).

presidencial. Imersos em um contexto de expectativas favoráveis com a possibilidade de vitória, o PT se via, naquele momento, como um futuro protagonista de uma transformação social, personificando as lutas democráticas que ocorreram desde sua fundação.

No que diz respeito ao programa para a cultura, diferentes atores ligados ao PT elaboraram o documento denominado **A imaginação a serviço do Brasil** (outubro de 2002), no qual enfatizavam que ocorreria uma alteração nas propostas e ações implementadas pela gestão de Francisco Weffort. Os grupos ligados ao PT afirmavam que, sob o comando do ministro Weffort, o MinC havia subordinado sua matéria-prima de trabalho a uma agenda “neoliberal”, que prevaleceu como uma concepção geral aplicada durante os dois mandatos de Weffort (MICHAEL, 2002). Em suas críticas ao governo FHC, o documento enfatizava que:

O melhor exemplo é a política do governo FHC. Nela, cada vez mais, o mercado tem definido o caminho dos investimentos de recursos públicos da cultura via leis de Incentivo. Ou seja, a ação do governo resume-se ao financiamento de projetos culturais do interesse de bancos e de grandes empresas. (COLIGAÇÃO..., 2002a, p. 12)

Ao estabelecer um contraponto à condução do MinC durante governo FHC, o documento enfatizava que a gestão Weffort reconhecia a importância da cultura, mas desenvolvia “ações autoritárias e clientelistas”:

Neste, impera ainda um certo espírito monarquista aliado aos corporativismos de várias espécies, inclusive com as oligarquias mais retrógradas do país. Pois os partidos e governos de direita reconhecem com muita acuidade a importância do campo cultural, porém desenvolvem ações autoritárias, utilitaristas e clientelistas, com muita mídia, que não reforçam uma concepção democrática e nacional articulada de cidadania cultural. (COLIGAÇÃO..., 2002a, p. 12)

Nas entrelinhas do documento, era possível perceber, portanto, o empenho em construir uma unidade em torno da crítica ao governo FHC. Os signatários<sup>277</sup>

<sup>277</sup> Segundo o documento, colaboraram na elaboração do projeto para a cultura os seguintes nomes: Antonio Grassi, Hamilton Pereira da Silva, Marco Aurélio de Almeida Garcia, João Roberto Peixe, >

do programa de cultura do PT propunham o fim da mercantilização da cultura e o desmonte do imaginário neoliberal imposto pelo governo anterior.

## **7.1 AS ARTICULAÇÕES DO PT NAS ELEIÇÕES DE 2002: AGGIORNAMENTO E COALIZÕES PARTIDÁRIAS**

O processo que culminou com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República compreende aspectos que devem ser destacados, ligados à sua gênese e, portanto, que antecedem a conquista do poder pelo partido. Ao descrever a formação do PT, Marcelo Ridenti (2010) lembra que o partido foi organizado a partir da união de diversos setores da esquerda:

Eles criaram o PT, socialmente embasado no então chamado “novo sindicalismo”, nas comunidades eclesiais de base da Igreja Católica e nos remanescentes de partidos e movimentos de esquerda, todos vinculados aos movimentos sociais que brotavam sobretudo nos bairros pobres das grandes cidades. (RIDENTI, 2010, p. 56)

A reunião desses vários setores atuando dentro do partido possibilitou a composição de um amplo arco de forças que deram respaldo ao PT para propor a construção de um partido com forte enraizamento popular.

Nesse percurso de formação<sup>278</sup>, emergia, no partido, constantes e acirrados embates entre diversas tendências partidárias e entre seus militantes sobre os rumos e direções a serem seguidos. Lincoln Secco (2011), ao analisar a história do partido, relata que o crescimento do PT se deu por meio de uma transformação ocorrida,

> Márcio Meira, Margarete Moraes, Sérgio Mamberti (coordenadores); Alexandre Rands, Alfredo Bosi, Aloysio Guapindaia, Álvaro Banducci, Angelo Osvaldo, Antonio Albino Rubim, Arnaldo Godoy, Bernardo da Matta Machado, Beto Almeida, Carlos Porto, Celina Albano, Celso Schröder, Claudia Brito, Dalva Sampaio dos Santos, Daniel Hertz, Déa Fenelon, Edson Silva, Emiliano José, Eugênio Bucci, Fernando Mineiro, Fernando Ferro, Flávio Arend, Fred Zero 4, João Motta, José do Nascimento Junior, Juarez Dayrel, Juarez Guimarães, Lúcia Hussak, Luiz Marques, Marcelo Mário Melo, Marcelo Menna Barreto, Márcio Porto Carrero, Marcos Gomes, Mariana Sampaio, Marinor Brito, Marta Porto, Michele Arroyo, Mila Frati, Nelson Brito, Nilson Rodrigues, Paulo Simões, Paulo Vieira, Paulo Zílio, Ricardo Lima, Sandro di Lima, Télia Negrão, Vera Millet, Vítor Ortiz, Walmir Bispo Santos, Walnice Nogueira Galvão. (COLIGAÇÃO..., 2002a, p. 26)

<sup>278</sup> No livro **História do PT**, Lincoln Secco (Ateliê Editorial, 2011) apontou que, ainda que o partido tenha sido oficializado em 1980, é certo que sua formação teve início em 1978, quando começou a surgir uma proposta concreta de criação dele.

especialmente, durante os dois mandatos de FHC, e o ano de 2002 representou um momento de atualização das articulações de seus militantes, que tinham o objetivo de enfrentar as eleições daquele ano:

O ano 2002 coincide com o *aggiornamento*<sup>279</sup> completo do PT. A instituição do Processo de Eleição Direta e a consolidação de alianças com setores mais conservadores revelam que o partido se apresenta como probabilidade (mais que mera possibilidade) de governar o país. (SECCO, 2011, p. 25)

Segundo Sallum Junior e Goulart (2016), em 2002, o país atravessava uma grave crise financeira, marcada pela deterioração das finanças públicas, pelo agravamento da vulnerabilidade externa, pelo baixo crescimento e, ainda, pelo aumento dos índices de desemprego. Na visão dos pesquisadores, esse conjunto de fatores explica as razões da sociedade clamar por mudanças:

Não é casual que, a partir desse momento, o cenário sociopolítico comece a se mover, agora com sinal cruzado, isto é, em direção a uma nova coalizão que pudesse empunhar de novo as bandeiras do desenvolvimento e da defesa dos interesses nacionais, movimento que iria desembocar na candidatura de Lula em 2002. Esta coalizão incluiu os segmentos mais organizados dos trabalhadores (suas bases mais tradicionais), setores progressistas de classe média e, de forma inédita, parcelas de grupos empresariais, especialmente de setores produtivos mais duramente castigados pelas políticas de desregulamentação e pela abertura à concorrência internacional. (SALLUM JUNIOR; GOULART, 2016, p. 126)

Entretanto, a aliança do PT com o PL (Partido Liberal) recebia críticas de setores mais à esquerda do PT, contrários a essa coligação. A edição da **Folha de S.Paulo** de 29 de junho de 2002 destacava que o senador José Alencar (PL-MG), vice-candidato pela chapa de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República, havia sido vaiado no dia anterior, durante seu discurso na convenção nacional do PT, que oficializaria a aliança entre os dois partidos: “Quando Alencar foi chamado

279 *Aggiornamento* é um termo italiano que significa “atualização”, “renovação”. Essa palavra foi a orientação-chave dada como objetivo para o Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII.

para discursar, alguns militantes do PT, que usavam um nariz de palhaço, começaram a gritar: ‘Lula sim, Alencar não’” (VICE... 2002).

Apesar das críticas, a aliança foi aprovada na convenção nacional, sob a justificativa, do campo majoritário, que avaliava que a candidatura do senador Alencar poderia representar uma aliança entre o mundo do capital e o mundo do trabalho. De uma perspectiva pragmática, pode-se atribuir a essa composição um dos fatores que cooperaram com a chegada ao poder de Luiz Inácio Lula da Silva.

O discurso plural de campanha<sup>280</sup>, muitas vezes ambíguo em razão da coalização efetuada pelo PT, impunha, portanto, uma nova identidade pública do partido. A estratégia de lançar mão do apoio de partidos do centro, adotada pelo PT para vencer as eleições e garantir governabilidade, correspondia a uma mudança em sua cultura política. Os defensores dessa aliança consideravam que era preciso, naquele momento histórico, unir as forças democráticas, evitando, assim, a dispersão de eleitores para campos políticos opostos. A partir dessa escolha e dessa leitura, ganhava, dentro de setores do partido, uma nova modalidade de atuação, que apontava para uma rede de poderes, implicando disputas a serem construídas e efetuadas para a governabilidade, com objetivos bem-marcados.

## 7.2 O MEDO NA TELA

A campanha do PT em 2002, a mais bem-sucedida na história do partido até então, apresentava certo consenso no que se refere ao desinteresse por atividades culturais mais endógenas, como havia ocorrido durante as décadas de 1980 e 1990. O partido, para muitos militantes, já havia alcançado visibilidade. Essa constatação, de acordo com a imprensa, gerava uma espécie de desmobilização da militância ligada à cultura. É o que aponta a reportagem de Joaquim Ferreira Santos publicada em 29 de setembro de 2002 no **Jornal do Brasil**, que destaca uma campanha tranquila em todos os seus quesitos; petistas históricos, como o maestro Wagner Tiso, argumentavam: “Encontros e festas fizeram parte de um primeiro momento do partido e eram importantes para consolidar o apoio e a paixão da militância. Hoje o momento é de outras ações, não precisa mais. É possível conseguir uma mobilização maior

<sup>280</sup> A política de alianças do PT incluía os seguintes partidos: PT – José Dirceu de Oliveira e Silva (Presidente); PCdoB – José Renato Rabelo (Presidente); PL – Valdemar Costa Neto (Presidente); Partido da Mobilização Nacional (PMN) – Oscar Noronha Filho (Presidente); PCB – Zuleide Faria de Melo (Presidente) (COLIGAÇÃO..., 2002a, p. 26).

usando outros meios, como a internet” (SANTOS, 2002, p. 5). Na mesma matéria, o poeta Geraldo Carneiro apontava como natural uma militância menos festiva em 2002: “No passado havia uma necessidade de visibilidade que hoje está conquistada” (SANTOS, 2002, p. 5).

Entretanto, era visível na campanha de 2002 o apoio de intelectuais e artistas à candidatura de Lula. Esses atores que já se faziam presentes desde a formação do partido, quando o PT correspondia a uma pequena sigla, manifestaram publicamente sua simpatia pelo partido e pelo então candidato, Lula.

Assim, durante a campanha, foram promovidos muitos encontros com intelectuais e artistas. Esses encontros que se transformavam em um ato político demonstravam o apreço desses atores por Lula e a popularidade dele no meio. Um desses encontros, publicado pelo **Jornal do Brasil** em 30 de agosto de 2002, relatava que Lula havia se reunido no dia anterior com um grupo de 400 artistas e intelectuais no restaurante Porcão, no Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo. Logo depois de, orgulhosamente, pronunciar a expressão latina *sine qua non*, Lula teria se dirigido a Chico Buarque e perguntado: “Chico, você se lembra quando eu falava ‘menas’ laranja?” (O ENCONTRO..., 2002, p. 2). Chico teria feito sinal de aprovação. A seguir, Lula afirmou: “Quem consegue reunir em torno de si esta constelação não precisa de canudo. Vocês serão o diploma de meu governo” (O ENCONTRO..., 2002, p. 2). A matéria registrava, ainda, que artistas e intelectuais aplaudiram efusivamente Lula. Entre eles, citava-se a presença de Zeca Pagodinho, Antonio Candido, Nequinho da Beija-Flor, Evandro Lins e Silva, Nelson Sargento, Celso Furtado, Marieta Severo e Chico Buarque, entre outros.

Durante esse encontro, Lula teria construído uma embocadura de discurso que tentava ampliar sua atuação na área cultural, para além das linguagens artísticas consagradas:

O pessoal do cinema costuma pedir apoio para sua área. O do teatro também. Cada um quer mais verbas e vantagens para o seu setor. E às vezes a coisa para por aí. Mas a minha concepção de política cultural vai além disso. O Vale do Jequitinhonha, em Minas, é paupérrimo, mas riquíssimo culturalmente. O que eu quero é dar chance a todo brasileiro para exercer o seu talento e oportunidade. (O ENCONTRO..., 2002, p. 2)

Catalisadores eficientes de votos e representantes plurais da sociedade, muitos desses intelectuais e artistas apoiadores da campanha de Lula se posicionavam em

torno de ideais progressistas e reconheciam que o partido, em 2002, tinha uma grande oportunidade de realizar um movimento de mudança no rumo da concretização desses ideais.

Entretanto, o apoio de artistas à campanha de 2002 não era isento de críticas que alertavam para a necessidade de se evitar generalizações e mistificações. É o que relatou Marcelo Rubens Paiva em matéria para o jornal **Folha de S.Paulo** em 28 de outubro de 2002. O escritor enfatizou que se tornava frequente uma nova maneira de fazer política: os caros showmícios, nos quais artistas populares pagos pelas campanhas eram contratados por marqueteiros para participar do evento. Sobre isso, Paiva (2002) destacou:

Foi-se o tempo em que Fafá de Belém e Milton Nascimento, movidos por um ideal, apareciam em comícios das Diretas Já!, entre 1983 e 85, com apenas um microfone improvisado e o gogó. A campanha para a Presidência da República indica que existe uma nova e esquisita maneira de fazer política: os caros showmícios de militantes profissionais [cantores populares], organizados por marqueteiros. Quase não há transparência no negócio. Poucos apontam os valores dessa militância. Perguntar sobre cachê aos artistas e seus empresários é inútil. Mas um número dá a dimensão da transação: a campanha de Lula pagou à empresa da dupla Zezé Di Camargo & Luciano, até o fechamento desta edição, R\$ 1.275.000. (PAIVA, 2002, p. 8)

Ainda segundo a matéria, Ricardo Kotscho, secretário de imprensa de Lula, ao ser questionado sobre a contratação desses artistas pela campanha, rebateu, afirmando:

O Zezé Di Camargo e Luciano se encaixam nesse perfil. Eles fizeram campanha para todo mundo de vários partidos. Normalmente, o artista dá o show e vai embora. Mas, já no segundo comício, o Lula conversou no palco com a dupla e virou um diálogo político. (PAIVA, 2002, p. 8)

A estratégia óbvia dessa participação de artistas em showmícios era atrair eleitores, especialmente aqueles ligados a imensas camadas populares que, para os organizadores da campanha, não podiam ser ignorados ou melindrados. Segundo os responsáveis pela campanha de 2002 do PT, as características acirradas do embate



não permitiam que o partido demonstrasse diferenciação entre determinados artistas de gêneros e cenas musicais chancelados pelo mercado e ligados à cultura pop.

A participação desses artistas nos showmícios organizados pelo PT contribuía para demonstrar a identificação de Lula com paixões de grandes camadas da população, no entorno de diversos gêneros populares. O mais importante era a demonstração de que o candidato se via cercado por artistas que ocupavam espaço na tradição da MPB, mas, ao mesmo tempo, não perdia de vista o apoio de artistas de diversos gêneros musicais que dispunham de visibilidade midiática.

Por outro lado, o PSDB também organizou showmícios, entre outros, com a participação de Chitãozinho & Xororó, Leonardo e a banda KLB.

O cenário de disputa entre o PT e o PSDB tornou-se acirrado, transbordando para os programas eleitorais veiculados em rede nacional. Em 14 de outubro de 2002, o primeiro dia da propaganda eleitoral do segundo turno, o PSDB colocou no ar um depoimento de Regina Duarte. Essa ofensiva a Lula, por parte do PSDB, superdimensionada pela mídia, resultava de uma campanha de *marketing* político que explorava a cultura do medo. Segundo matéria publicada por Nelson de Sá no jornal **Folha de S. Paulo**, a atriz da Globo abriu o programa tucano ameaçando o público com a volta da inflação, caso Lula fosse eleito. O marqueteiro Nizan Guanaes, responsável pela campanha do PSDB, usou a palavra-chave “medo” como estratégia retórica:

Dele [Nizan Guanaes], na voz da atriz: — Tô [*sic*] com medo. Faz tempo que eu não tinha esse sentimento. [...] Nós temos dois candidatos. Um eu conheço, é o Serra... O outro eu não reconheço, tudo o que dizia mudou. Isso dá medo. A outra coisa que dá medo é a volta da inflação desenfreada. Lembra, 80% ao mês? Eu voto Serra. [...] Eu voto sem medo. (SÁ, 2002, p. 2)

Dois dias após a declaração de Regina Duarte, a campanha de Lula, conduzida pelo publicitário Duda Mendonça, respondeu com um depoimento de outra atriz da Globo, Paloma Duarte. Paloma afirmou, no programa eleitoral, que, ao ver Regina no horário tucano, havia se sentido chocada com a declaração: “Eu que procurei a campanha do Lula e decidi vir aqui [na TV] para dizer como estou chocada com o terrorismo e o uso do medo nas eleições presidenciais do meu país” (MATTOS; CROITOR, 2002, p. 8).

Ademais, o poder simbólico dos artistas, sob a chancela da indústria cultural, particularmente em decorrência da visibilidade das telenovelas, contribuía para que



esses atores fossem vistos e ouvidos por um grande público. Suas ações e palavras acabavam por dar respaldo a opiniões e julgamentos morais e políticos. Assim, nas disputas políticas, a estratégia de *marketing* de recorrer a artistas com repercussão nacional para transmitir mensagens em programas eleitorais veiculados em rede nacional, colocando-os como arautos da verdade, resultava em um impacto relevante, já que sentimentos e emoções, por exemplo, a respeito do medo e da esperança acabavam sendo ativados no eleitorado, em razão das experiências históricas do país, atravessado por rupturas e retrocessos. Esse fenômeno foi analisado por Patrício Dugnani (2016) em “Medo, política e mídia: o discurso do medo em duas eleições presidenciais”.

Nesse ponto da discussão, cabe uma interpretação de Marcelo Ridenti (2014) sobre o posicionamento de artistas na cena política, em que ele usa a expressão “geleia geral”, da música de Gilberto Gil e Torquato Neto. Ridenti evoca as campanhas de Lula e o “carlismo”, em entrevista para a revista **Sibila**:

[...] é só ver a multiplicidade dos apoios angariados por exemplo por políticos, que vão do falecido baiano Antônio Carlos Magalhães até Lula. Geleia geral. Intelectuais e artistas fazem parte das elites em sua diversidade, às vezes arvorando-se em falar em nome do Brasil como um todo. Como disse, os artistas estão inseridos na indústria cultural e nas lutas internas de seus campos artísticos, procurando responder às pressões e expectativas desencontradas dos pares, dos financiadores e do público. Poucos deles têm consciência desses processos; os mais críticos paradoxalmente são os que mais se beneficiam simbolicamente deles, caso de Caetano Veloso e Chico Buarque, cada um a seu modo. (RIDENTI, 2014)

Mas, aqui, é importante lembrar que o posicionamento político nas campanhas eleitorais por parte de uma fração do mundo artístico constitui uma discussão que se repõe periodicamente, especialmente em tempos de eleições. Ao deixar entrever suas preferências, essa fração assume alinhamentos políticos que retratam o momento histórico, com todas as suas contradições. Assim, embora na campanha de 2002 muitos artistas tenham se declarado afastados das questões políticas, até como estratégia de carreira, colocando-se “em cima do muro” e não se engajando oficialmente, suas declarações, mesmo que lacunares, seriam ouvidas e se tornariam relevantes no pleito. Por sua visibilidade, os artistas representam, de maneira

significativa, a personificação amplificada de poder. Por essa razão, a retórica do medo, utilizada pelo PSDB, mas veiculada por intermédio de alguns representantes da classe artística identificados como porta-vozes legítimos da indústria cultural, causaria impacto na campanha de 2002.

Destaca-se também, de maneira significativa, que, durante a campanha de 2002, o envolvimento de intelectuais, artistas e dirigentes do PT tinha a finalidade de estabelecer um programa de governo para a cultura. Esse grupo ambicionava traçar novos rumos para as políticas culturais do país.

Os formuladores do programa de governo do PT para a área da cultura basearam-se, principalmente, nas experiências regionais advindas das gestões do partido, por exemplo, quando Marilena Chaui ocupou o cargo de secretária de Cultura da cidade de São Paulo durante a gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992), ou nas experiências das cidades de Porto Alegre e Vitória, administradas pelos prefeitos petistas Olívio Dutra e Vitor Buaiz, respectivamente. O programa do PT foi idealizado por um grupo específico envolvido na campanha na área da cultura.

Segundo afirmação de Antonio Grassi (2002), um dos formuladores do programa para a área da cultura, a marca do projeto cultural do PT consistia em um plano de alcance nacional e abrangente, continental, culturalmente diverso e com pensamento mais democrático em relação à distribuição cultural. Quanto às leis de incentivo fiscal que predominavam no programa cultural do governo FHC, concentradas no eixo Rio-São Paulo, a proposta de mudança consistia em uma circulação itinerante das produções nacionais. Outra proposta de mudança citada por Grassi referia-se à forma de pensar a regionalização da TV, impedindo que uma única capital ou região impusesse um padrão cultural para o Brasil inteiro (LOBATO, 2002).

Ainda a respeito dos programas dos candidatos e das pautas defendidas para a cultura, o jornal **Folha de S.Paulo**, em agosto de 2002, enviou um questionário aos presidenciáveis para que respondessem sobre seus programas de governo na área da cultura. Luiz Inácio Lula da Silva deu as seguintes respostas (ANGIOLILLO; ARANTES, 2002, p. 1):

a) *sobre as prioridades em políticas culturais:*

conjugar as políticas públicas de cultura com as políticas educacionais, considerando a cultura como direito básico do cidadão, bem como preparar novas gerações não só como consumidores, mas criadores de cultura.

b) *sobre as leis de incentivo fiscal:*

a. necessidade de as leis de incentivo cobrirem o requisito básico de democratização do acesso aos recursos, impedindo que ocorresse a sua concentração na região Sudeste, que no governo FHC representava  $\frac{3}{4}$  do total captado;

b. indispensabilidade de estimular novos valores em contraponto à premiação exclusiva de projetos de referências artísticas nacionais;

c. estabelecimento de amplo debate para recuperar o papel do Estado na produção e difusão cultural, para evitar que o mercado, sozinho, definisse o que deveria ou não ser produzido.

Conforme se observa, Lula demonstrava que seu programa iria se diferenciar daquele adotado pelo PSDB, particularmente do modelo implementado pelo ministro da Cultura, Francisco Weffort. Em suas declarações, Lula discordava da tese de que o mercado era capaz de tudo, defendendo com firmeza que o Estado precisava definir suas políticas culturais. O fato é que Lula, até o final da campanha, assegurou que iria se distanciar do governo anterior. As afirmações do candidato iam ao encontro da ideia de repensar um modelo de participação do Estado na cultura, tornando-o ativo e promotor de políticas culturais.

### **7.3 “GILBERTO GIL É O LULA DO LULA”**

O gracejo contido na frase de Caetano Veloso, em entrevista para Pedro Alexandre Sanches, “Gilberto Gil é o Lula do Lula”<sup>281</sup>, quase um ano após o artista assumir a pasta da Cultura, representa com precisão as camadas mais profundas da nomeação de Gil. Caetano Veloso, no entanto, referia-se apenas ao prestígio internacional que o artista emprestava ao ministério, sem a ideia de que a nomeação em si provocou um movimento disruptivo no MinC.

A vitória de Lula foi acompanhada com otimismo por interlocutores políticos do PT que se envolveram ativamente na elaboração do programa para a área da Cultura. Eles imaginavam que o novo presidente escolheria para o cargo alguém ligado

<sup>281</sup> A frase “Gilberto Gil é o Lula do Lula” foi proferida por Caetano em entrevista realizada com Pedro Alexandre Sanches durante o lançamento do livro de Caetano **Letra só** (Companhia das Letras, 2003). A matéria foi publicada pelo jornal **Folha de S.Paulo** em 15 de novembro de 2003 (“GILBERTO...”, 2003, p. 5). Caetano, durante a entrevista, abordou diversos assuntos, expondo sua opinião sobre o trabalho do parceiro tropicalista Gilberto Gil como ministro da Cultura.

ao próprio PT. O grupo petista se organizava em diversas instâncias: o primeiro núcleo, mais restrito aos setoriais de cultura<sup>282</sup>; em segundo plano, um grupo que participou da elaboração do programa de governo; e, por fim, um terceiro nível que compreendia uma camada mais ampla. Esse terceiro nível era aquele que estabelecia contato com interlocutores do campo cultural e da sociedade civil.

À medida que se iniciava o processo de transição para o novo governo, as aspirações dos postulantes petistas ao cargo de ministro da Cultura foram sendo colocadas em xeque.

A escolha de Gilberto Gil<sup>283</sup>, filiado ao PV<sup>284</sup>, que obteve um número insignificante de cadeiras no pleito de 2002<sup>285</sup>, foi contestada dentro do PT e explicitada por quadros partidários. Frei Betto, por exemplo, em entrevista ao jornal **Folha de S.Paulo** de 17 de dezembro de 2002, afirmou: “Respeito o Gil, um dos maiores talentos da música brasileira, mas existe um grupo no PT que há 13 anos elabora a política cultural no partido. Gostaria que esse grupo indicasse alguém para o ministério. Eu preferia o Antonio Candido no cargo” (BERGAMO; BOMBIG, 2002, p. 11). Na revista **Época**, em 13 de janeiro de 2003, o jornalista Delmo Moreira publicou uma matéria afirmando que Gilberto Gil devia o cargo de ministro da Cultura a Frei Betto, pois a reação à indicação do cantor, engrossando o coro de artistas e intelectuais petistas desapontados, acabou levando Lula a apoiar Gil. Segundo Moreira, Lula não gostou da interferência e teria afirmado: “Agora, vou de Gil ou vão dizer que Frei Betto manda em mim” (MOREIRA, 2003).

282 Setoriais são núcleos partidários temáticos responsáveis pela interlocução entre o partido e a sociedade, assim como pela eleição dos representantes da área nas instâncias internas à agremiação partidária.

283 Sobre a experiência política de Gilberto Gil, destaca-se a presidência na FGM, em 1987, órgão que correspondia à Secretaria Municipal da Cultura de Salvador.

“Em 1988, Gil empenhou-se em conseguir a indicação pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) para sair candidato a prefeito de Salvador, desligando-se da presidência da Fundação Gregório de Matos no mês de julho. [...] O artista teve sua candidatura vetada pelo governador da Bahia, Valdir Pires, do PMDB, [...] optando pelo cargo de vereador. Em novembro, Gil elegeu-se pelo PMDB com 11.111 votos – a maior votação entre todos os candidatos.

[...] Em março de 1990, filiou-se ao Partido Verde (PV), tornando-se membro da Comissão Nacional Executiva da agremiação.” (GILBERTO..., [s. d.]).

284 O Partido Verde (PV) surgiu em 1987 a partir de um grupo de intelectuais que se inspiraram nas ações do Partido Verde alemão e do Partido Radical italiano. “Apresentando-se como alternativa à ação política meramente institucional, definiu-se como um grupo de cidadãos adeptos da ecologia política, dispostos a participar de um movimento ecológico, pacifista e alternativo.” (PARTIDO..., [s. d.], [s. p.]).

285 “Para as eleições gerais de 2002, o PV não lançou candidato próprio nem formou aliança oficial com nenhum outro partido que tivesse pretensões de conquistar a presidência da República. Para os governos estaduais, o PV lançou quatro candidatos próprios. Nenhum se elegeu. O partido elegeu ainda, naquele ano, quatro deputados federais.” (PARTIDO..., [s. d.], [s. p.]).

Essa disputa pela chefia do MinC demonstrava que a instituição possuía concorrentes ao cargo de ministro, particularmente dentro do PT. A atitude de contrariedade de parte da militância cultural petista diante da escolha de Gil também levava em conta a própria identidade do partido, que, para esse grupo, deveria garantir o direito de influenciar a nomeação do ministro. O nome de Antonio Candido, um dos fundadores do partido, para o cargo era justificado por se tratar de uma grande personalidade intelectual. Porém, é justo ponderar que, possivelmente, o próprio Antonio Candido não aceitaria a missão. Nos bastidores, de qualquer forma, muitos nomes ligados ao PT almejavam ocupar o cargo.

Sobre essa questão, a imprensa publicou que o ator Antônio Grassi, secretário de Cultura do estado do Rio, que havia sido cotado pelo PT, afirmou sobre a escolha de Gil: “Não tive nenhuma notícia confirmada e não fui consultado sobre esse assunto. Não digo [que fomos] passados para trás, mas acho que deveríamos ter participado mais efetivamente dessa resolução. Toda a informação que tive foi pela imprensa” (PETISTA..., 2002, p. 7). Também segundo a imprensa, o ator Sérgio Mamberti e o poeta Hamilton Pereira da Silva, conhecido pelo pseudônimo de Pedro Tierra, por terem participado ativamente da coordenação do programa do PT para a Cultura, eram cotados pelo partido para o cargo de ministro.

Era, pois, necessário construir uma solução para o mal-estar dentro do PT. Gilberto Gil afirmou à imprensa que havia conversado com Sérgio Mamberti para convidá-lo a integrar sua equipe. Com Antônio Grassi, não havia conseguido falar, mas deixou recado. Ainda, afirmava Gil em matéria para a imprensa que: “Foi uma conversa boa, de amigos. Ambos interessados nessa coisa do ministério, de que o trabalho seja o melhor possível e de que possa ser uma linha auxiliar importante no governo Lula” (PETISTA..., 2002, p. 7).

Segundo o antropólogo Hermano Vianna (2005), existia um movimento a fim de tentar impedir a nomeação de Gil que partia de setores ligados ao PT. Para o autor, muitas declarações contrárias a Gil eram proferidas de modo agressivo, da mesma forma que as vaias que ele e Caetano Veloso receberam por ocasião dos festivais da década de 1960. Entretanto, Gil afirmava: “O povo sabe que está indo para lá [para o governo] um tropicalista!” (VIANNA, 2005, p. 131). O impasse dificultava o estabelecimento de um jogo cooperativo entre esses setores do PT e o novo ministro.

Em relação a seu apoio a Lula, durante a campanha de 2002, Gilberto Gil externou sua adesão de maneira habilidosa. Ao mesmo tempo que declarava que havia apoiado Lula um ano e meio antes da eleição de 2002, enfatizava sua aproximação com

o governo FHC. Mostrava apoio a ambos, alegando que seu posicionamento decorria da luta pela democracia no país e pela restauração dos direitos políticos e culturais.

Mas apoiei Lula. E mais ainda: quando fui dar apoio a Lula, um ano e meio antes da eleição de 2002, fui eu, Juca Ferreira e Alfredo Sirkis levar o nosso apoio em nome de boa parte do partido [Partido Verde]. Naquele momento, eu disse a ele: “Esse apoio, pelo menos da minha parte, não retira o apoio que eu continuo e continuarei a dar ao governo Fernando Henrique Cardoso até o final”. Enquanto o PT falava da herança maldita, eu falava da bendita herança de Fernando Henrique. Ainda que houvesse certos aspectos neoliberais, mas, por outro lado, houve significados e ações importantes, coisas que se comprovaram depois. O governo Lula se beneficiou muitíssimo do que veio de lá do Fernando Henrique. (GIL, 2010, [s. p.])

Essa posição salomônica desorganizava a lógica prevista pela ala do PT refratária à predileção de Lula. Portanto, correspondia a uma ruptura, já que incorporava outros elementos avaliados pelo presidente eleito como fundamentais para a definição do nome do ministro da Cultura. Tratava-se de um recado do presidente, que rompia barreiras e assumia uma atitude independente, justificando que essa escolha significava ganhos simbólicos para seu governo, ao mesmo tempo que abria caminho à pactuação com o *establishment* da Cultura.

Segundo a imprensa, a polêmica sobre a indicação de um ministro *pop star* rendeu repercussão internacional, a exemplo do **The New York Times**, que noticiou que a nomeação do cantor representava uma ideia semelhante à de que Bob Marley pudesse chegar a ser ministro da Cultura da Jamaica (ARAÚJO, 2003).

Em entrevista ao jornal **Le Monde** em 8 de novembro de 2003, Gilberto Gil enfatizou as razões pelas quais supunha ter sido escolhido por Lula como ministro:

Acho que ele queria que eu lhe proporcionasse, à minha maneira de ser, a minha influência como artista, a minha popularidade. Além disso, eu sou negro, oriundo da classe média, um nordestino e membro do Partido Verde. Os meus amigos achavam temerário oferecer ao governo as aquisições simbólicas e artísticas pelas quais nós lutamos juntos por muitos anos, sem saber quais seriam as realizações que poderiam resultar dessa gestão. Além de tudo, eu obtive do presidente a autorização de

me afastar de vez em quando das minhas funções no ministério para prosseguir as minhas atividades musicais.

Uma vez que eu não pertenço ao Partido dos Trabalhadores (PT), eu não havia participado da elaboração do programa cultural de Lula. Isso me valeu algumas desconfiças por parte de membros do PT, tanto mais que, embora eu goste de política, não sou um político, e sim um cantor. De fato, para alguns, a música popular é uma arte que não pertence ao campo das atividades produtivas. Mas, conforme constatou recentemente a revista semanal americana **Time**, os artistas da MPB são movidos por uma exigência intelectual excepcionalmente elevada. (MORTAIGNE, 2003)

Na entrevista ao jornal **Le Monde**, Gil destacou seu percurso artístico, que lhe garantia legitimidade e popularidade, bem como acumulação de poder simbólico<sup>286</sup>. Desse modo, Gil ressaltou sua capacidade e sua liderança, recorrendo, entre outros argumentos, ao discurso da revista americana **Time**. Portanto, ser possuidor de poder simbólico abria as portas para que ele tivesse sido escolhido como ministro da Cultura, pois seria capaz de impor um discurso ou uma visão de mundo em um espaço marcado por disputas. É importante lembrar que, para Pierre Bourdieu, o poder simbólico que se deixa ver menos ou que é, até mesmo, invisível e que está por trás, escondido nas entrelinhas, é “exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Ainda nas palavras do sociólogo francês, o poder simbólico caracteriza-se como um poder quase mágico:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p. 14)

<sup>286</sup> Poder simbólico é uma categoria bourdieusiana conceituada como: “poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica (sentido imediato do mundo) (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. (BOURDIEU, 1989, p. 9).



Portanto, é plausível que Lula tenha escolhido Gil por sua capacidade de mobilizar recursos simbólicos e por ser possuidor das seguintes qualidades: reconhecimento no campo artístico; capacidade de persuasão e convencimento na defesa de interesses da cultura; e experiência no campo político. Precisamente, o MinC correspondia a uma instituição de Estado, acima de tudo, indissociável do poder simbólico.

Em entrevista concedida por Lula (2022), ao responder às seguintes questões: “Quais as razões de o senhor ter escolhido Gilberto Gil para compor seu ministério?”; “O setorial do PT tinha outros nomes; de onde partiu a indicação de Gil (PV)?”; e “Por que o senhor se decidiu por Gil?”, ele afirmou:

Montar uma equipe de um ministério é uma tarefa que exige muito diálogo, muita conversa, mas também um pouco de sonho e um pouco de ousadia. E eu ficava pensando muito que o povo brasileiro tinha me escolhido presidente para ser ousado, para pensar grande. Foi assim que cheguei ao nome do Gil. Quando eu fui eleito presidente, eu não tinha relação de amizade com o Gil. Eu apenas queria um cara que fosse importante na cultura, uma pessoa que tivesse credibilidade na cultura, uma pessoa de que eu gostasse e uma pessoa que fosse negra. E o Gil representava tudo isso. O Gil era do PV. O PV não tinha me apoiado naquela eleição. Mas eu não estava mais procurando voto, eu estava procurando quem me ajudasse a governar. E o Gil é um dos maiores artistas populares do Brasil pelo seu imenso talento, mas também porque nunca se furtou de ter uma posição, de ser do contra quando necessário e ao mesmo tempo construtivo. Durante a ditadura, jovenzinho, ele expressou uma visão de resistência e da defesa da democracia. É uma pessoa muito querida. Então, eu tinha diante de mim a possibilidade de ter no meu ministério um artista do tamanho do Gilberto Gil com conhecimento de gestão, porque o Gil é administrador de formação e já tinha sido secretário na Bahia. Foi como juntar a fome com a vontade de comer. (SILVA, 2022)

As reflexões que Lula desenvolve na resposta anterior revelam um amálgama aparentemente conflitante, considerando que, se por um lado, Gil representava um *outsider* no campo petista, por outro, era um nome do *establishment* da cultura brasileira. Entretanto, para Lula, as qualidades de Gilberto Gil, seu compromisso com a cultura, permitiam que o artista fosse considerado um legítimo representante para o MinC.



O cineasta e ex-dirigente Orlando Senna<sup>287</sup> também respondeu à indagação sobre as razões da escolha de Gil para ocupar a pasta da Cultura. Senna, durante sua exposição, enfatizou que parte da equipe de Gil não possuía filiação partidária:

Foi pelo Lula. Na verdade, pelo que se sabe, o Lula sequer consultou a quem ele sempre consultava em assuntos relacionados ou do interesse do partido. Foi uma coisa dele, pessoal dele, como também foi muito pessoal ele blindar o Ministério da Cultura com relação ao jogo partidário, à coisa dos partidos exigirem tantos cargos, tanto no primeiro escalão quanto no segundo e coisa e tal, esse jogo que existe até hoje. Tanto que o ministério que o Gil formou foi suprapartidário do início ao fim. Tinha pessoas de todos os partidos, de todos os partidos mais atuantes dentro do ministério. Houve uma coisa a se destacar. É que também a maioria, inclusive, não tinha nenhuma relação com os partidos. Eu acho que praticamente a metade do ministério, das pessoas que realmente atuavam, que tinham liderança dentro do ministério, eu acho que 50% dessas pessoas não faziam parte de nenhum partido, quer dizer, não estavam inscritas em nenhum partido. (informação verbal)<sup>288</sup>

Em 17 de dezembro de 2002, Gilberto Gil confirmou sua participação no governo do presidente eleito. Depois de uma reunião com o PV, Gil afirmou que aceitara o convite de Lula, levando em consideração o importante momento histórico que o Brasil vivia, principalmente por ter elegido um presidente de esquerda. Dizendo-se disposto a colaborar com o governo, requereu liberdade para montar seu secretariado.

O desejo de reivindicar reconhecimento no campo da política representava uma luta de Gil desde sua incursão no meio político. Em 1979, assumiu o cargo de membro do Conselho de Cultura do Estado da Bahia. Conforme já dito, em 1987, Gil tomou posse na presidência da FGM, órgão que correspondia à Secretaria Municipal de Cultura de Salvador. Ainda no final de 1987, Gil anunciou seu desejo de concorrer ao cargo de prefeito de Salvador. Ao analisar a pré-candidatura de Gil, o

<sup>287</sup> No governo Lula, Orlando Senna foi nomeado secretário para Desenvolvimento das Artes Audiovisuais pelo ministro da Cultura Gilberto Gil, seu conterrâneo e amigo (LEAL, 2008, p. 14).

<sup>288</sup> Apresentação de Orlando Senna no seminário História da Política Cultural no Brasil em 10 de junho de 2019, no Sesc São Paulo.

jornalista e editor Matinas Suzuki publicou um artigo no jornal **Folha de S.Paulo**, mencionando a preocupação de Gil de “desfolclorizar” sua candidatura, dotando-a de credibilidade. Naquele momento, o artista assim se pronunciou: “ela não é bijuteria; não me acuse de trazer artificialismo ao poder” (SUZUKI, 1987, p. 4).

No blog *Caetano Veloso... en detalle*<sup>289</sup>, podem ser resgatados os planos e o projeto político de Gil quando aceitou assumir a presidência da FGM, em 1987, atendendo ao convite do então prefeito peemedebista de Salvador, Mário Kertész. Gil propunha abarcar, em sua proposta, questões relacionadas à cultura, como tombamentos e restaurações do Centro Histórico de Salvador<sup>290</sup>, mas também à preservação do meio ambiente, com especial atenção para o tratamento da Lagoa do Abaeté.

Ainda em dezembro de 2003, Gilberto Gil iniciou um longo processo de negociação em torno da escolha de seus principais assessores. É certo que sua ligação com o grupo da FGM, com o qual havia desenvolvido muitos projetos na área cultural e estabelecido forte articulação política, acabou por resultar na indicação dos nomes de antigos companheiros de trabalho em Salvador. Como argumenta Sousa (2018), entre os intelectuais e artistas petistas, poucos nomes foram escolhidos, destacando-se Márcio Meira e Sérgio Mamberti:

Apesar de alguns dos cabeças do programa, como Mamberti e o antropólogo Márcio Meira, terem sido integrados ao MinC, passando a ocupar as secretarias de Músicas e Artes Cênicas e de Articulação Institucional, respectivamente, o coração do ministério não passava pelo PT, e sim pelo PV e pela Bahia. Eram conterrâneos de Gil os assessores especiais Antônio Risério, Roberto Pinho e Paulo Miguez; o secretário executivo Juca Ferreira (que, além de ser baiano, era do PV); o secretário do Livro e Leitura Wally Salomão (1943-2003); e o secretário do Audiovisual Orlando Senna. (SOUSA, 2018, p. 99)

289 O acervo digitalizado da obra de Caetano Veloso está disponível no *site* oficial do cantor e foi organizado por Evangelina Maffei, que também mantém o acervo *Caetano Veloso... en detalle*, disponível no *link*: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/> (ver GUERRA, 2022).

290 É fundamental destacar no trabalho de restauração do Centro Histórico de Salvador a atuação de Lina Bo Bardi. Ao retornar à cidade na década de 1980, ela foi convidada a conceber um plano de recuperação do centro histórico dela. Acompanhada de Marcelo Carvalho Ferraz (1955) e Marcelo Suzuki, ela desenvolveu o projeto da Casa do Benin, no Pelourinho (1987), e a recuperação das encostas da Ladeira da Misericórdia. O projeto propôs erguer contrafortes destacados dos muros remanescentes do século XVIII, misturando nas novas construções painéis leves e pré-moldados de argamassa armada desenvolvidos pelo arquiteto João Filgueiras Lima (1932-2014), o Lelé (ver JOÃO..., 2022).

É preciso mencionar, ainda, que o ator e petista Antônio Grassi, um dos coordenadores do programa de governo **A imaginação a serviço do Brasil** (COLIGAÇÃO..., 2002a) ocuparia a presidência da Funarte. Gil procurou escolher nomes para compor seu secretariado entre os que conhecia e que poderiam contribuir a fim de criar as condições de desenvolvimento na área cultural. Entretanto, mesmo desejando assegurar o direito de escolha de seus secretários, acordos partidários demandavam longas negociações na montagem da equipe do ministério. Esses arranjos políticos eram necessários para garantir condições de governabilidade. Por essa razão, pode-se destacar a indicação, em 2003, do nome de Manoel Rangel<sup>291</sup>, pelo PCdoB, para o cargo de assessor da Secretaria do Audiovisual.

De toda forma, a escolha de nomes, por Gil, que integrariam seu secretariado resultou na composição de quatro grupos que passaram a possuir representação na pasta: 1 – o grupo ligado à gestão de Gil na FGM; 2 – o grupo de Juca Ferreira, com origem na relação de trabalho estabelecida na fundação Onda Azul<sup>292</sup> e no PV; 3 – o grupo do PT, originário das discussões intrapartidárias; e, finalmente, 4 – o grupo do PCdoB, representado por Manoel Rangel, que presidiu a Ancine, e Célio Turino, que liderou o programa Cultura Viva, responsável pelos Pontos de Cultura. Entretanto, atores ligados ao campo cultural e gestores públicos concursados também tinham muita força dentro do MinC, não podendo ser ignorados.

Vale lembrar que Juca Ferreira, sociólogo e ambientalista, muito próximo de Gilberto Gil, foi escolhido para o cargo estratégico e complexo de secretário-executivo do MinC. Filiado ao PV, partido que passou a integrar a base de apoio ao governo Lula no Congresso, Ferreira renunciou ao mandato de vereador, em 2003, para tomar posse do cargo. Em entrevista (2010), ele descreveu como foi convidado por Gil:

Ele [Gil] já tinha sido convidado por Fernando Henrique Cardoso. Eu tinha vindo aqui conversar com ele e com Fernando Henrique. Foi uma

291 Manoel Rangel (2021), em entrevista para o livro **Depois da última sessão de cinema**, declarou: “Cheguei ao Ministério da Cultura nesse momento com o Orlando Senna, que se tornou o secretário do Audiovisual, e com Leopoldo Nunes, chefe de gabinete. Juca Ferreira era secretário-executivo da gestão de Gilberto Gil. Durante os anos de 2003 e 2004, o governo trava o debate sobre a criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), que era uma ampliação, portanto, do escopo da Ancine, para incluir televisão, o universo das novas mídias com o vídeo por demanda, enfim, para ampliar a política nacional do cinema e do audiovisual” (FERRO; MANEVY, 2021, p. 99).

292 Em abril de 1989, Gilberto Gil criou o movimento Onda Azul, de caráter ambientalista, com o objetivo de defender as águas dos mares e dos rios brasileiros. Em 1990, o movimento se institucionalizou, tornando-se fundação. Ainda em 1990, Gil filiou-se ao PV (GILBERTO..., [s. d.]).

reunião lá no Palácio da Alvorada. Fernando Henrique é bem falante, brincalhão, gozou o Gil porque havia convidado o Gil para uma reunião de grandes personalidades do mundo da língua portuguesa e ele estava em uma fase de alimentação radical com macrobióticos. Gil tirou do bolso umas bolinhas laminadas e era um banquete de bolinho de arroz integral. Ele comia com a mão. É o lado alternativo de Gil. A conversa foi boa com Fernando Henrique, mas não avançou porque Gil fez exigências para aceitar e uma delas é que ele nomearia os superintendentes regionais do Ibama. Aí não teve condição. Mas a relação dele com o Fernando Henrique era muito boa, havia facilidade de trato. Depois, Gil foi convidado por Lula em novembro, mais ou menos. Lula já tinha vencido a eleição, estava escolhendo a equipe. Não me lembro da data exata, mas Gil me chamou para vir com ele. Aquilo era uma mudança grande para mim também. Demorei algum tempo para aceitar, e Gil foi insistindo. Até que eu consegui reverter meus planos pessoais e topei. Ele me chamou para ser o secretário-executivo. (FERREIRA, 2010, [s. p.] )

Para a compreensão do movimento de aproximação entre Gilberto Gil e Juca Ferreira, importa observar a inserção de ambos em redes de mobilização e organizações ambientalistas. Juca Ferreira, na mencionada entrevista (2010), descreveu sua participação no movimento ambientalista da Bahia:

Quando vi que a anistia ia sair eu me reciclei, porque aí não era mais me preparar para me integrar à sociedade sueca. Fui para a França, me inscrevi em um instituto da Universidade de Paris e me formei em sociologia do desenvolvimento. Quando saiu a anistia eu fui para a Suécia, trabalhei um pouco para juntar dinheiro e voltei para a Bahia. Comecei a trabalhar na Fundação Cultural do Estado da Bahia, fui assessor dois anos e meio, no Projeto Axé [*destinado ao atendimento de meninas e meninos de rua*]. Ajudei a montar a pedagogia do projeto com a parte cultural. Fiz um monte de trabalhos e consultorias. Também me candidatei e fui vereador pelo Partido Verde por dois mandatos. Quando eu vim para o ministério, eu era vereador, tive que me licenciar. Também dirigi uma fundação que o Gil havia criado, a Fundação Ondazul [*sic*], um grupo ambientalista. Participei de muitos movimentos ambientalistas, o mais interessante foi o SOS na Chapada Diamantina, que só com

delegados fez congresso para 300 pessoas. Era impressionante. Havia professores, alunos, lavradores, sindicalistas, prefeitos, empresários, todo mundo participava. Particpei de outros: contra a extração irresponsável de urânio em Catité (BA), a favor do Rio Almada perto de Ilhéus, entre outros. Fui virando um militante razoavelmente conhecido pelo movimento ambientalista na Bahia. Acabei secretário de meio ambiente de Salvador. E por aí vai. (FERREIRA, 2010, [s. p.] – grifo do autor)

Durante a posse de sua equipe, em 15 de janeiro de 2003, o ministro Gilberto Gil afirmou que estava construindo um novo ministério. Em seu discurso, mencionou o currículo de cada secretário, enaltecendo suas qualidades. Além do nome de Juca Ferreira, que passou a ocupar o cargo de secretário-executivo, compunham o primeiro escalão do MinC os seguintes nomes: Sérgio Xavier, chefe de gabinete do ministro<sup>293</sup>; o antropólogo Roberto Pinho, assessor especial<sup>294</sup>; Antonio Risério<sup>295</sup>, assessor especial; Paulo Miguez<sup>296</sup>, assessor especial; Maria Elisa Costa<sup>297</sup>, presidente do Iphan; Antônio Grassi<sup>298</sup>, presidente da Funarte; Márcio Meira<sup>299</sup>, secretário do Patri-

293 O jornalista Sérgio Xavier foi um dos membros fundadores do PV no Brasil. Dirigente do PV em Pernambuco, destacou-se nas lutas ambientalistas do Nordeste, especialmente na defesa do rio São Francisco. Além da militância ecológica, desenvolveu projetos socioculturais, concebendo e dirigindo ações no Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e na Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf). Além disso, foi conselheiro do canal Futura e secretário-executivo do Ministério do Meio Ambiente (DISCURSO..., [2003]a 2011).

294 Roberto Pinho participou das ações do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), que nos anos 1960, a partir da Bahia, inaugurou as políticas contemporâneas de aproximação entre o Brasil e a África. Ele implementou com Gil uma política de cultura para Salvador e o Recôncavo Baiano (DISCURSO..., [2003]a 2011).

295 Antonio Risério, poeta, ensaísta e antropólogo, foi preso pela ditadura militar e, durante a campanha presidencial de Lula, integrou o núcleo de *marketing*. Entre suas obras, destacam-se **Carnaval Ijexá** (Salvador, Editora Corrupio, 1981) e **O poético e o político e outros escritos** (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988) (DISCURSO..., [2003]a 2011).

296 Paulo Miguez é professor universitário, economista, mestre em Administração e doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea (DISCURSO..., [2003]a 2011).

297 Maria Elisa Costa, filha do arquiteto Lúcio Costa, é urbanista formada pela Faculdade Nacional de Arquitetura, da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro (DISCURSO..., [2003]a 2011).

298 O ator Antônio Grassi, com longa carreira na televisão, foi secretário de Estado da Cultura no governo de Benedita da Silva, no Rio de Janeiro (DISCURSO..., [2003]a 2011).

299 Márcio Meira, vinculado ao Museu Paraense Emílio Goeldi, realizou pesquisas de campo entre os indígenas do Noroeste Amazônico, publicou artigos científicos no Brasil e no exterior, e desenvolveu trabalhos de identificação e demarcação de terras indígenas no estado do Amazonas. Foi um dos coordenadores do documento do PT **A imaginação a serviço do Brasil** (DISCURSO..., [2003]a 2011).

mônio, Museus e Artes Plásticas; Waly Salomão<sup>300</sup>, secretário do Livro e da Leitura; Marcelo Ferraz<sup>301</sup>, coordenador-geral do Programa Monumenta; Sérgio Mamberti<sup>302</sup>, secretário de Música e Artes Cênicas; Pedro Corrêa do Lago<sup>303</sup>, presidente da Fundação Biblioteca Nacional; e, finalmente, Orlando Senna<sup>304</sup>, secretário do Audiovisual.

Em 1º de janeiro de 2003, ao proferir seu discurso de posse como ministro da Cultura do governo Lula, Gilberto Gil iniciou sua exposição afirmando que a vitória de Lula representava o desejo da nação brasileira por mudanças e a busca de caminhos para o avanço da democracia dentro da ordem institucional do Brasil. Para Gil, a vitória de um trabalhador como Lula era louvável. Naturalmente, o tom oficial do discurso proferido por Gil correspondia à praxe cerimonial advinda da vitória eleitoral de Lula. Já nos dois primeiros parágrafos do discurso, ele apontava que mudanças radicais ocorreriam nas políticas públicas de cultura:

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva foi a mais eloquente manifestação da nação brasileira pela necessidade e pela urgência da mudança. Não por uma mudança superficial ou meramente tática no xadrez de nossas possibilidades nacionais. Mas por uma mudança estratégica e essencial, que mergulhe fundo no corpo e no espírito do país. O ministro da Cultura entende assim o recado enviado pelos brasileiros, através da consagração popular do nome de um trabalhador, do nome de um brasileiro profundo, simples e direto, de um brasileiro identificado por cada um de nós como um seu igual, como um companheiro. (LEIA..., 2003, [s. p.] )

300 Waly Salomão, poeta e parceiro de Gil, foi companheiro de contracultura, autor de diversos livros e canções (DISCURSO..., [2003]a 2011).

301 Marcelo Carvalho Ferraz se tornou companheiro de Gil nos tempos da FGM, quando, sob a orientação de Lina Bo Bardi, com quem projetara o Sesc Pompeia, em São Paulo, realizou trabalhos no Centro Histórico de Salvador, como a Casa do Olodum, no Pelourinho, e o projeto-piloto da Ladeira da Misericórdia (DISCURSO..., [2003]a 2011).

302 Sérgio Mamberti foi ator, diretor, artista plástico e produtor. Sérgio Mamberti se destacava ainda por sua trajetória como militante histórico do PT (DISCURSO..., [2003]a 2011).

303 Pedro Corrêa do Lago, formado em Economia, abandonou a profissão para atuar como colecionador de livros raros e documentos (DISCURSO..., [2003]a 2011).

304 Orlando Senna, cineasta, foi diretor de vários filmes, entre os quais **Iracema: uma transa amazônica** (1974), com Jorge Bodanzky, e **Gitirana** (1976). Atuou na crítica cinematográfica e participou do Cinema Novo com Glauber Rocha. Foi também diretor da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, em Cuba (DISCURSO..., [2003]a 2011).

O ponto fundamental tratado no discurso referia-se à ampliação do conceito de cultura. Contrapondo-se à diferenciação entre culturas produzida, segundo Gil, pelos “cânones ocidentais”, o ministro dirigia sua crítica à discriminação cultural, que enxergava na cultura popular tudo o que era produzido por “gente inculta”:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore”, o que existe é cultura. (LEIA..., 2003)

Gil também deixava claro que ocorreria uma reconfiguração nas ações do MinC. Manifestando seu desejo de experimentar novos rumos, Gil observava que o ministério deveria abrir-se ao devir e a possíveis rupturas. O posicionamento dele diante do Estado era bem claro: “Não cabe ao Estado fazer cultura, mas sim criar condições de acesso universal aos bens simbólicos” (LEIA..., 2003). Mencionava, ainda, que a defesa no papel ativo do Estado, na formulação de políticas públicas, significava produzir cultura.

Nesse sentido, para Gil, era necessário intervir não no sentido estatizante, mas para abrir caminhos, pois a cultura, em seu entendimento, representava parte essencial de um projeto político da sociedade.

Como marca do discurso de posse, Gil apontava a uma nova direção cunhando uma expressão que fundia a medicina tradicional chinesa com a mudança do conceito de cultura para uma perspectiva antropológica:

[...] fazer uma espécie de *do-in-antropológico*, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo



cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não deve ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. (LEIA..., 2003)

Portanto, para Gil, era necessário aproximar a dualidade entre tradição e invenção, ou seja, pensar nos cruzamentos de matrizes milenares e tecnologia de ponta, conjugando dialeticamente o velho e o novo. Ainda no discurso de posse, Gil, ao enfatizar a cultura como noção antropológica, observava que novas e velhas tradições e signos estavam em permanente movimentação, acabando sendo ressignificadas e mobilizadas em uma rede de sentidos.

Heloísa Buarque de Hollanda interpretou o discurso de Gil e a expressão “*do-in-antropológico*” com uma visão original. É perceptível, no entanto, certo viés romântico, tanto em Gil como em Hollanda, sobre o avanço da internet no Brasil:

Ele [Gil] percebe o que que estava acontecendo na virada do milênio, desde os anos 90, mais ou menos. Você tem duas coisas aparecendo e que realmente são tsunâmicas. É a cultura da periferia e a cultura digital. [...] é uma nova classe que vai ascendendo, ela vem impondo alguns padrões, algumas estéticas, algumas músicas. E hoje, por exemplo, você vê a estética da periferia, a estética negra. Por outro lado, você tem a cultura digital que é uma cultura inesperada, descentralizada. Ela foi inventada para uma guerra, quer dizer, para ninguém pegar onde é que está a notícia. Então ela é naturalmente descentralizada. Você tem, por exemplo, nessas lutas políticas mais novas, o feminismo etc., você vê, é horizontal, você não tem mais uma liderança na linguagem da internet. A internet, para o bem e para o mal, dispensa intermediários, não é isso? Dispensar intermediário pode ser uma confusão louca, como a gente está assistindo, mas também pode ser uma coisa para o movimento social muito importante. E o Gil me faz essa pirueta. Ele pega essas duas coisas enormes, tem uma escuta finíssima daquele momento específico, como ele diz, do seu momento, assim como ele tinha ouvido a questão nacional e da esquerda tradicional. Ele ouviu de novo o que estava vindo, o que estava chegando, e estava chegando essas duas forças da natureza. Então o que ele faz é pegar essa lógica, essa lógica do “*do-in*”, uma lógica de horizontalidade, uma lógica de falar – o “*do-in*” é uma coisa muito



delicada. O “*do-in*” é uma massagem que se aperta em pontos [...], não vai resolver o problema daquele pontinho, ele vai resolver o corpo. [...]. Mas os pontos do “*do-in*” têm no pé, tem aqui, tem ali. Eles são muito específicos e eles se expandem quando você aperta. Para a dor de cabeça, para a dor na perna; enfim, é uma coisa que serve ao organismo inteiro, aqueles pontinhos do “*do-in*”. Então eu vou direto para o ponto de cultura. Presta atenção. Você tem nesse momento na periferia só os intelectuais, a periferia hoje é feita de intelectuais, ela não é mais feita de pessoas que ouvem, como nos anos 60. No meu tempo, nos anos 60, a gente ia ensinar o que o povo devia querer. (informação verbal)<sup>305</sup>

Em 20 de março de 2003, já como ministro da Cultura, em discurso no seminário Cultura XXI, realizado em Fortaleza, Gil enfatizou que, segundo as diretrizes do novo governo, o Estado deveria retomar seu lugar na cultura:

Assim compreendida, a cultura se impõe, desde logo, no âmbito dos deveres estatais. É um espaço onde o Estado deve intervir. Não segundo a velha cartilha estatizante, mas mais distante ainda do modelo neoliberal que faliu. Vemos o Governo como um estimulador da produção cultural. Mas também, através do MinC, como um formulador e executor de políticas públicas e de projetos para a cultura. Ou seja: pensamos o MinC no contexto em que o Estado começa a retomar o seu lugar e o seu papel na vida brasileira. Enfim, pensamos a política cultural do governo Lula como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso país. (DISCURSO..., 2011)

As políticas culturais adotadas por Gil, segundo o programa que se ensaiava, englobava três dimensões – simbólica, cidadã e econômica –, o que acabaria tornando-se uma espécie de *slogan* informal da gestão. Em artigo, o então secretário-executivo, Juca Ferreira (2010), descreveu os três pontos propostos:

Inicialmente, a cultura em sua dimensão simbólica. A arte e a cultura intimamente conectadas com a interpretação que fazemos do mundo.

305 Apresentação de Heloisa Buarque de Hollanda no seminário História da Política Cultural no Brasil em 10 de junho de 2019, no Sesc São Paulo.

Afinal, é no campo da cultura que se qualificam as relações sociais. É ela quem “dá liga” à cidadania. É através dela que nos identificamos como partes de uma mesma nação. [...] Depois, a dimensão cidadã. A cultura como fator de inserção social, como um direito fundamental, como uma necessidade humana básica, essencial, tão importante quanto a alimentação, a moradia, a educação e a saúde. Algo sem o que o ser humano não se realiza. E, por fim, a cultura como matéria-prima de um dos processos mais dinâmicos da economia, sua dimensão econômica, algo em franca expansão em todo o planeta e já, hoje em dia, responsável por uma parcela considerável de nosso PIB. (FERREIRA, 2010)

A necessidade de mudanças preconizadas nos discursos, naturalmente, encontrava dificuldades na prática. Já no início de 2003, o MinC iniciou a formulação de um programa, Cultura para Todos, que era constituído de uma série de seminários abordando os seguintes temas: o MinC e o financiamento da produção cultural; o papel do Governo Federal no financiamento da cultura; as empresas estatais e o financiamento da cultura; as empresas privadas e o financiamento da cultura; e as leis estaduais e municipais de incentivo à cultura.

O fato é que a sequência de seminários servia para a gestão ganhar tempo enquanto formulava o que seriam as linhas centrais do ministério, já que a cúpula do MinC não havia participado da elaboração do programa de governo durante a campanha eleitoral.

Promovido em várias capitais do Brasil, o Cultura para Todos tinha como objetivo colher propostas à formulação de um novo modelo de financiamento público para a cultura, com destaque ao debate sobre a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual (CALABRE, 2014). Ao mesmo tempo, a participação de representantes da sociedade civil e da classe artística representava o esforço de Gil e de sua equipe de estabelecer um diálogo que contribuísse para a elaboração das políticas públicas de cultura.

Em agosto de 2003, o ministro divulgou que deveria anunciar em dois meses mudanças na Lei Rouanet. Segundo Gil, a partir do programa Cultura para Todos, 18 seminários seriam realizados em vários estados do país para discutir as alterações na lei de incentivo. O trabalho final de conclusão deveria ser feito pelo MinC. Gil mencionou, ainda, que nessa fase o MinC analisaria as isenções fiscais e, por isso, não era possível prever o montante de recursos que deveriam ser investidos em projetos culturais. Ele também apontou que, no próximo orçamento da União, o MinC contaria com o dobro de recursos do ano de 2003 (BRASIL..., 2003).

Segundo a imprensa, Luiz Inácio Lula da Silva apoiava as mudanças na Lei Rouanet pretendidas pelo MinC, que deveriam chegar ao Congresso em forma de projeto de lei em abril de 2004. Ainda de acordo com a matéria, o secretário-executivo Juca Ferreira, presente em reunião com Lula, reiterou que o presidente teria feito a seguinte declaração sobre modificações na Lei Rouanet: “combinam com o rumo escolhido pelo governo” (FLOR, 2004, p. 5). Para a concretização das mudanças, o MinC cadastraria até mil “pareceristas” com o intuito de fazer a primeira avaliação dos projetos, passando a privilegiar projetos de artistas pouco conhecidos e voltados aos segmentos mais pobres da população. As propostas, segundo Juca Ferreira, eram embasadas nos resultados de mais de 6.000 sugestões colhidas nos seminários Cultura para Todos (FLOR, 2004)<sup>306</sup>. Entretanto, durante os anos de 2004 e 2005, as promessas de mudanças na Lei Rouanet não avançaram.

Em 2005, Sarkovas, ao fazer uma análise sobre o programa Cultura para Todos e sobre as propostas de mudanças na Lei Rouanet, afirmou:

O Ministério da Cultura de Gilberto Gil se esforça para realizar mudanças que mantenham tudo como está. Cheio de ambição e bons propósitos, mas sem nenhum plano estratégico e de ação, desencadeou em diversas cidades do país um “processo democrático” de consultas que denominou de “Cultura para Todos” para “aprimorar” a Lei Rouanet. Embrenhou-se num cipoal de pressões localizadas que arrastam o final do processo e não apontam para nenhuma solução estrutural. Faz de conta ser possível evitar o desabamento de um edifício com problemas no alicerce mudando as regras do condomínio e as pastilhas da fachada. [...] Importante observar que a criação dessas leis, que beneficiam tão indecorosamente o privado em detrimento do público, não foi fruto de *lobbies* empresariais, e, sim, do próprio meio cultural. (SARKOVAS, 2005, p. 25)

Em 28 de abril de 2006, o MinC publicou no **Diário Oficial da União** o Decreto n. 5.761, que continha mudanças na Lei Rouanet (BRASIL, 2006a). A nova regulamentação, aprovada após três anos de discussão, segundo Gilberto Gil, tinha o propósito de acabar com “distorções”, implementando uma avaliação de resultados

306 Ver p. 5.

para os projetos culturais apoiados com incentivo. Entretanto, o decreto sofreu críticas por parte de opositores, que consideravam as mudanças tímidas. No jornal **O Estado de S. Paulo**, o jornalista Jotabê Medeiros observou: “A reforma apresentada parece um tanto cosmética, em face da quantidade de distorções apontadas na sua utilização desde que começou a ser utilizada, no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso” (MEDEIROS, 2006, p. 31). Ainda na mesma matéria, Juca Ferreira, em defesa do decreto, deu a seguinte declaração: “Como a maioria das distorções estava no manejo da lei, não é preciso modificar a lei para corrigi-las. É só organizar o manejo. Apesar disso, o governo vê grandes possibilidades de mudança concreta” (MEDEIROS, 2006, p. 31).

A despeito do esforço de Gil e sua equipe em efetuar mudanças na Lei Rouanet, as disputas e os embates de interesses entre diversos grupos presentes no jogo político acarretavam infindáveis discussões que impediram seu avanço, gerando entraves para a efetivação da reforma prometida por Gil.

Diante desses embates, pode-se inferir que o documento elaborado pelo PT para a cultura, **A imaginação a serviço do Brasil** (COLIGAÇÃO...2002a), que representava a postura do partido, cedeu espaço, aos poucos, a um novo programa que, apesar de esbarrar nas alterações do principal instrumento de financiamento da cultura do país, foi sendo construído durante o projeto Cultura para Todos.

Além dos conflitos que emergiam em torno das mudanças na Lei Rouanet, ainda no primeiro ano do governo de Lula, teve início uma discussão sobre a qual ministério a Ancine ficaria subordinada<sup>307</sup>.

#### **7.4 EMBATES EM TORNO DA ANCINE E DISPUTAS POR PATROCÍNIOS**

Parte dos embates que ocorreram em torno da Ancine<sup>308</sup> é descrito no livro de Orlando Senna **O homem da montanha** (2008). Essa narrativa contribui para analisar aspectos cruciais que envolveram as discussões sobre a política do audiovisual, desde a campanha presidencial de 2002. Segundo relata Senna, em outubro de 2002, a uma semana da eleição, surgiu, a partir de conversas com Nelson Pereira dos Santos, a ideia de elaborar um texto curto e incisivo para ser apresentado em um encontro de Lula com intelectuais, artistas e trabalhadores da cultura, a ser realizado no

307 Sobre essa questão, ver o trabalho de Fernandes (2016, p. 40-43).

308 Para aprofundar essa questão, é importante a tese de Sousa (2018).

Canecão, no Rio de Janeiro, quando se anunciaria o programa de governo do PT para o setor<sup>309</sup>. O documento, segundo Senna, destacava alguns princípios que serviriam de orientação para a implantação da política do audiovisual no Brasil, como pode ser lido a seguir:

As indústrias culturais não podem estar sujeitas às mesmas regras comerciais aplicadas aos demais produtos industrializados porque agregam valores que não estão atrelados aos aspectos econômicos, às leis do mercado, mas sim e fundamentalmente ao respeito à liberdade de circulação da cultura; os produtos da indústria audiovisual possuem um valor distinto das demais mercadorias comercializadas no mercado internacional: o valor da riqueza imaterial, da identidade nacional, da cidadania e da soberania; as maiores atividades econômicas do século XXI estarão relacionadas às indústrias culturais e à comunicação, e isto significa que o país que não desenvolver e não fomentar sua expressão cultural estará condenado a um papel secundário na economia global; garantia do direito de todo cidadão, brasileiro ou estrangeiro, ter acesso à pluralidade audiovisual que existe no mundo; o conceito e a prática da diversidade cultural é o corolário do princípio da liberdade de expressão, sem a qual não podemos exercer plenamente o exercício da cidadania. (LEAL, 2008, p. 366)

Após a vitória de Lula, ocorreu, nos dias 3 e 4 de dezembro de 2002, na Biblioteca Pública Nacional do Rio de Janeiro, o Seminário Nacional do Audiovisual, sob a coordenação da equipe de transição de governo. Ao final do seminário, foi elaborado um relatório que elencava alguns pontos acordados nas discussões, podendo ser assim sintetizados: a adoção de uma política pública para todos os segmentos e aspectos audiovisuais; um marco regulatório adequado ao novo cenário nacional e mundial da atividade; a ampliação da Ancine para a Ancinav; um planejamento estratégico industrial; o enlace cinema/televisão; a criação de uma rede pública de TV de alta qualidade, lastreada em cerca de mil canais culturais, educativos, estatais, legislativos, universitários e comunitários; a descentralização e a democratização dos recursos e ações federais; e o resgate e a acessibilidade

<sup>309</sup> Esse documento redigido por Orlando Senna e Nelson Pereira dos Santos ficou conhecido como “Declaração do Canecão”.

do patrimônio audiovisual (LEAL, 2008, p. 367-369). Em dezembro de 2002, Orlando Senna, quando indicado para a Secretaria do Audiovisual, já tinha um documento aprovado no Seminário Nacional do Audiovisual (2002), apontando o rumo a ser tomado.

Em relação à Ancine, é preciso lembrar que, ao ser criada em 2001, a agência ficou vinculada à Casa Civil da Presidência da República, mas programada para posteriormente ficar subordinada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC). Até o final do mandato de FHC, contudo, a agência permaneceu ligada à Casa Civil e, com a posse de Lula, decidiu-se, no início do governo, mantê-la onde estava por alguns meses, antes de se oficializar seu destino.

A partir do início do governo Lula, com a indicação de Orlando Senna para a Secretaria do Audiovisual, teve início um movimento para abrigar a Ancine no MinC. Gil e sua equipe argumentavam sobre a necessidade de chamar para si mesmos a responsabilidade pela Ancine e observavam que as questões que envolviam economia e cultura deveriam ser tratadas pelo MinC, pois a concentração dessas decisões nas pastas econômicas acabava dando ao MinC um caráter apenas alegórico. Segundo afirmação de Fernandes (2016), Gustavo Dahl, responsável pelo projeto de criação da Ancine, passou a defender a subordinação da agência ao MDIC (FERNANDES, 2016, p. 40).

Em 18 de março de 2003, aproximadamente dois meses após a posse de Gil, o **Jornal do Brasil** noticiou que a Ancine ficaria vinculada ao MinC. Era o que argumentava o jornalista Hoineff (2003), ao afirmar que tudo indicava que não ocorreria a transferência da Ancine para o MDIC. Ainda segundo Hoineff (2003), o MinC desejava que a Ancine se transformasse em Ancinav, que regularia tanto o cinema quanto a televisão. Após muitos embates, o ministro Gil conseguiu a transferência da Ancine para o MinC, o que ocorreu em 13 de outubro de 2003. Conforme o jornalista, a ida da Ancine para o MinC representou uma vitória de Gil, fortalecendo-o ainda mais (HOINEFF, 2003, p. 13). Para fins de esclarecimento, vale dizer que se trata aqui da segunda tentativa de Ancinav (a primeira foi descrita no capítulo 6), frustrada com a primeira.

Outra questão de embates e disputas que ocorreram nos primeiros meses de 2003 se deu em razão das medidas adotadas por empresas estatais como Furnas Centrais Elétricas S.A., Eletrobras, entre outras, que divulgaram a adoção da “contrapartida social” para os projetos culturais obterem financiamento. Tais empresas eram supervisionadas pela Secretaria de Comunicação de Governo e Gestão Estratégica (Secom), que tinha Luiz Gushiken como o ministro-chefe. O cineasta Cacá

Diegues reagiu publicamente, afirmando que a norma imposta para o financiamento cultural lembrava a ditadura e classificando as regras como “dirigismo cultural”:

O único critério em relação à obra de arte deve ser a capacidade de realização. E, nos casos de roubo, chama-se a polícia. As regras atuais são dirigistas, centralizadoras, dependem de contrapartidas sociais que não reconhecem na cultura um bem social em si. É a vanguarda de uma tendência política e ideológica que precisa ser barrada já, a todo custo, antes que seja tarde demais. Vincular esses incentivos a projetos e programas políticos como o Fome Zero, metas ou conceitos de “identidade nacional” é uma sandice cultural, audácia autoritária que nem a ditadura militar foi capaz de ousar. (BLOCH, 2003, p. 1)

Para colocar um fim à polêmica, o ministro Gushiken foi obrigado por Lula a suspender os critérios e ordenar às estatais que retirassem de suas páginas na internet as regras divulgadas, entregando, assim, a Gilberto Gil a definição das políticas culturais das estatais (ARANTES, 2003). Isso aconteceu após uma reunião, em 6 de maio de 2003, entre os ministros Gil, Gushiken e um grupo de artistas liderados por Diegues e Barreto (PETRY; ARANTES, 2003, p. 8).

Apesar do aparente armistício, mais de 50 profissionais do cinema resolveram entrar na briga, divulgando um manifesto contestando a opinião de Diegues e Barreto (EDUARDO; MEIRELES, 2003). Publicado em 9 de maio de 2003 no *site Cultura e Mercado*, o manifesto enfatizava que o grupo que havia se reunido com Gil e Gushiken não representava a classe e ressaltava alguns pontos, para eles, fundamentais:

**a) sobre a contrapartida social:**

Somos a favor de que a distribuição de incentivos fiscais para a cultura esteja afinada com uma distribuição mais justa de bens culturais em nosso país. Acreditamos que a construção dessa política possa ser traçada rapidamente, entre os produtores e os órgãos de governo, em regime de colaboração e não de forma unilateral.

**b) sobre a concessão de recursos públicos que vem sendo praticada nos últimos anos:**

**Solicitamos um acesso mais democrático, descentralizado e totalmente transparente aos patrocínios culturais das empresas estatais,**



**acabando com o privilégio de pequenos grupos que têm recebido de forma concentrada os recursos concedidos nos últimos anos.**

**c) representatividade e diálogo:**

**Solicitamos que o diálogo entre o Ministério da Cultura, a Secom, as empresas estatais e os cineastas aconteça através das entidades e associações de classe de todo Brasil e não de forma personalista. (CRESPO, 2003 – grifo do autor)<sup>310</sup>**

O manifesto tornou claro o incômodo de parcela do campo artístico com atores que operavam como seus representantes. Também, o movimento **Arte contra a Barbárie** que atuava em São Paulo na defesa de ações voltadas para políticas públicas divulgou um documento denominado **A arte na cultura do favor**, no qual defendia o critério de contrapartida social e demonstrava sua insatisfação com a atitude de Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto:

A recente gritaria contra o “dirigismo cultural”, feita por um pequeno grupo de cineastas cariocas, esconde o medo e o pânico de que a cultura do favor seja rompida nos tratos da indústria cultural brasileira. Esses defensores da liberdade de expressão – como o sr. Cacá Diegues e o sr. Luiz Carlos Barreto – nunca se opuseram ao dirigismo do *marketing* cultural das empresas, mas facilmente se rebelam contra qualquer possibilidade de discutir o sentido de uma produção artística que repense seu significado social. (‘GRITARIA...’, 2003, p. 4)

Ao final de seu primeiro ano de gestão, Gilberto Gil, em uma espécie de balanço, reconheceu que havia dado apenas “poucos e primeiros passos” e que tinha se

310 Assinaram o manifesto: Ana Azevedo (RS); André Klotzel (SP); André Luís Oliveira (DF); Beto Brant (SP); Betse de Paula (DF); Carlos Gerbase (RS); Cláudio Assis (PE); Eduardo Coutinho (RJ); Eduardo Escorel (RJ); Esdras Rubim (RS); Euclides Moreira (MA); Fernando Meirelles (SP); Frances Vale (CE); Geraldo Moraes (DF); Giba Assis Brasil (RS); Helvécio Ratton (MG); João Batista de Andrade (SP); Joel Zito Araújo (BA); José Roberto Torero (SP); Jorge Furtado (RS); Laís Bodanzky (SP); Leon Cakoff (SP); Lili Caffé (SP); Lírio Ferreira (PE); Lucas Amberg (PR); Lucélia Santos (RJ); Luiz Bolognesi (SP); Luis Fernando Carvalho (RJ); Mallu Moraes (DF); Manfredo Caldas (DF); Marcelo Mazagão (SP); Marcos Moura (CE); Marcelo Laffitte (RJ); Márcio Curi (DF); Margarita Hernandez (CE); Nando Olival (SP); Nelson Pereira dos Santos (RJ); Patrick Leblanc (SP); Paulo Betti (RJ); Paulo Boccato (ABD-SP); Paulo Caldas (PE); Paulo Halm (RJ); Paulo Morelli (SP); Paulo Sacramento (SP); Renata de Almeida (SP); Renato Barbieri (DF); Ronaldo Duque (DF); Rosemberg Cariri (CE); Sara Silveira (SP); Tibico Brasil (CE); Vladimir Carvalho (DF); Walter Lima Jr. (RJ); Wolney Oliveira (CE); e Zita Carvalhosa (SP) (CRESPO, 2003).



movido “no horizonte do possível” (MATTOS, 2003, p. 3). Como apontado, apesar de anunciar, em sua posse, que a Lei Rouanet seria modificada “em três ou quatro meses”, o MinC adotou a estratégia do diálogo com os diversos setores da sociedade civil e da cultura, e o ano de 2003 foi dedicado à realização do conjunto de seminários Cultura para Todos. Sua grande vitória foi trazer a Ancine para o guarda-chuva institucional do MinC; porém, a transformação da Ancine em Ancinav, que envolvia muitas negociações e havia sido anunciada no início de seu mandato, não avançou. Ainda, apesar da declaração dada em 2003, de que o ano seguinte assistiria a uma onda de “Bases de Apoio à Cultura” (BACs) – proposta de implantação de centros culturais comunitários em diferentes cidades –, a construção desses equipamentos não ocorreu. Em meados do primeiro ano de mandato, o presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, aprovou o Decreto n. 4.805 em 12 de agosto de 2003, que reestruturava o MinC e criava as seguintes secretarias: Secretaria de Formulação e Avaliação de Políticas Culturais; Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais; Secretaria de Apoio à Preservação da Identidade Cultural; Secretaria de Articulação Institucional e de Difusão Cultural; Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais (BRASIL, 2003a). Essa reestruturação significava dotar o ministério da capacidade para articular uma política nacional de cultura.

## **7.5 DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS PARA PONTOS DE CULTURA**

É antiga a tradição brasileira na construção de equipamentos de cultura, educação e contraturnos e lazer integrados para a população. Os parques infantis (PIs) são um primeiro exemplo, tendo sido criados por Mário de Andrade em 1935, quando à frente do Departamento de Cultura do município de São Paulo. A partir do final dos anos 1940 e nas duas décadas seguintes, o modelo das Escola-Classe e Escola-Parque foi idealizado por Anísio Teixeira em Salvador, na Bahia, e posteriormente no Distrito Federal. Já na década de 1980, foram construídos os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), idealizados pelo antropólogo Darcy Ribeiro, quando ele era secretário da Educação do Rio de Janeiro, e projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Esses centros de ensino público em período integral foram implantados no estado do Rio de Janeiro ao longo dos dois governos de Leonel Brizola (1983-1987 e 1991-1994).

Os Centros Integrados de Atendimento à Criança (CIACs) foram estabelecidos no início da década de 1990, em âmbito federal, no governo de Fernando Collor, sendo posteriormente denominados de Centros de Atenção Integral à Criança (CAICs).

Nos anos 2000, na gestão de Marta Suplicy, do PT, como prefeita da cidade de São Paulo (2001-2004), foram construídos os Centros Educacionais Unificados (CEUs), com projeto do arquiteto e professor Alexandre Delijaicov, no âmbito da Divisão Técnica de Projetos do Departamento de Edificações (Edif) da Secretaria Municipal de Infraestrutura Urbana e Obras (Siurb) da Prefeitura do Município de São Paulo (PMSP), em uma concepção urbanística que posicionava os equipamentos nas franjas da cidade<sup>311</sup>.

Para as eleições presidenciais de 2002, o programa de governo do PT para a cultura, denominado **A imaginação a serviço do Brasil**, destacava a necessidade de criação de centros de cultura, prevendo o estabelecimento de “[...] um programa de construção de centros de cultura que abram espaço para a produção e difusão da criação cultural local e, ao mesmo tempo, que possam receber de maneira adequada às diversas linguagens a produção cultural que chega de outras regiões do país” (COLIGAÇÃO..., 2002a, p. 21).

A construção e a implementação dos CEUs tornaram-se uma vitrine da gestão de Marta Suplicy, coincidentes com os primeiros anos do ministério de Gil.

Em 2003, durante o primeiro ano da gestão de Gil, um dos mais importantes projetos do MinC estava ligado à construção das BACs, que se tratava do estabelecimento de centros multiculturais por todo o país – tanto o presidente como o ministro Gil idealizaram o desenvolvimento desses centros multiculturais.

Em 28 de novembro de 2003, por meio da Portaria MinC n. 515, criou-se o Programa Refavela, voltado ao apoio de iniciativas culturais nas periferias das grandes cidades e no interior do Brasil (PORTARIA..., 2003a). O programa visava oferecer suporte institucional e técnico para o desenvolvimento de atividades culturais nas comunidades locais, bem como acesso a métodos modernos de comunicação que permitissem uma troca de informações e de experiências na área da cultura. A execução do Refavela foi prevista de maneira descentralizada pelos governos locais, utilizando como principal infraestrutura logística as BACs, que seriam construídas com recursos advindos de parcerias firmadas com governos estaduais e municipais, com empresas públicas e privadas, com associações comunitárias e organizações da sociedade civil, e com recursos consignados na lei orçamentária. Tais parcerias poderiam, quando fosse o caso, recorrer aos benefícios fiscais previstos na legislação que criou o Pronac.

311 Ver notas 110 e 111 do livro **Depois da última sessão de cinema** (FERRON; MANEVY, 2021, p. 157).

Logo em 18 de dezembro de 2003, por meio da Portaria MinC n. 525, o Programa Refavela foi substituído pelo Programa Cidade Aberta, que seguia as mesmas diretrizes adotadas pelo antecessor (PORTARIA..., 2003b).

O discurso de Gilberto Gil proferido em audiência pública sobre a política cultural do governo realizada em 14 de maio de 2003 na Comissão de Educação, Cultura e Desporto da Câmara dos Deputados apresenta as diretrizes do Projeto Refavela:

Por fim, devo falar de quatro linhas de ação que o Ministério já definiu para o seu próximo desempenho. Uma delas, que os meus companheiros do MinC batizaram a minha revelia, é o Projeto Refavela. O Projeto Refavela é, na verdade, um vasto programa de apoio às iniciativas culturais que nascem, e na maior parte das vezes morrem, nas periferias e no interior do nosso país, sem que o Brasil possa se dar conta de quanto talento é capaz o seu povo. (GIL..., 2003)

Segundo a imprensa, em junho de 2003, durante a inauguração da Casa de Cultura da Rocinha, Gilberto Gil declarou que aquela comunidade seria uma das duas primeiras beneficiadas com a instalação das BACs. Emocionado enquanto discursava, Gil afirmou:

Aproveito para rogar, pedir, elevar nossos corações, agora, em conjunto ao espírito do mundo, o espírito da vida para que ele esteja conosco o tempo todo [...] para que ele nos dê a força no sangue e na alma pra gente continuar fazendo essas coisas pelo Brasil. Pra gente definitivamente criar a nossa comunidade brasileira, de irmandade e solidariedade. (GIL..., 2003)

Segundo Freire, Foina e Fonseca (2006), uma grande disputa ocorreu na criação das BACs em 2003. Uma rede de colaboradores, como ativistas, *hackers* e artistas, procurou diferenciar o projeto, especialmente quanto à divulgação cultural, criticando a ideia de levar cultura à periferia. A atuação desses articuladores inverteu essa lógica, tornando cada ponta um elo produtor de cultura e mídia, em vez de mera audiência, como analisam os autores:

De uma maneira informal, a sociedade civil apropriou-se do projeto das BACs e o reescreveu. A princípio, o objetivo das BACs era muito mais

voltado à divulgação cultural: “levar cultura para a periferia”. A atuação dos articuladores inverteu essa lógica: cada ponta seria um elo produtor de cultura e mídia, em vez de mera audiência. Todo esse processo de reestruturação aconteceu sem um planejamento central. Nem mesmo havia critérios ou autoridades definindo quem eram as pessoas que poderiam participar. A lista de discussão e o wiki possibilitaram que qualquer pessoa que ouvisse sobre o projeto pudesse entrar e participar. O grupo tornou-se uma mistura de pessoas que pouco ou nunca se encontravam pessoalmente, e mesmo nessa dinâmica caótica a produção era intensa, baseada em princípios de igualdade de voz e ampla liberdade de opinião. Muitas pessoas que fizeram parte desse grupo já tinham um histórico em outros movimentos, coletivos e projetos relacionados a mídia, arte, tecnologia e afins. Nesse sentido, a ideia de um ciclo aberto e continuado de inovação coletiva não criava tanto conflito. (FREIRE; FOINA; FONSECA, 2006)

Mais precisamente no final de 2003, ocorreu uma crise no MinC em torno do projeto ligado às BACs, provocando a saída de nomes importantes, como Roberto Pinho, secretário de Desenvolvimento de Programas e Projetos do ministério. Como consequência da exoneração de Pinho, três auxiliares de confiança de Gil pediram demissão: seu assessor especial Antônio Risério; o coordenador nacional do Programa Monumenta (de resgate do patrimônio cultural urbano), Marcelo Ferraz; e a presidente do Iphan, Maria Elisa Costa<sup>312</sup>.

Essa crise acabou por implodir a ideia das BACs e a diretriz de construção de novos equipamentos culturais (como foram os CEUs e os CIEPs/CIACs). Nesse momento, houve uma inflexão na gestão Gil: aproveitando parte da energia que formulou as BACs, a ação foi redirecionada para o apoio a grupos culturais já existentes e projetos artísticos, e não mais para a implementação de novas estruturas físicas. Assim, tanto o fortalecimento das políticas de editais públicos quanto o surgimento dos Pontos de Cultura são frutos desse segundo momento da gestão de Gilberto Gil.

312 A carta dos demissionários Antônio Risério, Marcelo Ferraz e Maria Elisa Costa pode ser lida na íntegra em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EDR62803-6009,00.html>. Acesso em: 27 mar. 2022.

Para entender a crise de 2003 do MinC, ver: Dantas e Mattos (2004); Nossa (2004, p. 7); Dantas (2004a); Cornelli ([s. d.]); Gilberto (2004a); Gilberto (2004b); Vale (2004); Bergamo (2004).

Luiz Fernando de Almeida, ex-presidente do Iphan, conta como as BACs foram substituídas pelos Pontos de Cultura:

Um pouco juntando a experiência que tinha acontecido em Salvador, principalmente na fábrica de pré-moldados do Lelé<sup>313</sup>, da possibilidade de se fazer uma ação pública e de qualificação da cidade, foi elaborada a ideia de centros culturais, no sentido amplo da cultura, com uma série de atividades de formação dentro das periferias, das metrópoles brasileiras. Isso chamava as BACs, as bases de apoio à cultura. Esse foi o primeiro grande projeto do ministério e, então, ele foi substituído pelos Pontos de Cultura. Esse projeto tinha sua concepção desenvolvida pelo Lelé. Vocês sabem quem é o Lelé? Lelé foi um arquiteto superimportante no Brasil. Lelé trabalhou em Brasília junto com o grupo dos arquitetos do Lúcio e principalmente do Oscar Niemeyer. O Lelé desenvolve uma tecnologia de pré-moldados, muito baseada também na experiência que estava acontecendo dentro dos países socialistas e dentro do pensamento da arquitetura moderna, de produzir em massa para conseguir fazer uma infraestrutura e dotar a cidade de infraestrutura, de serviços e de habitação – tudo aquilo que é preciso oferecer pelo Estado, de uma maneira que de fato atenda todas as pessoas. A lógica da arquitetura moderna era a produção em massa, usando, então, a tecnologia para poder fazer isso. Lelé talvez seja o cara no Brasil que vai pensar isso em uma quantidade, e em uma dimensão de produção. Ele consegue montar fábricas de equipamentos desse tipo, usando uma tecnologia que é da argamassa armada. Vocês devem conhecer a série dos hospitais Sarah Kubitscheck, aquela arquitetura e aquele sistema construtivo. É um sistema desenvolvido pelo Lelé. Quando no processo de redemocratização do Brasil, nos anos 1980, a ideia de que o Estado iria prover a população de serviços básicos e ia ter escola para todo mundo, o campo da arquitetura

313 “João Filgueiras Lima (Rio de Janeiro, 1932 – Salvador, 2014). Arquiteto, urbanista, construtor. Forma-se em 1955 na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), no Rio de Janeiro. Recém-formado, trabalha como desenhista no Instituto dos Aposentados e Pensionistas (IAP) e, em 1957, recebe a incumbência de desenvolver e acompanhar a construção dos alojamentos de operários em Brasília. Mudando-se para a futura capital do Brasil, em início de construção, Lelé envolve-se na pesquisa de componentes industriais para obras em grande escala, estudo que o leva, em seguida, a viagens para países do bloco socialista europeu [...]” (JOÃO..., 2022, [s. p.]).

recupera a ideia. O Lelé é o cara que vai fazer isso dentro do projeto da prefeitura de Salvador [prefeito Mario Kertész]. Em 1985, Lelé vai para lá para montar essa fábrica. (informação verbal)<sup>314</sup>

Célio Turino foi nomeado para o cargo de secretário de Programas e Projetos Culturais em maio de 2004, substituindo Roberto Pinho<sup>315</sup>. Com a nomeação de Turino, o projeto das BACs foi extinto e, por meio da Portaria n. 156, de 6 de julho de 2004, foi criado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva<sup>316</sup>.

Muitas das análises sobre a criação dos Pontos de Cultura contemplam disputas de narrativas, como as que fazem associações à experiência de Gilberto Gil na FGM. Por outro lado, Célio Turino (2010), por exemplo, registra que os Pontos de Cultura<sup>317</sup> e o programa Cultura Viva nasceram juntos, estavam intrinsicamente ligados e foram inspirados, entre outras premissas, no discurso de posse de Gilberto Gil (2003), mais especificamente na expressão “*do-in* antropológico”, adotada na ocasião para representar a proposta de trabalho no MinC. Para Turino, a expressão “*do-in* antropológico” e os Pontos de Cultura possuíam correspondência e sinergia (TURINO, 2010, p. 82), mas é fato que Turino ainda não estava no MinC quando o discurso foi formulado.

Para o programa Cultura Viva foram traçados os seguintes objetivos:

Art. 1º – Criar o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – CULTURA VIVA, com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando à construção de novos valores de cooperação e solidariedade.

314 Apresentação de Luiz Fernando de Almeida no seminário História da Política Cultural no Brasil em 10 de junho de 2019, no Sesc São Paulo.

315 Célio Turino foi secretário municipal de Cultura de Campinas de 1990 a 1992 e diretor do Departamento de Programas de Lazer na Secretaria de Esportes, na gestão de Marta Suplicy, durante os anos de 2001-2004.

316 Sobre os Pontos de Cultura e o Programa Cultura Viva, há uma ampla bibliografia acadêmica, da qual se destacam: **As teias de uma rede: uma análise do Programa Cultura Viva** (Lima, 2013a); **Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2016)** (Silva, 2018); **Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo** (Lima, 2013b); e o Dossiê – Programa Cultura Viva, da **Políticas Culturais em Revista** (UFBA), de 2014.

317 Os Pontos de Cultura são instituições da sociedade civil, sem fins lucrativos, como associações, cooperativas e organizações sociais, que desenvolvem atividades culturais em suas comunidades.

Art. 2º – O Programa estimulará a exploração, o uso e a apropriação dos códigos, linguagens artísticas e espaços públicos e privados que possam ser disponibilizados para a ação cultural.

Art. 3º – O Programa CULTURA VIVA se destina a populações de baixa renda; estudantes da rede básica de ensino; comunidades indígenas, rurais e quilombolas; agentes culturais, artistas, professores e militantes que desenvolvem ações no combate à exclusão social e cultural.

Art. 4º – A execução do Programa se procederá mediante editais convidando organizações não governamentais de caráter cultural e social, legalmente constituídas a apresentarem propostas para participação e parceria nas diferentes ações do mesmo [sic].

Art. 5º – Os recursos para implementação das ações do Programa serão advindos da Lei Orçamentária e de parcerias agregadas ao Programa. Parágrafo Único – Ao Ministério da Cultura caberá o repasse de recursos em espécie, como também sob a forma de kits de cultura digital às organizações selecionadas.

Art. 6º - A coordenação das ações do Programa será objeto de competência da Secretaria de Programas e Projetos Culturais.

Art. 7º - Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação. [7 de julho de 2004]. (BRASIL, 2004)

O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura têm, em sua gênese, a influência dos debates em torno da cultura digital e da articulação do programa em rede, a exemplo do próprio ministro, que se declarou um *hacker* (BOCCHINI, 2005). Conforme afirmado por Gil em 10 de agosto de 2004, durante Aula Magna, proferida na USP:

O Ministério da Cultura está realizando esforços para garantir, em sua política, o reconhecimento estratégico do acesso à cultura digital. Estamos desenvolvendo projetos que oferecem possibilidades de acesso universal à informação e ao conhecimento através do uso pleno das redes telemáticas, como os Pontos de Cultura e a novas bibliotecas do Programa Fome de Livro. (GIL, 2004)

Em entrevista (2022), o ex-presidente Lula analisou a inflexão de sua gestão na transição de políticas voltadas para a adoção de um programa novo, baseado em mecanismos de apoio a iniciativas locais, e não na construção de equipamentos:



Eu vou ser sincero aqui: de início, eu achava que o Gil e o Juca estavam pensando pequeno. Eu tinha na minha cabeça que cultura é uma coisa grandiosa, sabe, e aí eu via que eram projetos pequenos e ficava pensando se era este mesmo o caminho. Mas, de novo, eu fui convencido. E o que me convenceu foi perceber que o programa ia reconhecer o povo como protagonista da política pública e fazer o Estado brasileiro chegar a muitos lugares aonde ele não chegava. Muitas vezes, o grupo de teatro, a roda de samba, a biblioteca comunitária são os únicos mecanismos de construção de dignidade nessas comunidades. São coisas inventadas pela própria população para superar a ausência do Estado. O programa ampliou esses trabalhos, permitiu que tivessem estrutura e aprendessem a usar as tecnologias para ampliar o alcance do que eles já faziam. Aí, teve Ponto de Cultura, Pontinho, Pontão, Ponto de Leitura, quase 20 mil projetos. E o programa acabou virando uma das políticas mais bem-sucedidas da nossa gestão, virou referência internacional. (SILVA, 2022)

O realinhamento na adoção de políticas culturais, portanto, abriu um novo caminho, diferente da construção de estruturas físicas. Todavia, ao passar de equipamentos para pontos, as estratégias adotadas não garantiram que o programa **Cultura Viva** fosse duradouro. Ao mesmo tempo, emergia um diferente campo de conflitos e rivalidades em torno da crescente incompatibilidade de interesses de grupos dominantes na cultura nesse momento.

## **7.6 SEGUNDA TENTATIVA DE ANCINAV**

Em 2004, ocorreria um dos momentos de maior crise no MinC, quando novamente<sup>318</sup> a ideia de transformar a Ancine em uma agência reguladora e fomentadora para todo o audiovisual brasileiro foi sugerida. A proposta de criação da Ancinav foi marcada por intensos debates e ataques sistemáticos e contundentes ao MinC por parte de muitos cineastas, órgãos da imprensa e empresas de comunicação ligadas a rádio e televisão. Segundo Fernandes (2016, p. 44),

318 No capítulo 6 foi analisada a primeira tentativa de criação da Ancinav, durante o governo FHC. A proposta da Ancinav surgiu após discussões travadas no 3º CBC, que ocorreu em 2000 e resultou na formação do Gedic.



O anteprojeto da Ancinav tinha como proposta principal a integração do setor audiovisual nacional. A ideia era transformar a Ancine em uma agência que fosse capaz de regular e fomentar toda a cadeia audiovisual, passando a englobar as várias formas de produção audiovisual como televisão, publicidade e serviços de telecomunicação, não se limitando somente ao cinema.

Durante o ano de 2004, o imbricamento das discussões sobre a divulgação do anteprojeto de criação da Ancinav e do apoio do ministro à potencialização da cultura digital, a defesa da Creative Commons<sup>319</sup>, levaram a um acirramento no debate público e a uma demonstração de que as articulações políticas desenvolvidas pelo MinC para a efetivação de suas propostas encontravam resistência.

A partir de uma sequência de discussões e debates públicos, em 2004, o governo Lula e o MinC decidiram que a criação da Ancinav não seria proposta por decreto nem por medida provisória. A regulamentação do setor audiovisual deveria ser estabelecida por lei específica, devidamente discutida e aprovada pelo Congresso Nacional.

Para tanto, o MinC elaborou uma primeira minuta de anteprojeto de lei da Ancinav que foi colocada para consulta pública no *site* do ministério no dia 11 de agosto de 2004. Entretanto, essa primeira minuta do anteprojeto de lei foi divulgada ao público antes do anúncio oficial pelo MinC, gerando forte reação de seus opositores<sup>320</sup>. A revelação do anteprojeto foi realizada pelo *site* que abrigava a publicação **Tela Viva**<sup>321</sup>, que noticiou ainda que, ao tomar conhecimento do projeto, os representantes do setor de radiodifusão reagiram, pois acharam o texto demasiadamente restritivo, até mesmo “autoritário”, como afirmou uma fonte ouvida pela publicação (SOUSA, 2018)<sup>322</sup>.

Emissoras e entidades, como SBT, Record, Band, Rede TV e Globo, representadas pela Abert, após a divulgação do anteprojeto, acusavam-no de ser

319 Lawrence Lessig fundou a **Creative Commons**, da Stanford Center for Internet and Society.

320 Segundo Ana Paula da Silva e Sousa, a maioria das pessoas que foram por ela entrevistadas para sua tese de doutorado defende que essa foi a maior disputa envolvendo o cinema brasileiro. Essa disputa foi desencadeada no dia 2 de agosto de 2004, quando o *site* **Converge**, que abrigava a **Tela Viva**, divulgou o projeto de lei que previa a criação da Ancinav (SOUSA, 2018, p. 122).

321 A **Tela Viva** consistia em uma publicação que, desde 1992, acompanhava o mercado de mídia, televisão e produção audiovisual no Brasil. A partir de 2004, sua circulação passou a ser exclusivamente *on-line*.

322 Ver p. 122.

intervencionista e oneroso. Posicionaram-se contrárias à ideia de uma agência reguladora do setor e, principalmente, à criação de uma taxa de 4% sobre a veiculação de publicidade na TV, a ser revertida para um fundo de fomento ao audiovisual (CASTRO, 2004)<sup>323</sup>. Segundo Castro (2004), o presidente da Abert, José Inácio Pizani, teria declarado:

O projeto da Ancinav tem a intenção de ser um cheque em branco. Causa repulsa e indignação. Não é assim que vamos fazer um país, permitindo a intromissão na vida das empresas. É um projeto inaceitável não só para o setor da radiodifusão, mas para a população brasileira, que quer uma televisão livre e gratuita. (CASTRO, 2004, p. 4)

Com efeito, a partir da divulgação do anteprojeto, ocorreu uma ampliação do embate entre empresas de radiodifusão e o MinC, uma grande disputa de poder, criando um clima de desestabilização interna e de crescente polarização e confronto. As empresas de rádio e TV, a exemplo da Globo, tinham um antigo elo com o poder, sendo detentoras de privilégios, sempre escudados pela “opinião pública”. Esse cenário contribuiu para limitar a tramitação e a implementação da proposta de criação da Ancinav.

Corroborando o esclarecimento acerca do debate envolvendo a criação da Ancinav, Orlando Senna, ator político favorável à agência, expôs seu ponto de vista a respeito da crise:

O setor de radiodifusão que se levantou contra essa ideia. É o setor de radiodifusão, embora seja rádio também, é basicamente a televisão. Foi esse setor, esse segmento do setor audiovisual que levantou a cabeça dizendo que seria um desastre, inclusive para a governabilidade, que se mexesse na regulação dos meios de comunicação. Isso foi liderado pela Globo, a maior das empresas de radiodifusão do país, que tinha uma coisa interessante. O pessoal de televisão não queria nenhuma regulação em cima da televisão ou das rádios, mas queria regulação para o cinema, por exemplo. Queria regulação para outros segmentos do mesmo setor, mas nunca para televisão. Essa foi uma reação muito

323 Ver p. 4.

forte, foi uma reação dirigida não diretamente ao Ministério da Cultura, não diretamente ao Gil, mas sim diretamente ao presidente Lula. Inclusive fazendo ameaças de ingovernabilidade. Ou de perder a força da governança, digamos assim [...]. Mas a surpresa disso tudo foi que alguns dos maiores produtores e cineastas... Em geral os grandes cineastas são também produtores, mas havia cineastas-produtores e só produtores que se juntaram a essa posição da radiodifusão, essa posição da Globo. Ou seja, que não se podia regulamentar todo o setor audiovisual, e sim só partes dele. Quando a gente chegou para o Ministério, a primeira coisa com que nos defrontamos foi isso – *Cuidado, tem territórios proibidos que vocês não podem pisar, tem terrenos minados que vocês não podem trafegar*. Isso bateu muito forte no Gil, inclusive. Ele não queria saber, como nenhum de nós, eu acho que ninguém no Brasil, de entraves à invenção, de entraves ao fazer político, relacionado com algum tipo de atividade, por exemplo, essa coisa que é importantíssima que são as indústrias culturais. (informação verbal – grifos nossos)<sup>324</sup>

Orlando Senna<sup>325</sup> observou ainda que, quando a proposta da Ancinav foi apresentada para estudo – ou seja, ainda um pré-projeto –, a Globo anunciou que o MinC já o estava encaminhando ao Congresso, o que acabou por gerar reações de opositores. Para Senna, ocorreu um pacto entre a Globo e grandes produtores do cinema brasileiro, no intuito de demonstrar que não era só a emissora que estava contra o projeto, mas a cadeia produtiva do cinema.

A **Folha de S.Paulo** e outros órgãos da imprensa tornaram-se porta-vozes de críticas ao projeto Ancinav. Assim, em 8 de agosto de 2004, em editorial com o título “A mão sinistra”, o jornal procurou desestimular a ideia de criação da Ancinav, condenando o governo por estar agindo de maneira dirigista:

Nesta semana, dois fatos restabeleceram as ligações entre o governo petista e alguns conhecidos cacoetes stalinistas: o texto de uma lei para criar a Agenda Nacional de Cinema e do Audiovisual e a proposta

324 Apresentação de Orlando Senna no seminário História da Política Cultural no Brasil no dia 10 de junho de 2019, no Sesc São Paulo.

325 *Idem*.

encaminhada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva ao Congresso, com vista a instituir o Conselho Federal de Jornalismo (CFJ). Nos dois projetos, temos a mão sinistra do estatismo e do dirigismo procurando regulamentar, controlar e domesticar a livre expressão do pensamento [...]. No mesmo sentido vai o projeto da Ancinav, segundo o qual o Estado se arvora em ente todo-poderoso no planejamento, [na] regulamentação, [na] fiscalização e [na] administração das atividades cinematográficas e [do] audiovisual, tratando de submetê-las a valores éticos e a finalidades “relevantes” que serão, afinal, definidas por quem detém o poder político. (A MÃO..., 2004, p. 2)

A oposição dos meios de comunicação – particularmente da Rede Globo e de alguns representantes do cinema – ao projeto de criação da Ancinav levou Gilberto Gil a utilizar o próprio espaço como conferencista na Aula Magna (em 10 de agosto de 2004, na USP) para rebater as críticas, chamando atenção, inclusive, ao fato de que a sociedade precisava de instrumentos legais e legítimos a fim de se proteger de qualquer espécie de fascismo. Gilberto Gil iniciou sua palestra enumerando as seguintes expressões: “Xenófobo. Autoritário. Estalinista. Burocratizante. Centralizador. Leviano. Estatizante. Dirigista. Controlador. Intervencionista. Concentracionista. Chavista. Soviético” (GIL, 2004). Esses, segundo Gil, seriam os termos utilizados pelos meios de comunicação para qualificar a proposta de criação da Ancinav, elaborada ao longo de 14 meses e, segundo o ministro, desde o princípio construída de modo democrático e participativo.

Gil argumentou que o jornal **Folha de S. Paulo** acusara o MinC de querer controlar a internet. O ministro enfatizou que era um forte defensor do *software* livre, da inclusão digital, da liberdade de pensamento, de expressão e de criação. Exatamente por essas razões, considerava democrática a proposta de criação da Ancinav e de uma série de medidas legais e institucionais de regulação e desenvolvimento do conjunto do setor audiovisual do Brasil, incluindo a internet:

Falo, por exemplo, do fascismo da exclusão social, do fascismo do obscurantismo, do fascismo da hegemonia de uma cultura, e de seus bens, serviços e valores culturais, sobre as demais culturas que compõem o grande patrimônio comum da humanidade.

Falo também do fascismo do Estado, do fascismo das grandes corporações e do fascismo da mídia, fascismos igualmente perigosos,

igualmente autoritários, igualmente “istas” e “antes”, porque amparados num poder desmedido, incomensurável, que se afirma sobre a sociedade e a democracia. (GIL, 2004)

Ainda sobre a questão da criação da Ancinav, é interessante citar duas matérias publicadas no **Jornal do Brasil** no dia 15 de agosto de 2004. Na primeira, o jornalista Assunção Hernandes lembrou que a comunicação social, a televisão e o audiovisual eram objeto de regulação em todo o mundo democrático, com exceção nas ditaduras. Portanto, na visão de Hernandes, a disponibilização do texto sobre a criação da Ancinav para consulta pública no *site* do MinC era muito positiva, pois os setores organizados e a sociedade civil poderiam explicitar seus receios, seus anseios e fazer proposições (HERNANDES, 2004)<sup>326</sup>. Também saindo em defesa da criação da Ancinav, o chefe de gabinete de Gil, Sérgio Sá Leitão, argumentou, em 15 de agosto de 2004, no **Jornal do Brasil**, que uma agência e uma nova legislação permitiriam ao Brasil que manifestasse o próprio potencial de inclusão social, valorizariam a diversidade cultural e fomentariam o desenvolvimento econômico da indústria brasileira do audiovisual (LEITÃO, 2004)<sup>327</sup>.

Ao analisar mais atentamente a amplitude e a mobilização dos opositores ao projeto da Ancinav, Ivana Bentes<sup>328</sup>, em artigo publicado em 19 de setembro de 2004 no “Caderno Mais!” da **Folha de S. Paulo**, alertou para a entrada de novos agentes na indústria cultural brasileira, as empresas operadoras de telefonia:

As transformações no campo da comunicação fizeram da cultura lugar estratégico de pensamento e lutas. Além de questões muito concretamente mercadológicas. Mas uma dessas questões fez o alarme soar ainda mais forte.

Depois da revolução da internet, [...] outra febre que já se espalhou pelo mundo vai chegar ao Brasil: a possibilidade de as operadoras de telefonia transmitirem conteúdo: vídeos, jogos de futebol, clipes, textos, *games*, concorrendo com a televisão e com outros produtores de

326 Ver p. 3

327 Ver p. 3.

328 É pesquisadora acadêmica brasileira e atuante na área de comunicação e cultura, com ênfase nas questões relativas ao papel da comunicação, da produção audiovisual e das novas tecnologias na cultura.

conteúdo nacionais. A ameaça foi o bastante para detonar uma campanha nacional das empresas de televisão pedindo reserva de mercado para o produtor de conteúdo brasileiro. (BENTES, 2004, p. 6)

Em 12 de fevereiro de 2004, foi realizado no Tuca, teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o seminário Valorização da Produção Cultural Brasileira, organizado pela universidade em parceria com a Rede Globo. No dia 6 de julho de 2004, a emissora e a PUC-SP entregaram ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva um documento denominado **Conteúdo Brasil**, resultante desse encontro, com sugestões e propostas para a preservação da cultura nacional (RANGEL, 2004, p. 12).

O documento **Conteúdo Brasil** apresentava, além de propostas de valorização da cultura nacional, a ideia de que a globalização, a revolução tecnológica e a convergência de mídias impunham riscos ao país em uma escala sem precedentes (PROPOSTAS..., 2004). Ressaltava, ainda, a necessidade de se regulamentar mídias digitais, telefonia e internet, como forma de proteger a cultura brasileira, o que deveria ser incluído na Constituição, a exemplo das atividades de comunicação social (PROPOSTAS..., 2004). O cineasta Cacá Diegues, em consonância com os interesses da Globo, assim se pronunciou na entrega do documento ao presidente Lula:

Nós queremos um estado que seja mediador, que seja intermediário, que regule as coisas do mercado, mas não um estado intervencionista, que diga o que a gente tem que fazer, que entre na nossa grade, seja ela de cinema, de televisão, de literatura, seja do que for. (CULTURA..., 2004)

Assim, pela proposta do documento **Conteúdo Brasil**, a Rede Globo amparava a produção realizada pela emissora. Sua preocupação centrava-se nos serviços de telecomunicações e internet que passaram a explorar o audiovisual e não possuíam marcos regulatórios e definição de limites para a participação de capital estrangeiro. A emissora, portanto, defendia a regulamentação das telecomunicações, mas era contra qualquer regulação de seu modelo de negócio. Sem dúvidas, o pano de fundo colocado pelo posicionamento da Globo representava o temor das mudanças advindas com as novas tecnologias de comunicação, que não paravam de inovar e para as quais muitos veículos de comunicação não estavam preparados. Portanto, a Globo exigia a reserva de mercado.

As discussões em torno do anteprojeto da Ancinav revelavam divisões no campo cinematográfico. Membros do governo, como Orlando Senna, produtores

independentes e representantes do CBC eram favoráveis ao projeto. Alguns cineastas<sup>329</sup>, como Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias, opunham-se a ele.

No final de setembro de 2004, diante de inúmeras pressões, Gil declarou que não faria mais previsões de entrega do projeto de criação da Ancinav ao Congresso. Todavia, no dia 15 de dezembro do mesmo ano, o MinC divulgou oficialmente o texto que seria encaminhado à Presidência da República e, posteriormente, ao Congresso Nacional.

Em janeiro de 2005, porém, o presidente Lula decidiu que o anteprojeto da Ancinav deveria ser precedido de um marco regulatório para o setor de comunicação social eletrônica. Então, o projeto de criação da Ancinav foi suspenso pelo governo Lula, como analisa Maria Cristina Attayde:

Esse anteprojeto também foi suspenso sob a justificativa da ausência de um marco regulatório que regulamente o setor de comunicação social eletrônica, o que daria uma ampla margem de intervenção ao regulador para expedir normas referentes às relações dos agentes na cadeia produtiva da indústria do audiovisual, eventualmente acarretando uma insegurança jurídica ao setor. (ATTAYDE, 2007, p. 304)

Em entrevista, entretanto, o ex-presidente Lula afirmou que a decisão da retirada do projeto de criação da Ancinav partiu do próprio MinC:

Esse foi um projeto totalmente do MinC, que eu apoiei de início, porque achei que era necessário fazer este debate sobre a mídia com a sociedade. Foi um momento em que o MinC tentou trabalhar uma diversificação do setor do audiovisual, à imagem e semelhança do que sempre existiu na Europa e nos EUA. Ou seja, não tinha nada de controle de conteúdo, de censura, tudo o que de repente começou a surgir como acusação contra o projeto, e que sempre surge quando se começa a discutir essa área. Era uma tentativa de unificar a gestão de políticas de setores que estavam claramente se aproximando em um arranjo econômico único, a TV aberta, a TV por assinatura, o cinema, coisa que a gente vê agora com ainda mais intensidade. E uma tentativa de também dar conta de

329 Segundo Fernandes (2014, p. 114), esses cineastas eram chamados informalmente de “PIB do cinema nacional”.

uma regulamentação do capítulo da Constituição que fala sobre a comunicação social. Então, a gente apostou, talvez um pouco alto demais. A forte crítica por parte dos setores de comunicação fez com que o próprio ministério retirasse a proposta. Acho que foi um momento difícil, mas que colocou para a sociedade brasileira um debate que ainda se mostra muito necessário. (SILVA, 2022)

No início do ano de 2005, o Governo Federal prometeu iniciar a preparação da Lei Geral de Comunicação de Massa, pois avaliava que não seria possível criar a Ancinav antes do marco regulatório. Sendo, assim, o projeto Ancinav perdeu força. Pela avaliação de Gilberto Gil, realizada em janeiro de 2005, não havia ocorrido um esvaziamento do projeto; entretanto, para o ministro, a concretização do projeto Ancinav deveria ser resultado da pactuação entre os diversos setores da sociedade:

Os conteúdos do projeto da Ancinav e da Lei Geral das Comunicações de Massa serão, como eu sempre disse, o que a sociedade quiser que sejam, o que o Congresso Nacional decidir, enfim, tem que ser o resultado da pactuação de todos os setores da sociedade brasileira. (GIL..., 2005)

Nesse sentido, para Gil o projeto continuaria sendo discutido amplamente pela sociedade e só em seguida seria apresentado ao Congresso. Portanto, todo o tempo e todas as oportunidades seriam oferecidos à sociedade brasileira para ela dizer se aprovava a regulação do audiovisual. O pressuposto básico da linha de argumentação de Gilberto Gil era o de preservar o ambiente democrático, não pondo em risco o capital político e simbólico do MinC.

Vale lembrar que, em relação aos trabalhos em torno da preparação e da criação de um marco regulatório para o setor de comunicação social eletrônica, ou seja, a Lei Geral de Comunicação de Massa, em 17 de janeiro de 2006, foi publicado um decreto que, diferentemente dos anteriores, não previa um prazo final à conclusão dos estudos e à apresentação de uma proposta de lei (ATTAYDE, 2007)<sup>330</sup>.

Apesar do movimento efetuado pelo MinC no sentido de adotar ações para a criação do projeto da segunda Ancinav, por entender que representava interesses mais amplos da sociedade, esbarrou-se na capacidade de o Estado mediar o conflito

<sup>330</sup> Ver p. 304.



com grupos poderosos que possuíam interesses divergentes. As dificuldades na criação da Ancinav revelavam as várias interfaces entre o MinC, o Estado e grupos setoriais representantes da radiodifusão, que se aglutinavam na captura de interesses privados, em uma espécie de poder paralelo da cultura. A propósito, o legado adquirido por esses grupos desde o regime militar incidia em parcerias acordadas entre o Estado e as empresas do setor de radiodifusão.

O recuo levado a cabo pelo Estado partia da percepção de que a pressão crescente seria acentuada em 2006, ou seja, próximo ao fim do primeiro mandato de Lula e de seu desejo de disputar a reeleição para a presidência. Objetivamente, o governo estava começando a se mover em razão da disputa eleitoral.

### **7.7 O ENTARDECER DA GESTÃO DE GILBERTO GIL**

As duas crises – em 2004, que acabou dando origem aos Pontos de Cultura; e em 2005, com a segunda tentativa de criação da Ancinav frustrada – dividem a gestão de Gilberto Gil no MinC em dois períodos. A primeira crise, como vimos, mudou a lógica das políticas culturais de construção de equipamentos para a criação do **Cultura Viva**. A segunda, por sua vez, delimitou a ação do MinC a um campo que não mais envolveria as disputas da televisão aberta no confronto com a Globo e a Abert.

Desde que assumiu o ministério, muitos atores, inclusive da imprensa, apostaram que Gil ficaria na pasta por pouco tempo, o que não aconteceu, apesar das fortes pressões e dos embates: Gil permaneceu no comando do MinC até 30 de julho de 2008.

O contexto da crise mais ampla do governo petista, em 2005, contribuiu para que Gilberto Gil enfrentasse críticas de intelectuais, como Ferreira Gullar, que se pronunciaram sobre a condução do MinC. Em sabatina à **Folha de S.Paulo**, em 21 de dezembro de 2005, Gullar afirmou “ouvir reclamações” sobre a letargia e a centralização da pasta. Ressaltando não estar envolvido diretamente, tampouco acompanhar a situação, o poeta declarou:

Mas ouço reclamações de diferentes áreas de que Gil não está cumprindo bem seu papel. Não faço projetos, não experimento diretamente. Dizem que os projetos não andam. Nem solicitações de verbas. Houve centralização que não sei se continua. E propor o Conselho de Jornalismo foi uma coisa sem pé nem cabeça. Gilberto Gil defendeu aquilo depois. Lula, quando era candidato, prometeu criar Casas de Cultura em todos os municípios. É visão errada que governo faz da cultura. Governo

tem de dar respaldo para e não inventar Casa de Cultura. Felizmente, não se falou mais nisso. (“CONTAVA...”, 2005, p. 4)

A importância dessa declaração está, sobretudo, em seu caráter de estopim, ganhando ressonância entre outros atores da classe artística. O secretário de Políticas Culturais no MinC, Sérgio Sá Leitão, saiu em defesa da instituição, afirmando, em 24 de dezembro de 2005, que Gullar, como ele próprio reconheceu, não estava bem-informado sobre as realizações e o papel do MinC. Além disso, criticou o poeta nos seguintes termos: “[...] não deixa de ser curioso um comunista criticar algo ou alguém por uma suposta centralização. A centralização não era a marca registrada dos finados regimes stalinistas dos quais Gullar foi e segue sendo um defensor?” (LEITÃO, 2005, p. 3).

Na sequência dos fatos, pôde-se observar uma troca de críticas entre representantes do MinC e a imprensa, além de um abaixo-assinado, um desagravo a Ferreira Gullar e contra o texto de Sá Leitão, tendo entre seus signatários Caetano Veloso, Oscar Niemeyer, Fernanda Montenegro e João Ubaldo Ribeiro. O abaixo-assinado foi organizado pelo cineasta Zelito Viana e pelo produtor Luiz Carlos Barreto, com a intenção de obter de Gil e do presidente Luiz Inácio Lula da Silva a demissão de Sergio Sá Leitão (ARTISTAS..., 2006)<sup>331</sup>.

A cultura, como lócus de luta e disputas, sempre envolta em embates sem fim, passava, naquele momento, por fortes tensões, e a denominação “stalinista” atribuída por Sérgio Sá Leitão a Ferreira Gullar parecia ter sido o estopim do embate. A defesa de Ferreira Gullar por nomes como Oscar Niemeyer, que representava importante referência simbólica no campo da esquerda, já havia ocorrido em 1995, quando o arquiteto assinou um manifesto contra sua demissão da direção da Funarte, efetuada pelo então ministro Francisco Weffort na gestão de FHC.

Outros, como Caetano Veloso, apoiadores de Gil de primeira hora, colocaram-se ao lado de Ferreira Gullar, e não de seu companheiro de tropicalismo. Caetano escreveu uma carta aberta em resposta a Sergio de Sá Leitão, como publicada abaixo pela colunista Mônica Bergamo em 5 de janeiro de 2006:

“Sérgio Sá Leitão escreveu: ‘Por fim, deixo uma pergunta: por que a crítica de Gullar é um gesto democrático, e a crítica a Gullar, um ato de

331 Ver p. 7.

autoritarismo? Eu respondo: porque a crítica a Gullar partiu do poder público. O Ministério da Cultura é governo, ministérios são braços do Executivo, suas aprovações ou desaprovações são oficiais. Um poeta não pode expurgar um governo. Governos totalitários são viciados em expurgar poetas. Se um ministério demonstra não aceitar críticas – pior: exige adesão total a suas decisões –, estamos sim a um passo do totalitarismo; se um poeta expõe de público discordância – ou simples desconfiança – dos rumos de um ministério, temos democracia.

E que história é essa de ‘ex-privilegiados do cinema’? Estamos de volta à retórica demagógica dos tempos da Ancinav? Num país em que o que mais se vê é filme de diretor estreante? E chamar os produtores e diretores consagrados (pelas bilheteria, pelo pioneirismo, pelo prestígio internacional) de ‘ex-privilegiados’! Esse “ex” é uma sentença de condenação aos que produziram cinema por anos ou décadas? Gullar pode ter sido comunista (não me consta que tenha sido stalinista), mas não há nada de totalitário em apoiar aqueles que, tendo contribuído decisivamente para a história do cinema e do teatro brasileiros, suspeitavam que, por trás das ideias igualitárias, queriam chamá-los de oportunistas.

Essa gente do governo anda para trás. No Brasil a regra era: se você tem um histórico rico em contribuições, esse histórico pesará CONTRA você. Os loucos do Cinema Novo, os loucos da bossa nova, os tropicalistas, o Clube da Esquina, os atores e diretores competentes, os produtores dispostos – um mundo de gente provou que essa regra pode ser desafiada. Agora vêm esses ex-jornalistas, ex-ecologistas e ex-tropicalistas querer destruir o que foi feito nesse sentido. Passei décadas vendo filmes suecos, todos dirigidos por Bergman (e lá ele ainda chiava porque tinha que pagar impostos altos à social-democracia): não creio que devêssemos penalizar Bergman por roubar a oportunidade a milhares de talentos suecos não revelados. Descentralização?

Nos Estados Unidos (a mais bem-sucedida indústria cinematográfica do mundo), é tudo num bairro de Los Angeles. Não é “eixo Rio-São Paulo”, não: é Hollywood. Gilberto Gil é meu irmão, meu amor, meu companheiro de viagem – não pode deixar de observar esses aspectos da questão. Deve haver vários outros aspectos que podem ser discutidos, mas, como Gullar, não estou inteirado (e, como ele, não sou obrigado a

estar). De todo modo, não creio que algo desqualificasse os argumentos que expus acima e que são de caráter geral”. (BERGAMO, 2006, p. 2)

Na carta, Caetano Veloso expressou suas ideias sem poupar críticas ao ministério, revelando as dissensões políticas daquele momento. Em outras palavras, um embate em torno da efetivação de políticas públicas ganhava corpo, em razão de posições distintas entre parte da classe artística e o MinC.

Em entrevista concedida em 18 de janeiro de 2006 a Pedro Alexandre Sanches, o ministro da Cultura Gilberto Gil, ao ser perguntado sobre as razões de sua gestão ser criticada por Paulo Autran, Marco Nanini, Gerald Thomas, Ferreira Gullar e Caetano Veloso, deu a seguinte resposta:

Acho que tem a ver com a discriminação positiva, digamos assim, que estamos tentando fazer, focando áreas que não eram focadas e, portanto, estabelecendo um conflito distributivo com esses setores. É um conflito que não existia nessa intensidade antes, porque eles tinham acesso a recursos que estão sendo redistribuídos. Estamos tentando trabalhar com um pouco mais de atendimento periférico, com os Pontos de Cultura, as políticas para museus que estamos descentralizando. O programa Monumenta está fazendo trabalho de patrimônio histórico em cidades do interior de Minas Gerais, Sergipe, Bahia, Maranhão, Rio Grande do Sul... É a característica seletiva do governar. (SANCHES, 2006)

Na entrevista, Gil apontou, ainda, que os artistas consagrados e bem-sucedidos não admitiam ser elencados na classe dominante; e destacou que as mudanças nas políticas públicas da cultura, como a respeito das empresas estatais que passaram a incluir formação de plateias, novos talentos, primeiros filmes, documentários, jogos eletrônicos e novas formas de manifestações audiovisuais retiraram um pouco dos recursos que estavam sendo quase totalmente canalizados para o “grande filme de bilheteria”. Segundo o ministro, desse fato decorriam as críticas, dentre outros, de Luiz Carlos Barreto ao MinC. Quanto a Caetano Veloso, Gil entendia que ele tinha razão, pois não seria correto dar a impressão de que, ao realizar a discriminação positiva – do tipo cotas para novos cineastas, apoio a novos dramaturgos, a teatros de periferia –, os artistas consagrados deveriam ser preteridos:

Os artistas consagrados e bem-sucedidos não gostam de ser elencados na classe dominante, mas são [ri]. Nós somos classe dominante. Na verdade há um conflito de classes em tudo isso, também. O problema de classe não desapareceu e não desaparecerá assim tão simplesmente. (SANCHES, 2006)

Em relação a classificar Caetano Veloso e Ferreira Gullar como conservadores, Gil observou:

Não são necessariamente conservadores, mas, naquilo que diz respeito à disputa que eles, ou melhor, nós fazemos no campo dos recursos, por inércia mesmo, temos uma tendência de nos tornar conservadores. Queremos manter a fatia do bolo que comemos. Estou falando “nós” porque é “nós” mesmo. Tenho de me distanciar do meu status de consagração, fui chamado para ser ministro da Cultura do governo Lula para fazer um deslocamento, para repor a questão do conflito distributivo nesse setor. Mas me coloquei imediatamente como pertencente a essa elite, para dizer que estou vindo de lá para fazer um trabalho que é outro, que não é mais demandar os recursos para o meu grupo, é tentar uma política pública de distribuição mais aberta, democrática. (SANCHES, 2006)

Desses posicionamentos depreende-se que o “poder de fato” de atores da cultura levava-os a procurar fazer valer seus interesses junto às instâncias do poder público. As tentativas de abrir espaço para que grupos periféricos pudessem disputar protagonismo e ganhar visibilidade, realizadas por meio de iniciativas do MinC, como os Pontos de Cultura, encontravam frentes de resistências.

Em paralelo aos embates, o MinC conseguiu, por meio da Emenda Constitucional n. 48, de 10 de agosto de 2005, prever o estabelecimento do Plano Nacional de Cultura (PNC). Essa emenda à Constituição acrescentava o parágrafo 3º ao artigo 215 da Constituição Federal, assegurando a implantação desse plano, visando à integração das ações do poder público e ao desenvolvimento da cultura no país (BRASIL, 2005)<sup>332</sup>.

332 A partir dessa data, o PNC entrou em fase de discussões, para que fosse formalizado após consultas públicas. No ano de 2010, a Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010, foi aprovada, >

Entre os dias 13 e 16 de dezembro de 2005, foi realizada, em Brasília, a 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC). O MinC apostava, como o governo Lula de modo geral, nos grandes processos de participação social. No caso da 1ª CNC, o objetivo era estabelecer procedimentos para construir coletivamente as propostas que formariam o PNC.

Ao final do ano seguinte, após a reeleição de Lula, foi sancionada a Lei n. 11.437/2006, criando o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA):

Art. 1º O total dos recursos da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – Condecine, criada pela Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, será destinado ao Fundo Nacional da Cultura – FNC, criado pela Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, restabelecido pela Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, o qual será alocado em categoria de programação específica, denominada Fundo Setorial do Audiovisual, e utilizado no financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais. (BRASIL, 2006b)

Segundo Valério Neto (2019), a ideia de criação do FSA, responsável direto pelo fomento ao setor, se deu de modo a evitar conflitos, como ocorreram no processo de criação da Ancinav:

Não há dúvidas de que a criação do FSA representa uma mudança de curso nas políticas públicas para o audiovisual, talvez a maior desde a criação do Instituto Nacional de Cinema e, posteriormente, da Embrafilme, no final dos anos 60. Porém, após os embates do anteprojeto da Ancinav, o caráter transformador e abrangente é substituído por uma estratégia que termina por abandonar o conflito e o embate direto. (VALERIO NETO, 2019, p. 81)

Em uma análise do período lulista, Singer (2012) caracteriza os processos de adaptação do governo como um “semitransformismo”, no qual quadros do PT se tornaram agentes de um reformismo fraco, sem radicalização, em detrimento do

> instituindo o PNC e criando o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) (BRASIL, 2010).

programa “intensamente reformista”. O autor argumenta que o reformismo lulista, embora lento e desmobilizador, é reformismo, por meio do qual se cria a ilusão de ótica da estagnação para, na realidade, promover modificações em silencioso curso (SINGER, 2012)<sup>333</sup>.

Sob a gestão de Gil no segundo mandato de Lula, as propostas se centralizaram nos avanços da administração em curso, como pode ser observado no programa para a área da Cultura **Lula Presidente: Programa de Governo 2007-2010**:

- Avançar na consolidação do Sistema Nacional de Cultura, com pactos progressivos com estados e municípios, fortalecendo o Plano Nacional de Cultura, integrando políticas de financiamento e estimulando práticas participativas na gestão cultural.
- Criar e implementar mecanismos de financiamento para estabelecer o Ticket Cultural, como forma democrática de acesso da população aos bens e serviços culturais.
- Acelerar o processo de revisão do Fundo Nacional de Cultura e das demais leis de incentivo, preservando o caráter republicano, a transparência e o controle público sobre esses instrumentos de financiamento à produção cultural.
- articular as ações governamentais em educação, cultura e comunicação, reconhecendo e apoiando a diversidade cultural do país. (COLIGAÇÃO..., [s. d.], p. 17)

Ao final do primeiro mandato como ministro da Cultura, Gil manifestava dúvida sobre sua permanência no governo: “Emprestei meu corpo, minha voz e minha alma para estas realizações. [...] Não há decisão a ser tomada. Cargo de ministro é do presidente da República. Gostaria de continuar ainda que possa não continuar” (OLIVEIRA, 2006).

Em entrevista de 2010, quase dois anos após sua saída, Gil fez um balanço de sua atuação como ministro:

Na área de patrimônio, especialmente, ênfases no cuidado do patrimônio material. Houve um importante fortalecimento das políticas para

333 Ver p. 45.

museus no Brasil, uma reavaliação do trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [Iphan], a idealização de novos museus que viessem a atender a novas demandas mais específicas – Museu do Pantanal, Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol –, uma série deles que diretamente foram empreendidos pelo ministério, por associadas ou com outras entidades do mundo privado. A diversidade, um apoio decidido ao conceito de diversidade cultural, inclusive objetivamente um trabalho junto à Unesco, a um conjunto grande de países que vieram a proporcionar a implementação da Convenção para a Diversidade Cultural, o Brasil teve naquele momento um trabalho importantíssimo junto com Espanha, Canadá, países africanos e sul-americanos. Foi um trabalho forte, a convenção foi aprovada e depois o ministério continuou a luta para os países ratificarem e reconhecerem a convenção. Para além de todo o desdobramento desse ativismo convencional junto à ONU, à Unesco, aos organismos internacionais, houve um trabalho de identificação de um protagonismo popular cultural encoberto, não propriamente visível e que precisava vir à tona. O programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura deram conta de um primeiro momento para esboçar esse mundo submerso da produção e do protagonismo cultural popular. Também cito o trabalho na área do cinema com o fortalecimento da Agência Nacional de Cinema [Ancine] e a tentativa de uma criação de uma agência que pudesse dar conta de todo o audiovisual. Não deu, mas coube ainda assim fortalecer a Ancine, trazer a agência para o âmbito do Ministério da Cultura. Esse movimento proporcionou a criação da Secretaria do Audiovisual e a interação de uma parceria entre a secretaria e a agência no sentido de dar ao cinema um panorama novo, uma porta de reentrada no ministério e no governo com novas reivindicações: fortalecimento dos fundos, da política de financiamento, discussão sobre as políticas de distribuição, o déficit de salas de cinema no país, muita coisa. A política digital, claro, com o início do trabalho do Ministério da Cultura com as novas tecnologias da comunicação: as novidades nesse campo, as novidades do ponto de vista regulatório, os novos problemas e os desafios da chegada da tecnologia, enfim, criar uma área de diretoria digital no ministério foi muito importante. E, por fim, as questões pontuais de discussão e criação do Sistema Nacional de Cultura, a Conferência Nacional de



Cultura, o Plano Nacional de Cultura, os debates para rever a Lei do Direito Autoral, o fortalecimento da televisão pública no Brasil e a postura de assumir as responsabilidades mais fortes do governo em relação à TV digital. (GIL, 2010, [s. p.] )

Também em entrevista (2022), Luiz Inácio Lula da Silva, ao ser indagado sobre as razões de mudanças em relação às críticas à Lei Rouanet – que, anteriormente, ocorriam com frequência por parte da esquerda quanto ao protagonismo do mercado e, em determinado momento, começaram a ser vocalizadas pela direita –, respondeu da seguinte forma:

Eu fui convencido de que a lei precisava ser modificada. Nós queríamos aprimorar a lei, libertar das distorções que eram apontadas por várias pessoas que pensavam sobre as políticas culturais no Brasil, aí incluídos o Gil e o Juca Ferreira. O próprio Gil contava que ele nunca tinha recebido um não de um departamento de *marketing* de qualquer empresa que ele procurasse para patrocinar seus shows, porque a empresa tinha retorno com ele e ainda podia pleitear a renúncia fiscal. Mas um artista novo, um artista popular, esses tinham dificuldade de conseguir financiamento. A lei colocava na mão das empresas a realização da política cultural, o que era uma visão muito própria das gestões que nos antecederam. Talvez na cultura, mais do que nas outras áreas, havia esta concepção de que o Estado não tinha nada o que fazer, que não era função do Estado. E a gente queria retomar o papel do Estado na cultura, na perspectiva de reduzir desigualdades, que sempre foi o norte dos nossos governos. A gente nunca defendeu acabar com a lei, nem antes, nem durante o governo. Mas acho que, quando começamos a fazer movimentos para democratizar o fomento à cultura, aí a Lei Rouanet passou a ficar desinteressante para quem estava acostumado com o modelo vigente até então. A ironia é que, justamente quando a gente começa a enfrentar as distorções, aí é que começa esta inversão do discurso, de dizer que a Lei Rouanet não presta, que é mamata. Então, eu acho que sim, esta crítica contra a Rouanet é uma crítica que tem por trás a ideia de que o Estado não pode ter uma política cultural e, no limite, não pode ter um ministério ou qualquer estrutura que seja ativa na construção de uma cena cultural mais inclusiva e mais diversa. (SILVA, 2022)

Em 29 de outubro de 2006, Lula foi reeleito presidente da República em segundo turno e, já em dezembro, Gilberto Gil recebeu o convite para permanecer no cargo, iniciando o segundo mandato com propostas de alterações no quadro de dirigentes do MinC. Foram exonerados os petistas Antônio Grassi, presidente da Funarte, e Márcio Meira, secretário de Articulação Institucional e, em razão dessas demissões, o PT divulgou nota de desagravo<sup>334</sup>.

Uma matéria da **Folha de S.Paulo** de 11 de janeiro de 2007 afirma que Gilberto Gil observou que, por conta das demissões, sofreu pressões por parte do PT, mas que, a fim de continuar no cargo, teria pedido autonomia a Lula para realizar suas nomeações (GOMIDE, 2007)<sup>335</sup>.

Segundo Antônio Grassi (ANTONIO..., 2008), o motivo de ter sido demitido do MinC estava relacionado ao fato de que, ao fim do primeiro mandato, Gil

334 As demissões no MinC:

1 – O ator Antônio Grassi, presidente da Funarte, e o antropólogo Márcio Meira, secretário de Articulação Institucional (SAI), foram informados pelo chefe de gabinete do ministro Gilberto Gil e pelo secretário de Políticas Culturais que serão afastados de suas funções à frente dos setores que coordenam;

2 – Salta aos olhos a contradição entre a avaliação interna e a externa altamente positiva do desempenho dos dois – tanto no âmbito do MinC como na sociedade, entre artistas, produtores e gestores culturais, nos estados e municípios com os quais dialogaram ao longo dos quatro anos – e a disposição do ministério, confirmada pela imprensa, de demiti-los;

3 – A atuação de Antônio Grassi e sua equipe à frente da Funarte reergueu a instituição depois de um longo período de abandono. Trouxe de volta projetos importantes para a cultura brasileira – como o Projeto Pixinguinha –, abandonados há anos pelas gestões anteriores. Adotou a política de editais para democratizar e dar transparência ao acesso aos recursos públicos para a cultura. Introduziu novos projetos relevantes nas áreas de música, dança, teatro e circo, além de estabelecer importantes parcerias no que toca ao financiamento das políticas públicas, para fazer frente à escassez de recursos orçamentários. O exemplo mais significativo é a parceria com a Petrobras;

4 – A condução dada por Márcio Meira e sua equipe às atividades da SAI resultou, depois de um árduo processo de diálogo com secretários de Cultura de estados e municípios, na assinatura do protocolo que abre caminho para a constituição pactuada do Sistema Nacional de Cultura, política estruturante indispensável para a consolidação do MinC como mecanismo republicano de formulação de políticas públicas de cultura duradouras para o país. Já foram assinados os protocolos com 21 estados e cerca de 2 mil municípios em todas as regiões do Brasil. Outro marco importante foi a realização da I Conferência Nacional de Cultura, com a participação de 25 estados e 1.158 municípios, envolvendo cerca de 60 mil pessoas no processo, e a aprovação da emenda constitucional que institui o Plano Nacional de Cultura, pela Câmara dos Deputados;

5 – Trata-se, portanto, do afastamento de dois servidores competentes, comprometidos com o programa apresentado pelo presidente Lula ao Brasil e que ao longo dos quatro anos de governo sempre foram leais ao presidente e ao ministro da Cultura. Eles merecem respeito. Manifestamos nosso total desacordo, no mérito e na forma. Estamos convencidos de que demitir alguém pela imprensa, e ainda mais por intermediários, não honra o MinC. O Partido dos Trabalhadores permanece à disposição do ministro Gil e do presidente da República para debater e apoiar os rumos da gestão como sempre fez, e reafirmar o seu compromisso com o programa *Brasil: cultivar a memória, inventar o futuro*, que o presidente Lula ofereceu ao país no memorável ato do Canecão, no Rio de Janeiro. (SECRETARIA..., 2007, [s. p.]

335 Ver p. 7.

afirmara que tinha dúvidas se permaneceria ou não no MinC. O PT, através de sua Secretaria Nacional de Cultura, assumiu uma posição: apoiava a permanência do Gil; mas, se ele quisesse sair, o PT gostaria de indicar seu nome – segundo Grassi, a escolha de seu nome havia desencadeado sua demissão. O fato é que as disputas entre o núcleo dirigente do MinC coordenado por Juca Ferreira e setores do PT geravam a reconfiguração da pasta no segundo mandato de Lula, revelando não apenas a ideia de que Gil permaneceria, mas também embutindo na disputa a própria sucessão de Gil como ministro. Juca Ferreira se tornaria ministro após a saída de Gil.

Ainda no rol dos embates que ocorreram já no início desse primeiro ano do segundo mandato de Lula, destacam-se as intenções de Gil de reformular a Lei do Direito Autoral. Em setembro de 2007, após anunciar que o MinC realizaria uma série de encontros sobre direitos autorais para promover um amplo debate a respeito da questão, atores articularam-se de maneira expressiva contra a proposta.

Em dezembro de 2007, quando realizado o Fórum Nacional de Direito Autoral, as discussões se intensificaram. O ministro justificava o anacronismo da Lei do Direito Autoral diante das novas tecnologias e da necessidade de posicionamento do Estado sobre o tema. Cabe aqui lembrar que, já em 2003, o MinC havia incorporado a licença Creative Commons<sup>336</sup> em suas políticas e projetos, com o objetivo de possibilitar maior circulação das obras criadas sob o patrocínio do Governo Federal.

Nessa primeira edição do Fórum Nacional de Direito Autoral, os palestrantes compartilharam da posição do governo e, na segunda edição do fórum, em 2008, foi reiterada a necessidade de revisão da lei. Entretanto, opositores à mudança da lei, capitaneados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) dos direitos autorais das músicas a seus autores, apontavam que a intenção do governo era

336 Creative Commons é uma organização não governamental sem fins lucrativos localizada em Mountain View, na Califórnia, voltada a expandir a quantidade de obras criativas disponíveis, através de suas licenças que permitem a cópia e compartilhamento com menos restrições que o tradicional “todos os direitos reservados”. Para esse fim, a organização criou diversas licenças, conhecidas como licenças Creative Commons. A organização foi fundada em 2001 por Larry Lessig, Hal Abelson e Eric Eldred com o apoio do Centro de Domínio Público. O primeiro conjunto de licenças *copyright* foi lançado em dezembro de 2002. A Creative Commons é governada por um conselho de diretores e um conselho técnico. [...] A Creative Commons tem sido abraçada por muitos criadores de conteúdo, pois permite controle sobre a maneira como sua propriedade intelectual será compartilhada. Alguns criticam a ideia acusando-a de não ser suficientemente abrangente.

[...]

O projeto Creative Commons é representado no Brasil pelo Centro de Tecnologia e Sociedade da Faculdade de Direito da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. Ver: Goya ([s. d.]).

estatizar a política de diretos autorais. Essa polêmica permaneceria acesa nos anos subsequentes à saída de Gilberto Gil do MinC em 30 de julho de 2008.

Para fechar este capítulo, é importante resgatar alguns pontos da gestão Gilberto Gil:

- No contexto da chegada do PT ao governo, verificou-se um discurso plural de campanha, muitas vezes ambíguo em razão da coalização efetuada pelo partido. A coligação ganhava, dentro de setores do partido, uma nova modalidade de atuação, que apontava para uma rede de poderes, implicando disputas a serem construídas e efetuadas para a governabilidade, com objetivos bem-marcados.
- É visível, na campanha de 2002, o apoio de intelectuais e artistas à candidatura de Lula. Entretanto, esse apoio de artistas não era isento de críticas que alertavam para a necessidade de se evitar generalizações e mistificações.
- Lula demonstrava que seu programa iria se diferenciar particularmente do modelo implementado pelo ministro anterior, Francisco Weffort, discordando da tese de que o mercado era capaz de tudo e defendendo com firmeza que o Estado precisava definir suas políticas culturais, com a ideia de repensar um modelo de participação dele na cultura, tornando-o ativo e promotor de políticas culturais.
- Gil emprestava ao ministério prestígio internacional, sem a ideia de que a nomeação em si provocasse um movimento disruptivo no MinC. A vitória de Lula foi acompanhada com otimismo por interlocutores políticos do PT que se envolveram ativamente na elaboração do programa para a área da cultura. Eles imaginavam que o novo presidente escolheria para o cargo alguém ligado ao próprio PT. As reflexões que Lula desenvolveu revelam um amálgama aparentemente conflitante, considerando que, se, por um lado, Gil representava um *outsider* no campo petista, por outro, era um nome do *establishment* da cultura brasileira.
- É plausível que Lula tenha escolhido Gil por sua capacidade de mobilizar recursos simbólicos e por ser possuidor das seguintes qualidades: reconhecimento no campo artístico; capacidade de persuasão e convencimento na defesa de interesses da cultura; e experiência no campo político.
- O discurso de posse de Gil referia-se à ampliação do conceito de cultura e à necessidade de intervir não no sentido estatizante, mas sim para abrir caminhos, pois a cultura, em seu entendimento, representava parte essencial de um projeto político da sociedade.

- As crises de 2004 e 2005 moldaram as ações do ministério e as principais mudanças nas políticas culturais. Em 2004, surgiram os Pontos de Cultura; em 2005, houve o recuo no projeto Ancinav. Outros pontos de tensão se deram em torno das propostas de mudança da Lei Rouanet e da Lei do Direito Autoral.

Pode-se dizer que o momento de maior força simbólica de sua gestão ocorreu no início do primeiro mandato, em 19 de setembro de 2003, quando o ministro-artista fez o *show* de encerramento na Assembleia Geral da ONU. Ao ser perguntado sobre o *show*, Gil (2010) respondeu:

O secretário-geral Kofi Annan me convidou. Ele sabia que eu provavelmente estaria lá como ministro do presidente Lula. E ele participaria da abertura da assembleia. Aquele era o primeiro ano do presidente, tinha uma delegação de ministros e eu faria parte desta delegação brasileira. O secretário Kofi Annan me convidou para fazer um *show*, foi pura e simplesmente isso.

[...]

No final do meu *show*, eu o convidei para tocar. Na hora mesmo. Eu disse: “Secretário Kofi Annan, venha até aqui e tal”. E ele: “Mas o que você quer?”. Já respondi assim: “Eu quero que você toque alguma coisa com a gente”. Havia guitarra, violão, tudo. Peguei o tamborim e mostrei a ele. Aí ele viu uma conga e se sentiu mais em casa.

[...]

[...] Ele tocou! É um africano. (GIL, 2010, [s. p.] )

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação do MinC reconstrói, em alguma medida, a efervescente vida da Nova República, em meados da década de 1980 – com todas as dificuldades inerentes à observação de gêneses institucionais.

Como analisado, durante o descolamento do país do período autoritário, forças culturais que serviram de base para o regime aderiram ao processo de redemocratização, enquanto outras nunca se conformaram com a abertura política. O grupo que comandou a redemocratização e deu corpo à instituição esculpiu o ministério entre contradições e impasses, como reflexo da enorme movimentação política evidente no ano de 1984.

Articulando-se a um quadro mais amplo de mudanças em curso no Brasil a partir do final do período ditatorial, quando se redefiniram novas correlações de forças políticas, este estudo partiu inicialmente da análise em torno de expectativas emergentes e de como foi sendo desenhado um projeto para institucionalização da cultura, com acento na Esplanada. O processo se deu em sintonia com aspirações programáticas de um conjunto de forças políticas que compunham um mosaico particular, mais representativo de uma fração da sociedade brasileira. Em face da coalização política que originou a Nova República, não foi estranho, portanto, que a proposta de criação do MinC tivesse conseguido apoio de forças suficientemente relevantes para sua viabilização. Nesse sentido, a criação do MinC representou um dos pilares de construção do processo de abertura do país, com toda sua complexidade e em suas relações com o conjunto da sociedade.

Por vezes, durante este estudo, a impressão foi de estar olhando para a Nova República através do MinC, e não para o MinC como fruto da Nova República, com todos os riscos que a perda de foco implicaria com a atração a outro eixo gravitacional.

É provável que a grande inspiração institucional do MinC tenha sido o Ministério da Cultura da França, criado em 1959, como muito bem descrito no livro **A invenção da política cultural**, do sociólogo Philippe Urfalino (2015). No momento da criação do MinC, o Ministère d'État Chargé des Affaires Culturelles estava sob a famosa gestão de Jack Lang, no mandato presidencial de François Mitterrand.

A primeira hipótese proposta no estudo refere-se ao caráter intermitente do MinC. Essa possibilidade havia sido aventada durante a dissertação de mestrado, e já o título dela, **O primeiro fim do MinC** (2017), sugeria que a intermitência fazia parte do caminho institucional da pasta. A hipótese acabou sendo comprovada pela própria realidade, pois, durante os quatro anos de doutorado, mais uma extinção, a terceira, ocorreu, bem como mais uma recriação (em 2023). Apenas para efeito de comparação, não foi o caso de outros ministérios, como o do Meio Ambiente e o da Educação. Isso, naturalmente, não quer dizer que não houve alteração profunda na rota das políticas públicas em outras pastas, mas que houve a perda de *status* de ministério.

Esse caráter de intermitência retrata as disputas por projetos de poder, nos quais atores se organizam como campos de força, direcionam-se para obter protagonismo no Estado e aumentar o próprio poder dentro de áreas específicas, para além de explicações de causa e efeito. Ao mesmo tempo, a própria existência da pasta muitas vezes incomoda o centro do poder, e a materialização desse incômodo se realiza com a extinção do ministério. Essa primeira conclusão confirma a hipótese sobre a qual a pesquisa se debruçou, de que a intermitência do MinC está imbricada a um processo constante de rearranjo de relações de forças e disputas políticas entre atores que se mobilizam no sentido de viabilizar um *locus* para atingir seus objetivos.

Com as reflexões teóricas e os dados empíricos obtidos, a pesquisa revelou que, no processo de institucionalização do MinC diante do contexto da Nova República, o caminho trilhado pela pasta obedeceu a percursos sinuosos, que foram sendo modelados de acordo com um constante rearranjo de forças e disputas políticas, acabando por imprimir um caráter intermitente à instituição. Nesse sentido, os meandros ligados à intermitência do MinC passam também por sua modelagem inicial.

Pouco tempo depois de criado, em 1985, o MinC já contava com sua primeira lei de incentivo, a Lei Sarney, de 1986. A relação do MinC e das leis de incentivo com a intermitência institucional foi discutida sob a perspectiva da ideia-força de que a criação da pasta, embora possua um caráter de regulamentação, ao mesmo tempo desregulamenta, em contraponto ao estatismo dirigente que vinha em curso.

Por que se utiliza, então, tanta renúncia fiscal na área cultural no Brasil? É possível, nessas considerações, debater o assunto com outra chave e além do ponto central já discutido no segundo capítulo – de que, no período de redemocratização, os atores políticos, como o próprio ministro Celso Furtado, buscavam dar protagonismo à sociedade, desviando-o do Estado, que era visto com desconfiança. Essa desconfiança estava no espírito do momento histórico: o término do longo período autoritário.

Para que não passe despercebido e sem entrar no debate específico sobre os termos, alguns já abordados, como incentivo, superincentivo e renúncias<sup>337</sup>, é possível colocar outro ingrediente nesse debate. Quando esses incentivos e renúncias (no plural) começaram a ser implantados na redemocratização com a Lei Sarney, de 1986, o contexto era de grande endividamento do país, com os empréstimos do FMI.

Nesse momento, os incentivos e as renúncias não eram calculados da mesma forma que o gasto orçamentário. Então, de modo oblíquo, para efeito de ajuste ou de prestação de contas perante os órgãos internacionais, induzia-se as renúncias fiscais, já que não eram percebidas como gasto direto do governo. Como efeito colateral, esse processo significa certo enfraquecimento do Estado, porque na renúncia fiscal, o Estado não planeja, e assim fica de fora da organização orçamentária direta.

Já mais à frente, a Lei de Responsabilidade Fiscal (2000) iria prever o impacto das renúncias no orçamento. Mesmo previstas, durante os governos Fernando Henrique e Lula, elas ampliaram-se. Em geral, para a área econômica dos governos, é mais fácil liberar recursos pelas renúncias fiscais do que pelo gasto orçamentário, com limite financeiro direto. Além, é claro, de que a renúncia fiscal permanece preservada das duras disputas, do corpo a corpo entre as pastas, para obterem as partes do recurso anual. A lógica desse mecanismo, portanto, que vem lá de trás, acaba por estimular essa modalidade e enfraquece o planejamento financeiro do Estado.

A primeira extinção do MinC, em 1990, já apontava um conjunto de desafios impostos à recente redemocratização do país, e a recriação da pasta, em 1992,

337 Ou até doações (o modelo de doações tratado neste trabalho é comum nos Estados Unidos).



ocorreu após acordos entre forças que assumiram o protagonismo político, diante do processo de *impeachment* de Fernando Collor.

Novamente, em 2016, o MinC foi extinto pelo presidente interino Michel Temer. Por meio da medida provisória, publicada em 12 de maio de 2016, Temer fez uma reforma ministerial que reduziu de 32 para 23 o número de ministérios. Entre as extinções estavam a Secretaria de Portos, a Secretaria de Comunicação Social, a Casa Militar da Presidência e os ministérios da Cultura, das Comunicações, do Desenvolvimento Agrário, das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Após protestos, Temer voltou atrás e decidiu recriar a pasta da Cultura.

Com um ministério eminentemente masculino, a imprensa noticiou que o presidente Temer teria convidado, ou sondado, por intermédio de interlocutores, várias mulheres para assumir a pasta. Entre os nomes que surgiram na imprensa, estavam os de Marília Gabriela, Claudia Leitão, Bruna Lombardi, Daniela Mercury e Eliane Costa. Da fusão da pasta da Cultura com a Educação para a recriação de um ministério autônomo foram apenas onze dias. Uma nova medida provisória do presidente Michel Temer restabeleceu o *status* de ministério para a Cultura (BRASIL, 2016), com Marcelo Calero como ministro.

Em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do recém-empossado governo Jair Bolsonaro, o MinC foi novamente extinto pela **Medida Provisória n. 870** (BRASIL, 2019), publicada em edição especial do **Diário Oficial da União**. Em janeiro de 2023, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva recriou o MinC.

Portanto, a partir do processo de redemocratização do país, a cultura esteve envolta em forte disputa política, decorrente de diferenças existentes no espectro ideológico de atores e partidos que compunham o campo político do país.

O candidato Collor, desde campanha eleitoral de 1989, e seu secretário de Cultura, Ipojuca Pontes, exerceram uma grande oposição à existência da pasta. Pode-se observar, nesse momento, a movimentação de atores descontentes com os rumos da Nova República. Como analisado, quando Collor assumiu, a pasta foi extinta, assim como autarquias e a empresa pública de cinema, a Embrafilme. Uma grande crise foi instalada na cultura.

A segunda hipótese do presente estudo envolve a indagação sobre como se deu o desenvolvimento institucional da pasta. Foi observado no decorrer do período estudado, que o desenvolvimento do MinC ocorreu sobretudo por acréscimo de novas instituições que foram sendo vinculadas a pasta, e de leis, e que esse processo se encontra relacionado com o trauma da primeira extinção do MinC. Desse modo, o MinC, enquanto instituição manteve elementos de continuidade e de permanência

em suas bases estruturais e nas suas principais diretrizes, ainda que tenham ocorrido inflexões e fortes tensões por mudanças.

Todavia, vale uma pergunta derivada: do que cuida exatamente o MinC? Esse é um ponto importante, pois a questão do desenvolvimento institucional pode ser vista também por essa perspectiva, e essa preocupação percorreu lateralmente este estudo.

Justamente quando essa questão é formulada, percebe-se que respostas sobre a abrangência da área e seus limites são relativas, e a problemática muda de ângulo de acordo com as lutas culturais, sociais e com as mudanças históricas.

Áreas de patrimônio? Das linguagens artísticas? Das questões relativas ao pensamento e às identidades do país? Do entretenimento? Da regulação das indústrias culturais? Da educação, tanto no sentido informal quanto no do ensino das artes nas escolas? Do emprego no setor? Da diversidade cultural? Dos pontos de cultura? Da economia da cultura, do fomento e do financiamento? De direitos humanos? Provavelmente, de tudo isso e de outros aspectos que escaparam a este trabalho.

As dificuldades para a realização desta pesquisa foram muitas. A primeira, tácita, refere-se ao objeto de estudo, um ministério, ou seja, um objeto amplo com um longo período de existência. Nesse sentido, algumas escolhas foram feitas para a análise da instituição, com atribuição de peso conforme a disputa de poder se deslocava. Mas, com isso, é claro, a pesquisa deixou de olhar para muitas questões. Não é possível, como ensina a boa prática, falar em “breve reconstituição”, já que todo recorte é único. Mas a consciência de que esse é um estudo modesto é necessária para a conclusão desta pesquisa.

Não que tenha sido uma barreira exclusiva deste estudo, mas realizá-lo durante o governo Jair Bolsonaro, implicou em um sério problema, particularmente, no que diz respeito às fontes. Muitos dados de órgãos oficiais ficaram indisponíveis no período de pesquisa. Um dos exemplos mais claros foram os da Fundação Casa de Rui Barbosa, uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, com linhas de pesquisa pertinentes a esse estudo, que contém, portanto, importantes fontes primárias (ALENCAR, 2022).

Os ecos das falas que soam no trabalho vêm de diversas fases, várias entrevistas foram realizadas muito antes do início da pesquisa. Os relatos têm datas e, mais que isso, momentos diferentes, chegando a mais de uma década a diferença entre as entrevistas. Colocá-las em conjunto foi um exercício delicado.

É importante ressaltar também que algumas entrevistas exigiram muita perseverança, sendo muitas vezes frustradas ou dadas como perdidas pelas circunstâncias. Algumas delas custaram mais de quatro anos de empenho para serem realizadas.

Sobre a periodização (1985-2008), é preciso apontar para perspectivas de divisões internas a esse tipo de estudo. Vale registrar que, para muitos pesquisadores, um novo período na história do MinC se iniciou em 2011, com o episódio do blogue da Bethânia (2011)<sup>338</sup>. Para esses pesquisadores, essa fase das políticas culturais é denominada de “guerras culturais” e serviu de pretexto para o avanço da extrema-direita na agenda cultural, que saía de vez da clausura que habitava desde o fim da ditadura civil-militar. A Lei Rouanet seria, como se sabe, o alvo principal para atacar os artistas.

O longo período estudado (1985-2008), de mais de duas décadas, não permitiria o avanço da pesquisa sem o comprometimento dela, já que se encerra em um momento muito próximo de 2011, e da divisão em novo período (das “guerras culturais”). Durante o estudo, existiu a preocupação de abordar como foi construído o processo político de uma direita radicalizada a partir da gestão Collor, e uma provável construção de uma indústria cultural de extrema direita, o que seria impossível, pois, significaria uma bifurcação da pesquisa.

Para que as comparações entre as crises políticas vividas pelo MinC despertem observações diferenciais e não fiquem estacionadas em um momento específico, pode ser importante analisar a alternância de fases. A grande crise de 1990, como vimos, a partir do campo audiovisual, trouxe implicações ao metacampo com a extinção do MinC.

Todavia, em momentos não estudados no período da pesquisa, outras crises sobrevieram em outras linguagens. Sob gestão da ministra Ana Buarque de Hollanda, um grande embate começou no campo da música, envolvendo direitos autorais, e ativistas da cultura digital em torno da licença Creative Commons (NOVIELLO, 2011) com duros embates envolvendo o Ecad (CAMPANERUT, 2012).

Mais à frente, com o mesmo gancho dos direitos autorais, outro debate precisou de decisão do STF para definição. O núcleo do debate foi o setor editorial, e

338 Diante da grande polêmica criada em torno do blogue da Bethânia, o MinC assim se pronunciou sobre a aprovação do projeto: “Em relação à aprovação do projeto de blog da cantora Maria Bethânia para captação via Lei Rouanet, o Ministério da Cultura informa:

O projeto em questão (Pronac 1012234) foi aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), que reúne representantes de artistas, empresários, sociedade civil (de todas as regiões do país) e do Estado;

Esta aprovação, que seguiu estritamente a legislação, não garante, apenas autoriza a captação de recursos junto à sociedade;

Os critérios da CNIC são técnicos e jurídicos; assim, rejeitar um proponente pelo fato de ser famoso, ou não, configuraria óbvia e insustentável discriminação;

Todas as reuniões deliberativas da CNIC têm transmissão em áudio em tempo real pelo site do MinC, acessível a qualquer cidadão” (MINISTÉRIO..., 2011, [s. p.]).

se referia a necessidade ou não de autorização para biografias. Para compreender melhor esse momento, vale a leitura do livro **O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos**, em detalhes, de Paulo César de Araújo (2014).

Como último exemplo, no governo Temer ocorreu um forte atrito entre Marcelo Calero, ministro da Cultura, e o ministro-chefe da Casa Civil, Geddel Vieira Lima. Calero relatou, na ocasião, que existia uma pressão do ministro da Casa Civil para que o Iphan liberasse um empreendimento imobiliário em Salvador. Esse episódio culminou com a saída do Calero do governo (NERY; GAMA, 2016). Dessa vez, a crise teve origem na área do patrimônio e atingiu o Estado com toda a força.

Durante o período estudado, observou-se que algumas instituições foram recriadas. A primeira, Funarte, de 1975, perdurou até o governo Collor e foi entremeada por uma instituição denominada Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac), que foi novamente substituído pela nomenclatura Funarte em 1994.

Com relação ao coração estatal do setor audiovisual, destaca-se três *locus* no período estudado. No governo Collor com a extinção da Embrafilme. Após esse período observa-se o protagonismo da SAV e a criação do Gedic. Mais à frente, foi criada a Ancine (2000). A secretaria (SAV) permaneceu, mas com outras funções. O centro decisório do setor audiovisual passou para a Ancine. Observou-se também ao longo do estudo duas tentativas diferentes, mas igualmente frustradas de se criar a Ancinav, a primeira no governo FHC e a segunda no governo Lula.

Durante o período estudado, assistiu-se à criação da Fundação Palmares (1988). E, logo após a saída de Gilberto Gil, houve a divisão do Iphan com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2009.

O MinC, de modo geral, como já dito, manteve elementos de continuidade e de permanência em suas bases estruturais e nas principais diretrizes a partir de sua recriação, ainda que tenham ocorrido inflexões, como a sofisticação do arcabouço legal relativo à área. Porém, em termos políticos e culturais, e nos discursos pode-se observar mudanças com maior clareza.

Ruy Castro, na **Folha de S.Paulo**, encerrou sua coluna, publicada em 17 de junho de 2017 – “Supérfluo intocável”, título usado para adjetivar o MinC – relatando que a pasta foi criada para agradar ao “querido” José Aparecido de Oliveira, amigo de Tancredo Neves. Castro terminou o artigo com um gracejo espirituoso, mas proverbial:

Mas Tancredo morreu antes da posse. José Sarney assumiu e, para não criar caso, manteve o ministério. [...] Por aqueles dias, Aparecido cruzou

na rua com o jornalista carioca Hermano Alves, grande gozador. Hermano exultou: “Parabéns, Zé! Ministro da Cultura! Você precisa ler um livro”. “Ah, é? Qual?”, perguntou Aparecido. Hermano fulminou: “Qualquer um!” (CASTRO, 2017, p. 2)z

O desfecho do texto ilustra um tipo de pensamento que se encontrava disseminado na sociedade em geral, incluindo as redações. É como se o colunista dissesse, de maneira velada: para que esse ministério se nós existimos? Em seu livro **A representação do eu na vida cotidiana**, o sociólogo Ervin Goffman (2007) localiza a ideia nas relações do dia a dia, mas é possível observá-la de modo funcional, ou seja, o tom proverbial está ligado a “sancionar” ou “alertar”, mas também a “distinguir”:

Fazem-se brincadeiras e jogos sociais nos quais são intencionalmente arquitetadas situações embaraçosas que não devem ser levadas a sério. Criam-se fantasias nas quais ocorrem situações de exposição arrasadoras. Contam-se e repetem-se anedotas do passado — reais, enfeitadas ou inventadas — pormenorizando rupturas que de fato ocorreram, quase ocorreram ou que ocorreram e foram admiravelmente solucionadas. Parece não ver nenhum grupo que não tenha um estoque preparado desses jogos, fantasias e contos que servem de aviso, para serem usados como fonte de humor, recursos catárticos para as ansiedades e sanção destinada a persuadir os indivíduos a serem modestos nas suas pretensões e razoáveis nas expectativas projetadas. (GOFFMAN, 2007, p. 22)

Na área da cultura, ocorreram outros impasses que podem ser entendidos a partir de uma análise do campo da saúde. A movimentação política que levou à criação do SUS deixou claro desde o início que o maior beneficiário da política de saúde era o usuário. É claro que os profissionais de saúde deveriam também ser protegidos, mas o beneficiário-fim era o usuário do sistema de saúde. No campo da cultura e das políticas culturais, essa colocação teve um momento específico. Gilberto Gil, primeiro-ministro negro da pasta, ao realizar seu discurso de posse (LEIA..., 2003), fez a inflexão e, pela primeira vez no caso do MinC, o beneficiário das políticas culturais deveria trocar de lugar. A partir desse discurso, lembrado pela expressão “*do-in antropológico*”, quem deveria ser o foco das políticas culturais era o cidadão, não mais a classe artística.

Ao analisar a inflexão feita por Gil em seu discurso de posse, Heloisa Buarque de Hollanda refletiu sobre aquele momento:

A palavra “cultura” vem do latim *colĕre*, que na origem quer dizer habitar, morar, residir, como em colonos, colônia, colonizar ou dominar. Esse é o primeiro sentido dela. Segundo sentido, cultivar, como resultado de um cultivo, promover o crescimento, as plantinhas... ou educar. Então nós estamos repetindo em outras palavras o mesmo movimento. Terceiro: proteger e honrar com devoção, que é cultuar, no sentido religioso, canonizar, e aí tem outra pegadinha, porque realmente essas três definições originais de cultura fizeram durante muito tempo um razoável estrago, porque a coisa está sempre ligada, isto é, cultura quer dizer civilização. Quer dizer educar, quer dizer “cala a boca”, quer dizer dominar, quer dizer se impor, uma civilização ou uma cultura. E o Gil tem uma frase ótima no discurso [de posse]: “Cultura, como alguém já disse, não é ‘apenas uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos’”. A primeira coisa que o Gil fez, que eu acho que nenhum outro ministro fez, foi perguntar o que é cultura, já que ele era o ministro. Ele fez essa pergunta, foi o primeiro, gente, eu juro que foi o primeiro ministro que fez essa pergunta. Os demais já sabiam e continuaram cultuando, canoizando. Para ele, cultura é o seguinte, cultura como usina de símbolos de um povo, cultura como sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Ele escreve bonito – gestos, jeitos, os sentidos de nossos jeitos –, e foi uma das frases que ele falou no discurso inteiro. O sentido de nossos jeitos é uma cultura, é o que ele está chamando de cultura. É importante a gente ver que, se é senso dos nossos jeitos, está no plural essa palavra, são muitos os jeitos, não tem um que vai civilizar, não tem nada para ser cultuado, é o jeito de um povo, de todo mundo. (informação verbal)<sup>339</sup>

Em janeiro de 2023, a primeira mulher negra, a cantora e compositora Margareth Menezes, assumiu o MinC. Novamente, o combatido MinC está em pé.

339 Depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda no seminário História da Política Cultural no Brasil em 6 de abril de 2018, no Sesc São Paulo.



# REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves. Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). *In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]a. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-superior-de-estudos-brasileiros-iseb>. Acesso em: 27 maio 2022.

ABREU, Alzira Alves. Partido Comunista Brasileiro (PCB). *In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]b. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>. Acesso em: 27 maio 2022.

ACABOU o MDB cultural! Vamos dar nome aos bois. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 59, n. 71.61, p. 3-4, 16 dez. 1979. [Folhetim].

ACYR de Castro. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa454458/acyr-de-castro>. Acesso em: 14 nov. 2022.

A IDENTIDADE Cultural. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 61, n. 76, p. 6-9, 5 abr. 1981. [Folhetim].

AGÊNCIA Nacional de Cinema. [s. d.]. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/condecine>. Acesso em: 9 fev. 2022.

ALEGRIA, já. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 87.01, p. 2, 4 mar. 1984. [Primeiro Caderno].

ALENCAR, José Almino de. Um projeto negativo. **Piauí/Folha/UOL**, 10 jun. 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-projeto-negativo/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ALIANÇA intriga os artistas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIV, n. 166, p. 3, 21 set. 1994. [Política e Governo].

ALMEIDA, Miguel. Fomos a la plaza. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 86.63, p. 27, 26 jan. 1984. [Ilustrada].

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amanccio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amanccio.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.

A MÃO sinistra. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n. 27.521, p. 2, 8 ago. 2004. [Primeiro Caderno].



- ANDERSON, Perry. FH é esperança de colocar Brasil na história. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 115, p. 1, 25 dez. 1994. [Caderno 2].
- ANGIOLILLO, Francisca; ARANTES, Silvana. Cultura sob intervenção. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 65.848, p. 1, 6 ago. 2002. [Ilustrada].
- ANTONIO Grassi: “O Juca sempre quis o cargo de Gilberto Gil”. **Cultura e Mercado**. 20 out. 2008. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/antonio-grassi-o-juca-sempre-quis-o-cargo-de-gilberto-gil/>. Acesso em: 14 out. 2022.
- A PALAVRA de ordem é conquistar o mercado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 50, n. 71.61, p. 13-14, 16 dez. 1979. [Folhetim].
- ARANTES, Silvana. Congresso faz acordo inédito e define liderança. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 81, n. 26.529, p. 1, 20 nov. 2001. [Ilustrada].
- ARANTES, Silvana. A lei do mercado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 86, n. 28.198, p. 1, 16 jun. 2016. [Ilustrada].
- ARAUJO, Inácio. Filme brasileiro ressurgue como negócio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.367, p. 1, 20 dez. 1995. [Ilustrada].
- ARAÚJO, Luís Edmundo. Um ministro pop-star. **Isto É Gente**, São Paulo, Ano 3, n. 179, 6 jan. 2003. Disponível em: [https://www.terra.com.br/istoegente/179/reportagens/time\\_lula\\_gilberto\\_gil.htm](https://www.terra.com.br/istoegente/179/reportagens/time_lula_gilberto_gil.htm). Acesso em: 2 jun. 2020.
- ARAÚJO, Paulo César de. **O réu e o rei**: minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARAÚJO, Zulu. Entrevista realizada por Fabiana Guimarães Xavier. **Fundação Cultural Palmares**. Salvador, 2016.
- ARAÚJO, Zulu. Trilhas da diáspora. Artigos institucionais. *In*: **Fundação Cultural Palmares**. Brasília, [s. d.]. Disponível em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=7659](http://www.palmares.gov.br/?page_id=7659). Acesso em: 3 maio 2021.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 177-193, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/HcwrZBXdXyzGY6QcbqqX6pj/?lang=pt>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- ARTISTAS defendem Ferreira Gullar de críticas do Ministério da Cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 86, n. 28.034, p. 7, 3 jan. 2006. [Primeiro Caderno].
- ARTISTAS fazem jantar de desagravo a Ferreira Gullar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.033, p. 2, 20 jan. 1995. [Ilustrada].
- AS INSTITUIÇÕES e as políticas culturais no Brasil. **Vozes da Funarte SP**. 15 dez 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/as-instituicoes-e-as-politicas-culturais-no-brasil>. Acesso em: 4 jun. de 2022.
- ATTAYDE, Maria Cristina. A lei geral de comunicação eletrônica de massa e a qualidade da programação televisiva. **Revista do Serviço Público**, Brasília, v. 58, n. 3, p. 303-322, jul./set. 2007. Disponível em: <https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/issue/view/32>. Acesso em: 14 out. 2022.
- AUGUSTO, Sérgio. Ferreira Gullar anuncia a volta da Funarte. **Folha de S. Paulo**, Ano 72, n. 23.246, p. 5, 24 nov. 1992. [Ilustrada].
- AUTONOMIA Literária. Depois da última sessão de cinema: SPcine, audiovisual e democracia. *Live* com Mariza Leão e Fabio Maleronka Ferron em 31 de agosto de 2021. **YouTube**, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c7OsnGISwWw>. Acesso em: 15 ago. 2022.

- AUGUSTO, Sérgio. Um festão cívico para reivindicar um direito. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 87.38, p. 4, 10 abr. 1984. [Primeiro Caderno].
- AUGUSTO, Sérgio. Si hay Gobierno, eles são contra. **Folha de S.Paulo**, Ano 65, n. 90.76, p. 43, 14 mar. 1985a. [Ilustrada].
- AUGUSTO, Sérgio. Marilena Chaui critica filosofia nacionalista. **Folha de S.Paulo**, Ano 65, n. 92.57, p. 43, 11 set. 1985b. [Ilustrada].
- AUMENTA para 81% a aprovação dos brasileiros ao Plano Collor. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 70, n. 22.349, p. 1, 23 mar. 1990. [Economia].
- AUTRAN, Arthur. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 264- 280, 2012. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/272>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro**: a defesa do mistério. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BARRETO, Luiz Carlos. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 11 de junho de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro2.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLIAND, Denis (org.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BATISTA JR., Paulo Nogueira (org.). **Paulo Nogueira**: pensando o Brasil. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- BEHRING, Eliane R.; BOSCHETTI, Ivanete. **Política social**: fundamentos e história. São Paulo: Cortez, 2016. v. 2.
- BELLUZZO, Luiz Gonzaga. O marco foi a Carta ao Povo Brasileiro. **Revista Fórum**, Porto Alegre, Ano 10, 20 out. 2011. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/revista/30/o-marco-foi-a-carta-ao-povo-brasileiro/>. Acesso em: 10 maio 2020.
- BENTES, Ivana. **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BENTES, Ivana. O Estado Novo da Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n. 27.863, p. 6, 19 set. 2004. [Caderno Mais!].
- BERCOVICI, Gilberto; MASSONETTO, Luís Fernando. A constituição dirigente invertida: a blindagem da Constituição Financeira e a agonia da Constituição Económica. **Boletim de Ciências Económicas**, Coimbra, v. XLIX, p. 57-77, 2006. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bits-tream/10316.2/24845/1/BoletimXLIX\\_Artigo2.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bits-tream/10316.2/24845/1/BoletimXLIX_Artigo2.pdf?ln=pt-pt). Acesso em: 11 nov. 2022.
- BERGAMO, Mônica. “Ausência de Gil cria disputa interna”, diz Pinho. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n. 27.349, p. 8, 18 fev. 2004. [Primeiro Caderno].
- BERGAMO, Mônica. “Estamos a um passo do totalitarismo”, diz Caetano. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 86, n. 28.036, p. 2, 5 de jan. 2006. [Ilustrada].
- BERGAMO, Mônica; BOMBIG, José Alberto. Frei Betto ataca escolha de Gil para a Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 89.921, p. 11, 17 dez. 2002. [Primeiro Caderno].
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- BIOGRAFIA de Bibi Ferreira. Projeto Memória das Artes. **Portal Funarte**. [s. d.]. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-bibi-ferreira/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

- BLOCH, Arnaldo. 'A cultura está sob intervenção'. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LXXVIII, n. 25.472 p. 1, 3 maio 2003. [Segundo Caderno].
- BOCCHINI, Bruno. Gil: "Sou 'hacker' em espírito e vontade". **Agência Brasil**. 31 jan. 2005. Disponível em: <http://memoria.abc.com.br/agenciabrasil/noticia/2005-01-31/gil-sou-%E2%80%98hacker%E2%80%99-em-espirito-e-vontade>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- BORTOLOTTI, Marcelo. "Chatô", o filme mais longo de todos os tempos. *Época*. 10 abr. 2015. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/chato-o-filme-mais-longo-de-todos-os-tempos.html>. Acesso em: 28 abr. 2020.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZjdTvZbrz8pbD-QnDqk/?lang=pt>. Acesso em: 16 jan. 2021.
- BOTELHO, Isaura. **Romance de formação**: Funarte e política cultural – 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001b.
- BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato. (org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983a. p. 122-155. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 39)
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Trad. Miguel Serilas Pereira. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983b.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.
- BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca**: diálogos entre ciência e arte. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A profissão do sociólogo**: preliminares epistemológicas. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2001. p.17-58.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado**: curso no Collège de France (1959-1992) .Trad. Pedro Elói Duarte. São Paulo: Edições 70, 2018.
- BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 50.278**, de 17 de fevereiro de 1961. Cria o Grupo de Indústria Cinematográfica e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1950-1969/D50278.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D50278.htm). Acesso em: 10 dez. 2021.
- BRASIL. Casa Civil. **Ato Institucional n. 1**, de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm). Acesso em: 20 maio 2021.
- BRASIL. Casa Civil. **Ato Institucional n. 2**, de 27 de outubro de 1965. Mantem a Constituição Federal de 1946, as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as alterações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da Revolução de 31.03.1964, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm). Acesso em: 20 maio 2021.
- BRASIL. Casa Civil. **Decreto-lei n. 74**, de 21 de novembro de 1966a. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/del0074.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0074.htm). Acesso em: 12 nov. 2020.
- BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 4.943**, de 6 de abril de 1966b. Transforma em Fundação a atual Casa de Rui Barbosa e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/l4943.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4943.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Secretaria Geral. **Decreto-lei n. 200**, de 25 de fevereiro de 1967. Dispõe organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0200.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0200.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Ato Institucional n. 5**, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso em: 12 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto-lei n. 1.077**, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. Biblioteca da Presidência da República. **Discurso feito aos dirigentes da ARENA, no Palácio da Alvorada, em 29 de agosto de 1974**. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos/1974/17.pdf/view>. Acesso em: 2 fev. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Departamento de documentação e divulgação, 1975. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001728.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política da Educação, da Cultura e do Desporto**. Brasília, DF: Departamento de documentação e divulgação, 1977. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001760.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Emenda Constitucional n. 11**, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Emendas/Emc\\_anterior1988/emc11-78.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm). Acesso em: 2 fev. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Emenda Constitucional n. 15**, de 19 de novembro de 1980. Reestabelece o sistema do voto direto nas eleições para Governador de Estado e para Senador da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc\\_anterior1988/emc15-80.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc15-80.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Território Federal do Amapá. **Diário Oficial**, n. 3938, 24 maio 1983.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 91.144**, de 14 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhes os órgãos que menciona, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1980-1989/d91144.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/d91144.htm). Acesso em: 21 nov. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 7.505**, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l7505.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 7.668**, de 22 de agosto de 1988a. Autoriza o Poder Executivo a constituir a Fundação Cultural Palmares - FCP e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7668.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7668.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988b**. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 13 maio 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 150**, de 15 de março de 1990a. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos seus Ministérios, e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/MPV/1990-1995/150.htm](https://www.planalto.gov.br/CCivil_03/MPV/1990-1995/150.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 8.028**, de abril de 1990b. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos seus Ministérios, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8028.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8028.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 99.492**, de 3 de setembro de 1990c. Constitui as Fundações Instituto Brasileiro de Arte e Cultura IBAC, Biblioteca Nacional (BN), e a Autarquia Federal Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural IBPC. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1990-1994/d99492.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d99492.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 161**, de 15 de março de 1990d. Altera a legislação do Imposto de Renda das pessoas jurídicas, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/1990-1995/161.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/161.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. **Lei n. 8.490**, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8490.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8490.htm). Acesso em: 13. nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 8.685**, de 20 de julho de 1993a. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 974**, de 8 de novembro de 1993b. Regulamenta a Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D0974.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D0974.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 823**, de 21 de maio de 1993c. Dispõe sobre a estruturação do Conselho Nacional de Política Cultural e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1990-1994/d0823.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0823.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 752**, de 6 de dezembro de 1994. Dispõe sobre a alteração da Lei n. 8490, de 19 de novembro de 1982, na Lei n. 8.876, de 2 de maio de 1994, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/1990-1995/752.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1990-1995/752.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Banco de projetos: cultura é um bom negócio**. Brasília, 1995a. Disponível em: [http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/1049484/RESPOSTA\\_PEDIDO\\_Banco%20de%20Projeto%20-%20Cultura%20bom%20negocio-1995.pdf](http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/1049484/RESPOSTA_PEDIDO_Banco%20de%20Projeto%20-%20Cultura%20bom%20negocio-1995.pdf). Acesso em: 10 dez. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 1.494**, de 17 de maio de 1995b. Regulamenta a Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece a sistemática do Programa Nacional de Apoio à Cultura e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d1494.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d1494.htm). Acesso em: 20 dez. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, 1995c. Disponível em: [http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/1049484/RESPOSTA\\_PEDIDO\\_cultura%20um%20bom%20negocio.pdf](http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/1049484/RESPOSTA_PEDIDO_cultura%20um%20bom%20negocio.pdf). Acesso em: 10 dez. 2021.

BRASIL. **Plano Diretor da Reforma do Aparelho de Estado**. Brasília: Presidência da República, Câmara da Reforma do Estado, Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, 1995d. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/fhc/plano-diretor-da-reforma-do-aparelho-do-estado-1995.pdf&sa=D&source=docs&ust=1670941934606005&usq=AOvVaw0s4jlyOKFqd1MRBCSnu3Aj>. Acesso em: 19 nov. 2021.



BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura no Brasil – 1996**: Relatório de atividades. Brasília: Ministério da Cultura, 1996a. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/6234/2/Cultura%20no%20Brasil%20-%201996.PDF>. Acesso em: 9 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 1.515-1**, de 12 de setembro de 1996b. Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/1996-2000/1515-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/1996-2000/1515-1.htm). Acesso em: 21 nov. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 2.035**, de 11 de outubro de 1996c. Dá nova redação ao art. 7º do Decreto n. 575, de 23 de junho de 1992, e ao art. 15 do Anexo I do Decreto n. 1673, de 11 de outubro de 1995. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1996/decreto-2035-11-outubro-1996-435770-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BRASIL. **Decreto n. 1.939**, de 25 de junho de 1996d. Dispõe sobre a estruturação do Conselho Nacional de Política Cultural e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1996/d1939.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1996/d1939.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Emenda Constitucional n. 16**, de 04 de junho de 1997a. Dá nova redação ao § 5º do art. 14, ao caput do art. 28, ao inciso II do art. 29, ao caput do art. 77 e ao art. 82 da Constituição Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc/emc16.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc16.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 1.589**, de 24 de setembro de 1997b. Altera dispositivos da Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/Antigas/1589.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/Antigas/1589.htm). Acesso em: 13 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 9.478**, de 6 de agosto de 1997c. Dispõe sobre a política energética nacional, as atividades relativas ao monopólio do petróleo, institui o Conselho Nacional de Política Energética e a Agência Nacional do Petróleo e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9478.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9478.htm). Acesso em: 25 nov. 2021.

BRASIL. Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado. **A reforma do aparelho do Estado e as mudanças constitucionais**: síntese & respostas a dúvidas mais comuns. Brasília: MARE, 1997d. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/documents/mare/cadernosmare/caderno06.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 9.637**, de 15 de maio de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9637.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9637.htm). Acesso em: 21 nov. 2021.

BRASIL. Casa Civil. **Medida Provisória n. 2.228-1**, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 17 out. 2022.

BRASIL. Secretaria do Audiovisual. **Cinema, som e vídeo**: 1995.2002: relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual, Brasília, 2002a. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/relatorio-de-atividades-sav-19952002.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 10.454**, de 13 de maio de 2002b. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – CONDECINE, de que trata a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/l10454.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10454.htm). Acesso em: 9 nov. 2020.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 4.805**, de 12 de agosto de 2003a. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2003/d4805.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4805.htm). Acesso em: 7 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portaria MinC n. 515**, de 28 de novembro de 2003b: Cria o Programa REFAVELA no âmbito do MinC. Disponível em: [https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-515-2003\\_184882.html](https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-515-2003_184882.html). Acesso em: 9 fev. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portaria MinC n. 525**, de 28 de novembro de 2003c: Cria o Programa Cidade Aberta. Disponível em: [https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-525-2003\\_184867.html](https://www.normasbrasil.com.br/norma/portaria-525-2003_184867.html). Acesso em: 9 fev. 2022.

BRASIL terá nova política nacional de cultura em 2004. **Agência Brasil**. 21 dez. 2003d. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-21/brasil-tera-nova-politica-nacional-de-cultura-em-2004>. Acesso em: 8 maio 2020.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Portaria MinC n. 156**, de 6 de julho de 2004. Revogada pela Portaria MinC n. 118, de 30 de dezembro de 2013. Brasília, 2004. Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-minc-no-156-de-6-de-julho-2004>. Acesso em: 27 mar. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Emenda Constitucional n. 48**, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc48.htm). Acesso em: 22 nov. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Decreto n. 5.761**, de 27 de abril de 2006a. Regulamenta a Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/decreto/d5761.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5761.htm). Acesso em: 7 jul. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 11.437**, de 28 de dezembro de 2006b. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11437.htm). Acesso em: 21 nov. 2022.

BRASIL. Casa Civil. **Lei n. 12.343**, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm). Acesso em: 21 nov. 2022.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**, v. 1. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf). Acesso em: 12 nov. 2020.

BRASIL. Secretaria-Geral. **Medida Provisória n. 728**, de 23 de maio de 2016. Revoga os dispositivos da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, restabelece dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, e cria as Secretarias Especiais dos Direitos da Pessoa com Deficiência e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv728.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv728.htm). Acesso em: 30 nov. 2022.

BRASIL. Secretaria-Geral. **Medida Provisória n. 870**, de 1º de janeiro de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm). Acesso em: 30 nov. 2022.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **A reforma do aparelho do Estado e a Constituição brasileira**. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública ENAP, 1995. Disponível em: <https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/384/1/1texto.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **Crise econômica e reforma do Estado no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1996.

BUCCI, Eugênio. Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje. **Rumores**, n. 20. v. 10, 2016, p. 172-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/issue/view/9410/878>. Acesso em: 29 jun. 2021.

CAETANO Veloso: o artista por ele mesmo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 52, n. 42.74, p. 43, 20 jan. 1972. [Ilustrada].

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 58, p. 137-156, jun. 2014.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no governo militar: o Conselho Federal de Cultura. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA, 13., 2008, Rio de Janeiro (RJ), 2008. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2008. Disponível em: [http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933\\_ARQUIVO\\_Anpuh2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf). Acesso em: 21 de julho de 2020.

CALICCHIO, Vera. Centro Popular de Cultura (CPC). *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 27 maio 2022.

CALIL, Carlos Augusto. Central do Brasil: o dono do chapéu. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 97-111, jan./fev. 1999.

CALIL, Carlos Augusto. Cinemateca: um imbróglio bem embrulhado **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 101, n. 33.758, p. 8, 8 ago. 2021. [Ilustríssima].

CALIL, Carlos Augusto. Entrevista realizada por Sylvio Rocha no dia 29 de junho de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro5.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CAMPANERUT, Camila. Após série de desgastes, Ana de Hollanda deixa Ministério da Cultura; Marta Suplicy assume. **UOL Notícias**, 11 set. 2012. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/11/apos-serie-de-desgastes-ana-de-hollanda-deixa-ministerio-da-cultura.htm>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CÂNDIDO, Daniela; SOUSA, Luís Otávio de. Abdias do Nascimento. *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/abdias-do-nascimento>. Acesso em: 27 maio 2022.

CANZIAN, Fernando. Incentivos a cultura serão recorde em 95. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.316, p. 1, 30 out. 1995. [Ilustrada].

CAPELATO, Maria Helena. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988. (Coleção Repensando a História)

CARDOSO, Fernando Henrique. O PSDB e o governo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 70, n. 22.551, p. 3, 2 jul. 1990. [Primeiro Caderno].

CARDOSO, Fernando Henrique. Reforma e imaginação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.839, p. 3, 10 jul. 1994. [Caderno Mais!].

CARDOSO, Fernando Henrique. **Discurso de despedida do Senado Federal**: filosofia e diretrizes de governo. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Comunicação Social, 1995a.



- CARDOSO, Fernando Henrique. **Discurso de posse**: 1º de janeiro de 1995. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Comunicação Social, 1995b.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Mãos à Obra, Brasil**: proposta de governo (1994). Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008a. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/b27wf>. Acesso em: 7 dez. 2021.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Avança Brasil**: proposta de governo [1998]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008b. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/62rp6>. Acesso em: 7 dez. 2021.
- CARDOSO, Fernando Henrique. O real e o sonho. [Discurso proferido pelo senador Fernando Henrique Cardoso no Memorial JK, Brasília, 28 jul. 1994]. *In*: CARDOSO, Fernando Henrique. **Mãos à Obra, Brasil**: proposta de governo. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008c. p. 112-126. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/b27wf>. Acesso em: 7 dez. 2021.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Diários da Presidência**: 1995-1996. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Diários da Presidência**: 1997-1999. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Diários da Presidência**: 1999-2000. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron. São Paulo, 13 de março de 2019. Gravada em MOV.
- CARVALHO, Olavo de. **O jardim das aflições**: de Epicuro à ressurreição de César: ensaio sobre o materialismo e a religião civil. São Paulo: Vide Editorial, 1995.
- CASARÕES, Guilherme Stolle Paixão e. “**O tempo é o senhor da razão**”? a política externa do governo Collor, vinte anos depois. 2014. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-13052015-113251/publico/2014\\_GuilhermeStollePaixaoCasaroes\\_VO-rig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-13052015-113251/publico/2014_GuilhermeStollePaixaoCasaroes_VO-rig.pdf). Acesso em: 19 jan. 2021.
- CASTELO, José. Cultura. *In*: FIGUEIREDO, Rubens; LAMOUNIER, Bolívar (org.). **A Era FHC**: um balanço. São Paulo: Editora de Cultura, 2002. p. 627-656.
- CASTRO, Daniel. Redes se unem contra agência do cinema. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n.27.549, p. 4, 5 de set. de 2004. [Ilustrada].
- CASTRO, Ruy. O fantasma da ópera ministerial. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 91.41, p. 49, 18 maio 1985. [Ilustrada].
- CASTRO, Ruy. Supérfluo intocável. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 97, n. 32.247, p. 2, 17 jul. 2017. [Primeiro Caderno]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2017/07/1901780-superfluo-intocavel.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- CASTRO NETTO, David Antonio de. Propaganda e sociedade: o caso das Diretas Já! e a campanha eleitoral de Tancredo Neves. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 14, n. 26, p. 84-112, 2020.
- CATANI, Afrânio Mendes; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de; NOGUEIRA, Maria Alice (org.). **O vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CAVALCANTE, Jesualdo. *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jesualdo-cavalcanti-barros>. Acesso em: 26 maio 2022.

- CAVERSAN, Luiz. Avaliação do governo FHC é a pior do ano. **Folha de S.Paulo**. 31 jul. 2002.
- CENTRO de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. **Seminário Histórias da Políticas Culturais no Brasil: 1981-1993 e 1995 a 2010**. São Paulo, 2018/2019.
- CEVASCO, Maria Elisa. Cultura: um tópico britânico do marxismo ocidental. In: MUSSE, Ricardo; LOUREIRO, Isabel (org.). **Capítulos do Marxismo Ocidental**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CESA, Susana. José Jerônimo Moscardo de Sousa. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. FGV CPDOC. [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-jeronimo-moscardo-de-sousa>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- CHAMERS, Douglas; SOUZA, Maria do Carmo Campello de; BORON, Atilio (ed.). **The right and democracy in Latin America**. Westport: Praeger Publishers, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAUÍ, Marilena *et al.* **Política cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron em 28 de abril de 2017. Gravada em MOV.
- CLARET, Martin (ed.). **O fenômeno Collor**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1989.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELLI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- COHN, Gabriel. Cultura é cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 90.23, p. 3, 20 jan. 1985. [Primeiro Caderno].
- COHN, Gabriel. Concepção oficial de cultura e processo cultural. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 22, p. 7-17, 1987. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf). Acesso em: 4 jun. 2022.
- COLIGAÇÃO A Força do Povo. **Lula Presidente: Programa de Governo 2007/2010**. São Paulo: Partido dos Trabalhadores/Fundação Perseu Abramo, [s. d.]. Disponível em: [https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/Programa\\_de\\_governo\\_2007-2010.pdf](https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/Programa_de_governo_2007-2010.pdf). Acesso em: 27 mar. 2022.
- COLIGAÇÃO Lula Presidente. **A imaginação a serviço do Brasil: programa de políticas públicas de cultura. Resoluções de encontros e congressos & programas de governo**. São Paulo: Partido dos Trabalhadores/Fundação Perseu Abramo, 2002a. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/01-aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>. Acesso em: 18 maio 2020.
- COLIGAÇÃO Lula Presidente. **Programa de Governo 2002: crescimento, emprego e inclusão Social**. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002b. Disponível em: <https://www1.uol.com.br/fernandodorodrigues/arquivos/eleicoes02/plano2002-lula.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- COLLOR, Fernando. **Agenda para o consenso**. Uma proposta social-liberal. Brasília: Secretaria de Imprensa/Presidência da República, 1992. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/collor/agenda-para-o-consenso-uma-proposta-social-liberal-1992>. Acesso em: 15 ago. 2022.

COMISSÃO Econômica para a América Latina, Cepal – Sobre, [s. d.]. **Nações Unidas**. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/sobre>. Acesso em: 6 jun. 2022.

COMPROMISSO com a nação firmado pela Aliança Democrática, 7 ago. 1984. In: LYRA, Teresa Cristina (ed.). **Redemocratização do Brasil – 20 anos**: pronunciamentos proferidos na sessão especial do Senado Federal em comemoração aos 20 anos de redemocratização do país. Brasília, DF: Editora Deadline Comunicação Ltda., 2005. p. 9-13. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/200557/redemocratizacaobrasil20anos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 nov. 2020.

“CONTAVA com fracasso; com roubo não”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 85, n. 28.023, p. 4, 23 dez. 2005. [Ilustrada].

CORNELLI, Marcela. Gil divulga nota com explicações sobre crise no Minc. **Sintrajusc**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.sintrajusc.org.br/gil-divulga-nota-com-explicacoes-sobre-crise-no-minc/>. Acesso em: 17 out. 2022.

COSTA, Eliane. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 17 de maio de 2017. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro4.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

COSTA, Eliane. A Petrobrás e os desafios contemporâneos no campo da cultura. **Cadernos FGV Projetos**, Rio de Janeiro, Ano 7, n. 19, p. 62-71, mar. 2012. Disponível em: [https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/caderno\\_n19.pdf](https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/caderno_n19.pdf). Acesso em: 23 jul. 2022.

COSTIN, Claudia. Organizações sociais como modelo para gestão de museus, orquestras e outras iniciativas culturais. **Administração em Diálogo**, São Paulo, n. 7, p. 107-117, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/rad/article/view/673/470>. Acesso em: 9 jun. 2022.

COURI, Norma. Que dizer de um Ministério da Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 89.18, p. 10, 7 out. 1984. [Ilustrada].

COURI, Norma. Cultura-85, um debate que começa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 90.09, p. 12, 6 jan. 1985. [Ilustrada].

COUTO, José Geraldo. O Brasil vive “boom” cinematográfico. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.377, p. 1, 30 dez. 1995. [Ilustrada].

CRESPO, Sílvio. Manifesto divide classe cinematográfica. **Cultura e Mercado**, São Paulo, 9 maio 2003. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/manifesto-divide-classe-cinematografica/>. Acesso em: 3 jun. 2020.

CULTURA em primeiro lugar. **G1**, 6 jul. 2004. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL896214-16021,00-CULTURA+EM+PRIMEIRO+LUGAR.html>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CULTURA, esse debate dá samba. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 90.71, p. 45, 9 mar. 1985. [Ilustrada].

CULTURA livre. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano XCIX, n. 347, p. 10, 25 mar. 1990. [Primeiro Caderno].

“CULTURA Para Todos” é tema de seminário em várias capitais brasileiras. **Agência Brasil**. 25 jul. 2003. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-07-25/cultura-para-todos-e-tema-de-seminario-em-varias-capitais-brasileiras>. Acesso em: 8 maio 2020.

DANTAS, Fernando. Gil manda demitir secretário de projetos. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, Ano 125, n. 40.299, p. 6, 17 fev. 2004. [Nacional].

DANTAS, Pedro; MATTOS, Laura. Três se demitem da Cultura, e Gil questiona permanência. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n. 27.349, p. 8, 18 fev. 2004. [Primeiro Caderno].

- DIEGUES, Carlos. Foi seu ouvido que entortou. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 76, n. 24.633, p. 5, 11 set. 1996. [Ilustrada].
- DINIZ, Eli. Empresários e Governo Lula: percepções e ação política entre 2002 e 2006. *In: V Workshop Empresa, empresários e sociedade: O mundo empresarial e a questão social*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2 a 5 de maio de 2006. Disponível em: [https://arquivofee.rs.gov.br/5workshop/pdf/mesa02\\_eli.pdf](https://arquivofee.rs.gov.br/5workshop/pdf/mesa02_eli.pdf). Acesso em: 13 dez. 2021.
- DIRETAS já. Erros, 1983/1984. Memória Globo, **Portal G1**. Rio de Janeiro, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja/noticia/diretas-ja.ghtml>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- DIRETAS não podem parar. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 86.77, p. 2, 9 fev. 1984. [Primeiro Caderno].
- DISCURSO do ministro Gilberto Gil empossando sua equipe no Ministério da Cultura. Brasília, 15 jan. 2003a. **Portal da Cultura**, Ministério da Cultura. 19 jan. 2011. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/author/admin/page/708/index.html>. Acesso em: 8 maio 2020.
- DISCURSO do ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura XXI. Fortaleza, 20 mar. 2003b. **Portal da Cultura**, Ministério da Cultura. 20 jan. 2011. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=1158>. Acesso em: 8 maio 2020.
- DISTENSÃO não elimina AI-5. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 55, n. 55.21, p. 1, 20 jun. 1975. [Caderno 1].
- DOBRY, Michel. **Sociologia das crises políticas: a dinâmica das mobilizações multissetoriais**. Trad. Dalila Pinheiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DOSSIÊ – Programa Cultura Viva. **Políticas Culturais em Revista**, Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 7, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1006>. Acesso em: 23 maio 2022.
- DUGNANI, Patrício. Medo, política e mídia: o discurso do medo em duas eleições presidenciais. **Revista Observatório**, Palmas, v. 2, n. 1, p. 299-317, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/1742/8677>. Acesso em: 6 maio 2022.
- DULCI, Luiz. Os intelectuais e a criação do PT. **Fundação Perseu Abramo**, Centro Sérgio Buarque de Holanda, 2018. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/os-intelectuais-e-a-criacao-do-pt-2/>. Acesso em: 01 jul. 2021.
- DURAND, José Carlos Garcia. **Public and private art funding in Brazil: relatório de pesquisa n. 3**. São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/3081>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- DURAND, José Carlos Garcia. [Entrevista]. *In: SESC SÃO PAULO*. José Carlos Garcia Durand. **Revista E-Abril**, São Paulo, Ano 19, n. 10, p. 10-15, 2013. Disponível em: [https://issuu.com/sescsp/docs/2013\\_abril\\_revista\\_e\\_ano\\_19\\_n\\_10](https://issuu.com/sescsp/docs/2013_abril_revista_e_ano_19_n_10). Acesso em: 23 jul. 2021.
- EDUARDO, Kléber; MEIRELES, Andrei. Briga por dinheiro. **Revista Época**, São Paulo, Ano 6, n. 260, 11 maio 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,E-DR57384-6009,00.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- ESCOBAR, Pepe. Em busca dos espaços perdidos, **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 86.63, p. 27, 26 jan. 1984. [Ilustrada].
- ESCÓSSIA, Fernanda da. Cinema brasileiro terá câmara setorial. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.076, p. 1, 4 mar. 1995. [Ilustrada].
- ESPAÇO de negociação. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LIV, n. 18.385, p. 4, 10 mar. 1984. [O País].

FÁBIO Magalhães. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12321/fabio-magalhaes>. Acesso em: 12 nov. 2022.

FALCÃO, Joaquim. Cultura e globalização. In: MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1977, p. 17-29.

FELÍCIO, César; NAKAD JUNIOR, Jamil. Sigla surgiu como frente parlamentar. **Valor Econômico**, São Paulo, p. 10, 24 jan. 2005. [Especial].

FERNANDES, Marina Rossato. **ANCINAV: análise de uma proposta**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5624/6421.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 ago, 2021.

FERNANDES, Marina Rossato. **Políticas públicas para o audiovisual: o caso Ancinav**. São Paulo: Alameda, 2016.

FERNANDO Ghignone é o novo presidente da Sanepar. **Notícias Sanepar**. Paraná, 17 jan. 2011. Disponível em: <https://site.sanepar.com.br/a-sanepar/perfil>. Acesso em: 26 maio 2022.

FERREIRA Gullar. Biografia. **Academia Brasileira de Letras**. [s. d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D1042/biografia>. Acesso em: 13 nov. 2021.

FERREIRA, Juca. A centralidade da cultura no desenvolvimento. **Portal da Cultura**. Ministério da Cultura, 13 dez. 2010a. Disponível em: <http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/index.html%3Fp=108771>. Acesso em: 8 maio 2020.

FERREIRA, Juca. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 28 de setembro de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010b. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro5.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Carlos Castelo Branco. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/castelo-branco-carlos>. Acesso em: 26 maio 2022.

FERRON, Fabio Maleronka. **O primeiro fim do MinC**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/pt-br.php>. Acesso em: 19 jan. 2021.

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 173-193, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/144335>. Acesso em: 19 ago. 2021.

FERRON, Fabio Maleronka; MANEVY, Alfredo. **Depois da última sessão de cinema: Spcine, audiovisual e democracia**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FIGUEIRA, Paulo. Partido Democrático Social. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-democratico-social-pds>. Acesso em: 26 maio 2022.

FINOTTI, Ivan. Para Weffort faltou propaganda dos feitos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 89.740, p. 3, 16 dez. 2002. [Ilustrada].



- FIORI, José Luís. Os moedeiros falsos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.832, p. 6-7, 3 jul. 1994. [Caderno Mais!].
- FIORILLO, Marília Pacheco. Ministério sempre há que pintar por aí. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 8911, p. 72, 30 set. 1984. [Ilustrada].
- FLOR, Ana. Lula apoia mudanças da Lei Rouanet. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 84, n. 27.401, p. 5, 10 abr. 2004. [Ilustrada].
- FOSCHINI, Ana Carolina. Artistas esperam para definir seus candidatos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 60, n. 10.641, p. 8, 26 jun. 1989. [Primeiro Caderno].
- FOLHETIM. Os anos 70, **Folha de S.Paulo**, São Paulo, n. 152, p. 2-16, 16 dez. 1979. Disponível em: <http://www.ijns.es.gov.br/custom/download/biblioteca/jornais/FOLHETIM152.pdf> Acesso em: 14 ago. 2021.
- FONTENELLE, André. Alain Touraine acha que só FHC pode salvar o país. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.162, p. 4, 29 maio 1995. [Caderno 1].
- FRANCISCO Iglésias. **Instituto Moreira Salles**. [s. d.]. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/francisco-iglesias/>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- FRANCO, Ilmar. Comitê de FHC discute programa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano CVIII, n. 95, p. 5, 12 jul. 1998. [Política].
- FRAZÃO, Dilva. Biografia de Pedro Nava. **e-biografia**. [s. d.]. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/pedro\\_nava/#:~:text=Pedro%20Nava%20\(1903%2D1984\),5%20de%20junho%20de%201903](https://www.ebiografia.com/pedro_nava/#:~:text=Pedro%20Nava%20(1903%2D1984),5%20de%20junho%20de%201903). Acesso em: 28 maio 2022.
- FREIRE, Alexandre; FOINA, Ariel G.; FONSECA, Felipe. O impacto da sociedade civil (des)organizada: cultura digital, os articuladores e software livre no projeto pontos de cultura do MINC. **Portal e-governo**, [Florianópolis], 23 fev. 2006. Disponível em: <https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/6041-6033-1-PB.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- FREITAS, Jânio. Notícias do Front. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.999, p. 5, 17 dez. 1994. [Primeiro Caderno].
- FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. São Paulo. Editora Paz e Terra, 1984.
- FURTADO, Celso. Que somos? *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Arquivos Celso Furtado, v. 5. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado; Contraponto, 2012a. p. 29-41.
- FURTADO, Celso. Discurso de posse [1986]. *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Arquivos Celso Furtado, v. 5. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado; Contraponto, 2012b. p. 51-55.
- FURTADO, Celso. A ação do Ministério da Cultura [1987]. *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Arquivos Celso Furtado, v. 5. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado; Contraponto, 2012c. p. 75-85.
- FURTADO, Celso. **Diários intermitentes: 1937-2002**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar. Pensando a cultura. *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Arquivos Celso Furtado, v. 5. Rio de Janeiro: Centro Internacional Celso Furtado; Contraponto, 2012. p. 7-25.
- FUCUTA, Brenda. Weffort no primeiro 'round. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIV, n. 269, p. 1, 2 jan. 1995. [Caderno B].
- GALVÃO, Cláudia. Darcy Ribeiro. *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-darci>. Acesso em: 27 maio 2021.

- GAMA, Filipe Brito. A produção de documentários na Paraíba e o apoio do estado. *In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 11., 2015, Salvador. **Anais [...]**, Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Universidade Federal da Bahia, [s. p.]. Disponível em: <https://audio-visualbaiano.com.br/midiатеca/wp-content/uploads/2021/06/65709-1.pdf>. Acesso em: 22 maio 2021.
- GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.
- GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.
- GIL busca parceiros para instalar 50 Bases de Apoio à Cultura. **Agência Brasil**. 2 jun. 2003. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-06-02/gil-busca-parceiros-para-instalar-50-bases-de-apoio-cultura>. Acesso em: 11 maio 2022.
- GIL, Gilberto. Cultura digital e desenvolvimento: aula magna proferida na USP em 10 de agosto de 2004. **La insígnia**. 21 ago. 2004. Disponível em: [https://www.lainsignia.org/2004/agosto/cyt\\_001.htm](https://www.lainsignia.org/2004/agosto/cyt_001.htm). Acesso em: 10 maio 2020.
- GIL diz que Lula reafirmou a intenção de criar a Ancinav. **Teletime**. 14 jan. 2005. Disponível em: <https://teletime.com.br/14/01/2005/gil-diz-que-lula-reafirmou-a-intencao-de-criar-a-ancinav/?amp>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- GIL, Gilberto. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn em 1º de junho de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro4.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- GILBERTO Gil. *In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/gil-gilberto>. Acesso em: 6 maio 2022.
- “GILBERTO Gil é o Lula de Lula”, diz Caetano. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 83, n. 27.254, p. 5, 15 nov. 2003. [Ilustrada].
- GILBERTO Gil esclarece “baixas” no MinC. **Cultura e Mercado**. 18 fev. 2004a. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/gilberto-gil-esclarece-baixas-no-minc>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- GILBERTO Gil recebe apoio do MinC. **Cultura e Mercado**. 19 fev. 2004b. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/gilberto-gil-recebe-apoio-do-minc>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- GIRON, Luís Antônio. Collor quer o fim da pasta de Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 69, n. 10.783, p. 1, 14 nov. 1989. [Ilustrada].
- GIRON, Luís Antônio. Ipojuca Pontes quer fazer a ‘massa trabalhadora absorver cultura’. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 70, n. 22.369, p. 1, 2 abr. 1990a. [Ilustrada].
- GIRON, Luís Antônio. Ruth Escobar adia a reunião com Collor para ‘não dividir a classe’. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 70, n. 22.357, p. 3, 27 mar. 1990b. [Ilustrada].
- GODOY, José Henrique Artigas de. Os Nordestes de Freyre e Furtado. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 12, n. 24, p. 61-88, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n24p61>. Acesso em: 13 set. 2021.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2007.

- GOMIDE, Raphael. Gil diz que sofreu pressões do PT contra mudanças na Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 87, n. 28.407, p. 7, 11 jan. 2007. [Primeiro Caderno].
- GONÇALVES, Marco Augusto; CARIELLO, Rafael. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 87, n. 28.618, p. 8-9, 11 ago. 2007. [Ilustrada].
- GOYA, Alexandre. O que é copyright. **Site Pessoal de Alexandre Goya**, [s. l.], 24 ago. [s. d.]. Disponível em: <https://www.alexandre.goya.nom.br/creative-commons-license.html> Acesso em: 24 de agosto de 2020.
- GRAÇA, Eduardo. Mecenato Geral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVII, n. 169, p. 1, 24 set. 1997a. [Caderno B].
- GRAÇA, Eduardo. Almoço com artistas fecha ano da cultura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVII, n. 260, p. 7, 24 dez. 1997b. [Caderno B].
- GRAÇA, Eduardo. Francisco Cultura popular ameaçada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVIII, n. 305, p. 4, 7 fev. 1999. [Caderno B].
- GRILLO, Cristina. MinC não sabe como Fontes gastou. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 79, n. 25.667, p. 6, 12 jul. 1999. [Ilustrada].
- ‘GRITARIA esconde medo do fim da cultura do favor’. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 83, n. 27.069, p. 4, 14 maio 2003. [Ilustrada].
- GUERRA, Jonathas. **Caetano Veloso** [site]. São Paulo: Universal Music Brasil, 2022. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- GUIDO, Cristina. Celso Furtado. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/celso-monteiro-furtado>. Acesso em: 27 maio 2022.
- GULLAR faz programa do PCB. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 69, n. 10.726, p. 3, 19 set. 1989. [Ilustrada].
- HERNANDES, Assunção. Polêmica no MinC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CXI, n. 129, p. 3, 15 ago. 2004. [Caderno B].
- HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. Trad. Donald M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura**: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973. 2 v.
- HOINEFF, Nelson. Cinema, televisão, indústria e cultura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CXII, n. 344, p. 13, 18 mar. 2003. [Caderno A].
- ÍNDIOS negam acordo com o governo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CX, n. 12, p. 7, 20 abr. 2000.
- INTELECTUAIS descartam as atrizes. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 91.30, p. 29, 7 maio 1985. [Ilustrada].
- INTELECTUAIS comparam FHC aos colonizadores. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.893, p. 3, 2 set. 1994. [Caderno Supereleição].
- JABOR, Arnaldo. Cinema pode ser revolução cultural. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.345, p. 9, 28 nov. 1995. [Ilustrada].
- JOÃO Filgueiras Lima. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18200/joao-filgueiras-lima>. Acesso em: 13 set. 2022.



JOÃO Pacheco Chaves. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/chaves-pacheco>. Acesso em: 26 maio 2021.

JOSÉ Guilherme Merquior. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022, [s. d.]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3118/jose-guilherme-merquior>. Acesso em: 13 set. 2022.

KOTSCHO, Ricardo. **Explode um novo Brasil**: diário da Campanha das Diretas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KUGELMAS, Eduardo. Maria do Carmo Campello de Souza (1936-2006). **Dados**: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 49, n. 1, p. 5-10, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/px5bZdHjRz7L7rkKZgshQj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 abr. 2022.

KUSHNIR, Beatriz. Cláudio Abramo. In: **Dicionário Histórico- Biográfico Brasileiro, CPDOC/ FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]a. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/claudio-abramo>. Acesso em: 27 maio 2022.

KUSHNIR, Beatriz. Roland Corbisier. In: **Dicionário Histórico- Biográfico Brasileiro, CPDOC/ FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]b. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/roland-cavalcanti-de-albuquerque-corbisier>. Acesso em: 22 maio 2022.

LAGO, Graça. As razões de Roque Santeiro segundo Dias Gomes. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 55, n. 55.98, p. 40, 5 set. 1975. [Ilustrada].

LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna**: o homem da montanha. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso).

LEI Sarney ainda provoca dúvidas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 66, n. 95.75, p. 54-55, 26 jul. 1986. [Ilustrada].

LEI Sarney deu origem a tudo, após 14 anos de persistência. **Senado Notícias**. 20 dez 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/lei-rouanet-faz-20-anos-prestes-a-ser-substituida/lei-sarney-deu-origem-a-tudo-apos-14-anos-de-persistencia>. Acesso em: 20 maio 2022.

LEIA a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil. **Folha Online**. São Paulo, 2 fev. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acesso em: 8 maio 2020.

LEITÃO, Sérgio de Sá. Sem apocalipse. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CXI, n. 129, p. 3, 15 ago. 2004. [Caderno B].

LEITÃO, Sérgio de Sá. Ministério da Cultura. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 85, n. 28.024, p. 3, 24 dez. 2005. [Primeiro Caderno].

LEMONS, Renato. Afonso Arinos de Mello Franco. In: **Dicionário Histórico- Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/afonso-arinos-de-melo-franco>. Acesso em: 27 maio 2022.

LEMONS, Renato. De frente para o Brasil, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CX, n. 13, p. 1, 21 abr. 2000. [Caderno B].

LIMA, Deborah Rebello Lima. **As teias de uma rede**: uma análise do programa Cultura Viva. 2013a. Dissertação (Mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013a. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/11482/Deborah%20Rebello%20Lima.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 maio 2022.

LIMA, Jorge da Cunha. **A organização política do sonho**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

LIMA, Luciana Pizzzon Barbosa. **Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária**: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo. 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18122013-171521/publico/Dissertacaofinalcorrigida.pdf>. Acesso em: 27 maio 2022.

LIMA, Roni. Demitido, Gullar pede explicações ao presidente. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.025, p. 5, 12 jan. 1995. [Primeiro Caderno].

LIMA JUNIOR, Olavo Brasil de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando. Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-do-movimento-democratico-brasileiro-pmdb>. Acesso em: 27 maio 2022.

LOBATO, Eliane. Entre a habilidade e o quixotesco, o ator Antônio Grassi, secretário estadual de Cultura do Rio, quer levar arte para as favelas. **Revista Isto É**, Ano 4, n. 1711, 17 jul. 2002. Disponível em: [https://istoe.com.br/27160\\_LUXO+PARA+TODOS/](https://istoe.com.br/27160_LUXO+PARA+TODOS/). Acesso em: 25 maio 2020.

LOBATO, Elvira. Política marca história das telecomunicações. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.259, p. 13, 3 set. 1995. [Primeiro Caderno].

LOPES, Nayse. Iphan e TVE já temem cortes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVII, n. 220, p. 20, 14 nov. 1997. [Caderno 2].

LUIZ Carlos Barreto. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15728/luiz-carlos-barreto>. Acesso em: 30 nov. 2022.

LUIZ Roberto do Nascimento e Silva. In: **Dicionário Histórico-Bibliográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silva-luis-roberto-do-nascimento-e>. Acesso em: 13 dez. 2021.

LULA cai e tem 33%; Ciro sobe para 28%. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 64.762, p. 8, 31 jul. 2002. [Brasil].

LYRA, Teresa Cristina (ed.). **Redemocratização do Brasil – 20 anos**: pronunciamentos proferidos na sessão especial do Senado Federal em comemoração aos 20 anos de redemocratização do país. Brasília, DF: Editora Deadline Comunicação Ltda., 2005. p. 9-13. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/200557/redemocratizacaobrasil20anos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 nov. 2020.

MACHADO, Álvaro. [...] **metade é verdade**: Ruth Escobar. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

MADEIRA, Rafael Machado; TAROUÇO, Gabriela da Silva. A “direita envergonhada” no Brasil: como partidos reinterpretem seus vínculos com o regime militar? In: Congresso Latino-americano de Ciência Política, 5., 2010, Buenos Aires. **Anais [...]**, Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Ciência Política, 2010. Disponível em: <https://cdsa.academica.org/000-036/804.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2021.

MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo?**: a questão de bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

- MAGALHÃES, André. Aliança Democrática. In: **Dicionário Histórico-Bibliográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/alianca-democratica> Acesso em: 29 maio 2022.
- MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MAIS afastamentos no Ministério da Cultura. **Época Online**, [s. d.]. Disponível em: <http://revistae-poca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR62803-6009,00.html>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- MANIFESTO à Nação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano XCIX, n. 354, p. 7, 1º abr. 1990.
- MANIFESTO pede que Ministério da Cultura assuma compromissos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, p. 39, n. 91.34, 11 maio 1985. [Ilustrada].
- MARGEM de segurança. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano XCIV, n. 4, p. 10, 12 abr. 1984. [Primeiro Caderno].
- MÁRCIO Souza. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5552/marcio-souza>. Acesso em: 9 dez. 2022.
- MARSHALL, Thomas Humphrey. **Cidadania, classe social e status**. Trad. Meton Porto Gadelha. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2021.
- MARTINS, Marcus Augustus. As recentes tentativas de formulação de uma legislação para o audiovisual no Brasil. **Revista de Informação Legislativa**, v. 44, n. 174, p. 291-305, abr./jun. 2007. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/140972/R174-11.pdf?sequencia=1&isAllowed=y>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- MATTOS, Laura. “Demos poucos e primeiros passos”, diz Gil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 83, n. 27.289, p. 3, 20 dez. 2003. [Ilustrada].
- MATTOS, Laura. Cultura sob Guerra Fria. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 102, n. 34.217, p. 4-5, 11 jun. 2022. [Ilustrada].
- MATTOS, Laura; CROITOR, Cláudia. Com atrizes, Serra e Lula travam “duelo do medo”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 78.880, p. 8, 17 out. 2002. [Ilustrada]
- MEDEIROS, Jotabê. Gil conclui reforma na Lei Rouanet. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, Ano 127, n. 41096, p. 31, 24 abr. 2006.
- MELLO, Fernando Collor de. **Projeto Brasil Novo**. Discurso proferido durante a convenção do Partido da Reconstrução Nacional (PRN). Brasília, 12 jul. 1989.
- MEMORIAL da Democracia. [s. d.]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-marca-500-anos-do-descobrimento>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- MENDES, Helen Miranda. **O palco de Collor**: a precarização da política cultural no governo de Fernando Collor. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.
- MENDONÇA, Daniel. **Tancredo Neves**: da distensão à Nova República. Santa Cruz do Sul: Editora da Universidade Santa Cruz do Sul, 2004.

- MENDONÇA, Marcos. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka. São Paulo, 15 de abril de 2017. Gravada em MOV.
- MICELI, Sérgio. Arte e dinheiro. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.260, p. 3, 4 set. 1995. [Especial].
- MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil: anos 70**. São Paulo: Difel, 1984a.
- MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 24, n. 1, jan./mar. 1984b. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75901984000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75901984000100002&script=sci_arttext). Acesso em: 21 jul. 2020.
- MICHAEL, Andréa. FHC fez gestão neoliberal na cultura, diz PT. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 87.025, p. 1, 1º dez. 2002. [Especial].
- MIGLIACCIO, Marcelo; FRAGA, Plínio. Guerra entre Lula e FHC vive trégua nos camarins. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.913, p. 6, 22 set. 1994. [Especial].
- MILLÔR Fernandes. *In: Memórias da Ditadura*. Instituto Vladimir Herzog. São Paulo, [s. d.]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/millor-fernandes/>. Acesso em: 28 maio 2022.
- MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Cultura. **Inventário do fundo José Aparecido de Oliveira**. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fundos\\_colecoes/JAO/INVENTARIO\\_DO\\_FUNDO\\_JOSE\\_APARECIDO\\_DE\\_OLIVEIRA.pdf](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fundos_colecoes/JAO/INVENTARIO_DO_FUNDO_JOSE_APARECIDO_DE_OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 27 maio 2022.
- MINISTÉRIO da Cultura busca assessores entre paulistas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 90.88, p. 36, 26 mar. 1985. [Ilustrada].
- MINISTÉRIO da Cultura justifica aprovação de blog de Bethânia. **Portal A Tarde**, 17 mar. 2011. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/ministerio-da-cultura-justifica-aprovacao-de-blog-de-bethania-109541>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- MINISTÉRIO da Cultura não quer assumir dívidas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 81, n. 26.527, p. 12, 18 nov. 2001. [Primeiro Caderno].
- MINISTÉRIO da Cultura saiu na frente e fez sua reforma: entrevista. **Revista do Serviço Público**, Brasília, Ano 43, v. 114, n. 4, p. 4-7, 1986.
- MINISTRO da Cultura apoia nacionalização do cinema. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 90.92, p. 54, 30 mar. 1985. [Ilustrada].
- MIRANDA, Laércio. Amarelo, a cor símbolo da campanha. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 86.83, p. 4, 15 fev. 1984. [Primeiro Caderno].
- MOBILIZAÇÃO poderá ser um fato histórico. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 87.43, p. 4, 15 abr. 1984. [Primeiro Caderno].
- MOISÉS, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo. *In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (org.). Um olhar sobre a cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 1998. p. 448-462.
- MOISÉS, José Álvaro. Distorcer os fatos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 80, n. 25.993, p. 3, 2 jun. 2000. [Caderno 1].
- MOISÉS, José Álvaro; ALBUQUERQUE, Roberto Chacon de. **Pesquisa Economia da Cultura: resumo**. Rio de Janeiro, Fundação João Pinheiro, ago. 1998.
- MONTALVÃO, Sérgio. Ipojuca Pontes. *In: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbe-te-biografico/antonio-de-ipojuca-holanda-pontes>. Acesso em: 26 maio 2022.

- MONTEIRO, Maria Carmina; BARROS, Rogério. José Aparecido de Oliveira. *In: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-aparecido-de-oliveira>. Acesso em: 26 maio 2022.
- MONTEIRO, Maria Carmina; CECHINE, Sinclair. Francisco Weffort. *In: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/weffort-francisco> Acesso em: 12 jul. 2022.
- MONTENEGRO, Fernanda. O teatro é meu lugar. **O Globo**. Rio de Janeiro, Ano LX, n. 18.807, p. 5, 10 maio 1985. [O País].
- MONTENEGRO, Fernanda. Carta aberta ao presidente Fernando Collor de Mello. *In: BARBOSA, Neusa. Fernanda Montenegro: a defesa do mistério*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009a. p. 198-201.
- MONTENEGRO, Fernanda. Resposta ao ministro José Aparecido de Oliveira, do governo Sarney, a um convite para substituí-lo no cargo de Ministro da Cultura. *In: BARBOSA, Neusa. Fernanda Montenegro: a defesa do mistério*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009b. p. 194-197.
- MOREIRA, Delmo. Assanhos na cultura. **Revista Época**, Ano 5, n. 251, 13 jan. 2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR54955-6009,00.html>. Acesso em: 18 maio 2020.
- MORAES, Jomar. **Perfis Acadêmicos**. São Luís, Maranhão: Edições da Academia Maranhense de Letras, 2014. Disponível em: <https://academiamaranhense.org.br> Acesso em: 21 maio 2022.
- MORAIS, Fernando. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron. São Paulo, 11 de junho de 2017. Gravada em MOV.
- MORTAIGNE, Véronique. A exceção cultural francesa é uma “opção correta”, diz Gilberto Gil. Trad. Jean-Yves de Neufville. **Portal UOL/Le Monde**, 8 nov. 2003. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/midiaglobal/lemonde/ult580u933.jhtm>. Acesso em: 13 ago. 2020.
- MOURA, Carlos. 20 anos de história. *In: Revista Palmares*. Brasília, Ano IV, n. 4, p. 8-15, 2008.
- NA INTRODUÇÃO, o repúdio ao marxismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 60, n. 72.08, p. 4, 1º fev. 1980. [Primeiro Caderno].
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: [https://old.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142010000200024&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200024&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 22 maio 2022.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NATALI, João Batista. Depois do discurso, Ulysses nega rompimento com o governo Sarneu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 68, n. 10.308, p. 6, 28 jul. 1988. [Primeiro Caderno].
- NELSON, Chico. Um ministério sem verbas e polêmico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XC-VII, n. 317, p. 43, 23 fev. 1988. [Caderno 1].
- NERI, Emanuel; SILVA, Fernando Barros e. FHC também quer conversar com Lula. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.921, p. 3, 30 set. 1994. [Caderno Supereleição].
- NERY, Natuza; GAMA, Paulo. Ex-ministro acusa Gedell de pressioná-lo para liberar obra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 96, n. 32.007, p. 6, 19 nov. 2016. [Primeiro Caderno].



- NOGUEIRA, Rui. Dedução da Lei Rouanet deve subir a 5%. Mudanças devem permitir também que pequenas e médias empresas possam se beneficiar dos incentivos culturais. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.054, p. 3, 10 fev. 1995a. [Ilustrada].
- NOGUEIRA, Rui. Novo conselho é apenas jogo de cena. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.076, p. 3, 4 mar. 1995b. [Ilustrada].
- NOGUEIRA, Rui; NOVAES, Luiz Antônio. Filólogo foi o sexto convidado. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 72, n. 23.201, p. 4, 10 out. 1992. [Caderno A].
- NO RIO, mais de 1 milhão pelas Diretas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 87.39, p. 1, 11 abr. 1984. [Primeiro Caderno].
- NOSSA, Leonêncio. Planalto cancela convênio para construir 16 centros artísticos. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, Ano 125, n. 40.298, p. 7, 16 fev. 2004. [Política].
- NOVIELLO, Paulo. Ministra Ana de Hollanda minimiza retirada do Creative Commons. **Terra**, 25 jan. 2011. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/ministra-ana-de-hollanda-minimiza-retirada-do-creative-commons,3838421a2df4a310VgnCLD200000bbccceb0aR-CRD.html>. Acesso em: 26 nov. 2022.
- O ENCONTRO de Lula com a cultura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CXII, n. 144, p. 2, 30 ago. 2002. [Brasil].
- OLIVEIRA, Cinthya. Fica! Fica! **O Tempo**, 13 nov. 2006. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/fica-fica-1.318689>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- OLIVEIRA, Francisco de. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). *In: Dicionário Histórico-Bibliográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>. Acesso em: 3 jun. 2022.
- OLIVEIRA, José Aparecido. **Cultura e liberdade**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Imprensa Oficial, 1986.
- O QUE é a Condecine? **Agência Nacional de Cinema**, [s. d.]. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/condecine>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-155. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 39)
- ORTIZ, Renato. A cultura, a política e a nação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 89.52, p. 50, 10 nov. 1984. [Ilustrada].
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- OSWALDO, Angelo. Sem cultura, o desenvolvimento se torna frágil e vulnerável. *In: SOUSA, Cidivaldo Moraes de; THEIS, Ivo Marcos; BARBOSA, José Luciano Albino (org.). Celso Furtado: a esperança militante (Depoimentos): vol. 2*. Campina Grande: Editora da Universidade Estadual da Paraíba (EDUPB), 2020. p. 271-281.
- PAIVA, Marcelo Rubens. O preço da militância. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 80.871, p. 8, 28 out. 2002. [Ilustrada].
- PARTIDO dos Trabalhadores. **Concepções e diretrizes do Programa de Governo do PT para o Brasil: Lula 2002**. Resoluções de encontros e congressos & programas de governo. São Paulo: Partido dos Trabalhadores/Fundação Perseu Abramo, 2002. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbb/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/09-concepcaoediretrizesdoprog.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.

PARTIDO dos Trabalhadores. Diretório Nacional. **Teses para a atuação do PT**. 1984. Resoluções de encontros e congressos & programas de governo. São Paulo: Partido dos Trabalhadores/Fundação Perseu Abramo, [1984] 2017. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/06-tesesparaatuacaadopt.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2021.

PARTIDO Verde (PV). *In: Dicionário Histórico-Bibliográfico Brasileiro, CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-verde-pv>. Acesso em: 15 maio 2022.

PASSOS, José Meirelles. 'NYT' elogia Fernando Henrique Cardoso. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LXXVIII, n. 25.348, p. 11, 30 dez. 2002.

PEDRO Nava. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4595/pedro-ava>. Acesso em: 12 nov. 2021.

PERRY Anderson. **Boitempo Editorial**. 2017. Disponível em: <https://www.boitempoeditorial.com.br/autor/perry-anderson-36>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PETISTA não reconhece a indicação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 90.102, p. 7, 18 dez. 2002. [Primeiro Caderno].

PETRY, Sabrina; ARANTES, Silvana. Política de patrocínios passa para as mãos de Gilberto Gil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 83, n. 27.062, p. 8, 7 maio 2003. [Primeiro Caderno].

PFL e PMDB disputam pasta do trabalho. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 78, n. 35.457, p. 5, 14 dez. 1998. [Primeiro Caderno].

PIERUCCL, Antônio Flávio. As bases da nova direita. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 19, p. 26-45, dez 1987. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-19/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PIMENTA, Aluísio. A branquinha mineira. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, p. 2, 24 jun. 2000. [Opinião]. Disponível em: <https://rodadeideias.com/2020/05/31/a-branquinha-mineira/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

PIMENTA defende cultura regional. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 65, n. 92.61, p. 89, 15 set. 1985. [Ilustrada].

PINTO, José Nêumanne. O remédio para a descrença é a negociação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano XCIV, n. 3, p. 11, 11 abr. 1984. [Primeiro Caderno].

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização: política federal da cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.

POERNER, Arthur José. **O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros**. Rio de Janeiro: Booklink, 2004.

PONTES, Ipojuca. **Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional**. São Paulo: EMW Editora, 1987a.

PONTES, Ipojuca. Prática sem teoria. *In: PONTES, Ipojuca. Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional*. São Paulo: EMW Editora, 1987b. p. 63-67.

PONTES, Ipojuca. **Politicamente corretíssimos**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003a.

PONTES, Ipojuca. O Estado mecenas e sua fauna cultural. *In: PONTES, Ipojuca. Politicamente corretíssimos*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003b. p. 65-73.

PONTES, Ipojuca. De como Paulo Pontes entrou para o teatro. **Unlimeted: Hugo Caldas BlogSpot**. 24 jan. 2010. Disponível em: <http://hugocaldas.blogspot.com/search?q=paulo+pontes>. Acesso em: 19 nov. 2021.

- PONTES, Marcelo. Uma nova opção entra em ação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIV, n. 268, p. 2, 1 jan. 1995. [Caderno 1].
- POR 336 votos, Câmara aprova direito de FHC disputar a reeleição. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 77, n. 24.773, p. 5, 29 jan. 1997. [Primeiro Caderno].
- PROPOSTA a Fundação de Artes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 55, n. 56.54, p. 8, 31 out. 1975. [Caderno 1].
- PROPOSTA do Conteúdo Brasil. **Canal Contemporâneo**, 12 jul. 2004. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000201.html>. Acesso em: 3 dez. 2022.
- PROTESTO marca 500 anos do descobrimento. **Memorial da Democracia**. 22 abr. 2000. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-marca-500-anos-do-descobrimento>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- QUANTOS foram ao ato? Estimativas variam entre 368mil e 1,2 milhões. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LIX, n. 18.417, p. 5, 11 abr. 1984. [O País].
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editoras Senac e SESC, 2000.
- RANGEL, Rodrigo. Lula promete ajudar a valorizar a cultura nacional. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LXXIX, n. 25.902, p. 12, 7 jul. 2004. [O País].
- REELEIÇÃO tem aprovação final: 62 votos a favor e 14 contra. **Senado Notícias**. Brasília, 4 jun. 1997. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/1997/06/04/reeleicao-tem-aprovacao-final-62-votos-a-favor-e-14-contr>. Acesso em: 9 fev. 2022.
- REFORMA coloca fim à ARENA e ao MDB. **Memorial da Democracia**, [s. d.]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/reforma-coloca-fim-a-arena-e-ao-mdb>. Acesso em: 20 maio 2022.
- RESOLUÇÃO Final do Encontro de Política Cultural. Belo Horizonte, 24 de abril de 1984. **Encontro Nacional de Política Cultural: Documentos**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1984. p. 9.
- RIBEIRO, Renato Janine. O poder público ausente: a TV nas mãos do mercado. *In*: MOISÉS, Álvaro *et al.* **Cultura e democracia**. v. 2. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura (Ministério da Cultura), 2001. p. 207-279.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, 2001. Disponível em: [http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v15n02/v15n02\\_02.pdf](http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v15n02/v15n02_02.pdf). Acesso em: 6 maio 2020.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: enterrar os anos 60?. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 25., 2003, Caxambu (MG). **Anais [...]**. Caxambu: ANPOCS, 2003. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st06-3/4582-mridenti-cultura/file>. Acesso em: 6 maio 2020.
- RIDENTI, Marcelo. *Sibila* Debate 64: Marcelo Ridenti. **Sibila**: revista de poesia e crítica literária. Ano 21, 10 fev. 2004. (Série Debate 64). Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/sibila-debate-64-marcelo-ridenti/10274>. Acesso em: 6 maio 2020.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455/14232>. Acesso em: 20 maio 2022.



- RIDENTI, Marcelo. Vinte anos após a queda do muro: a reencarnação do desenvolvimentismo no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, p. 50-57, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13784>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar. Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo. **Literatura e autoritarismo**, Santa Maria, maio 2012. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut\\_art01.pdf](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art01.pdf). Acesso em: 6 set. 2022.
- RIO quer fazer do comício de hoje uma festa cívica. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 64, n. 87.38, p. 4, 10 abr. 1984a. [Primeiro Caderno].
- RIO faz em paz comício pelas diretas. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LIX, n. 18.417, p. 5, 11 abr. 1984b. [O País].
- ROCHA, Camila. **Menos Marx, mais Mises: o liberalismo e a nova direita no Brasil**. São Paulo. Todavia, 2021.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1981.
- RODA Viva Retrô. Sérgio Paulo Rouanet, 1991. **YouTube**, 8 dez. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgkAWNNeXJwo>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- ROGÉRIO Congro Neto. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/congro-neto-rosario> Acesso em: 26 maio 2022.
- ROLLEMBERG, Marcello. Caio Graco Prado, o editor como agitador cultural. **Jornal da USP**, Cultura, 24 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/caio-graco-prado-o-editor-como-agitador-cultural/>. Acesso em: 3 ago. 2021.
- RUBIM, Antonio Albino. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 26 de junho de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCultural-noBrasilLivro2.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- SÁ, Nelson de. O terror de Regina. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 78.518, p. 2, 15 out. 2002. [Caderno Especial].
- SADER, Emir. **10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- SALLUM JUNIOR, Brasílio. Transição política e crise de estado. **Lua Nova: revista de cultura e política**, n. 32, abr. 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/8qKbMKXZ57JwvdPMTXs-gP7p/?lang=pt>. Acesso em: 16 nov. 2021.
- SALLUM JUNIOR, Brasílio. **Labirintos: dos generais à Nova República**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SALLUM JUNIOR, Brasílio. O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 23-47. 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/981>. Acesso em: 10 out. 2021.
- SALLUM JUNIOR, Brasílio. **O impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- SALLUM JUNIOR, Brasílio; GOULART, Jefferson o. O Estado brasileiro contemporâneo: liberalização econômica, política e sociedade nos governos FHC e Lula. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 24, n. 60, p. 115-135, dez. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/238/23848888006.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SANCHES, Pedro Alexandre. Contra os privilegiados, entrevista de Gilberto Gil a Pedro Alexandre Sanches, Revista CartaCapital. **Canal Contemporâneo**. 19 jan. 2006. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000616.html>. Acesso em: 1º nov. 2022.

SANO, Hironobu; ABRUCIO, Fernando Luiz. Promessas e resultados da Nova Gestão Pública no Brasil: o caso das organizações sociais de saúde em São Paulo. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 48, n. 3, p. 64-80, set. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-75902008000300007>. Acesso em: 9 fev. 2022.

SANTANA, Marco Aurélio. Esquerdas em movimento: a disputa entre PCB e PT no sindicalismo brasileiro dos anos 1970/1980. **Perseu**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 37-67, 2007. Disponível em: <http://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/140>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SANTAYANA, Mauro. O Estado e a Cultura. In: POENER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização**: política federal de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997. p. 9-22.

SANTOS, Joaquim Ferreira. A deliciosa preguiça da liderança. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CXII, n. 174, p. 5, 29 set. 2002. [O País/Política].

SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. **Decreto n. 13.426**, de 16 de março de 1979. Cria a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1979/decreto-13426-16.03.1979.html>. Acesso em: 16 nov. 2021.

SÃO PAULO. Secretaria das Finanças. **Lei n. 19.923**, de 30 de dezembro de 1990. Dispõe sobre incentivo fiscal para realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/arquivos/secretarias/financas/legislacao/Lei-10923-1990.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SÃO PAULO. Câmara Municipal de São Paulo. **Lei Municipal n. 13.279**, de 8 de janeiro de 2002. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. Disponível em: <https://cm-sao-paulo.jusbrasil.com.br/legislacao/813953/lei-13279-02>. Acesso em: 9 fev. 2022.

SÃO PAULO. Poder Legislativo. Grande Expediente. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, São Paulo, Ano 121, n. 90, 17 maio 2011. Caderno Legislativo, p. 24. Disponível em: [https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento\\_11\\_4.aspx?link=%2f2011%2flegislativo%2fmaio%2f17%2fpag\\_0024\\_DB4DKI2302STD6LF5K0EE8MKT2.pdf&pagina=24&data=17/05/2011&caderno=Legislativo&paginaordenacao=100024](https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f2011%2flegislativo%2fmaio%2f17%2fpag_0024_DB4DKI2302STD6LF5K0EE8MKT2.pdf&pagina=24&data=17/05/2011&caderno=Legislativo&paginaordenacao=100024). Acesso em: 26 maio 2022.

SARKOVAS, Yakoff. O incentivo fiscal à cultura no Brasil. **Revista D’ART**, São Paulo, n. 12, p. 22-28, 2005. Disponível em: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2012.pdf). Acesso em: 3 nov. 2022.

SARKOVAS, Yakoff. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Aloísio Milani no dia 13 de maio de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro1.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

SARNEY, José. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron. 11 de novembro de 2019. [Entrevista do ex-presidente José Sarney a Fabio Maleronka Ferron por meio de questões enviadas por e-mail em 4 de novembro de 2019 e devolvidas por seu assessor, Pedro Costa, em 11 de novembro de 2019].

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- SECCO, Lincoln. **História do PT**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- SECRETARIA da Cultura e do Esporte do Paraná. **Anais do II e do IV Fóruns Nacionais de Secretaria da Cultura**. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado de Paraná, 1984.
- SECRETARIA de Cultura do PT contesta demissões do MinC. **Focus Brasil**, 8 jan. 2007. Fundação Perseu Abramo/Partido dos Trabalhadores. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2007/01/08/secretaria-de-cultura-do-pt-contesta-demissoes-no-minc/>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- SECRETARIA de Estado da Cultura do Paraná. **Circulando por Curitiba**, 5 set. 2009. Disponível em: <http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2009/09/secretaria-de-estado-da-cultura-do.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- SILVA, Fabricio Pereira da. Roberto Mangabeira Unger. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/unger-mangabeira>. Acesso em: 19 jul. 2021.
- SILVA, Fernando de Barros e. Desbloqueio parcelado decepciona artistas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 70, n. 22.419, p. 14, 27 abr. 1990. [Ilustrada].
- SILVA, Fernando de Barros e. O ideólogo da terceira via. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.832, p. 5, 3 jul. 1994a. [Mais].
- SILVA, Fernando de Barros e. Intelectuais fazem manifesto pró-Lula. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 74, n. 23.842, p. 5, 13 jul. 1994b. [Primeiro Caderno].
- SILVA, Fernando de Barros e. Lula reúne intelectuais e lança livro. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.912, p. 1, 21 set. 1994c. [Caderno Supereleição].
- SILVA, Fernando de Barros e. O intelectual de sucesso se adapta ao político. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.783, p. 13, 15 maio 1994d. [Primeiro Caderno].
- SILVA, Juliana Lopes. **Um ciclo de políticas culturais e centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro (2003-2006)**. 2018. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- SILVA, Luiz Inácio Lula da. **Carta ao povo brasileiro**. Resoluções de encontros e congressos & programas de governo. São Paulo: Partido dos Trabalhadores/Fundação Perseu Abramo, 2002. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2010/02/cartaopovobrasileiro.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- SILVA, Luiz Inácio Lula da. **Entrevista** concedida a Fabio Maleronka Ferron. São Paulo, 19 de julho de 2022. [Entrevista do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva a Fabio Maleronka Ferron por meio de questões enviadas por e-mail em 17 de janeiro de 2022, respondidas em 17 de julho de 2022 e devolvidas por seu assessor de imprensa, José Chrispiniano, em 19 de julho de 2022].
- SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- SILVA NETO, Antonio Leão da. **Miguel Borges: um lobisomem sai da sombra**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SINGER, André. **Esquerda e direita no eleitorado brasileiro: a identificação ideológica nas disputas presidenciais de 1989 e 1994**. São Paulo: Edusp, 2000.
- SINGER, André. A segunda alma do Partido dos Trabalhadores. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 88, p. 89-111, dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4zLHLSfPBwnh58f5K-3Cr86w/?lang=pt>. Acesso em: 30 nov. 2021.

- SINGER, André. **Os sentidos do Lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?**. Marília: Lutas anticapital, 2019. Disponível em: <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2020/08/Sodre-Quem-%C3%A9-o-povo-no-Brasil-livro.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- SOUSA, Ana Paula da Silva e. **Dos conflitos ao pacto** [recurso eletrônico]: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1062573>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- SOUSA, Luís. Otávio. Aluísio Pimenta. *In*: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pimenta-aluisio>. Acesso em: 26 maio 2022.
- SOUZA, Maria do Carmo Campello. A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmoques. *In*: Stepan, Alfred (org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 563-629.
- SUZUKI, Matinas. Gilberto Gil é candidato à Prefeitura de Salvador com o slogan “GG-88”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ano 67, n. 10.037, p. 4, 31 out. 1987. [Primeiro Caderno].
- SZWAKO, José; RATTON, José Luiz (org.). **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. Recife: Editora CEPE, 2022.
- TAO WU, Chin. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo/Sesc, 2006.
- TAMER, Sergio. Hoje, a direita é a esquerda – entrevista de José Guilherme Merquior ao *Jornal do Brasil*, em 16 de dezembro de 1990. **Centro de Estudos Constitucionais e de Gestão Pública**, 12 jan. 2021. Disponível em: <https://cecgp.com.br/hoje-a-direita-e-a-esquerda-entrevista-de-jose-guilherme-merquior-ao-jornal-do-brasil-em-16-12-1990/>. Acesso em: 26 maio 2022.
- TEREZA Rachel. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282657/tereza-rachel>. Acesso em: 30 out. 2022.
- THOMPSON, Analucia. Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura 1981-1985. *In*: BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacionais – IPHAN. **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/59/secretaria-de-cultura-do-ministerio-da-educacao-e-cultura-1981-1985>. Acesso em: 22 set. 2021.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- TURÍBIO, Lucia. Constituição manda Estado apoiar cultura. **O Globo**, Rio de Janeiro, Ano LXVI, n. 20.927, p. 10, 10 mar 1991. [O País].
- TURINO, Célio. **Ponto de cultura**: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.
- TURINO, Célio. Por onde andam os Pontos de Cultura? **Le Monde Diplomatique Brasil**, edição 117, abr. 2017. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/por-onde-andam-os-pontos-de-cultura/>. Acesso em: 11 de maio de 2022.
- URFALINO, Philippe. **A invenção da política cultural**. Trad. Fernando Kolleritz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- UTZERI, Fritz. Resistir é preciso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVIII, n. 305, p. 4, 7 fev. 1999. [Caderno B].

- VALE, Israel do. Crise no MinC marca “fim do sonho” e do “do-in antropológico”. **Cultura e Mercado**. 17 fev. 2004. Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/crise-no-minc-marca-fim-do-sonho-e-do-do-in-antropologico/>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- VALERIO NETO, Julio. **Fundo setorial do audiovisual**: a corporação audiovisual e o Estado no século XXI. 2019. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte e Comunicação Visual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Dissertação-Julio-Valerio-Neto.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- VARGA, László. FHC tem que acabar com o despotismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVI, n. 315, p. 3, 17 fev. 1997. [Política].
- VASCONCELLOS, Paulo. O maldito do cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIX, n. 45, p. 4, 23 maio 1999a. [Caderno 2].
- VASCONCELLOS, Paulo. Produtora do filme Chatô está interdita. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIX, n. 51, p. 2, 29 maio 1999b. [Caderno 1].
- VASCONCELLOS, Paulo. Um inquérito para Chatô. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 109, n. 305, p. 5, 9 fev. 2000. [Caderno 2].
- VELOSO, Verônica. Antônio Houaiss. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro, [s. d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/ver-bete-biografico/houaiss-antonio>. Acesso em: 19 jul. 2021.
- VERA Zaverucha. In: **Centro de pesquisa e formação do Sesc**. São Paulo, [s. d.]. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/historia-das-politicas-culturais-no-brasil-1995-a-2010>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- VIANNA, Hernano. Políticas da Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo. Cosac Naify, 2005. p. 131-142.
- VICE de Lula é vaiado durante convenção e petista leva soco. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 82, n. 58.970, [s. p.], 29 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ul-t96u34100.shtml>. Acesso em: 30 maio 2021.
- XAVIER, Fabiana Guimarães. **Políticas públicas para cultura negra**: a Fundação Cultural Palmares. 2018. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/29965/1/Dissertação%20Repositório.pdf>. Acesso em: 3 maio 2021.
- WEFFORT, Francisco. **Qual democracia?** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WEFFORT, Francisco. A segunda revolução democrática. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.925, p. 2, 4 out. 1994a. [Primeiro Caderno].
- WEFFORT, Francisco. A solidão do poder. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CIV, n. 130, p. 11, 16 ago. 1994b. [Opinião].
- WEFFORT solicita desfiliação do PT. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 23.997, p. 7, 15 dez. 1994c. [Primeiro Caderno].
- WEFFORT ataca Jânio de Freitas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 74, n. 24.003, p. 4, 21 dez. 1994d. [Ilustrada].
- WEFFORT quer criar uma fundação para gerenciar projetos culturais. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.016, p. 8, 3 jan. 1995a. [Primeiro Caderno].
- WEFFORT tenta resolver crise com a Funarte. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ano 75, n. 24.018, p. 6, 5 jan. 1995b. [Caderno 1].

WEFFORT, Francisco. Cultura: o caminho é a liberdade de iniciativa. **Problemas brasileiros**, São Paulo, n. 334, jul. 1999. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/452\\_CULTURA+O+CAMINHO+E+A+LIBERDADE+DE+INICIATIVA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/452_CULTURA+O+CAMINHO+E+A+LIBERDADE+DE+INICIATIVA). Acesso em: 23 abr. 2020.

WEFFORT, Francisco. Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 14 de junho de 2010. **Produção Cultural no Brasil**. São Paulo, 2010. [s. p.]. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-27112017-103623/publico/ProducaoCulturalnoBrasilLivro4.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Brasília: Ministério da Cultura, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar Editores, 1979.

ZAPPA, Regina. Cultura não é só despesa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano CVI, n. 335, p. 1, 9 mar. 1997. [Caderno 1].



