

## **Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais**

**Autoria:** Fernando Burgos Pimentel dos Santos

### **RESUMO**

Desde os anos 30, os órgãos governamentais federais – tanto no nível presidencial quanto no ministerial – trataram de forma diferente a questão cultural. Passando por períodos de democracia e de ditadura militar, as políticas culturais sofreram processos de continuidade e descontinuidade, de programas e de instituições, que eram extintas e criadas para atender às novas diretrizes de governo. É também graças à participação estatal que alguns aspectos da cultura popular passam a ser considerados como símbolos da nação. Originalmente vinculado a outros ministérios, em 1985, finalmente ocorre a “independência” e é criado o Ministério da Cultura. A área sofre um novo revés cinco anos mais tarde, quando no governo Collor, perde sua condição ministerial. Esta é retomada dois anos depois e assim permanece até hoje. Este artigo pretende fazer uma reconstituição histórica da Política Cultural no Brasil, analisando a fragilidade institucional dos órgãos responsáveis pela promoção da cultura no Brasil, através principalmente da revisão da literatura existente. Para isso, está dividido em cinco momentos históricos, cuja atuação governamental teve características peculiares. Pretende mostrar também que, apesar das críticas constantes que a esfera estatal da cultura recebe na mídia, nos últimos anos as políticas culturais têm conseguido avanços importantes, fortalecendo institucionalmente a área no Brasil e atingindo uma parcela maior da população.

### **INTRODUÇÃO**

Se os primórdios do processo de institucionalização da cultura no Brasil remontam ao período imperial, quando D. João VI trouxe livros para o Brasil e criou a Biblioteca Nacional (Dória, 2001), não há dúvidas de que sua formação como campo de políticas públicas acontece cem anos mais tardes, com a ascensão do presidente Getúlio Vargas ao poder. É importante referir também que a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 teve um papel fundamental, tanto ao trazer a questão cultural para os temas nacionais quanto pelo surgimento de grandes artistas, que muito influenciaram os rumos da cultura e das políticas culturais brasileiras. É a partir dessa época que tem início um intenso debate sobre a cultura brasileira.

Para Oliven (2001), o movimento modernista que surge com a Semana de 22 pode ser apontado como um divisor de águas. Significou um processo de reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorriam no exterior. E também representava uma busca pela autenticidade do que é brasileiro, através das raízes nacionais. O autor aponta que, na segunda parte do modernismo, no período pós 1924, ocorre uma ênfase na elaboração de uma cultura nacional. E, para os modernistas, essa cultura não deveria passar pelo regionalismo, e sim pelo nacionalismo.

Em contraponto a esse movimento de caráter nacional, em 1926 Gilberto Freyre lança, no Recife, o Manifesto Regionalista. Freyre tinha como premissa que, para ser nacional no Brasil, era preciso primeiro ser regional. Em função disso o Manifesto possuía dois temas. O primeiro fazia a defesa da região Nordeste – economicamente atrasada – como unidade de organização nacional. O segundo tratava da conservação dos valores regionais e tradicionais do país inteiro, e mais especificamente do Nordeste. Aqui, ao defender os valores nordestinos,

defende temas como os mocambos (enquanto alternativa econômica para as casas da população mais pobre), as ruas estreitas (criticando as grandes avenidas) e também a culinária da região (Oliveira, 2001).

O presente artigo pretende fazer uma reconstituição histórica da Política Cultural no Brasil, analisando a fragilidade institucional dos órgãos responsáveis pela promoção da cultura no Brasil. Para isso, está dividido em cinco momentos históricos, cuja atuação governamental teve características bastante peculiares.

### **A ERA VARGAS (1930-1945):**

As transformações econômicas ocorridas no final da República Velha, como a criação de uma indústria de substituição de bens não-duráveis, o crescimento das cidades e a crise do café foram igualmente acompanhadas por mudanças políticas: a crise da chamada “política dos governadores” e o surgimento de revoltas sociais e militares culminaram com a Revolução de 30. Essas alterações levaram à criação de um aparelho de Estado mais centralizado, fazendo com que o poder regional fosse sendo deslocado para o poder nacional (Oliveira, 2001).

A gestão Vargas pode ser considerada como um marco da administração pública brasileira. Para Torres (2007), há três grandes momentos de inflexões, dentro da estrutura administrativa do país. O primeiro deles acontece exatamente no governo Vargas, em 1936- os outros dois são: o ocorrido em 1967 (com a promulgação do Decreto-Lei n.º 200/67) e depois, em 1995, com o projeto de implantação de um modelo gerencial no governo federal. A inflexão no governo varguista ocorreu com a criação do Conselho Federal do Serviço Público Civil, que em 1938, deu origem ao Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Tratava-se de uma das medidas que visavam ampliar o acesso ao Estado e de organizar a composição política com novos atores, como a classe trabalhadora, os setores médios urbanos e a incipiente burguesia nacional (Torres, 2007).

As tarefas do Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, em sua vertente educativa, eram muito mais amplas do que a melhor forma de disseminação de conhecimentos. As ações ministeriais buscavam também o desenvolvimento da alta cultura, da arte, das músicas e letras do país. Dessa forma, segundo Dória (2001), a cultura deixava de gravitar exclusivamente em torno do livro. Com essa ampliação de escopo, diminuiria a possibilidade de que a nacionalidade que estava sendo construída fosse ameaçada por outras culturas, ideologias ou nações. (Schwartzman et al., 2000).

Sobre as mudanças na administração pública federal implantada por Vargas e sua relação com cultura, Durand (2000) aponta:

(...) Como um todo, o primeiro governo Vargas foi o que modificações mais profundas introduziu na administração pública federal, em todo o século XX. Ou seja, Capanema podia contar com um respaldo considerável, não só em termos de força política de um regime forte, capaz de afrontar a burocracia, mas também com os efeitos difusos de um clima marcadamente reformista e inovador em quase todas as esferas da vida coletiva. Nesse sentido, a criação de instituições, na área cultural, pode ser vista como a recuperação de um forte atraso determinado pelo conservantismo e pela inércia dos governos da República Velha (DURAND, 2000, p.9).

Assim como a institucionalização de formas modernas de administração cultural, a redefinição de conteúdos culturais também se constituiu como alicerce para o que Dória (2001) chama de “verdadeira revolução na relação do poder público com a cultura”. Nessa redefinição dos conteúdos culturais na nação, tanto os modernistas quanto a obra de Gilberto Freyre tiveram papel crucial, uma vez que eles cristalizaram o conceito de uma matriz

tripartite de contribuições na formação do povo brasileiro, com os brancos – descendentes de portugueses –, os índios e os negros.

Vianna (2004) mostra como o mestiço passa a ser um elemento importantíssimo na nacionalidade, principalmente a partir da obra de Gilberto Freyre. Ou seja, alguns aspectos da cultura popular passam a ser considerados como símbolos da nação, e incorporados por artistas modernistas e pesquisadores da área de ciências sociais. Inclusive com a participação estatal.

Durand (2000) aponta para uma forte dimensão regulatória de construção institucional na gestão de Gustavo Capanema, uma vez que foram criadas leis que regulavam o cinema, a rádio educativa, a educação musical, a recuperação do folclore e a música erudita. Também foram criados órgãos como o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional de Cinema e o Serviço Nacional de Teatro, entre outros.

Além das atribuições do cargo, o Ministro Capanema tinha também uma relação pessoal com os intelectuais. O seu chefe-de-gabinete era Carlos Drummond de Andrade, o que ajudava a manter os vínculos com alguns dos expoentes do movimento modernista. Apesar dessa proximidade, várias eram as idéias diferentes. O objetivo básico do grupo de Mário de Andrade era a retomada das raízes da nacionalidade brasileira e o poder público parecia possuir uma visão diferente, baseada no catolicismo tradicional e na tentativa de construção de um Estado forte. Apesar dessa diferença, Mário de Andrade sempre colaborou com o ministério. Primeiramente, elaborando um projeto de lei de proteção às artes no Brasil. Esse projeto, redigido em São Paulo, seria um esboço do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Com a mudança política no governo paulista em 1938, o escritor deixa o cargo de chefe da Divisão de Cultura do Departamento de Cultura de São Paulo e aceita convite do Ministro para mudar para o Rio de Janeiro. Depois de recusar o convite para assumir uma diretoria no departamento de Teatros, aceita trabalhar no Instituto Nacional do Livro, mesmo que não nas condições desejadas. Nessa época, elabora um plano para a criação de uma entidade federal cujo objetivo seria estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como elemento de cultura cívica e desenvolver a música erudita nacional (Schwartzman et al., 2000).

Relativamente ao patrimônio histórico, o projeto idealizado por Mário de Andrade foi “empobrecido” quando se transformou no Decreto Lei no. 25 de 30/11/1937. O modernista previa que, além dos bens móveis e imóveis, era preciso preservar também os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore e até mesmo as superstições populares. No entanto, o Decreto-Lei referia-se apenas aos bens móveis e imóveis, fazendo com que a política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional ficasse restrita aos monumentos de “pedra e cal” (Falcão, 1984).

Essa relação ambígua entre o Ministério e os intelectuais continuaria até o final do Estado Novo, com Drummond funcionando como elo entre a intelectualidade modernista e Capanema. O ministro buscava manter a colaboração e a amizade de todos, deixando de lado – na medida do possível – os embates ideológicos entre eles. A postura tolerante de Capanema, mesmo num contexto de elevada intolerância ideológica- e acirrada com a decretação do Estado Novo em 1937- era muito importante e propiciava um ponto de contato entre artistas, intelectuais e o governo (Durand, 2000).

A relação entre cultura e propaganda também não era simples. Essa tensa relação fica evidente quando analisamos o caso do Cinema. O Estado interveio no Cinema, principalmente por reconhecer que, apesar do poder de influenciar beneficentemente, instruindo e orientando as

massas populares, poderia também transmitir “informação errada” ou sem apelo patriótico. Apesar do projeto de Capanema, de criar o Instituto Nacional do Cinema Educativo, Vargas opta por criar, em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, vinculado ao Ministério da Justiça, e que seria responsável pela área de cinema. Só depois de três anos, na reforma ministerial de 1937, é que o Ministério da Educação e Saúde, consegue institucionalizar o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional de Cinema. Mesmo assim, a relação permanece complicada, uma vez que na estrutura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, havia uma divisão de radiodifusão e outra, de cinema e teatro (Schwartzman et al., 2000).

Oliven (2001) destaca as medidas tomadas por Vargas como forma de auxiliar na criação de um modelo de nacionalidade centralizado, a partir do Estado. Além da criação do DIP, já citada, no plano da cultura e da ideologia outras medidas incluíram a proibição do ensino em línguas estrangeiras e a introdução, no currículo escolar, da disciplina Moral e Cívica. Segundo Oliveira L. L. (2001), cabia ao DIP as tarefas de coordenar, orientar e centralizar as propagandas internas e externas. Cabia ainda a organização de manifestações cívicas e festas patrióticas, além de outros eventos. Além disso, era o DIP o órgão responsável pela censura de atividades artísticas e pela organização do programa oficial de radiodifusão do governo.

Para Schwartzman et al (2000), na Música também havia uma grande tensão e mostrava qual, dentre as culturas, recebia maior incentivo por parte do governo. De um lado estava grupo liderado por Heitor-Villa-Lobos, que defendia o canto orfeônico – um tipo de coral cantado *a capella* – e de outro, o grupo de Mario de Andrade. Este, ao propor a criação de uma entidade em defesa do folclore, previa que esta deveria estimular a execução, através de corais, das músicas que acompanhassem danças folclóricas como cheganças, reisados, congados, bumba-meu-boi, entre outros. Villa-Lobos também elabora um projeto prevendo a criação de três escolas de música e de uma inspetoria-geral de canto orfeônico, que teria atuação nacional.

Em 1942 é criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que funcionaria na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, vinculado ao Departamento Nacional de Educação. Dentre suas tarefas estava a gravação de um disco em canto orfeônico dos Hinos Nacional, da Independência, da Proclamação da República e à Bandeira Nacional, para serem executadas e cantadas nas escolas. O projeto de Mario de Andrade, de recuperação do folclore nacional, nunca recebeu a mesma importância e apoio do Ministério (Schwartzman et al, 2000).

Resumidamente, pode-se dizer que a gestão Capanema trouxe grandes avanços em termos de construção institucional para a área cultural brasileira, fazendo com que a cultura nacional passasse para uma condição superior a todas as anteriores. Arruda (2003) afirma:

O êxito inequívoco da política da cultura do Ministério Capanema pode ser dimensionado pela criação de uma concepção de cultura brasileira como uma dimensão fundamental, noção que passou a abrigar as mais diversas expressões, populares ou eruditas, produzidas no passado ou no presente. (ARRUDA, 2003, p. 180)

#### **DE DUTRA AO GOLPE MILITAR (1945-1964):**

Durand (2000) ressalta a escassez de informações sobre a gestão cultural no Brasil entre o fim do período Capanema e o início da ditadura militar em 1964. Mas há fatos que precisam ser analisados. Em termos constitucionais, o tema da cultura já havia sido abordado em 1934 e em 1937. Em 1934 há uma preocupação com o patrimônio histórico e artístico nacional, cabendo à União, Estados e Municípios estimular o desenvolvimento da cultura em geral. Em 1937, observa-se a preocupação com o desenvolvimento de instituições artísticas, científicas e

de ensino, permanecendo a diretriz patrimonialista. A responsabilidade pela sua preservação é dos três entes federativos. Mas é na Constituição de 1946 que as mudanças introduzidas trazem um caráter moderno à questão. Ela trata de direitos autorais e estabelece que as ciências, as letras e as artes são livres. Continua reafirmando o papel do poder público na preservação do patrimônio e, no artigo 174, define: “O amparo à cultura é dever do Estado” (Dória, 2001).

Com relação ao mecenato privado, nos anos 40 houve uma mudança importante. Se, durante os anos 20 e 30, os artistas modernistas eram financiados por famílias burguesas, que utilizavam as obras para a decoração de suas mansões, nos anos 40 a preocupação voltava-se para a criação de instituições artísticas internacionalizadas. E duas figuras do empresariado paulista têm relevância especial: Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo (Oliveira R. A., 2001). Durand (2000) destaca o papel das iniciativas privadas de Francisco Matarazzo e de Assis Chateaubriand no fomento à cultura no período pós Segunda Guerra Mundial, e ressalta também o papel da família proprietária do Correio da Manhã, responsável pela criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1947, Chatô (o assim chamado Assis Chateaubriand) cria o MASP e, em 1948, Ciccilo cria o Museu de Arte Moderna. Nesse mesmo ano, Ciccilo cria o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, no ano seguinte, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Em 1951, como parte das atividades do MAM, Ciccilo cria a Bienal de São Paulo, com a ajuda de sua esposa Yolanda Matarazzo. Para ajudar na organização desse evento Yolanda contou com o apoio do Estado brasileiro, através do presidente Getúlio Vargas. O governo era o responsável pelo estabelecimento das “pontes” entre os organizadores do evento e o circuito internacional de arte, através do apoio das embaixadas brasileiras na Europa, quando Yolanda lá esteve como parte das tarefas de organização da Bienal (Oliveira, R. A., 2001).

Para Oliven (2001) nessa época, os intelectuais brasileiros eram acusados de colonizados e de contribuírem para a criação de uma cultura alienada, resultado da nossa situação de dependência econômica pós segunda guerra mundial. Havia, portanto, a necessidade de uma vanguarda que auxiliasse a autêntica cultura nacional. Para Ortiz (2006), nos anos 50 o conceito de cultura é remodelado. A grande mudança é que o culturalismo americano deixa de ser referência, principalmente pelo papel dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955. E conceitos que hoje são tratados de forma natural, como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural” parecem ter surgido das idéias desses intelectuais.

Em termos ministeriais, em 1953, o Ministério da Educação e Saúde Pública é desmembrado, com a criação do Ministério da Saúde. A área cultural, no entanto, permanece vinculada à educacional e surge, então, o Ministério da Educação e Cultura, que durará até 1985.

Torres (2007) mostra que o governo Juscelino Kubitschek e seu desenvolvimentismo, representado basicamente pelo Plano de Metas, foi pouco realizado por órgãos da administração direta. As entidades da administração indireta e os grupos executivos diretamente ligados à Presidência da República coordenavam e executavam as ações previstas. Afirma, portanto, que JK optou por desacreditar a burocracia disponível e não investir na sua profissionalização. Dessa forma, optou pelo caminho mais fácil de criar estruturas alheias à administração direta ao invés de reformular e profissionalizar a burocracia pública existente. Para Catenacci (2001), a política desenvolvimentista dos anos JK, principalmente com a industrialização apoiada por empresas multinacionais, com a política de abertura ao capital estrangeiro e com a inauguração de Brasília, proporcionaram aos artistas e intelectuais da época, a percepção de viver um momento de ruptura histórica.



Durante o governo JK o capitalismo brasileiro é fortalecido como nunca antes na história. Então, ao mesmo tempo em que havia uma internacionalização da economia, procurava-se “fabricar” um ideário nacionalista, uma vez que o Estado brasileiro buscava uma legitimação ideológica junto a alguns grupos de intelectuais. Mas os intelectuais do ISEB não podem ser classificados como uma “fábrica de ideologia” do governo JK (Ortiz, 2006).

Em termos culturais, os pensamentos do ISEB tiveram grande influência. Ainda que de forma diferente, tanto o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE como o Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, utilizaram os ideais políticos do ISEB. E um dos conceitos mais utilizados por ambos foi o da alienação cultural (Ortiz, 2006).

O CPC foi organizado em 1961, com uma sede no auditório do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro. O momento político do Brasil era extremamente efervescente com a posse de João Goulart, e o CPC tinha como objetivo expressar artisticamente esse período:

Temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo, que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades e suas organização nacional (UNE), estadual (UEE) e local (CA), nos sindicatos – bastante fortalecidos nesse momento – e nos partidos de esquerda, ganham importância e marcam profundamente as manifestação artísticas desse período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida, por exemplo, na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e dirigiram o Centro Popular de Cultura. (CATENACCI, 2001, p. 33)

Nessa época, de acordo com Catenacci (2001) havia duas concepções de cultura popular: a dos folcloristas e dos cepecistas. A visão dos folcloristas estava associada à tradição. Pelo intenso momento de transformações sociais, econômicas e políticas do período, estes acreditavam que a única forma de manter as manifestações populares seria registrando-as o mais rapidamente possível. Já a visão dos cepecistas estava relacionada à transformação. Até mesmo pela influência internacional (Revolução Cubana), a visão cepecista era de que, embora o povo não tivesse consciência da sua responsabilidade na transformação da sociedade brasileira, cabia aos intelectuais e artistas esse papel de conscientização. E que o atrelamento entre arte e política geraria a verdadeira arte ou cultura popular: a cultura popular revolucionária. Essa dicotomia também pode ser expressa na forma como o povo é visto. Para os folcloristas, são detentores de um saber. Para os cepecistas, detentores de um poder (Catenacci, 2001).

Ortiz (2006) também esclarece a posição dos idealizadores do CPC, relativamente à distinção entre *folclore* e *cultura popular*. Folclore eram manifestações populares de cunho tradicional, e os folcloristas eram criticados por causa de um suposto paternalismo cultural. Já a cultura popular tinha um caráter de transformação social. Estaria diretamente relacionada com a consciência política, que traria posteriormente a ação política. Dessa forma, o conceito de cultura popular estaria muito relacionado com o de conscientização.

Para Catenacci (2001) existem algumas forma de apresentar o “popular”. Para a indústria cultural, o termo é associado à popularidade. Para os folcloristas, relaciona-se à tradição. E, para o populismo, ao povo. A autora, baseada na definição de Canclini, identifica o CPC como populismo de esquerda, ou alternativo. Segundo ela, a forma como o CPC concebia cultura popular estava diretamente relacionada com a participação popular. Mas, ao invés do populismo de direita, que visava a manutenção da ordem e do poder, o CPC visava a transformação da sociedade, adotando uma postura revolucionária.

Já o MCP foi criado em 1960, durante a gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife. Tinha uma atuação um pouco mais regionalizada do que o CPC. Era integrado por muitos

intelectuais, como Paulo Freire, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros. O objetivo principal do MCP era conscientizar as pessoas através de esportes, cultura e recreação, e foi sustentada quase que exclusivamente através de convênios com a prefeitura municipal. O MCP foi extinto em 1964, pela ditadura militar.

### **O REGIME MILITAR (1964-1985):**

Ortiz (1988) aponta para uma postura paradoxal da ditadura militar. Ao mesmo tempo em que prendia, matava, torturava e exilava aqueles que ousavam se insurgir abertamente contra o sistema, ela apoiava, a partir dos anos 70, os intelectuais e artistas. Ou seja, concomitantemente à censura e repressão política, havia um esforço modernizador das áreas de comunicação e cultura, através da ação direta do Estado ou pela iniciativa privada.

Na área de comunicação, grandes emissoras de TV, como a Globo, começavam a possuir programação nacional. Isso foi estimulado através da criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, além de outros incentivos do governo. O objetivo principal era a integração e segurança do território brasileiro (Ridenti, 2001). Na área de cultura:

Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornais), de agências de publicidade, etc.. (RIDENTI, 2001, p. 15)

Para Miceli (1984a) o regime militar, trouxe muitos prejuízos, principalmente pela forte censura, mesmo não tendo havido o desaparecimento de algumas instituições ou a desorganização total das atividades culturais, como ocorreu na Argentina, Chile e Uruguai.

Na década de 70, a postura governamental com relação às políticas culturais pode ser considerada como defensiva. Isso porque as melhores oportunidades de investimento e faturamento na atividade cultural ficavam a cargo das empresas privadas. E a intervenção estatal ocorria nos campos com dificuldade de sobrevivência- por ausência de público, pouca rentabilidade, etc.- como a ópera, o balé clássico, o teatro declamado, a música erudita. Além disso, cabia ao governo a tarefa defensiva de proteger e conservar o acervo histórico e artístico nacional (Miceli, 1984a).

Mas mesmo com essa tendência mais preservacionista, de acordo com Miceli (1984a), houve uma série de transformações importantes nessa política cultural de conservação do patrimônio. O autor aponta três fatores que contribuíram para isso. O primeiro deles refere-se à insegurança causada pelo período repressivo, fazendo com que intelectuais e artistas não colaborassem com os dirigentes culturais do regime. O segundo foi o aumento da presença pública na área de produção cultural, principalmente como uma reação à expansão de grandes redes privadas de entretenimento e informação. Dessa forma, o Estado marcava a sua presença e intervenção, especialmente na atividade intelectual e artística erudita. O terceiro fator foi a preservação do patrimônio histórico e artístico, que é quase uma política consensual, propiciando um ganho de apoios por parte dos agentes. Além disso, a conservação de obras com alto interesse histórico e documental ajudava a melhorar a imagem do regime político. A vertente patrimonialista passa a ter um grande destaque:

O elemento propulsor do trabalho cultural desenvolvido pelas instituições públicas federais deriva de uma postura eminentemente patrimonial, que se volta quer para a restauração de monumentos de 'pedra e cal' e obras de arte do passado (PCH, IPHAN, SPHAN etc.), quer para a 'conservação' de algumas atividades artísticas (artes plásticas, música erudita etc.), quer para a 'indexação' de elementos materiais e

outros associados às manifestações populares (folclore), quer enfim para a 'proteção material' e institucional de produtores cujas atividades vêm perdendo terreno no mercado de bens culturais (teatro, cinema). (MICELI, 1984a, p. 28)

Miceli (1984a) aponta que, na década de 70, houve duas diferentes concepções de “política cultural” no governo federal. Ou seja, durante as gestões dos Ministros Ney Braga e Eduardo Portela, o Ministério da Educação e Cultura adotou posturas diferentes relativamente ao papel reservado aos produtores culturais e também com relação a quais demandas seriam atendidas pelo poder público.

Cohn (1984) indica que antes disso, na gestão Jarbas Passarinho (novembro de 1969 a março de 1974) no MEC, foi formatado um plano denominado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, em 1973. Esse plano argumentava que havia a necessidade de criação de um novo organismo, ou adaptação de um órgão já existente, com maior poder de planejamento, execução e hierarquia. Pode-se dizer que se tratava de uma proposta de criação de um Ministério da Cultura. No entanto, esse plano foi rapidamente retirado de circulação e ainda em 1973, substituído por uma versão mais limitada: o Programa de Ação Cultural (PAC). O PAC não propunha a criação de um ministério próprio e o MEC permaneceu como coordenador das ações, com o apoio do Conselho Federal de Cultura (CFC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC).

As “diretrizes” demonstram o ambiente político interno e externo ao MEC e, por isto, o texto apresenta temas como a importância de preservação do acervo cultural como forma de resguardar a personalidade brasileira e, desta forma, reduzir os riscos para a segurança nacional. Mas também trazem contribuições diretas para o que seria o fortalecimento da área cultural do país, como a criação de serviços nacionais de música, artes plásticas e folclore, a criação do “fundo nacional de desenvolvimento da cultura” e a implantação de “casas de cultura” em centros regionais, entre outras (Cohn, 1984).

Em 1975, já na gestão Ney Braga (março de 1974 a maio de 1978) é publicada a “Política Nacional de Cultura”, em que vários temas das “diretrizes” são retomados, mas de forma mais coerente. Cohn (1984) aponta, no entanto, que essa Política Nacional perde em termos de eficácia, por ser mais difusa. E, na parte mais programática, bem menos precisa do que no documento anterior. O autor aponta que ela inicia um processo de reconhecimento da cultura como política social, deixando de ser um processo subordinado a outros e instrumentalizado (como na questão da segurança nacional). E mostra também que a ênfase passa a ser crescentemente nos segmentos de baixa renda.

Para Miceli (1984a), durante a gestão Ney Braga, há uma postura claramente patrimonialista. Essa preocupação foi definida nas diretrizes da Política Nacional de Cultura, de 1975. Com tal política, a noção de patrimônio envolvia desde o acervo patrimonial histórico e artístico até as tradições e costumes das classes populares (folclore). Nos componentes básicos do PNC, a atuação dos órgãos públicos deveria privilegiar dois campos: os representantes da cultura legítima, que incluem diversos gêneros e constituem o chamado “patrimônio histórico e artístico” e o espectro de manifestações oriundas das classes populares, ou o “patrimônio menor”, que seria o folclore. Essa postura ajudaria a sacramentar a idéia de “alma brasileira” (Miceli, 1984a).

Ainda em 1975, é importante ressaltar um fato muito importante: a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Para o ministro Ney Braga, esse seria o instrumento com que o governo poderia cumprir sua função de criar condições para o povo exercer sua vocação artística, sem intervir na arte, que é uma “manifestação espontânea do povo” (Cohn, 1984). Miceli (1984b) aponta que, durante as discussões para a criação da Funarte, a proposta era bastante abrangente, uma vez que ela possuiria um status diferenciado em relação aos outros



órgãos e também poderia funcionar como um “banco da cultura”, viabilizando o financiamento às artes.

Por causa da resistência de alguns órgãos de se submeterem hierarquicamente à Funarte, o órgão passou a ter apenas três linhas institucionais. A primeira delas atenderia os músicos eruditos, uma vez que esse gênero de música estava em crise provocada pela Orquestra Sinfônica Nacional. Foi então criado o Instituto Nacional de Música, subordinado à Funarte. A segunda era destinada às artes plásticas, que também passara por um processo semelhante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outros motivos em função da redução dos recursos oriundos do mecenato privado – que, conforme já explicado nesse capítulo, foi quem impulsionou o setor no Brasil. Daí surgiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas. A terceira linha estava relacionada com as atividades da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que resultou na criação do Instituto Nacional do Folclore (Miceli, 1984b).

Para Durand (2000), quando comparada com outras gestões no Ministério, a mobilização de recursos na gestão Ney Braga foi muito maior do que nas anteriores. E isso ocorreu por ações estratégicas, que repensavam a gestão cultural pública de forma planejada, com meios e fins, ou seja, “uma visão articulada de princípios, objetivos e meios que, no seu conjunto, era passível de ser chamada de 'política', no sentido de 'policy'” (DURAND, 2000, p. 12). É possível afirmar que, nessa gestão, ocorreu um fortalecimento de instituições públicas culturais, como a Embrafilme e o SNT, principalmente por passarem a ter autonomia financeira, administrativa e doutrinária. Sem tanta tutela do MEC, os artistas e intelectuais enxergavam o MEC, o DAC e o PAC como instituições prontas para servi-los e atender às suas demandas, gerando um clima de tranquilidade (Miceli, 1984a).

A gestão Eduardo Portella (março de 1979 a novembro de 1980) tinha uma orientação diferente, e menos hospitaleira aos produtores. O enfoque era privilegiar as manifestações populares. Utilizava expressões como “cultura de sobrevivência” e “cultura da subsistência”. Era uma resposta à vertente patrimonialista e por isso, ao invés de visar o “nacional” e o “brasileiro”, optava pelo “regional”, “local”, “autêntico” e “nosso”. Tratava-se de uma postura executiva. Com relação às instituições, os membros da equipe de Portella buscaram a recuperação do espaço decisório e de vinculação que os institutos e fundações haviam deixado de ter. A primeira ação nesse sentido foi transformar o DAC em Secretaria de Assuntos Culturais (que funcionou por apenas dois anos, sendo então substituída em 1981, pela Secretaria de Cultura do MEC). E as novas diretrizes da Seac passaram a ser: descentralização, democratização, deselitização e planejamento participativo, dentre outras. Eram implementados os chamados “projetos exemplares”, principalmente nos estados mais carentes, e voltados aos públicos de baixa renda. Esses projetos eram realizados com as secretarias estaduais de cultura, significando um esforço de aproximação com os funcionários dessas secretarias. Ao aproximar-se das populações seria possível identificar as demandas culturais, uma vez que eram categorias sem acesso às instituições culturais e não produziam artigos ou manifestações passíveis de enquadramento como “folclore” ou “cultura popular” (Miceli, 1984a).

Arruda (2003) aponta que, durante o Regime Militar- e no governo Médici- houve algumas iniciativas inovadoras, como a criação da Embrafilme, do Programa de Ação Cultural (PAC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC). E ressalva, que apesar do forte repressão desse governo, houve avanços que possibilitaram importantes mudanças institucionais na década seguinte, como a criação do Ministério da Cultura.

Foi, no entanto, na direção de Ney Braga, à frente da pasta da Educação, que a questão cultural recuperou a centralidade existente no passado, com a criação da Funarte, em 1975, ao lado de um conjunto de iniciativas que preparou a fundação do Ministério da Cultura, em 1985 no governo José Sarney (ARRUDA, 2003, p. 180).

A Tabela 1 mostra como ocorreu a vinculação institucional da Cultura, de acordo com o período histórico e também as datas de fundações de importantes órgãos que colaboraram para a criação de um ministério exclusivo para a área:

**Tabela 1: Vinculação Institucional da Cultura Pré-1985**

Período	Ministério responsável pela Cultura	Principais Instituições criadas
1930 – 1937	Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1934)
		Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937)
		Instituto Nacional do Livro (1937)
1937 – 1953	Ministério da Educação e Saúde	Departamento de Imprensa e Propaganda (1939)
		Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942)
1953 – 1985	Ministério da Educação e Cultura	Conselho Federal de Cultura (1966)
		Embrafilme (1969)
		Departamento de Assuntos Culturais (1973)
		Funarte (1975)
		Secretaria de Assuntos Culturais (1978)

Fonte: Elaboração Própria

#### **DE SARNEY A ITAMAR (1985-1994):**

Machado (1984) destaca um novo formato institucional, cada vez mais comum, no início da década de 80: as agências de fomento da área cultural. Elas resultaram da ausência de política cultural estatal e de uma estrutura organizacional bastante hierarquizada. Com isso, tais agências passaram a ter muita autonomia e atuavam em duas frentes principalmente. A primeira delas, clientelística, atendia às demandas (normalmente financeiras) da classe artística em geral. A segunda tinha um caráter assistencial, uma vez que apoiava atividades culturais com dificuldades para sobreviver no mercado. Era o caso do “folclore”, mas também do teatro, da ópera, da dança, do circo, da música de concerto e de algumas manifestações das artes plásticas (Machado, 1984).

Em plena década de 80, Machado (1984) discutia a continuidade das agências, encarando-as como experiências positivas. E, ao propor uma agenda para debates, com 16 perguntas sobre a cultura no Brasil, seu primeiro questionamento versava sobre as vantagens e desvantagens de uma possível criação do Ministério da Cultura. Aponta como vantagem o maior destaque que a área receberia, podendo, portanto, pleitear maior dotação orçamentária. A desvantagem seria o risco de dirigismo e burocratização, problemas com os quais as agências de fomento estavam trabalhando de forma satisfatória.

Outra questão elaborada pelo autor e que estava, portanto, nessa agenda de debates, eram os rumos que a área do “folclore” deveria tomar. Seria mais eficiente um apoio financeiro diretamente aos grupos envolvidos com as manifestações? Isso poderia descaracterizar essas

manifestações? Seria melhor dar um tratamento museológico ao folclore? E terminava indagando sobre as relações entre cultura popular e folclore (Machado, 1984).

O fato de o poder ser ainda muito central, nesse final do período militar, fez com que o debate por maior autonomia dos Estados e municípios também passasse pela área cultural. Isso porque identidades regionais foram reafirmadas, salientando diferenças culturais, e configuradas como reação a uma tentativa de homogeneização cultural. Com o processo de abertura política a cultura passou a ter maior visibilidade, com a organização de movimentos populares. Isso se consolida a partir da redemocratização, uma vez que novos atores políticos são constituídos e identidades sociais (identidade etária, de gênero, regionais, religiosas e étnicas) foram construídas, e buscavam valorização (Oliven, 2001).

Em março de 1985 foi finalmente criado o Ministério da Cultura. Uma das primeiras ações foi criação da Lei Sarney - quando ainda Senador da República, em 1972, o presidente José Sarney tentou criar uma lei de incentivos fiscais para investimentos em cultura. No entanto, a Lei Sarney só foi efetivamente criada em 03 de outubro de 1986, quando Celso Furtado era Ministro da Cultura.

É interessante notar uma crítica freqüente ao papel dos intelectuais e artistas nessa época. Nos anos 80, segundo Ridenti (2001), o engajamento dos intelectuais, tão comum nos anos 60, foi desaparecendo. Ao invés do engajamento na busca da transformação social de um novo país, observa-se, nesse período, um intelectual mais adaptado à ordem, reconhecendo o “eterno e inevitável” movimento em que se insere. Assim, sem apostar em projetos coletivos de mudanças sociais, intelectuais e artistas passam a priorizar as carreiras individuais de cada um no mercado (Ridenti, 2001).

A criação do Ministério foi recebida por muitos com inúmeros elogios e com a esperança de que o status de ministério pudesse propiciar mais apoios e fomentos à cultura brasileira. Outros, entretanto, viram nessa criação um erro. Para Durand (2001), a área cultural sofreu um desgaste com a criação do Ministério da Cultura, uma vez que não havia “recursos e quadros técnicos que ao menos mantivessem a qualidade alcançada nas gestões imediatamente anteriores” (DURAND, 2001, p. 67). E entende que isso favoreceu sua extinção, no governo Collor.

Em termos constitucionais, desde o Estado Novo era dever do Estado brasileiro preservar o patrimônio, facilitar o acesso a ele e fomentar a produção cultural. Eram *obrigações de fazer* e estavam associadas aos processos educacionais, fazendo parte da chamada “instrução pública”. Esse caráter formador e pedagógico manteve-se até a Constituição de 1988, quando as instituições culturais com essa *obrigação de fazer* foram consolidadas como especializações administrativas (Dória, 2001).

Assim que assumiu a Presidência da República, em março de 1990, Fernando Collor de Mello extinguiu todas as instituições e órgãos culturais. Em dezembro do mesmo ano criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Dentro da estrutura do IBAC estavam a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). O IBAC estava diretamente vinculado à Secretaria de Cultura que, por sua vez, estava diretamente vinculada à Presidência da República.

Para tentar recuperar a sua imagem junto à classe artística, Collor convida o embaixador Sergio Paulo Rouanet para ocupar a Secretaria de Cultura. A maior marca desse período foi a elaboração da Lei Rouanet (Lei nº 8313/1992), que reformulou a Lei Sarney e continua em vigor até hoje, prevendo incentivos fiscais para empresas que invistam em atividades artísticas e culturais.

Em 19 de novembro de 1992 é recriado o Ministério da Cultura e Antonio Houaiss nomeado seu ministro. Em 1993 é criada a Lei do Audiovisual, que também prevê benefícios fiscais para empresas fomentadoras de projetos específicos na área de audiovisual.

### **DE FHC A LULA (1995-2009):**

Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso toma posse em 1995, como Ministro da Cultura, o intelectual Francisco Weffort. De acordo com Arruda (2003) a gestão Weffort deu continuidade ao processo de recuperação da cultura, iniciada durante o governo Itamar, e que privilegiava a opção por leis de incentivo. Permitiu, assim, a profissionalização da figura do intermediário e também estimulou a integração de setores como artes, o patrimônio e a cultura popular, como o mercado cultural. Ao analisar os investimentos consolidados, a autora percebe que, entre 1996 e 2001, embora o orçamento do Ministério da Cultura tenha permanecido praticamente constante – os aumentos seriam comparáveis à correção monetária –, os recursos oriundos das leis de incentivo tiveram crescimento considerável. E, no entanto, áreas que carecem de proximidade com o mercado – patrimônio e produção e difusão cultural – ainda dependem basicamente dos recursos orçamentários. A autora afirma:

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 avalizadores do processo. (...) O aparente *laissez-faire*, todavia, alimentou-se, a rigor, da transferência de recursos, uma vez que a lei de incentivos troca pagamento de impostos – que poderiam ser aplicados de modo diverso – por investimento cultural. Se os produtores culturais são beneficiários inequívocos da política implementada, igualmente o são os organismos privados quando podem se utilizar do marketing cultural, com os efeitos previsíveis de valorização da imagem das empresas envolvidas. (ARRUDA, 2003, p. 188)

Weffort permaneceu no cargo durante os oito anos do mandato de FHC e, nesse tempo, a grande ênfase das políticas culturais do governo federal recaíram nas duas leis de financiamento, a Rouanet e a do Audiovisual. Dessa forma, o Estado adotava a prática de intervir o mínimo possível na área cultural. Durand (2000) reconhece que as leis podem significar a diversificação de fontes de apoio e aumentar a viabilização de projetos culturais, mas ressalva que há dois riscos que devem ser considerados. O primeiro seria imaginar que a política de financiamento via incentivos fiscais possa substituir o apoio governamental a projetos. O segundo seria “permitir que a celebração dessa nova ‘parceria’ ajude na dissimulação de uma intervenção casuística do governo federal no plano da cultura” (DURAND, 2000, p. 30).

Brant (2003) aponta que as leis de incentivo foram comemoradas como uma ponte estratégica entre o setor privado e a cultura, principalmente após o desmanche que houve na área durante o governo Collor. Caberia ao governo o papel de planejar, regular e fiscalizar a política e, em seguimento, listar os projetos considerados de interesse público. O autor ressalva, no entanto, que o que vinha ocorrendo até aquele momento era um quadro completamente diferente. Os papéis seriam assim distribuídos: ao governo caberia a tarefa de aprovar projetos sem qualquer critério. Ao setor cultural, a condição de “esmoleiro incompetente”, já que, segundo o autor, apenas 20% dos projetos aprovados conseguem patrocínio. Às empresas caberia o melhor papel, uma vez que, além de reaver 100% do “investimento”, ainda podem conseguir uma dedução de até 25% desse “investimento”. E ao contribuinte resta o papel de comprar ingressos ou produtos a preços extorsivos. Ou seja, um espetáculo promovido com o dinheiro público (Brant, 2003).

Dória (2001) resume o papel do Estado na relação com a Cultura e dos intelectuais com o Estado, estabelecendo uma interessante comparação entre “cultura do povo” e “povo da cultura”:

Pode-se dizer, portanto, que ao longo dos séculos XIX e XX o Estado brasileiro definiu para a sociedade o que reconhece como cultura, instituiu-a legalmente e organizou em torno dela uma complexa e variada máquina administrativa. Nesse processo, criou uma burocracia interessada na reprodução desse aparato e, por várias políticas, solidarizou artistas e intelectuais com os parâmetros que adotou para essa atividade pública. Burocratas e intelectuais gravitando em redor dos recursos públicos constituíram o “povo da cultura” (por oposição à “cultura do povo” - essa só existente nos tratados de folclore ou no remoto sertão, onde o Estado ainda pouco chega. (DÓRIA, 2001, p. 87-88)

Em 2000, surge dentro do IPHAN um importante programa que muda um pouco a concepção de preservação de bens históricos. Contrariando a lógica anterior de preservação de monumentos de “pedra e cal”, é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O objetivo é identificar, reconhecer, salvaguardar e promover a cultura em sua dimensão imaterial. Desde a criação do programa até abril de 2009, 15 bens imateriais já foram registrados. São eles: Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Kusiwa – Linguagem e Arte Gráfica Wajãpi, Círio de Nazaré, Samba de Roda no Recôncavo Baiano, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, Ofício das Baianas de Acarajé, Jongô no Sudeste, Cachoeira de Iauaretê, Feira de Caruaru, Frevo, o Tambor de Crioula do Maranhão, o Samba do Rio de Janeiro (foram registrados como matrizes do samba carioca, o Samba de Terreiro, o Partido Alto e o Samba-Enredo), o modo artesanal de fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre, a Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira, e finalmente, o modo de fazer Renda Irlandesa produzida em Divina Pastora (SE).

Quando o presidente Lula assumiu, em 2003, nomeou como Ministro da Cultura o músico Gilberto Gil. Além do caráter simbólico da nomeação de um grande artista brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente, a gestão Gil trouxe importantes contribuições para a cultura. Em 2002, último ano da gestão FHC, o orçamento da União para a Cultura representava apenas 0,14% do total e em 2009, a expectativa do ministério é que esse percentual atinja 0,9%. Se há um avanço em termos de recursos financeiros, há também um avanço em termos de recursos humanos, já que a gestão Gil realizou o primeiro concurso público para a contratação de servidores para o Ministério. É importante também destacar que houve uma integração maior com o Ministério das Relações Exteriores, buscando a difusão da cultura brasileira em outros países, como no caso do Ano do Brasil na França, em 2005.

Mas, sem dúvida alguma, o grande destaque da gestão Gil foi a criação do Programa Cultura Viva, através da Portaria Ministerial 156/2004, que prevê a implantação de Pontos de Cultura, reconhecendo a diversidade das populações brasileiras. Até março de 2009 existiam aproximadamente 824 Pontos de Cultura, concentrados principalmente nas regiões Sudeste e Nordeste. Cada um deles recebeu até R\$ 185 mil reais, para melhorar suas instalações e recursos e também para aumentar a capacidade de atendimento. O fato desse programa não exigir que os grupos tenham registro formal representa um avanço, pois significa reconhecer sua existência mesmo sem comprovação oficial. Por outro lado, representa uma política cuja participação das esferas estadual e municipal é muito pequena, fazendo com que a relação seja feita diretamente entre o MinC e as organizações culturais.

Além do Cultura Viva, o Ministério mantém instituições permanentes e de relevante tradição histórica, como o IPHAN e a Funarte. Manteve, igualmente, as duas leis federais de incentivo, embora ambas sejam. Para Rubim (2007), uma das principais características da gestão Gil é a abrangência com que a cultura é tratada, permitindo a interação entre diversas modalidades culturais, como as culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias, da mídia áudio-visual e das redes informáticas, entre outras.



No início do segundo semestre de 2008, o então secretário-executivo do Ministério da Cultura, Juca Ferreira, é convidado para assumir o cargo deixado por Gilberto Gil. A nomeação de um auxiliar tão próximo ao antecessor, demonstrou a vontade do governo Lula em dar continuidade às políticas culturais. Independentemente da gestão presidencial, é preciso reconhecer um avanço institucional desde a gestão Weffort. Segundo Rubim (2007), desde o governo Sarney até o de Itamar (1985-1994), o Ministério da Cultura – e durante o governo Collor, a Secretaria de Cultura – teve como responsáveis principais oito ministros e dois secretários, configurando uma média de permanência, na função, de um ano (Rubim, 2007). A partir de 1995 isso muda radicalmente. Analisando, os demais ministérios federais, é interessante notar que desde o início do governo FHC, o Ministério da Cultura – juntamente com o da Fazenda e de Relações Exteriores – foi o que teve a menor número de substituição dos titulares da pasta, no período compreendido entre janeiro de 1995 e abril de 2009. A Tabela 2 mostra essa comparação.

**Tabela 2: Ministérios e número de Ministros**

<b>Ministério</b>	<b>Quantidade de Ministros (1995-2009)</b>
Cultura	3
Fazenda	3
Relações Exteriores	3
Educação	4
Esporte	5
Meio Ambiente	5
Ciência e Tecnologia	6
Defesa	6
Agricultura, Pecuária e Abastecimento	7
Comunicações	7
Minas e Energia	7
Transportes	7
Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior	9
Planejamento, Orçamento e Gestão	9
Saúde	9
Trabalho e Emprego	9
Turismo	9
Previdência Social	10
Justiça	12

Fonte: Elaboração Própria

O destaque negativo da gestão da cultura no Governo Lula foi a continuidade dos mecanismos de financiamento privado, via leis de incentivo fiscal. Apesar das inúmeras críticas feitas por integrantes do ministério à essa modalidade de incentivo, não houve nenhum avanço em relação à implementação de modelos alternativos. Esse talvez seja o maior desafio do ministro Juca Ferreira. Como forma de contraponto à esse modelo de financiamento, tramita no

Congresso Nacional a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 150, que elevaria o orçamento da Cultura a pelo menos 2% das receitas de impostos federais. Os estados e o Distrito Federal seriam obrigados a gastar 1,5% das receitas na cultura, e os municípios, 1% de suas receitas. A União deveria ainda dividir 50% dos seus recursos culturais entre os estados e os municípios.

Essa PEC poderia auxiliar no fortalecimento da cultura nos estados e municípios, uma vez que muitos governadores e prefeitos alegam insuficiência de recursos para aplicar na área e também para a criação de órgãos públicos destinados exclusivamente para cuidar da questão cultural.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Fazer uma retrospectiva histórica das políticas culturais no Brasil traz algumas reflexões. De um lado, fica claro como a cultura pode ser instrumentalizada para atingir os objetivos de algum governo. De outro, é interessante para entender o alto grau de fragilidade das políticas culturais em todo o país. Isso decorreria, em larga medida, da fragilidade institucional dos órgãos responsáveis pela promoção da cultura no Brasil. Torna-se premente portanto, o fortalecimento cada vez maior dessas instituições. No âmbito nacional, a gestão de Francisco Weffort, e sua permanência no cargo durante os oito anos do governo FHC pode ter representado uma inflexão na tendência de descontinuidade administrativa. Igualmente, a permanência do ministro Gilberto Gil, no cargo durante os seis primeiros anos do governo Lula, tem propiciado a conquista de maior credibilidade para a área cultural, reforçada ainda pela nomeação de seu secretário-executivo, Juca Ferreira, como sucessor da pasta. O que é fundamental, já que instituições fortes representam um importante passo para que as políticas culturais sejam tratadas como políticas de Estado.

Considerando esse amadurecimento recente na organização da cultura, no âmbito federal, o desafio passa a ser o fortalecimento da cultura no âmbito local, uma vez que nos estados e municípios a situação é mais grave. Há uma vulnerabilidade de políticas constantemente sujeitas a processos de descontinuidade, o que reforça a importância da Administração Pública debater a questão da cultura local, na busca de fortalecer as instituições e criar diretrizes para a área cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A política cultural: regulação estatal e mecenato privado*. São Paulo: Tempo Social – USP, novembro de 2003.
- BRANT, Leonardo. *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Social*. In: BRANT, Leonardo (org.). Políticas Culturais. Barueri, SP: Manole, 2003.
- CATENACCI, Vivian. *Cultura Popular: entre a tradição e a transformação*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.
- COHN, Gabriel. *A Concepção Oficial da Política Cultural nos anos 70*. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *A Merencória Luz do Estado*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.
- DURAND, José Carlos Garcia. *Política e gestão cultural: Brasil, EUA e Europa*. Relatório de Pesquisa NPP nº 13. São Paulo: FGV-EAESP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cultura como Objeto de Política Pública*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.
- FALCÃO, Joaquim Arruda. *Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.
- FARIA, Hamilton & NASCIMENTO, Maria Ercilia do. *Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo*. São Paulo: Pólis, 2000.
- MACHADO, Mario Brockmann. *Notas sobre Política Cultural no Brasil*. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista de Administração de Empresas, v. 24, jan-mar de 1984a.
- \_\_\_\_\_. *O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70)*. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984b.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo*. In: BOMENY, Helena. Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- OLIVEIRA, Rita Alves. *Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira*. In: Cultura: Produção e Resistência. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 3, jul-set de 2001.
- OLIVEN, Ruben George. *A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?*. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e Modernidade no Brasil*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais do Governo Lula / Gil: Desafios e Enfrentamentos*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Facom/UFBa, 2007.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena & COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- TORRES, Marcelo Douglas de Figueiredo. *Estado, democracia e administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, UFRJ, 2004.