

2

As políticas culturais no contexto brasileiro: ensaios e anseios

O capitalismo é liberticida por definição (...) O que queremos: a independência da arte - para a revolução. A revolução - para a liberação definitiva da arte.

Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, 1938

Inspirado em Leminski, poeta, ensaísta e tradutor paranaense, o subtítulo deste capítulo - ensaios e anseios - está contíguo ao questionamento, à liberdade, à inquietude e ao processo que envolve a cultura, a criação e a política. A partir de *pensamentos-movimentos* que refletiram e agiram em prol da cultura brasileira, e da sua relação com a política, com a arte e a cultura, na emergente formação da nação, abordam-se neste capítulo os movimentos artísticos, culturais e intelectuais como antecedentes das políticas culturais brasileiras. São destacados os elementos considerados cruciais para a formulação de políticas públicas culturais no Brasil.

Iniciamos com a abordagem do período do Modernismo brasileiro, nas décadas de 1920 e 1930, época de inúmeras experimentações e de valorização das diversas linguagens artísticas, em especial as populares. Abordamos também outros períodos subsequentes, porém marcadamente originários do anterior, e que apresentam correlações com o desenvolvimento das políticas públicas culturais contemporâneas, delimitadas para este estudo. Contextualizar a cultura no contexto brasileiro implica situar suas conexões, transversalidades e a indissociabilidade das demais áreas, sobretudo a social, bem como suas possibilidades e limitações.

Assim, o intuito é compreender as transformações históricas e as implicações da arte e da cultura vinculadas às práticas sociais e, principalmente, às políticas públicas culturais no país. Optamos por uma abordagem não linear e sucessiva, mas fruto de um processo que incorpora diferentes autores, diferenças e contradições, evocando relações com os momentos históricos, para situar, sobretudo, a última década, foco deste estudo, e que envolve os Pontos de Cultura, principal ação/estratégia do Programa *Cultura Viva* (2004-2010) - Arte, Cultura e Cidadania, do Ministério da Cultura (MinC).

Este capítulo se propõe a desvendar esse processo, considerando a maciça presença dos esquemas de dominação na sociedade brasileira, dos dispositivos de poder e da desigualdade social. Tais macro-processos não são lineares, mas

produzem dialeticamente reações e contraposições. Identificar as práticas e políticas implícitas em determinadas épocas do contexto brasileiro nos apoiará na compreensão de fenômenos contemporâneos, cruciais para o desenvolvimento deste estudo.

Dentre os autores, destacamos alguns interlocutores, personalidades brasileiras que serão acionadas em diferentes momentos deste estudo, principalmente, por caracterizarem *pensamentos-movimentos*, realizados por meio de conjunções que afirmam com veemência peculiar a heterogeneidade do país, sua viabilidade, alegria, irreverência e capacidade de produzir, de festejar e simultaneamente de refletir.

Muito mais do que conceitos acabados e inquestionáveis, nos inspiraram por meio do seu pensamento e militância a abertura e a coragem para seguir caminhos fecundos e instigantes. Sem esquecer o rigor histórico que a abordagem destes autores exigiria, delimitamos alguns aspectos relacionados ao nosso tema, fundamentais às nossas buscas.

A abordagem dos autores artistas¹ militantes corresponde a uma produção que não se ateu às formas tradicionais, além de **estabelecerem um vínculo entre os movimentos artísticos e intelectuais, especialmente aqueles preocupados com a transformação social inconformados com a situação desigual do país**. Não pretendemos esgotar a trajetória e a complexidade do pensamento e da produção dessas personalidades, mas destacar alguns textos e contribuições pertinentes para este estudo e para a cultura brasileira, principalmente enquanto criadores, artistas (escritores, poetas, ensaístas e músicos), militantes e intelectuais. Parte significativa desta produção pautava-se no movimento que norteava as manifestações artístico-culturais em curso no país, bem como incidirão de diferentes formas em épocas posteriores.

¹ Optamos pelos artistas e autores aqui mencionados, sem desconsiderar outros importantes nomes da história cultural brasileira, mas que não serão aprofundados, a saber: Victor Brecheret na literatura, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti na pintura, o Grupo de Santa Helena formado por Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, dentre outros, e Vicente do Rego Monteiro, Antonio Gomide e Zina Aita, além de vários intelectuais importantes como Darcy Ribeiro e tantos outros.

2.1

Antecedentes: movimentos artísticos, culturais e intelectuais no âmbito da criação

Inicialmente destacamos alguns expoentes que nos remetem a movimentos importantes no contexto brasileiro. Intervenções que antecedem a institucionalização das políticas culturais na década de 1930 e que se situam no campo das relações simbólicas, mas que interferem na política cultural mais ampla. **Oswald de Andrade**, por exemplo, tem inspirado a tradição antropofágica de devorar as influências estrangeiras, transformando-as: um processo denominado de *canibalismo cultural*.

Mário de Andrade, que abriu diferentes caminhos nas políticas culturais brasileiras, participando da criação de instituições que financiaram uma das primeiras expedições etnográficas no Brasil, destoando da orientação geral de uma formação clássica, erudita e eminentemente europeia, sobretudo, por ter inspirado as atuais gestões do Ministério da Cultura, de 2003 a 2010.

Por fim **Mário Pedrosa**, comunista e artista, que, desde a juventude, debateu arte e política como formas sublimes da expressão humana, propondo, assim, o engajamento militante e crítico como homem, mas sempre considerando a plena liberdade da criação artística.

2.1.1

Canibalismo cultural: Oswald de Andrade

Oswald² iniciou sua ação político-cultural como jornalista, lutou com os modernistas e se uniu ao partido comunista, voltando-se finalmente para a

² Em 1912, uma viagem a Europa acendeu suas inquietações, proporcionando fundamentação teórica a suas posições agressivamente antiacadêmicas e em oposição ao homem cartesiano. Um dos precursores do movimento modernista que aboliu as exigências da métrica e da rima na poesia. Em 1917, conheceu Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e em conjunto articularam a realização da “Semana de Arte Moderna” de 1922. Publicou os versos de *Pau Brasil*; e lançou a *Revista de Antropofagia*, a qual difundia os esforços libertários da cultura brasileira, que não poderia dispensar as expressões artísticas produzidas por outros povos. No entanto, era necessária uma atitude “antropofágica”, que em vez de imitar ou copiar, devorava, como os índios fizeram com o bispo Sardinha, que naufragou no litoral da Bahia.

filosofia³, situando seus primeiros estudos em São Paulo. *O Homem do Povo*, periódico anarco-comunista é considerado um marco na fase politizada de Oswald. Fruto de uma fase de rompimentos, inclusive com velhos amigos, como Mário de Andrade, desentende-se com Paulo Prado, mecenas da *Semana* de 1922, dentre outros.

A sede de *O Homem do Povo*, em São Paulo, foi atacada por estudantes em abril de 1931. Esses incidentes foram acompanhados pela imprensa. “Um justo revide dos estudantes de Direito contra os ataques de um antropófago” foi a manchete da “Folha da Noite”. Este periódico fazia referência à antropofagia⁴, a “filosofia do primitivo tecnizado”, desenvolvida alguns anos antes pelo poeta que lançou, em 1928, o “Manifesto Antropófago”.

Ao narrarem “a depredação nos escritórios da redação” e a intervenção da polícia, os jornais afirmavam que assim impediram o iminente linchamento dos diretores. Oswald tinha publicado violenta crítica à Faculdade de Direito afrontando o que considerava um “cancro” a minar a sociedade paulista. Assim também denominava os cafeicultores de São Paulo. Membro da elite, Oswald caracteriza a possibilidade, apontada por José Salvador Faro, de “o intelectual transcender seu lugar de classe e assim ultrapassar os limites impostos por forças econômicas e políticas” (Faro, 2007, p.15). Oswald era devastador em suas críticas.

A causa do comunismo, a que tinha aderido num movimento de ‘conversão’ (e com a exaltação dos ‘convertidos’), fortalecia-o na convicção da legitimidade de seus rompantes mais destrutivos: se a sociedade comunista era possível, em nome da revolução capaz de criá-la os golpes mais truculentos podiam ser considerados justos (Konder, 1991, p.38).

³ Os principais ensaios sobre antropofagia encontram-se neste âmbito, segundo Augusto de Campos, que considera “a única filosofia original brasileira” (Campos, 1978, p. 124). O conceito de antropofagia foi uma estratégia para a discussão da cultura e do poder, cuja audaz abstração da realidade, propôs a “reabilitação do primitivo” no homem civilizado, devorador da cultura alheia transformando-a em própria e desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia. O canibal enquanto sujeito transformador, social e coletivo, produz a reescrita não só da história do Brasil, mas também da própria construção da tradição ocidental na América (Almeida, 2005).

⁴ A prática dos índios tupis inspira a criação do termo de antropofagia, que consistia em devorar os inimigos, que fossem considerados bravos guerreiros. Assim, ritualizava-se uma relação com a alteridade, que selecionava o outro em função da potência vital que a sua proximidade intensificaria, a ponto de absorvê-lo no corpo, para que sua virtude se integrasse à química da alma, promovendo o seu refinamento.

Idealizado juntamente com Patrícia Galvão (Pagu), o polêmico pasquim *O Homem do Povo* teve sua breve carreira encerrada, com apenas oito edições. O desafio lançado por Oswald de Andrade: “*Tupi or not tupi*” (1928), inscrito no Manifesto Antropófago, sugere importantes reflexões. Este texto foi uma resposta do escritor às questões postas pela Semana de Arte Moderna (1922), sugerindo que a renovação da arte brasileira nasceria da retomada dos valores indígenas, o que não significava a rejeição da civilização europeia, mas sua absorção como *alimento*, transformado em *sangue e energia* para uma *cultura brasileira*. Após a Revolução de 1930, Oswald radicaliza sua posição e passa a defender uma *arte social*.

Ao se fazer um paralelo com o discurso da colonização e da catequese que incidia sobre o índio, observa-se que “no discurso das descobertas se falava do índio para se falar de tudo no Novo Mundo” (Orlandi, 1993, p.137). Conexões que envolvem o discurso da “pobreza, inclusão e exclusão” e estão presentes, portanto, mais ainda, no *corpo* das periferias e das pessoas.

O povo brasileiro é sempre visto como alguém que precisa ser transformado (...). Os projetos educacionais, por mais bem intencionados que sejam, **costumam fazer tabula rasa dos conhecimentos e da vivência anteriores**. (...) A população pobre é definida em termos de carência, pela ausência de alguma coisa e não pela presença de algo (Paulilo, 1996, p.145-6, grifo nosso).

Desta forma, no Brasil, temos muitos autores como Oswald. Rebelde, irreverente e nem sempre bem compreendido, mas que teve um importante papel na história cultural brasileira. Oswald foi pioneiro, se insurgiu contra uma tradição literária conservadora e abriu caminho para a busca de formas de expressão mais livres. Ao se interessar desde cedo pela literatura, passou a frequentar círculos boêmios, se aproximou, na juventude, do inconformismo anarquista, e, mais tarde, adere ao comunismo.

Em 1933 e 1934 respectivamente, escreve *O rei da vela* e o *O homem e o cavalo*, dois textos publicados anos depois, em que manifestava a sua admiração pelo comunismo⁵. Abelardo I, de *O rei da vela*, explicita o ímpeto fascista:

Há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe.

⁵ Na época estes textos não puderam ser encenados, o que ocorreu somente trinta anos depois pelo Grupo Oficina, sob a direção de José Carlos Martinez.

Policialmente (...) esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco e dividido” (Andrade, 1967, p, 75).

No fim do Estado Novo, em 1937, passou a preconizar a autodissolução, propondo que os comunistas se integrassem a uma frente progressista hegemonizada pelas “forças avançadas da burguesia”. Segundo Konder (1991), estava convencido de que “o eixo da revolução se achava na burguesia progressista e não no proletariado amortecido pelas leis sociais (entrevista ao *Diário de São Paulo*, 11-11-45, reproduzida no volume *Os dentes do dragão*). Nessa época, estava fascinado pelas ideias de Earl Browder, um marxista norte-americano que tinha proposto nos Estados Unidos a transformação do PC em elemento impulsionador de um novo movimento democrático, mais amplo, no interior do qual os comunistas atuariam em perfeita simbiose com outras correntes” (Konder, 1991, p. 41).

Assim, decepcionado por não seguirem suas recomendações, Oswald desligou-se do Partido Comunista do Brasil vendo-se obrigado a repensar suas posições teóricas e sua relação com o marxismo. Por fim, de todas as influências e impacto da obra de Oswald, destacamos alguns pequenos, mas decisivos deslocamentos provocados, como as reflexões-resistência-ruptura suscitadas também pelo movimento do Modernismo como um todo, bem como o pressuposto de Oswald, por meio da antropofagia, de que os saberes podem ser deglutidos incessantemente, revigorando a capacidade de criação e invenção.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. (...) Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império (...). Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (...) Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias⁶. Comia. (Andrade, 1928, p.1-2). Temos, assim, a afirmação do múltiplo, do que é devorado, construído e reconstruído sempre em relação ao outro. *Macunaíma* e o *Manifesto Antropófago* nasceram juntos, embora

⁶ Galimatias. 1. discurso arrevesado, confuso, obscuro; babel de palavras cujo significado mal se pode entender. 2. Mus. Composição híbrida, sem forma definida. (Ferreira Aurélio Buarque de Holanda, 1999).

Mário de Andrade tenha se desvinculado do grupo de Oswald, mantendo-se independente, como veremos a seguir.

2.1.2

Pluralidade das linguagens populares: Mário de Andrade

Com a experiência advinda de suas viagens pelo território brasileiro⁷, Mário de Andrade⁸ e Raul Bopp coletaram um rico material que influenciou toda a sua obra. Em *Macunaíma* (1928), aborda a formação do estereótipo do brasileiro. O registro das características orais, das falas regionais, dos lugares que o poeta visitou é matéria-prima da sua escrita, *lócus* da celebração da mestiçagem, mesmo que isso leve ao branqueamento, como ironiza, além de o livro basear-se em metáforas para abordar a primitividade incorporada à civilização urbana. Mário de Andrade satiriza por meio do personagem Macunaíma a norma culta que não correspondia à realidade brasileira, mas à portuguesa, abordando a formação do caráter e seu processo e não a falta de caráter.

A tradição canônica em oposição ao povo que não a tinha, caracterizava o brasileiro, que, todavia, apresentava uma extraordinária capacidade de improvisar e de surpreender. As fontes desta tendência, embora distintas, são a Antropofagia de Oswald de Andrade e Macunaíma de Mário de Andrade, uma espécie híbrida de manifesto e ficção. Mitos que se alimentam de fontes populares e exercem inúmeras influências que são propagadas por diversas formas. Em especial no caso do malandro, a ressonância popular se expressou numa série infindável de anedotas em que o brasileiro resolve problemas de forma surpreendente (Silva, 2009a), pois a despeito da desigualdade social, o brasileiro tem a capacidade de absorver universos mais sutis.

⁷ Cabe destacar também, sem que aprofundemos aqui, a trajetória de Villa Lobos, cujas incursões e material coletado em suas expedições pelo Brasil, trouxeram respeito e devoção pelo popular. O que chamou a atenção da elite brasileira da época, em que a família Guinle financiou por exemplo, sua ida a Paris em 1920 para buscar uma orquestra que pudesse tocar a música brasileira, já que não possuíamos uma orquestra brasileira.

⁸ Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945). Poeta, cronista e romancista, crítico de literatura e de arte, musicólogo e pesquisador do folclore brasileiro e fotógrafo. Integra o Grupo dos Cinco com Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti, Oswald de Andrade (1890-1954) e Menotti del Picchia (1892-1988). Um dos idealizadores da Semana da Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Em 1927, viaja pela região amazônica, e, no ano seguinte, pelo Nordeste brasileiro, registrando em fotos as paisagens, a arquitetura e a população dos locais visitados. Em 1928, lança *Macunaíma: O Herói sem nenhum Caráter* e *Ensaio Sobre Música Brasileira*; dentre outros, continuamente interessado pela música erudita e popular, busca promover pesquisas de nacionalização da música brasileira.

De 1933 a 1935, Mário de Andrade é crítico do *Diário de São Paulo*. Em 1935, funda, com Paulo Duarte, o Departamento de Cultura de São Paulo, do qual se torna o primeiro diretor. Em 1937, criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁹ a convite do Ministro Gustavo Capanema. Com Dina Lévi-Strauss, funda a Sociedade de Etnografia e Folclore e se torna seu primeiro presidente. Realiza uma das primeiras expedições etnográficas no Brasil, experiências posteriormente relatadas em livros como *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, e *O turista aprendiz*, do próprio Mário de Andrade. Para além do Estado de São Paulo, pretendia conhecer o Brasil, descortinando a autêntica tradição brasileira: “pintar o mapa da brasilidade” (Sandroni, 1988, p. 121). Assim, rompe com a orientação para uma formação clássica, erudita e eminentemente europeia vigente no Brasil.

Mário organiza o Congresso de Língua Nacional Cantada e é eleito membro da Academia Paulista de Letras. “(...) Há uma preocupação com a **diversidade** da produção e da vivência cultural das camadas populares (o que se define melhor como democracia cultural). Mário acredita que a arte é fundamental para o aperfeiçoamento do ser humano” (Revista MinC/IPHAN, 2002, p. 9). Todavia, há nas políticas públicas para a cultura como veremos adiante, a apropriação de uma ideia de construção e fortalecimento da nação, que coincidiu com o governo do Getúlio Vargas. A discussão sobre a cultura popular foi essencial para criar a imagem do brasileiro, no entanto, serviu para a reprodução de um governo que descartou as propostas de Mário de Andrade, o que se revelou um longo processo em transformação constante, como veremos.

Mário de Andrade fala do brasileiro como um “*tupi tangendo um alaúde*¹⁰” (1922), buscando as raízes brasileiras nesse imaginário constitutivo dos povos que viviam no Brasil. Porém, a “civilização” procurou erradicar esse imaginário, ainda que seja muito comum ouvirmos falar e até afirmarmos - a nossa *malemolência*, o nosso *descumprimento* de horários, o pouco apreço que temos pelo que é *rígido* e *cristalizado*. Isso, no entanto, quase sempre ressaltado como *defeito*, como *limitação*, deixando de se perceber a riqueza, a potencialidade desses *traços culturais* que herdamos dos vários grupos que deram origem ao *povo brasileiro*.

⁹ O SPHAN foi criado pelo decreto-lei n.º. 25 de 30/11/1937.

¹⁰ Esta frase é um verso de “O Trovador” poema de Mário de Andrade que integra “Paulicéia desvairada” de 1922.

No início da década de 1920, Mário se insurgiu contra o conservadorismo que dominava a linguagem literária brasileira e, ao longo da vida, suas preocupações em relação à política, por exemplo, vão se tornando mais definidas e críticas e seu posicionamento frente ao comunismo também se altera. Por volta de 1930, numa carta ao jovem amigo Carlos Drummond de Andrade, admitia que a sua sensibilidade era receptiva a “apelos vagos porque sempre líricos, sociais, porventura comunistas (sem Rússia) carta de 1-7-1930, constante do livro *A lição do amigo*, Ed. José Olympio” (Konder, 1991, p.44).

Em 1938, dirige o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro, além de ocupar a cátedra de história e filosofia da arte. Retorna a São Paulo em 1941 e como técnico da seção paulista do SPHAN viaja por todo o Estado realizando pesquisas, conferindo-lhe uma visão panorâmica abrangente. A partir destes anos suas reflexões, pautam-se por um movimento crítico e autocrítico assinalando as limitações no movimento modernista. Em 1942, juntamente com outros intelectuais, contrários ao regime ditatorial do Estado Novo, funda a Associação Brasileira de Escritores (ABRE), entidade que luta pela redemocratização do país.

Considerado o mais plural, dentre os demais modernistas, segundo Kossovitch (1990), a vastidão de conhecimentos de Mário de Andrade provinha das suas inúmeras leituras, mas também da conversa, do empenho em ouvir e compreender, da abertura para o outro, de uma postura permanentemente reflexiva, que se superava. A relação entre o pluralismo visceral de Mário, notório no poema “Eu sou trezentos”, dentre outros, e seu interesse desconfiado, porém simpático pelo comunismo, é conferido num artigo intitulado “Comunismo”, publicado no *Diário Nacional* (de São Paulo) em 30-11-1930.

Ao se referir ironicamente à imagem do comunismo russo como “uma espécie de assombração medonha’ e, de passagem, através do advérbio ‘verbalmente’, sugeria certa desconfiança em relação à identificação do comunismo com a União Soviética, ‘a primeira e a única nação que o aplicou verbalmente até agora’. Observava que a propaganda anticomunista havia exagerado as ‘mazelas’ da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e os dirigentes russos reagiam, se defendendo, negando os problemas que tinham e sustentando que o regime por eles implantado assegurava a felicidade dos cidadãos. Mas havia uma ‘confusão pueril’ na questão. Porque - como dizia Mário

de Andrade - ‘um sistema de governo jamais dará felicidade pra ninguém. (...) ‘Minha maior esperança é que se consiga um dia realizar no mundo o verdadeiro e ainda ignorado Socialismo. Só então o homem terá o direito de pronunciar a palavra *civilização*’ (citado por Drummond em *A lição do amigo*). (...) Mário de Andrade jamais pretendeu assimilar o marxismo, mas utilizava conceitos marxistas como instrumentos de análise e de conhecimento da realidade. Essa atitude se manifesta em diversos trabalhos que abordam a relação da música com a história e a sociedade” (Konder, 1991, p.43), pois, enquanto incentivador da pluralidade da cultura brasileira, destacou, dentre outros, as obras de Chiquinha Gonzaga, por exemplo, mulher que fez parte do abasileiramento das polcas no século XIX, derivando a maneira “chorada” com que os músicos populares, como Pixinguinha, criaram um gênero musical, o choro.

Sua trajetória revela a múltipla atenção no desenvolvimento, registro e difusão da cultura brasileira. O artista, escritor e intelectual expressou suas inquietações em *O banquete* (1945), um longo e envolvente diálogo que abrangia questões coletivas e pessoais, valores relacionados à arte, às questões éticas e estéticas, às demandas coletivas e às supostas contradições da possível renúncia ao individualismo. Neste texto, os personagens ora expressam a disposição de Mário de Andrade para assumir o compromisso da arte com a afirmação do caráter nacional e com a crítica social, ora a convicção de que a arte, de algum modo, se justifica por si mesma, por sua qualidade, por sua capacidade de durar. “As contradições irresolvidas da estética remetem às tensões e conflitos do movimento da sociedade. A cultura não pode resolver questões que a vida não resolveu: o que ela pode (e precisa) fazer é nos proporcionar maior familiaridade com elas” (Konder, 1991, p.44).

2.1.3

Arte, política e liberdade: Mário Pedrosa

A postura de Pedrosa¹¹ é atribuída a sua ligação com o *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*, elaborado em 1938 na cidade do México num

¹¹ Nascido em 1900, em Pernambuco foi crítico titular do *Correio da Manhã* de 1945 a 1951 e do *Jornal do Brasil* em 1957. Filiado ao Partido Comunista, foi expulso em 1929 por sua ligação com o movimento trotskista. Em 1931 juntamente com Aristides Lobo, Lívio Xavier, Fúlvio Abranches e Benjamin Peret fundou a Liga Comunista ligada a Oposição de Esquerda Internacional e em 1980 participa da fundação do Partido dos Trabalhadores.

encontro histórico do qual participaram o fundador do surrealismo e poeta francês André Breton, o fundador da Quarta Internacional, o russo Leon Trotsky, e Diego Rivera. **Afirmava-se que a arte tem um potencial libertário e revolucionário em si**, partindo de uma luta pela independência da arte e pela revolução socialista mundial. O manifesto foi uma tentativa de resposta ao chamado de Stalin, em 1934, por uma arte e literatura proletária. Os argumentos aproximam-se das teses desenvolvidas por Trotsky (1924), na sua obra *Literatura e Revolução*. Em 1935, rompe definitivamente com o Partido Comunista Francês, no Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura.

O Manifesto de 1938 conclama a construção da Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente (FIARI), que será criada às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial, porém teve uma breve existência. Apesar disso, a FIARI, tendo sido extinta no início de 1939, juntamente com o Manifesto, cumpriram o papel ao qual se propunham: veicular a voz dos artistas das novas gerações que ansiavam a liberdade de criação, emancipação e independência em relação a qualquer Estado, mas sem se desviar do rumo da revolução socialista mundial.

As questões que perpassam a relação entre arte e revolução, sobretudo no século XX, e que envolveram inicialmente a defesa da arte explicitamente a favor da luta revolucionária foram revistas por Pedrosa, cerca de nove anos depois, no início da década de 1940, quando passou a apoiar uma arte mais libertária por si mesma. Precursor em diversas questões, suas reflexões sobre arte, estética e a realidade brasileira o tornam um dos grandes pensadores brasileiros que enfrentou o debate sobre a relação entre política e artes, cujas implicações sempre foram tensionadas na modernidade. Pedrosa foi um socialista revolucionário que teceu fortes críticas às concepções instrumentais da arte a serviço da política.

No jornal *Vanguarda Socialista*, lançado em 1945, Pedrosa difundia a premissa de que a arte é potencialmente libertária e revolucionária, para além da propaganda de posições políticas. Esta visão impregnou a II Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1953, da qual foi curador, trazendo para o Brasil as obras dos principais mestres da vanguarda artística como os surrealistas, cubistas, futuristas e abstracionistas, como Paul Klee, Mondrian, Alexander Calder, Munch, Marcel Duchamp, Juan Gris e Pablo Picasso.

O engajamento político de Pedrosa o levou a publicar vários livros¹². Tanto na militância política quanto no campo das artes foi um internacionalista, polemizando, ampliando perspectivas e tendências, considerando a unidade da arte e da política. Todavia, no período da Guerra Fria¹³, não é só uma vinculação estreita e instrumentalizante com o mundo da política que começa a ficar ameaçada no âmbito das artes, mas também a sua própria dimensão política em um contexto mais amplo, com poder de transformação social. A perda dessa dimensão ameaça suas possibilidades emancipatórias, as quais sustentavam a concepção da arte e de sua função educadora e revolucionária no pensamento de Pedrosa. Desta forma, veremos mais adiante como o exílio chileno é um momento de dúvida, reflexões e experimentações em torno destas implicações.

Diante desses sinais de mudança, Pedrosa passa a chamar de pós-moderna a arte produzida após o advento do *Pop Art* norte-americano. Afinal, esta estética estava vinculada aos objetos de consumo mercantis, da “civilização do desperdício”. Pedrosa considera também que estas práticas artísticas representam uma “nostalgia do objeto”, devido, principalmente, à perda de seu valor de troca, mas que, enquanto expressão cultural mais ampla, significaria uma virada na relação entre arte e mundo (Pedrosa, 1975).

Nessa época, não tem ainda um conceito formalizado a respeito do pós-moderno, mas faz um diagnóstico das práticas artísticas e sociais que se afastam dos parâmetros da modernidade, sobretudo, ao fato dos artistas se apropriarem de objetos do *design* comercial e da cultura de massa (Kern, 2008). Para Pedrosa, portanto, no final dos anos 1950, o mundo, o homem e as artes entravam em crise. No “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, no qual se mostra perplexo e revoltado com o caminho da arte na Europa e nos Estados Unidos chama atenção para as expressivas forças dos povos indígenas brasileiros, que representavam o lugar em que se uniam arte organização social, meio ambiente e vida. Para ele, tanto a Europa quanto os Estados Unidos estavam em processo narcisita de autodestruição, resultado de uma visão cínica e niilista da realidade.

¹² Dentre os livros destacamos: *Arte necessidade vital*, de 1949, que enfatiza a ação, presença e força da arte. *Dimensões da Arte*, de 1964; *Arte, forma e personalidade*, 1979; *Arte, reflexão e revolução*, 1992; *Mundo, homem, Arte em crise*, 1975; *Modernidade Cá e lá*, 2000, *Política das Artes*, 1995; *Dos murais de Portinari nos Espaços de Brasília*, s/d.

¹³ Harvey estabelece uma relação entre a despolitização das vanguardas, o protecionismo estatal das artes e a propaganda acerca das liberdades ocidentais e seu tom supostamente apolítico no período de Guerra Fria (Harvey, 1992).

No plano internacional pode se considerar que este é momento em que há uma aceleração do processo de institucionalização da arte, da experimentação estética e também de um crescente apoliticismo dos artistas e da arte, algo muito diferente do ambiente das vanguardas do entre-guerras (Harvey, 1992). Enquanto crítico da modernidade, Pedrosa identifica a arte como meio de libertação do homem e valoriza a sua autonomia. No entanto, até os anos 1940, Pedrosa não se define como crítico de arte, embora já tivesse elaborado artigos de crítica de arte. Seu primeiro texto crítico foi sobre a mostra da gravurista alemã Kaethe Kollwitz, realizada em São Paulo em 1933, tornando-se famosa por inaugurar a crítica de arte marxista no país. Porém, ao mesmo tempo, trata-se de uma postura não alinhada às teses estéticas do que seria chamado Realismo Socialista. Suas concepções políticas, estéticas e críticas estão assentadas em uma concepção democrática e emancipadora da atividade artística, crítica e política. O pensamento de Pedrosa implicou o trabalho sobre a forma, na criação de uma linguagem que permitiria a comunicação de uma experiência humana e a possibilidade de educação sentimental, da ordem da sensibilidade, dos homens e mulheres. Esta é a essência do pensamento de Mário Pedrosa: o artista deve buscar na força expressiva da forma **a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem**, de modo a fazê-lo “transcender a visão convencional”, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos, e, assim, a “recondicionar-lhe o destino” (Arantes, 1991, grifo nosso).

Esta ponderação deriva, dentre outros escritos, da sua reflexão sobre arte e educação em sua tese de livre-docência, intitulada: “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, de 1949. Pedrosa faz uma análise sobre a busca da boa forma, a Gestalt, como princípio formador, bem como as teorias gestaltianas, em que, por meio do domínio da forma, o homem se educaria em um processo no qual a sua totalidade estaria sendo educada: seus sentidos, sua apreciação do mundo, a apreensão de princípios científicos, e especialmente, sua formação política. Neste estudo, elabora uma descrição dos vínculos entre o desenvolvimento do homem e de sua sensibilidade, em busca do “sentir” a forma do mundo através da arte, dando forma ao mundo. Pedrosa incorpora debates e autores até então desconhecidos no campo intelectual brasileiro, o que explica, em parte, a marginalização da sua tese na época.

Algumas propostas baseadas nestas ideias foram veiculadas no Brasil, como, por exemplo, no projeto do museu de Brasília que Pedrosa enviou a Oscar Niemeyer em 1958, no qual afirma: “(...) O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter *sui generis*, a fim de atender, sobretudo, aos objetivos de ordem educacional e documental. (...) o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. **Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc.** (...) Deve-se criar para cada espaço histórico-cultural seu ambiente propício, uma atmosfera sugestiva **capaz de despertar curiosidade, interesse e emoção do público**” (Pedrosa, 1995, p. 288, grifos nossos).

Destacamos que é notável neste projeto, a subversão do sentido tradicional de museu e também do sentido tradicional das obras de arte. Mário Pedrosa propõe um museu vivo, com o uso de elementos em torno do que Benjamin¹⁴ chama de “aurático”, que permitam criar novas experiências a partir das ações cotidianas, não-hierárquicas e próximas, que reeducassem homens e mulheres, por meio de experimentações e formação de novas sensibilidades, tornando-os mais íntegros, porque capazes de apreender o mundo não só de maneira racional-instrumental, mas através de outras formas de sentir e racionalizar. **Experiências que os tornariam aptos a exigir na vida uma adequação às expectativas emancipatórias que a experiência estética proporcionaria** (Cáceres, 2010, p. 102-103, grifo nosso).

Além disso, foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, colaborou na criação do Museu de Arte do Rio de Janeiro, bem como influenciou o surgimento do movimento concretista. Nos anos 1970, exilado, fundou em Santiago do Chile o Museu da Solidariedade (*Museo de la Solidaridad*), com um acervo de mais de cinco mil obras de arte, entre as quais peças de artistas como Alexandre Calder, Miró e Picasso, que foram doadas graças ao prestígio pessoal

¹⁴ Como veremos no terceiro capítulo, com maiores detalhes, a discussão sobre a “aura” da obra de arte em Walter Benjamin, que remete à sua perda devido a reprodutibilidade técnica, que Pedrosa não só a aceita como a saúda, pois a possibilidade do acesso público a um museu de cópias, possibilita o contato com toda a história da arte. Remetemo-nos ao clássico artigo de Benjamin: “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, onde o autor defende a tese de que as artes, sobretudo as artes plásticas, perdem a “aura” com que estavam cobertas em seu uso tradicional e em sua acepção romântica clássica a partir do desenvolvimento de tecnologias que lhe permitiriam a reprodução e portanto sua massificação. Desta forma o “aurático” tem a possibilidade de se reinstalar na cópia dependendo do local de sua recepção, sobretudo, diante do impacto de um público que jamais teria acesso ao original (Pedrosa apud Cáceres, 2010).

de Mário Pedrosa no mundo artístico internacional. Em sua primeira carta de apresentação do museu já está articulada a intenção que embasará a defesa de sua fundação: a estreita relação entre democracia, socialismo e liberdade de criação, que deveria ser exemplar em seus métodos museográficos e seus fins culturais e educacionais.

Ao deixar em aberto, neste documento, questões técnicas e metodológicas concernentes ao museu, delineou uma diretriz mínima a este equipamento cultural que se iniciava da forma inversa como os museus de arte moderna costumam constituir-se: primeiro havia a ideia e as obras e posteriormente, haveria um espaço físico. Ao ser questionado por membros europeus do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile/CISAC sobre as suas propostas técnicas e metodológicas, (por se tratar de um acervo organizado a partir de doações), respondeu que mesmo sendo um conjunto contraditório, esse museu representaria a trajetória da arte moderna no século XX, com suas contradições (Cáceres, 2010, p.85).

Assim, a primeira função social deste museu foi promover o apoio internacional ao governo *Unidad Popular* de Salvador Allende. Entretanto, conciliar a função imediatamente política do museu sem instrumentalizar a arte implicou, nos registros de Pedrosa, a elaboração de espécies de traduções para os diferentes segmentos com que o museu lidaria. Considerada uma instituição viva, deveria ser pensada de maneira relacional, não sendo apenas um abrigo de objetos de arte consagrados, mas, um local de experimentação¹⁵ e produção de conhecimento, daí a importância da definição dos marcos políticos que embasavam as experiências produzidas nesse espaço, tal como a sua proposta de uma gestão democrática.

Em um cartaz explicativo sobre o *Museo de la Solidaridad*, redigido para a primeira mostra de obras recebidas, Pedrosa argumenta que o museu é formado por obras que indicam uma “*muestra de adhesión (dos artistas doantes) al Programa de la Unidad Popular, al proceso que vive el pueblo chileno y su Gobierno*” (Pedrosa *apud* Cáceres, 2010, p. 114). Ao mesmo tempo em que não

¹⁵ O *Museo de la Solidaridad*, tinha outra denominação, no projeto que o embasava: *Museo de Arte Moderna e Experimental*. Nome com o qual também é descrito em algumas notas e matérias na mídia chilena. Mais do que um nome, é uma concepção museal desenvolvida na reflexão de Pedrosa ao longo de 20 anos, que somente em seu exílio chileno foi gestado e enfim materializado (Cáceres, 2010).

se ignora a introdução política, não é desprezado também a possível forma como o grande público tenderia a olhar as obras expostas; e no que diz respeito a isso, algumas ideias que surgem em textos, como *Crise do Condicionamento Estético*, ressurgem tendo como interlocutor o grande público. (Idem, p.114).

No entanto, em meio à reviravolta do governo Salvador Allende, salvar obras e documentos do furor destruidor das primeiras semanas do golpe militar, em 1973, implicou destruir parte dos registros para eventualmente salvar os registros maiores e as próprias obras de arte. Contudo, mais do que registros e obras, era necessário que as pessoas poupassem suas vidas; era necessário voltar para casa, buscar abrigo, exilar-se. Findava, desta forma, uma experiência que ambicionava retomar a tradição do modernismo revolucionário e sua vontade de reeducação-transformação do mundo, do homem e da arte.

Mário Pedrosa, e seu engajamento militante e crítico, não desconsiderou a liberdade da criação artística, além de ser comprometido com o vislumbamento de novos caminhos e horizontes para o mundo. Esta sua busca estava vinculada à possibilidade de experimentação e à conexão moderna entre arte e transformação social. Intelectual destemido e militante trotskista, enfrentou inúmeras adversidades para defender suas ideias, desde a juventude, período do início da militância socialista, e sua ligação com a IV Internacional trotskista, conformando suas convicções sobre o socialismo democrático.

Seu exílio no Chile de Salvador Allende e a criação do *Museo de la Solidaridad* o fazem vivenciar a aposta num caminho para o socialismo, que passava pela defesa da democracia. Diante desta trajetória, não pretendemos esgotar a riqueza da sua produção e de toda a sua experiência artística e política, mas destacarmos o seu apoio e importância considerável a uma arte libertária por si mesma. O anseio e a tentativa de articulação com o tema deste estudo, sem incorrer em uma tarefa simplista, objetivou, sobretudo, destacar a fundamental referência deste brasileiro nas reflexões sobre as relações entre arte, cultura, política e transformação social, assim como os demais autores destacados neste capítulo. A seguir, apresentamos algumas ponderações acerca das implicações abordadas até o momento, bem como subsídios para a contextualização dos debates deste estudo, em que destacamos a primeira fase do Modernismo, de cunho nacionalista, seguido de outra voltada para o social.

2.1.4

Pensamentos-Movimentos e a construção da atuação cultural

Para continuar as reflexões sobre os movimentos artísticos e intelectuais antecedentes ao estabelecimento das políticas culturais no Brasil, iniciamos este item com o enfoque sobre os *pensamentos-movimentos* que foram importantes para o Estado construir sua atuação cultural. A predominância do ideário conservador, cujas ideologias encobriram as lutas sociais, também contribuiu para perpetuar as enormes desigualdades do país, como demonstra Mota¹⁶ (2008).

A formação do patronato político brasileiro, de inspiração weberiana, constitui sua história a partir do enfoque que privilegia o estamento burocrático na sequência da História do Brasil, responsável pela instalação e persistência de instituições anacrônicas, frustradoras de rompimentos que poderiam conduzir à emancipação política e cultural, configurando, portanto, a perpetuação do poder estamental-burocrático onde a ideologia exerce o seu papel.

A alternativa se encontraria no livre desenvolvimento de um capitalismo industrial que ensejaria a criação de uma sociedade nacional e, conseqüentemente, apta a desenvolver uma cultura genuína. Sem mudanças significativas na estrutura brasileira, configurou-se a permanência do modelo autocrático-burguês que engessa a história do Brasil contemporâneo.

No processo de formação da sociedade de classes, **a noção liberal de Cultura Brasileira teve o papel de diluir as tensões**, permitindo ‘a liberdade de expressão’ em múltiplas direções - na produção de instrumental crítico voltado contra a sociedade oligárquica (o Brasil ‘arcaico’) e nos apelos e entusiasmos à mobilização da cultura popular. Nesse plano, ao lado de indicações sobre os componentes do sistema cultural, preocupamo-nos com manifestações do pensamento radical - que por vezes logrou abrir brechas no sistema (...). Não existe, nesse sentido, uma Cultura Brasileira no plano ontológico, mas sim na esfera das formações ideológicas de segmentos altamente elitizados da população, tendo atuado, ideologicamente, como um fator dissolvente das contradições reais (...). **Os intelectuais sempre estiveram integrados nos aparelhos de Estado** - participando, portanto, do estamento burocrático, conforme a crítica de Raymundo Faoro, no bloqueio às manifestações da ‘genuína’ cultura brasileira (Mota, 2008, p. 326; 328, grifos nossos).

Deste modo, nos identificamos com as preocupações de Schwarz, ao constatar que a literatura e a arte, muitas vezes, refletem a realidade social, mas também podem superá-la, desde que a desconfiança e o questionamento

¹⁶ Em *Ideologia da Cultura Brasileira*, sua tese de livre docência de 1975, em sua terceira edição.

permanente levem a um cuidado criterioso. Destacamos os seus ensaios sobre Machado de Assis e as metáforas utilizadas para tratar das relações de poder entre ricos e pobres, além do preconceito social, enquanto síntese dos dois momentos, pelos quais passaram a literatura brasileira, antes de constituir um "sistema". O primeiro, um momento "universalizante" e o segundo, marcado pela preocupação acentuada com "a cor local".

Integrados na sociedade escravista, os intelectuais da época se acostumavam a conviver com os ritmos e os absurdos do "atraso". Ora adotavam o raciocínio econômico burguês, comprometido com a busca eficiente do lucro, ora eram atraídos pelo "afrouxamento" proveniente da escravidão em que o tempo precisava ser esticado, para preencher e disciplinar o cotidiano do escravo. Contradições visualizadas por Machado¹⁷, para quem o desajuste reinante no Brasil estava relacionado ao colonialismo, *Um mestre na periferia do capitalismo*¹⁸.

Ao considerar inútil se insurgir contra o que via, Machado de Assis teve a genialidade de assimilar o movimento sinuoso da burguesia brasileira e explicitá-lo em sua literatura, cuja insatisfação se manifestava em relação à própria dominação de uma classe social. Desarmado para combater a prepotência, o autoritarismo, a irresponsabilidade e a insensibilidade dos ricos e dos poderosos, Machado desvelou essas peculiaridades, de forma sutil, desmascarando-as ideologicamente. A desfaçatez estava na sociedade, demonstrada com elegância por meio da literatura, sua arte, conjugava estética e ética, proporcionando uma visão mais esclarecedora e crítica da sociedade brasileira.

A análise desenvolvida por Schwarz (1990) demonstra que o princípio formal reproduz o movimento assumido na história pela classe dominante na sociedade brasileira. A rápida assimilação e superação das posturas e das ideias, a alternância entre o entusiasmo pelo novo e o fastio logo em seguida em relação ao

¹⁷ Schwarz analisa o caso de Machado de Assis, tratando-o como um intelectual da periferia do capitalismo. Muricy (1987) afirma que a obra de Machado de Assis confere um certo "mal-estar" à história literária brasileira, pois sua ironia e seu ceticismo com respeito aos direitos da razão universal, do progresso e da verdade da ciência, indicam uma dimensão radical da crítica do autor àquilo que aparece no projeto de transformação da sociedade oitocentista, veiculado aí pelo discurso médico. Sua "resistência" aos valores e ao discurso que a nova ordem burguesa enunciava se explica pela sua postura conservadora nos romances de sua primeira fase (ótica moral da família), que se aproximam muito às normas médicas, e o radicalismo de sua postura crítica nos romances chamados de segunda fase (Muricy, 1987, p.72 grifo nosso).

¹⁸ Schwarz (1990).

que foi adquirido com facilidade e sumariamente descartado; o reconhecimento e a banalização dos antagonismos e a volubilidade desrespeitosa que constituíam a conduta habitual das elites no país.

Assim, afirma no ensaio, *Idéias fora do lugar*, que no Brasil oitocentista as ideias estavam fora do centro em relação ao contexto europeu, deixando claras as contradições da sociedade brasileira naquela época, quando o liberalismo importado convivia com as iniquidades do regime escravocrata, ou seja, o caráter desfocado dos ideais liberais e democráticos no período escravocrata brasileiro. O autor não afirma que as ideias, no caso do liberalismo, sejam impróprias porque descentradas; pelo contrário, sugere que sua propriedade se encontra precisamente neste descentramento: seu lugar na estrutura social brasileira. “Schwarz explicita certa estratégia da elite nacional, **ainda hoje atuante**: ela veste trajes progressistas a fim de obter benefícios, ao mesmo tempo em que adota figurinos conservadores, para evitar sua redistribuição. Trata-se, por assim dizer, de uma esquizofrenia social bem sucedida; superá-la é condição indispensável para virmos a constituir uma nação” (Rocha, 2000, p.101 grifo nosso).

Enquanto ícones de um tempo em ebulição e também de movimentos importantes na história do Brasil, os intelectuais-artistas-militantes abordados nos proporcionaram um encontro com os nossos anseios, nos estimulando alguns ensaios, sobretudo, por sempre manterem a capacidade de reflexão sobre uma época, que também ajudaram a transformar. A partir de 1930, os modernistas, de uma forma geral, estavam envolvidos com preocupações políticas, em especial na consciência da função social da cultura e mais especificamente, da literatura e das responsabilidades dos escritores em relação à sociedade, devido à intensificação das lutas ideológicas em todo o mundo.

Foram autores que suscitaram o debate sobre a arte engajada ainda que ele tenha ocorrido somente após a Segunda Guerra Mundial e, portanto, subsequente ao falecimento de Mário de Andrade, dentre os demais abordados. Todavia, esta concepção de arte de combate ou de ação converge também em Mário de Andrade. Ainda que ele não tenha feito uso explícito do vocábulo "engajar", os conceitos andradianos contemplam o sentido de empenho, apoiados no seu anseio de interferir na realidade. Isto se constata no depoimento do próprio autor em 1942, inferindo sua crença no fato de que poderiam ter atuado mais intensamente na vida pública do país.

Em comum nas trajetórias e produção dos intelectuais-artistas-militantes abordados, destacamos:

- a) a vinculação/simpatia/rompimento com o partido comunista e a preocupação política;
- b) a ênfase e a centralidade dos movimentos no eixo Rio-São Paulo;
- c) a utilização de jornais como veículo e porta-voz de suas preocupações e a publicação de livros;
- d) empenho pessoal e social em busca de alternativas para a sociedade e a transformação social.

Assim, a revisão pessoal crítica da própria trajetória e atuação, bem como o enfrentamento de dilemas em relação à situação do país, se destacam dentre os momentos comuns, contudo, por meio de diferentes formas de luta por uma arte livre e revolucionária, com maior ou menor intervenção, em diferentes momentos da história brasileira. Mantinha-se vivo o compromisso com a sociedade e a sua transformação.

Enfatizamos também a simpatia e a dúvida em relação à adesão ao partido comunista, aflições em relação ao país que inquietavam Mário de Andrade, como vimos, bem como a sua rica experiência no Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938), mas que foi relegada ao esquecimento no Governo Vargas e retomada muito tempo depois, como veremos no capítulo seguinte. Mário de Andrade cultivou certa amargura, assim como Oswald e Pedrosa, que provém do intenso combate a questões relacionadas à realidade social e política brasileira.

Oswald, diante da adesão convicta ao partido comunista, porém, com atribulações, nos traz também algumas reflexões. A crítica baseada no exercício criterioso da razão e da sensibilidade, bem como a ousadia de Oswald em pensar questões de uma forma muito original, sobretudo, com o conceito de antropofagia¹⁹, seguida de sua desilusão e isolamento, contribuíram e inspiram até hoje ações transformadoras. Por fim, as revisões e a ação de Mário Pedrosa em relação à arte utilitária e social, posição que foi revista, ao reconhecer a sua

¹⁹ Como vimos, a antropofagia oswaldiana não repudiou a influência estrangeira européia, nem a influência negra e indígena, como é possível constatar em obras que fizeram esta articulação, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e também na obra de Tarsila do Amaral.

função libertária e independente, porém sem renunciar à utopia e a uma *práxis*²⁰ responsável por novas relações com o mundo. Com destaque a sua convicção de que a luta pela libertação da humanidade passava pela preservação e ampliação de um mínimo de iniciativa de que se pudesse dispor na sociedade capitalista, possibilidades quase inexistentes, mas fundamentais para o exercício experimental da liberdade.

Comprometido com um projeto de construção da identidade brasileira, em oposição ao um nacionalismo regional e sufocante do período ditatorial, buscava uma singularidade que marcasse a diferença em meio à pluralidade das diferentes culturas. Fatos que nos levam a reflexões sobre as críticas, as dissidências e as rupturas, não somente com o partido a que os intelectuais-artistas abordados neste capítulo estavam ligados, mas com ideais que foram repensados e reorientados, como a primeira fase do Modernismo que foi essencialmente nacionalista, seguida de outros momentos, relacionados contexto social. Estas fases influenciavam o contexto nacional como um todo e correspondiam, por exemplo, à pintura, que ajudava a redescobrir e construir um país “diminuído pelo complexo colonial”. Embora repudiados, confiavam fortemente na proposta de renovação estética que traziam.

Assim, não eram concebidas atividades culturais que não estivessem a serviço da construção da imagem do país, considerado ainda muito incerto. Já a arte abstrata, vista como a arte da alienação, uma espécie de realismo versus abstração, que negava a realidade social do país, desencadeou a defesa de Pedrosa, principalmente em favor de uma arte não utilitária, que atuaria sobre a sensibilidade, e muito menos pelos temas, mas em favor de um novo ciclo, “aberto e crítico!” (Pedrosa, 1970, Arantes, 1991).

²⁰ Para Marx, a questão da objetividade só pode ser formulada no âmbito da *práxis*, e no centro de toda relação humana da atividade prática, transformadora do mundo, trazendo consequências profundas para a questão do conhecimento (Marx apud Konder, 1992). Consideramos que é na obra Teses sobre Feuerbach que Marx esclarece o sentido da *práxis* e torna preciso o alcance deste conceito central em sua filosofia. Contudo, não aprofundaremos o conteúdo das Teses, mas, segundo Konder, há nelas a superação das duas unilateralidades, a do materialismo e a do idealismo pensando “simultaneamente a atividade e a corporeidade do sujeito, reconhecendo-lhe todo o poder material de intervir no mundo. (...) Atividade revolucionária, subversiva, questionadora e inovadora, ou ainda, numa expressão extremamente sugestiva, crítico-prática” (Konder, 1992, p.115). Assim, “a *práxis* é a atividade concreta pela qual os sujeitos humanos se afirmam no mundo, modificando a realidade objetiva e, para poderem alterá-la, transformam-se a si mesmos”. (idem).

Atento à presença do social no interior do estético observava com cuidado e astúcia, posicionando-se além da arte dita engajada, quanto daquela que se pretendia totalmente descomprometida com a vida, opondo-se à arte pela arte, à racionalidade ocidental, ou à redução da arte a uma mera combinação de elementos agenciados pela razão científica. Mário Pedrosa permaneceu convicto de que o modernismo revolucionário deflagrado na construção de um espaço, mesmo que em outro país, a exemplo do museu de solidariedade no Chile visava um mundo mais solidário e livre.

Destacamos, portanto, que, além de Pedrosa, Mário de Andrade, como intelectual e artista, não se isolou, mas foi ao encontro das pessoas e da vida, especialmente, em suas viagens, momentos em que tinha contato direto com a cultura popular brasileira, além de se corresponder com jovens escritores de todo o país. Oswald também experimentou por meio da fundação do jornal e envolvimento em questões partidárias uma ação engajada e transformadora.

Incidências relevantes para as reflexões sobre as políticas culturais no país, sem desconsiderar as implicações do artista, da arte e da própria vida cultural na sociedade, ideário que se interliga a uma *práxis*. Assim, os artistas, intelectuais e militantes abordados nos fazem vislumbrar maiores possibilidades de participação nas questões relacionadas ao contexto brasileiro como um todo, com vistas a sua melhoria e transformação. Elencamos, portanto, a seguir alguns conceitos de políticas culturais para delimitar o embasamento deste estudo para, em seguida, situar alguns marcos importantes no processo de construção destas políticas no Brasil.

2.2

Políticas culturais, abordagens e conceitos

Consideramos fundamental a participação de diversos sujeitos, movimentos organizados e diferentes instâncias institucionais na elaboração de políticas, sobretudo, por se configurarem enquanto decisões coletivas que podem manter determinada ordem ou promover a implementação dos direitos sociais com base nas garantias constitucionais em vigência. A transversalidade a outros temas é indispensável para uma política cultural. Além disso, cabe evidenciar que todo o conceito de política cultural está relacionado a uma concepção privilegiada de

cultura, delineando, portanto, a extensão e alcance das diretrizes das políticas culturais, bem como das questões a serem enfrentadas.

Desta forma, voltaremos a fazer referência a diferentes períodos, pois, embora alguns fatos mencionados estejam periodicizados neste item, não seguimos uma abordagem estritamente linear, mas evocamos constantes relações com os momentos históricos, em decorrência das reflexões tratadas anteriormente. O conceito de políticas culturais não é consensual e envolve complexidades subjacentes que derivam, inevitavelmente, dos densos e amplos conceitos de cultura e política.

Assim, delimitamos a definição apresentada na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005: "Políticas e medidas culturais" referem-se às políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, **que tenham como foco a cultura como tal**, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o acesso aos mesmos (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2005, p.6, grifo nosso).

Esta definição, aparentemente simples, ao mencionar “o foco na cultura como tal”, simplifica bastante a questão, algo bastante diferente do que postula Melo (1997), que aponta a complexidade das políticas culturais, em especial o seu estudo, principalmente quando se trata de definir os próprios objetivos da política cultural: “As clivagens políticas e ideológicas se cruzam com os simples jogos de linguagem e que por isso servem frequentemente para alimentar discussões equivocadas, em que uma insuficiente classificação de noções permite arrastar polêmicas cujo verdadeiro alcance e conteúdo acaba por não chegar a ser perceptível” (Melo e Costa, 1997, p. 1).

Já Yúdice e Miller (2004), ao partirem de um ponto de vista estético e antropológico da cultura, fazem uma abordagem histórica do percurso da gestão cultural no ocidente, do feudalismo ao Estado contemporâneo, apontando como a cultura se converteu, ao longo do tempo, em um bem comum, como se constata:

Política cultural refere-se aos suportes institucionais que canaliza tanto a criatividade estética quanto os estilos coletivos de vida: é uma ponte entre os dois registros. A política cultural se materializa em guias para as ações sistemáticas e

reguladoras que adotam as instituições a fim de alcançar as metas. Em suma, é mais burocrática que criativa ou orgânica (Yúdice, Miller, 2004, p. 11).

Esta definição é bastante restrita e rígida e também não expressa a complexidade do conceito. Outros autores, como Coelho (1997) agregam a essa definição que as iniciativas desses agentes visam a “promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (Coelho, 1997, p.292); e considera, ainda, a política cultural como uma “ciência da organização das estruturas culturais” que tem como objetivo “o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas, bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam” (idem). Os debates suscitados pelo conceito de políticas culturais estão focalizados no campo de atuação dessas políticas e nos agentes envolvidos em sua formulação e prática, tendo importância as motivações, legitimações e fontes, as orientações, o objeto e os circuitos de intervenção.

A definição de Teixeira Coelho é questionada por Barbalho (2005), que aponta várias ambiguidades, dentre as quais, a discordância de que a política cultural seja uma “ciência”. Nesse sentido, argumenta que o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura não são científicas. Outra crítica diz respeito à distinção, que considera necessária, entre política e gestão cultural, sendo a política relacionada ao pensamento das estratégias e a gestão pautada pela sua execução.

Conforme Rubim (2007a), no Brasil, Teixeira Coelho e Barbalho apresentam perspectivas de definição para política cultural, diversamente dos demais autores, que, ao tratarem do tema, o fazem sobre outras perspectivas metodológicas, sem preocupações conceituais. Para Teixeira Coelho, as políticas culturais são formulações e propostas desenvolvidas pela administração pública, organizações não-governamentais e empresas privadas, com o objetivo de promover intervenções na sociedade através da cultura. Rubim, por sua vez, considera que a noção de política cultural e de cultura envolvem as formulações e ações a serem implementadas, os objetivos e as metas, a criação, a difusão, e a circulação, bem como os instrumentos, os meios e os recursos para organizar e

estimular a cultura, além dos públicos envolvidos e, finalmente, a delimitação e caracterização dos atores.

Ao reconhecermos o caráter público de uma política cultural, nos deparamos com mais um dilema na definição deste termo. Para além do aparato institucional do Estado, as políticas culturais podem ser realizadas por inúmeros setores e agentes sociais, inclusive atuando em conjunto. O que corresponde a um alinhamento exigido pelas novas demandas sociais provenientes das constantes transformações culturais na contemporaneidade, que demandam uma interação e discussão com os setores da sociedade civil organizada:

Uma política pública se formula a partir de um diagnóstico de uma realidade, o que permite a identificação de seus problemas e necessidades. Tendo como meta a solução destes problemas e o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar, cabe então o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz, no sentido de alterar o quadro atual. Por ser conseqüente, ela deve prever meios de avaliar seus resultados de forma a permitir a correção de rumos e de se atualizar permanentemente, não se confundindo com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não se confunde também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm conseqüência exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia de criação, formação, difusão e consumo (Botelho, 2007, p. 3-4).

Em um texto anterior, a autora assinala duas dimensões da cultura que deveriam ser consideradas alvos das políticas culturais. A dimensão sociológica, distintamente privilegiada, refere-se ao mercado, à cultura elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Já a dimensão antropológica remete à cultura produzida no cotidiano, representada pelos pequenos mundos construídos pelos indivíduos, que lhes garante equilíbrio e estabilidade no convívio social. Portanto, esta última perspectiva é um grande desafio para o alcance dos gestores da cultura (Botelho, 2001). Esta última concepção foi adotada pela gestão 2003-2010 do MinC como veremos com maiores detalhes no próximo capítulo, pois envolve elementos constitutivos da sociedade como um todo, compreendida para além do fazer artístico, e, enquanto um conjunto de linguagens e símbolos que se modificam no tempo e no espaço, em um processo dinâmico que envolve o passado, o presente e o futuro.

Destacamos também a definição de políticas culturais adotada pelo IPEA, em 2010, na mais recente avaliação realizada sobre o Programa *Cultura Viva*, e,

portanto, com ênfase nos Pontos de Cultura, campo de pesquisa deste estudo. Assim, afirma-se que é possível definir as políticas culturais por sua conformação em processos de democratização de acesso a bens tradicionais ou legítimos, a exemplo da disseminação da música ou balé clássico, do teatro e das belas letras.

Entretanto, se diz que estes são um subconjunto do objetivo da política cultural, porquanto esta intenção é apenas uma possibilidade dentre outras. Da mesma forma, é possível valorizar certas práticas populares como contra-hegemônicas, ou mesmo como alternativas a uma suposta atitude aristocratizante. Há múltiplas possibilidades de definir os objetivos de políticas culturais, tais como integração nacional, desenvolvimento da indústria cultural nacional, fomento ao turismo cultural. Contudo, ressalte-se, estas intenções são subconjuntos da política cultural.

Assim, com base nestas considerações, a perspectiva para a avaliação do Programa *Cultura Viva*, pelo IPEA aufere que o principal objetivo das políticas culturais seria a democracia cultural:

(...) que está também associada à democracia social e política, ou seja, a democracia cultural é instrumento de objetivos sociais e políticos e finalidade em si. Associa direitos culturais com democracia e com ampliação dos canais de participação e exercício da política. (...) Longe de se limitarem aos seus objetivos gerais, como democracia cultural e promoção da diversidade, as políticas culturais devem traduzir seus objetivos em ações e processos específicos, os quais são chamados de circuitos culturais. (...) As políticas culturais estão ancoradas nos direitos e na idéia de universalidade do acesso a bens culturais, simbólicos ou materiais. A democratização e o acesso à cultura são valores de amplo acolhimento entre os diferentes atores sociais. De maneira geral, os objetivos gerais que guiam outras políticas sociais se aplicam às políticas culturais, que também são consideradas como meios para enriquecer a existência das pessoas e criar igualdade social. No entanto, as instituições culturais encontram-se diante de fortes restrições que limitam sua abrangência e acesso (IPEA, 2010a, p 15).

Todavia, sob este entendimento permanecemos no campo das alternativas do possível reconhecimento das inúmeras manifestações artísticas e de culturas, que são importantes e podem vir a contribuir para o desenvolvimento e a promoção da real participação das pessoas no processo democrático, cujos circuitos de decisão requerem experiência e conhecimento. As políticas de democratização cultural surgem nos anos 1960-1970 com o objetivo de superar as desigualdades de acesso da maioria da população à Cultura (com C maiúsculo), considerada a mais "legítima" (Botelho, 2001).

No entanto, a autora defende que democratização cultural configura-se na disponibilização, para todos, da possibilidade de escolher a que cultura quer ter acesso, sobretudo, evitando a indução da população a determinadas opções. A efetiva “democracia cultural” pressupõe a existência de públicos diversos e heterogêneos, bem como a inexistência de um parâmetro único para a legitimação das práticas culturais, o que abrange uma dimensão bastante ampla e que exige o reconhecimento do vínculo indissolúvel entre cultura e política, especialmente, diante da desigualdade social e dos projetos políticos diferenciados.

Assim, a definição elaborada por Canclini (2001) é abrangente e contribui com estas reflexões por considerar que não é suficiente que uma política cultural seja concebida como administração cotidiana do patrimônio histórico, ou ainda como ordenamento burocrático do aparato estatal dedicado à arte e à educação, ou às etapas programadas de ações de cada governo. Para o autor as políticas culturais resumem-se a: “um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (Canclini, 2001, p.65).

Portanto, consideramos que a criação e a produção cultural estão no âmbito da sociedade e dos movimentos organizados, cabendo ao Estado apoiá-las em suas manifestações, bem como na participação da construção de políticas públicas e alocação de recursos que atendam às suas demandas, ainda que estas manifestações provoquem o questionamento da própria estrutura social, provocando transformações que contemplem o coletivo.

Constatamos, assim, que os estudiosos da área de políticas culturais assinalam os anos 1930²¹ como um marco referencial da atuação mais sistemática do Estado nesta área da cultura brasileira. Algo muito recente, descontínuo e difuso, tal como as demais políticas públicas brasileiras. Dentre os estudos históricos, destacamos: Miceli (1984 e 2001), Botelho (2001), Coelho (1997), Calabre (2005) e Rubim (2007). Assim, temos como referência o início da era Vargas e a atuação do ministro Gustavo Capanema no Ministério da Educação e

²¹ Outros autores, como Souza (2000) do qual discordamos, consideram que as políticas culturais foram inauguradas no período do segundo Império, entre 1808 a 1929, com o objetivo de melhorar o nível social de uma colônia atrasada.

Saúde (MES), cuja denominação passou a ser Ministério da Educação e Cultura (MEC) (1945²² a 1960), bem como a fase democrática pós Estado Novo, de 1945 a 1963, período em que a ação do Estado não foi tão constante como na fase anterior, caracterizando o desenvolvimento na área cultural no campo da iniciativa privada. No entanto, isto não significou uma total ausência do Estado, mas foi marcado pelas ações de segmentos progressistas como o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), e também a indústria cultural, que se fortaleceu por meio do rádio, do cinema e da televisão. Já o período posterior, o do autoritarismo militar, entre 1964 e 1985 foi caracterizado pela volta aos assuntos culturais pelos militares, principalmente baseados pela ideia de que a cultura era uma esfera de legitimação do regime político conforme nos aponta Moisés (2001).

Outro período significativo é o da criação do Ministério da Cultura em 1985, do financiamento da cultura brasileira, que se inicia em 1986, tendo como marco legal a Lei n.º. 7505, a Lei Sarney. Tal dispositivo permitiu e regulou a participação da iniciativa privada como financiadora da cultura, mediante compensação fiscal, os chamados “incentivos fiscais”. Desta forma, empresários e agentes de financiamento passaram a atuar no campo cultural, porém acarretando inúmeras críticas devido à falta de transparência dos empresários-investidores, bem como por se constituírem em beneficiários de isenção e não como co-participantes de uma política de financiamento.

2.2.1

Árduo e recente processo de construção das políticas culturais no Brasil

A trajetória e as concepções das políticas culturais brasileiras estão relacionadas à história e às mudanças econômicas e sociais enfrentada pela nação implicando a incidência de decisões vinculadas a diversos fatores, como a forma de governo do país, ideologias defendidas, e nos diversos contextos de governos, sejam eles ditaduras ou governos democráticos. No caso brasileiro, as políticas

²² Destacamos que entre 1939 e 1945, as atividades culturais do país foram supervisionadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, órgão de controle e censura do Estado Novo, cujo Decreto-lei n.º 1.949, de 30/12/1939, estabeleceu as normas que regeram as atividades de imprensa e propaganda em todo o país.

culturais têm sido objeto de estudo recente e plural, disperso em inúmeras áreas de conhecimento e que envolvem a transversalidade do campo cultural.

Ao nível mundial, enquanto ação organizada e integrada, a política cultural surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950, pois, até então, existiam apenas relações entre o campo político e o da cultura e da arte em geral, com ações isoladas. Fernandez (2007), apesar de mencionar as iniciativas político-culturais da segunda república espanhola nos anos 1930 e a instituição do *Arts Council* na Inglaterra na década de 1940, afirma que, enquanto ação de maior densidade e impacto, a criação do Ministério da Cultura na França, em 1959, é um marco na institucionalização da cultura no ocidente. Todavia, esta não é uma demarcação sem polêmicas, mas intenta substituir complexos e dinâmicos processos, que estariam supostamente fixados. De acordo com Rubim (2009), a intervenção do novo Ministério francês objetivava também a retomada do poderio cultural francês no ocidente e no mundo, bastante abalado no período posterior à segunda guerra mundial, mas subordinava claramente esta perspectiva política a uma finalidade cultural.

Ao contrário, historicamente a relação entre cultura e política sempre foi caracterizada pelo predomínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura, contudo a França inaugura uma radical guinada, instaurando uma nova conexão, na qual a cultura passou a ser a finalidade e a política apenas o meio para atingi-la. Deste modo, André Malraux, que dirigiu o Ministério dos Assuntos Culturais francês, “inventou”, conforme Urfalino (2004), a política cultural em sua acepção contemporânea.

No Brasil, a década de 1930 inaugura a concretização de políticas nacionais de cultura, enquanto ações sistemáticas e organizadas, ainda que contemplando apenas algumas áreas e sem a participação da população. Em 1940, no recenseamento realizado, a cultura mereceu a publicação de um volume específico, com considerações sobre as diversas áreas de abrangência, bem como foi registrada pelo governo a intenção de criar um órgão de pesquisa estatística específico para as áreas de educação e cultura. A área da radiodifusão teve uma atenção especial do governo Vargas, porém nunca esteve sob a gestão dos ministérios da Educação ou da Cultura. Assim, os estudos de política cultural contribuem para a constituição de uma espécie de história da ideologia cultural do Estado (Calabre, 2007).

Ao perpassar todas as áreas da vida social, tais como economia, comunicação, direito, costumes, diversidade, política nacional e internacional, exige-se das políticas culturais uma articulação capaz de romper as fronteiras da dimensão sociológica da cultura. A história das políticas públicas culturais brasileiras é perpassada por “três tristes tradições”, como nomeia Rubim (2007): *ausência, autoritarismo e instabilidade*. A tradição da *ausência* de políticas públicas é demarcada desde o Brasil colonial, com a inexistência ou lacuna de políticas; em segundo lugar, o *autoritarismo* se configura nos períodos em que o Estado é mais ativo e enfrenta a tradição de ausência, porém evidenciado por uma estrutura desigual e elitista. Em terceiro, a tradição da *instabilidade* que é conformada pela junção das duas anteriores: a da ausência e a do autoritarismo, e concebida por fatores como fragilidade organizacional, ausência de políticas mais permanentes, descontinuidades administrativas, abusos e situações autoritárias.

As políticas culturais no país foram precedidas e derivadas de movimentos artísticos e intelectuais, caracterizando o governo Vargas como marco da instauração das políticas culturais, com base, principalmente, no longo período anterior, considerado de “ausência”, o Brasil colonial. Nesta época, Portugal infligiu inúmeras limitações ao acesso cultural, bem como à educação, excluindo de forma nítida as culturas africanas e indígenas. No entanto, o modelo de colonialismo lusitano não se estendeu a toda a América, onde os espanhóis, por exemplo, fundaram trinta universidades²³ na América espanhola no período do século XVI até o XIX, constituindo um padrão específico de dominação.

Assim, os intelectuais-artistas cujos pensamentos e ações foram abordados no primeiro item deste capítulo nos remetem a vários momentos históricos para refletir sobre a cultura brasileira no plano político. Ao criar uma ampla rede de comunicação entre intelectuais e o aparelho estatal, a cultura popular foi neutralizada e mobilizada para quadros de massificação que desintegraram as variadas formas de produção cultural em nome da cultura nacional, dissolvendo contradições sociais e políticas e conformando uma sociedade de classes e a

²³ Com a intenção de mencionar alguns fatos considerados relevantes, sem, contudo, aprofundar o extenso período colonial, a cômte criou mecanismos de desenvolvimento que diminuíssem de certa forma, o infortúnio de estar longe da “civilização”, e que mantivessem o poder e a manutenção de sua superioridade e domínio, restringindo a cultura e o conhecimento à elite consolidada em torno do império. A independência não significou um novo espectro para a cultura, e mesmo com a propagação de que Dom Pedro II foi o patrono da cultura, seu interesse particular não visava a ampliar e institucionalizar o acesso público aos bens culturais.

manutenção de um *status* ideológico. Esses elementos nos trazem reflexões acerca do desenvolvimento de tais políticas, bem como revela a questão da correlação entre arte e política, permeada pela noção de cultura. Nesse movimento, havia um ideal universalista e a crença num processo que garantiria o acesso do Brasil no plano das nações cultas e modernas. Isto, diante dos diferentes e complexos aspectos do cenário cultural brasileiro, como o passado colonial, a escravidão, a formação racial heterogênea, a posição periférica em relação aos países desenvolvidos, motivos que demandavam a criação de uma unidade coerente.

Para Mário de Andrade a cultura genuinamente nacional estava presente nas manifestações culturais populares. Os “verde-amarelos” organizados em torno de Menotti Del Picchia e Plínio Salgado pretendiam, via “Revista de Antropofagia,” realizar um conceito-síntese da diversidade brasileira. Mário de Andrade atribuiu a um único personagem, Macunaíma, traços culturais das mais variadas regiões brasileiras. Somente no Estado Novo, apesar de todas as vicissitudes próprias a uma ditadura, houve um empenho em sistematizar a cultura e torná-la emblema do nacionalismo, sobretudo, para o estabelecimento de uma ordem social, até o período do golpe militar de 1964. O governo Getúlio Vargas priorizou o setor, estabelecendo leis e criando instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, depois Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) em 1946²⁴, que se tornou Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1970 (Duarte, 1977, p. 61-62). Porém, alguns autores, como Calabre, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa e Albino Rubim, coordenador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA), não consideram que estas iniciativas constituam políticas públicas culturais, pois seriam ações que não foram discutidas e legitimadas pela sociedade. “(...) É fundamental distinguir políticas estatais de cultura de políticas públicas de cultura, pois estas últimas implicam sempre em políticas negociadas com a sociedade”. Deste modo, este período se caracteriza, como vimos, desde a sua gênese, pela incidência do signo de uma multiplicidade

²⁴ O ano de 1946 é um marco na esfera político-educacional, ano em que a “Reforma Capanema” completou-se, além de ser o ano do estabelecimento de uma nova Constituição com base no regime “liberal-democrático e no direito de todos”, cuja expressão “diretrizes e bases” aparece pela primeira vez, sendo a **educação vista como instrumento** da ação do Estado a serviço do desenvolvimento econômico-social do país.

de referências e mistura²⁵ sobre a cultura brasileira. Contudo, as manifestações artísticas estariam a serviço da política e integração nacional via criação de mecanismos e instituições voltadas para a cultura e para a construção de uma identidade nacional, embora a transformação social fosse o horizonte que conduzia os intelectuais-artistas. Todavia ressaltamos que não aprofundaremos alguns acontecimentos históricos, como o movimento cultural que persistiu com muita força no Brasil, sobretudo, via contracultura, expressada pelo Tropicalismo e o Cinema Novo, cujo ideário antropofágico foi reativado por este movimento, convocando as marcas desta tradição por meio da liberdade de experimentação, tendo gerado propostas artísticas de grande força e originalidade.

Atualmente, como veremos com maiores detalhes, estas condições coexistem com mudanças e com uma enorme complexidade de fatores. A possibilidade de vínculos livres, que ultrapassam fronteiras e autoritarismos, em que as utopias são renovadas com um sentido de pertencimento e de efetiva participação, bem como a possibilidade de acesso a diversos direitos com prazer (**cultura como expressão e não como instrumento**), envolve a disputa de valores e do espaço público. Enquanto sentido da vida, a cultura é indissociável do movimento da própria vida e das pessoas que em seu cotidiano as produzem, bem como dos movimentos libertários por sociedades mais justas. Como desafios, temos a crescente desigualdade social, o baixo investimento público na área dos direitos básicos, que incluem a cultura, a inexistência e/ou precariedade dos fluxos públicos, dependendo das regiões, que inviabilizam o acesso a produção e à fruição, além da histórica fragmentação e descontinuidade das políticas públicas no país.

2.2.2

Em busca da identidade nacional: a articulação dos modernistas e o Estado

O parâmetro da dimensão antropológica da cultura, como vimos, incorpora o âmbito dos costumes, das crenças coletivas e dos saberes tradicionais relacionados ao modo de viver e foi fundado no Brasil por Mário de Andrade. As

²⁵ Como vimos, a antropofagia, nos anos 1930 adquire um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração praticado pelos índios. Nasce assim o chamado *Movimento Antropofágico* que extrai e reafirma o processo ético da relação com o outro que preside este ritual, fazendo-o migrar para o terreno da cultura.

matrizes do conceito ampliado de cultura se encontram no anteprojeto que ele elaborou em 1936, para a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio artístico nacional, por solicitação do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1934-1945), do governo Getúlio Vargas.

Apesar de conservador, o Ministro acolheu muitos intelectuais e artistas progressistas em seu ministério, mesmo em plena ditadura do Estado Novo, a exemplo do poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Nessa época, Mário de Andrade dirigia o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, além de ser chefe da Divisão de Expansão Cultural, criado em 1935. O anteprojeto elaborado por Mário de Andrade é reconhecidamente inovador para a época, pois antecipava preocupações que somente mais tarde foram incorporadas em documentos internacionais como a Carta de Veneza de 1964, que estabelecia princípios sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios (Botelho, 2007).

O decreto²⁶ de criação do SPHAN definia como patrimônio histórico e artístico nacional “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja do interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. Classificavam-se também como patrimônio “monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana”.

Tais definições constituíam-se na abrangente concepção de cultura adotada pelo Estado, similar a que foi seguida pela gestão 2003-2010 do MinC, como veremos no terceiro capítulo, e que abrange todo o universo da produção cultural, desde as ações cotidianas como a culinária e modos de vida até as inúmeras atividades artísticas, além de incluir todas as camadas da população. Entretanto, constatamos que as razões, no âmbito da década de 1930, eram outras, e consistiam, na convicção de que a apropriação do passado era um instrumento para educar a população, sobretudo, a respeito da unidade e da permanência da

²⁶ No artigo 1º do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o patrimônio histórico e artístico nacional é constituído pelos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação é do interesse público. Os bens somente serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional depois de inscritos em um dos quatro Livros do Tombo, que são: o Arqueológico, o Etnográfico e Paisagístico; o Histórico; o de Belas-Artes; e o de Artes Aplicadas, sobre a constituição do SPHAN.

nação. Mário de Andrade era um dos mais importantes modernistas da época e assim poderia fortalecer a formação da mentalidade futura do homem brasileiro.

Por sua importância, Mário de Andrade assumiu a execução da principal tarefa do Ministério da Educação e Saúde, que teve Gustavo Capanema cumprindo um extenso mandato de 1934 a 1945 e que pretendia consolidar o que importava do passado do país. Em 1936, o Ministério foi o responsável pela seleção de uma estética para o Estado e reconheceu nos “modernos” a capacidade de erigir os novos monumentos, assim como os considerava dignos de tornar honrada, em nome do Estado, a produção da história passada, que seria protegida para a posteridade.

Cabe destacar, no entanto, que o anteprojeto de Mário de Andrade foi modificado significativamente e não conduziu a ação do SPHAN, pois foi reescrito por Rodrigo Melo Franco de Andrade²⁷, que dirigiu a instituição de 1937 a 1967. Optou-se pela especialização e o insulamento institucional, como afirma Miceli, “sem levar em conta as preferências dos consumidores ou do público usuário potencial dos bens tombados e restaurados” (Miceli, 1984, p. 364). Portanto, abandonado, o anteprojeto de Mário de Andrade, deixou de realizar o que trazia de mais desafiador e avançado para o seu tempo: “a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, **da diversidade dos saberes e fazeres do país**. Permaneceu, no entanto, como um norte a ser citado e perseguido” (Botelho, 2007, p. 7, grifo nosso).

Alguns estudiosos como Miceli (1984) consideram este anteprojeto, como um projeto global, principalmente em relação à cultura popular, enquanto norteador geral para a área da cultura. Porém, Botelho (2007) enfatiza que a visão abrangente de Mário de Andrade está no conjunto de sua obra, aliada a sua ação no Departamento de Cultura de São Paulo, de onde provêm seus posicionamentos acerca do papel da arte, do artista, questões relacionadas à formação de todas as camadas da população, ao registro, à análise e à democratização do acesso à cultura. Processo em que a cultura passa a ser vista de forma plural, valorizada e respeitada em sua diversidade.

²⁷ Jornalista, escritor e advogado, herdeiro dos ideais modernistas da Semana de 1922.

Em 1938, é criado o Conselho Nacional de Cultura (CNC)²⁸, um ano depois da criação do SPHAN, em 1937, ano em que também foi criado o Serviço Nacional de Teatro²⁹ e também o Instituto Nacional do Livro³⁰. Já o Serviço de Radiofusão Educativa foi criado a partir de uma doação realizada por Roquete Pinto ao Estado em 1936, ano da criação do Instituto Nacional de Cinema. Além disso, foram incorporadas ao sistema, as instituições³¹ existentes desde o período do Império, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional e ainda a Casa Rui Barbosa, criada em 27 de maio de 1929, e incorporada ao Ministério da Educação e Saúde a partir de 1 de dezembro de 1930. Em 1953, o Ministério da Educação e Saúde foi dividido em Ministério da Saúde (MS) e Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Deste modo, as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985), além da censura e de diferentes formas de repressão e autoritarismos realizaram uma consistente intervenção no campo cultural. No entanto, o objetivo era instrumentalizar a cultura; adestrar seu caráter crítico; além de submetê-la aos interesses autoritários vigentes; bem como buscar a legitimação do regime das ditaduras e, também, como meio para o estabelecimento de um sentido de nação. Contraditoriamente, esta valorização e aporte da área cultural também colaborou para a criação de uma dinâmica cultural e de políticas culturais que percorreram as fronteiras possíveis das ditaduras.

2.2.3

Iniciativas de movimentos da sociedade: experiências regionais

Na década de 1960, como já observou Roberto Schwarz (1978), a produção cultural respirou o oxigênio da atividade política, garantindo uma razoável saúde social. Ao longo dessa história, destacamos algumas iniciativas regionais que

²⁸ Decreto-lei nº. 526 de 1938. Em 1961, o presidente Jânio Quadros recriou o CNC, subordinado à presidência da república e formado por comissões das áreas artísticas e de alguns órgãos do governo. A proposta era instalar um órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura. Contudo, com as mudanças políticas do país, já em 1962, o Conselho retorna para a subordinação do MEC, mantendo as suas atribuições.

²⁹ Decreto-lei no. 92 de 21/12/1937.

³⁰ Decreto-lei no. 93 de 21/12/1937.

³¹ Outras instituições privadas como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal, dentre outras, foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, mas que por sua descontinuidade não caracterizava um política de financiamento. Grupos, como o Teatro Brasileiro de Comédia também receberam auxílio financeiro do governo.

buscaram preencher ausências de políticas públicas e de ações consistentes, com projetos de educação popular, como o Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, e do grupo “De Pé no Chão Também se Aprende a Ler”, em Natal, que ocorreram nos anos 1960. Ambos contaram com o financiamento da municipalidade local e a participação do educador Paulo Freire. Dentre as diversas atividades, configuravam a alfabetização até os grupos teatrais, os cursos de corte e costura, de cerâmica, dentre outros. Milhares de pessoas passaram pelos grupos, ou acompanhavam os programas educativos pelo rádio. Além disso, as iniciativas também influenciaram outros movimentos posteriores, como o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Deste modo, os vínculos entre a produção cultural e a vida política foram vivenciados nos CPCs, que almejavam o estabelecimento de uma verdadeira cultura popular revolucionária e desenvolveram um projeto original e único no cenário cultural do Brasil, já que o processo de modernização brasileiro não era homogêneo, ao contrário, era mais intenso em alguns setores do que em outros. O caráter ambíguo do CPC se atribuía a sua produção, devido à natureza ideológica de sua identificação tanto entre o intelectual e o povo, como a de sua valorização da linguagem "das massas" que, de certa forma, tornou possível o estabelecimento de certo modo de criar. Ao mesmo tempo, configurava uma cultura que, sob muitos aspectos, era contrária às tendências mais modernizantes de inserção no mercado.

O militante cultural do CPC não buscava seu reconhecimento por esse mercado e sua consequente afirmação profissional. Pôde, assim, desenvolver uma prática cultural que envolvia, simultânea e diretamente, vários meios artísticos expressivos. Esta cultura almejava a criação de um vínculo direto entre autor e público, sem a mediação do mercado. Dessa forma, o intelectual-criador podia se comunicar politicamente com as camadas populares, particularmente com os membros da classe operária. No entanto, é esta natureza ambígua que lhe confere a capacidade de resistir à modernização conservadora imposta ao país pelos militares. Porém, nisto também residia o seu caráter explosivo e rebelde que despertaram a ira dos militares golpistas.

Se, por um lado, todavia, a produção direcionada à população foi bem sucedida na educação, por outro, são apontadas algumas ressalvas no campo das manifestações artísticas. Como aponta o escritor Ferreira Gullar, que dirigiu o

CPC e que questionava a proposta de fazer “obras fáceis e acessíveis”, consideradas assim por ele, subestimando a capacidade dos trabalhadores de apreender algo considerado mais “erudito”, porém, Gullar reconhece o CPC como um importante momento na organização de uma arte contestadora.

Outrora, Leminski reflete: “- nós - intelectuais do 3º mundo - vivemos desesperados por comunicação. O abismo entre as classes nos repugna e revolta. Temos que cuidar para que esse desespero não dê pontos à mediocridade” (Leminski e Bonvicino, 1999, p.148). O escritor aponta para uma renúncia quanto ao posicionamento esquerdista relativo ao CPC, que pregava uma literatura de educação para as massas: “Invoca-se o interesse das grandes massas para legitimar a mediania e a banalidade. Em nome do povo, produz-se uma literatura ou sublitteratura dos padrões da elite. Essa literatura não é popular, no verdadeiro sentido do termo. **Não é efetivamente consumida pelo povo ou - muito menos - produzida por ele.** É apenas a média da literatura da classe dominante de gosto médio” (Leminski, 1997, p. 22, grifo nosso). Leminski rejeita, deste modo, o conceito de arte popular como inferior ou de padrão estético menor, mas que efetivamente difere dos padrões e formas de criação e produção, tidos como hegemônicos³² ou já consagrados.

Destacamos, por conseguinte, que, com o golpe militar, fecharam-se o CPC, o MCP e o grupo De Pé no Chão, ao mesmo tempo em que, aos poucos, formalizou-se a separação institucional entre educação e cultura. Esta trajetória, portanto, foi efetivamente afetada pelo golpe militar de 1964, pois, de um modo geral, os intelectuais e os artistas foram reprimidos, perseguidos, assassinados e exilados.

Porém, também foi viabilizado a (re) configuração da cultura no território nacional, como nos lembra Schwarz (1978), pois a ditadura investiu maciçamente no desenvolvimento das indústrias culturais no país, estabelecendo toda a infraestrutura sócio-tecnológica imprescindível à cultura midiaticizada. O golpe reafirmou mais uma vez a “triste tradição” de relacionamento da cultura como o autoritarismo. Em sua fase inicial, a ditadura foi capaz de conviver, apesar das tensões, com uma cultura nacional popular de esquerda, hegemônica em determinados setores sociais.

³² O conceito de hegemonia presente neste estudo corresponde ao sentido postulado por Gramsci (1978), associado ao conceito de contra-hegemonia e ideologia, enquanto forças históricas.

2.2.4

Pós 1964: ditadura militar, mecanismos de institucionalização e a redemocratização em 1985

Como resultado desse período, particularmente entre 1964 e 1968, o país sofreu intensa radicalização ideológica, particularmente na música popular e na experiência teatral que, efetivamente, eram os meios expressivos mais valorizados por uma cultura articulada à tradição política pré-64. Isto não só tornou possível a tematização das questões políticas da conjuntura como auxiliou o desenvolvimento da movimentação política de setores da classe média, a exemplo dos estudantes, que saíram às ruas para protestar contra a ditadura militar, configurando, deste modo, uma resistência política.

Com o início do governo militar em 1964, os rumos da produção cultural são alterados, e foi retomando o projeto de uma maior institucionalização do campo da produção artístico-cultural. Durante a presidência de Castelo Branco (1964-1967), surgiu o debate sobre a necessidade da elaboração efetiva de uma política nacional de cultura, chegando a ser formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura, reestruturando-o para que pudesse assumir o papel de formulador de uma política cultural de alcance nacional.

Nesse difícil trajeto da produção cultural, foram criados o Conselho Federal de Cultura (CFC em 1966, composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República, com o objetivo de “preservar a nacionalidade”. Em 1968, 1969 e 1973, alguns planos de cultura foram apresentados ao governo, porém nenhum deles foi integralmente posto em prática. Como questão central, estes planos previam a recuperação das instituições nacionais, dentre as quais a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional do Livro, etc., objetivando também que pudessem exercer o papel de construtores de políticas nacionais para suas respectivas áreas. O CFC tinha a atribuição de analisar os pedidos de verba ao MEC instituindo uma política de apoio a uma série de ações, papel exercido efetivamente até 1974, mas durante muito tempo a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área de educação. O Departamento de Assuntos Culturais (DAC), dentro do MEC, foi criado somente em 1970, por meio do Decreto 66.967. A conseqüente mobilização política desse período

produziu uma anomalia, como assevera Schwarz (1978), na vida brasileira: **se, por um lado, a direita tinha efetivamente a hegemonia da vida política, por outro, a esquerda era hegemônica na vida cultural.** Contradição nada desprezível diante do Estado Militar. Em dezembro de 1968, promulgou-se o AI-5, desencadeando, mais uma vez, violenta repressão, que almejava estancar imediata e definitivamente a contestação política e também suprimir a cultura politizada e ideologicamente contestadora do período.

Pode-se inferir que foram também estratégias para o novo estabelecimento da produção cultural. A ação imediata do Estado Militar após a edição do AI-5, por meio do qual alterava sua postura diante da vida cultural, foi basicamente repressiva. Havia uma determinação em suprimir efetivamente qualquer herança ou consequência da prática cultural anterior a 1968. Assim, por meio da censura, foram suprimidas todas as formas expressivas que pudessem ter qualquer eventual significação política. Reprimiu-se indistintamente todo tipo de obra, bem como a sua circulação e distribuição afetando gravemente tanto seu destino como sua qualidade. Demitiram-se e perseguiram alguns professores, produtores culturais, dentre outros intelectuais e artistas. Calou-se a voz da sociedade e impediram-se suas manifestações culturais.

A censura diária à imprensa parecia almejar o estabelecimento de um silêncio social e de um vazio cultural que comprometiam a qualidade da formação dos cidadãos e estabelecia uma atmosfera cultural desanimadora. A atividade criadora dos primeiros anos da década de 1970 foi, desde sua gênese, forçada a romper o vínculo estreito com a vida política que caracterizou o período anterior. O processo de despolitização impelia as aventuras experimentais, fazendo ressurgirem vanguardas, dentre outras, na área da literatura³³ que praticavam a

³³ Heloísa Buarque de Holanda (1980) pesquisou a produção da literatura do início da década, identificando seus principais traços. Reconheceu a existência de duas tendências predominantes: a dos "pós-tropicalistas" e a da "geração do mimeógrafo", bem como o áspero debate travado entre elas, no início dos anos 1970. Suas divergências não eram originais e remetiam a década anterior, pois a principal polêmica consistiu, por exemplo, numa espécie de revisão do debate travado entre os adeptos do concretismo e os cepecistas. Indagava-se em que condições devia se dar a produção cultural e, particularmente, a literária. Como deveria ser socialmente concebida, ou produzida por pessoas não especializadas, em condições independentes e sem que recaísse sobre ele as determinações imediatas do mercado consumidor. Ou ainda, ao contrário, por escritor especializado que concebia o livro como um produto sofisticado e que recorreria, por isso mesmo, às mais modernas técnicas de composição gráfica e editorial. A rivalidade concentrava-se no modo de ser da cultura e de sua relação com a modernização social. Outras questões surgiram como a indagação sobre a origem social da figura do escritor e qual seria sua relação com o aparato tecnológico de produção concentrado nas indústrias culturais.

“supressão dos eixos temáticos do discurso em busca de uma ordenação não linear do texto; substituição da metáfora pela paronomásia e busca de ficção não-mimética” (Antônio Candido, 1981).

Outras consequências para a condução das políticas culturais brasileiras advêm, portanto, da década de 1970³⁴, considerado o segundo momento importante para a organização institucional da área. Mais uma vez foram criadas outras instituições para atender às novas demandas do período, acarretando uma grande reformulação. Desde o período da ditadura militar, como o golpe de 1964, havia uma preparação para a abertura democrática, o que demandava a melhoria da imagem do país. Segundo Botelho (2007), apesar do regime ditatorial, predominava uma relativa hegemonia cultural de esquerda no país, mais um motivo para, junto à oposição, mudar a imagem do governo.

O Conselho Federal de Cultura formula uma política de cultura em nível federal, denominada Política Nacional de Cultura (PNC), em 1975, que previa, dentre outros, a criação de novos órgãos. Assim nasce a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que passou a apoiar de forma sistemática a produção de arte contemporânea até então negligenciada devido ao predomínio da noção de patrimônio histórico, além da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a fusão de institutos já existentes, como a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILFILME). O Serviço Nacional de Teatro foi ampliado e conselhos foram criados para tratar de aspectos legais dos setores ligados à indústria cultural, a exemplo do Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Essa estrutura consolidou posteriormente a criação do Ministério da Cultura em 1985³⁵.

Aloísio de Magalhães geriu o IPHAN nos anos 1970 e ampliou a noção de patrimônio, incluindo os bens imateriais e aumentando as ações voltadas para os povos originários. Ainda em 1975, articula a criação do Conselho Nacional de Referência Cultural (CNRC), um grupo de trabalho no âmbito do Ministério da

³⁴ No governo do Presidente Médici (1969-1974), na gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais e que abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais e a capacitação de pessoal em diversas regiões do país. Configurava-se um processo de fortalecimento da atuação no campo da promoção e difusão de atividades artístico-culturais, cujos recursos vinham do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). Todavia, não se evitou a falta de integração e, mesmo com recursos consideráveis, as ações foram pulverizadas.

³⁵ Em 1985 ocorreu a separação do Ministério da Educação e da Cultura.

Indústria e do Comércio em convênio como o governo do distrito federal, no espaço cedido pela Universidade de Brasília. Pretendia-se debater questões relativas ao desenvolvimento econômico aliado à preservação dos valores da formação cultural brasileira, preocupação que passava pelo papel do desenho industrial na definição de uma fisionomia dos produtos brasileiros, já que Aloísio de Magalhães era designer³⁶.

Inicialmente, a proposta do CNRC era desenvolver um banco de dados, um sistema de indexação, sobre a cultura brasileira, cujo trabalho de “referenciar” consistia em considerar o produto brasileiro focalizado enquanto processo, tendo em vista sua dinâmica de produção e de interrelação com os contextos local e nacional. Magalhães, Severo Gomes e Vladimir Murtinho, conceberam a criação de um órgão que objetivava produzir, no Brasil, alternativas ao processo de “achatamento”³⁷ cultural, que ameaçava a sobrevivência dos processos culturais “espontâneos”. Assim a criação do CNRC evidenciaria a produção cultural localmente produzida, passando a “captar a dinâmica dos processos culturais” para disseminá-lo pelo país, propiciando que um processo cultural pudesse alimentar o outro sucessivamente.

Para os idealizadores do CNRC, somente dessa forma, a partir de uma “rede de referências” da cultura brasileira, seria possível evitar a descaracterização e extinção das culturas locais e promover, no país, um desenvolvimento verdadeiramente autônomo. De acordo com Botelho (2007), Aloísio de Magalhães conseguiu rapidamente reunir muitas organizações em torno de um só projeto, evidenciando sua capacidade política de articulação, bem como a sua consciência da fragilidade do setor cultural e sua marginalidade diante de outras questões.

Assim, procurou comprometer órgãos diversos e assinou um convênio multi-institucional, em 1976, para a estruturação definitiva do CNRC³⁸, com o

³⁶ Pernambucano, Magalhães graduou-se em Direito, foi gravurista e artista plástico, projetou as notas do cruzeiro, moeda corrente na época, e também a logomarca da Petrobrás.

³⁷ Aloísio Magalhães considerava como “achatamento do mundo”, um processo decorrente da aceleração da industrialização do mundo ocidental, “uma espécie de fastio, monotonia, achatamento de valores causado pelo próprio processo de industrialização muito acelerado e sofisticado. Enfim, o mundo começou a ficar chato” (Magalhães, 1997, p. 115). Este processo induzia a perda das características e dinâmicas próprias e locais, sua maior preocupação.

³⁸ O CNRC foi organizado em quatro programas de estudo: mapeamento do artesanato brasileiro, Levantamentos Sócio-culturais, História da Ciência e da Tecnologia no Brasil e Levantamento de documentação sobre o Brasil.

Ministério de Relações Exteriores, a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, a Caixa Econômica Federal, o Ministério do Interior, o Ministério da Educação e da Cultura, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Fundação Cultural do Distrito Federal e a Fundação Universidade de Brasília, estes três últimos envolvidos desde 1975 como já mencionamos. Em 1978, aderem outros, dentre os quais, o CNPq e o Banco do Brasil, garantindo a sobrevivência do projeto, apesar das turbulências políticas e constantes mudanças ministeriais.

Em 1979, Aloísio de Magalhães foi convidado a presidir o IPHAN, e, em sua gestão, foram agrupados o Programa de Reconstrução de Cidades Históricas, órgão da Secretaria de Planejamento da Presidência da República e o CNRC, que se desmembraram em duas instituições: a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN/Pró-Memória, a parte executiva do patrimônio, transformado em subsecretaria.

É relevante mencionar ainda que o IPHAN, no período de 1979 e 1980, criou representações regionais em varias regiões do país, apesar de que os criadores do CNRC compartilhavam a ideia de que Brasília representava a redenção para o Brasil. A partir da experiência na capital-federal, e em função de suas trajetórias profissionais pessoais, conceberam um projeto comum, que partia da proposta de Brasília para ampliá-la, deslocando suas premissas básicas para o campo da produção cultural.

Assim, Magalhães, Gomes e Murtinho vislumbraram a possibilidade da atuação do CNRC como *locus* de experimentação no campo das políticas culturais, baseada na proposta de um Brasil novo, via capital-federal. Como ápice do desejo de construção de uma nova realidade nacional, a construção de Brasília representa o encontro entre o Estado brasileiro e a ideologia modernista. A recriação do país compreendia a sua consolidação enquanto um país urbano, industrial e capitalista.

Aloísio Magalhães e o grupo do CNRC **estabelecem, de certa forma, uma continuidade em relação às propostas nacionais veiculadas pelos modernistas**, na primeira metade do século XX. O período em que Magalhães esteve à frente do IPHAN é denominado de “fase moderna”, em contraposição à primeira fase do órgão, liderada por intelectuais modernistas, chamada de “heroica”, cujo representante, dentre outros, foi Mário de Andrade. Propostas e transformações que foram gestadas para as relações societárias como um todo,

mas que se iniciam em nível pessoal, grupal e posteriormente institucional. O processo de institucionalização do campo cultural no âmbito federal, na década de 1970, estendeu-se para os estados e municípios.

Em 1981, o General Rubem Ludwig era o titular da Secretaria de Assuntos Culturais que se transformou em Secretaria da Cultura (SEC)³⁹ do MEC, em abril deste mesmo ano, quando Aloísio Magalhães promove as reestruturações que vinha articulando desde 1975, refazendo ligações com o projeto de Gustavo Capanema. Sua gestão, porém, teve um curto período, de 1981 a 1982. A dimensão antropológica da cultura, prevista no anteprojeto de Mário de Andrade é retomada privilegiando o que era preconizado pela UNESCO nos anos 1970, a de que não poderia haver desenvolvimento se não fosse considerada a dimensão da cultura. O documento denominado *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC*, redigido em 1981, cujos destaques nos interessam para este estudo, são apontados abaixo, no item *Considerações básicas*:

(...) A Secretaria da Cultura **reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura**, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, privilegia não só os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto - habitação, templo, artefato, dança canto, palavra - em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido. Nesse processo, destacam-se alguns bens culturais - aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados - ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. **E é na interação entre os contextos que elegem e desenvolvem esses bens que se instaura a tensão criadora que impulsiona o processo cultural.** (...) estimular o fluxo criador contemporâneo que, exatamente por se realizar ao nível do vir a ser da Nação, dispensa a preocupação de retorno imediato, **cabendo ao Estado resguardar o espaço da criação, mantendo-o livre das pressões dos mais diversos fatores que possam dificultar o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente pluralista e democrática** (Diretrizes MEC, 1981, p. 7, grifos nossos).

³⁹ A SEC era composta por duas subsecretarias: a do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN e a de Assuntos Culturais - SEAC, cada qual com suas respectivas fundações, a Pró-Memória e a FUNARTE, órgãos executivos da política da SEC. Já a Embrafilme, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco eram subordinadas diretamente ao Secretário da Cultura, devidos as suas especificidades.

Esses pressupostos indicam a indissociabilidade dos fazeres e saberes nos seus diferentes contextos, e, sobretudo, o papel do Estado, que não é o responsável pela criação, mas deve garantir as suas condições, bem como a produção e a preservação da cultura pela população, respeitando a sua pluralidade. No entanto, a distância entre estas diretrizes, os discursos e a ação institucional é recorrente nas políticas públicas brasileiras, em especial na área cultural.

Somente durante a chamada Nova República, na década de 1980, o setor cultural tem um novo parâmetro com a criação do Ministério da Cultura em 1985. Porém, o que poderia instaurar uma valorização da cultura brasileira acabou por deflagrar novos questionamentos, com a implementação de leis de incentivo à cultura, ativadas por mecanismos de isenção fiscal, que passou o poder de legitimação da cultura do Estado para a iniciativa privada. Assim, o Estado passou a mero financiador, restando as tentativas de pensar e organizar as diretrizes de políticas públicas de cultura, de uma forma mais ampla, período que coincide com o início da vigência do modelo neoliberal. Portanto, após a criação do Ministério da Cultura, a instabilidade foi a palavra-chave que preponderou, pois, em dez anos, dez dirigentes⁴⁰ passaram pelo órgão. No governo Collor, o ministério chegou a ser extinto, voltando a ser apenas uma secretaria e retomando o *status* anterior somente em 1992, no mandato do presidente Itamar Franco. As ações no contexto da redemocratização, em meio à turbulência, tinham em comum a lógica dos incentivos fiscais.

Apesar de exercida desde a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, esta prática se tornou a base das políticas culturais em um ciclo iniciado com a Lei Sarney⁴¹ (1986), até 1990, quando foi revogada pelo presidente Collor e instituída a Lei Rouanet (1991) pelo segundo titular da Secretaria de Cultura Sérgio Paulo Rouanet, que consistia num aprimoramento da

⁴⁰ Foram cinco ministros: José Aparecido, Aloísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido no período Sarney (1985- 1990), dois secretários: Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet, no governo Collor (1990-1992) e três ministros: Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo, Luiz Roberto Nascimento de Silva no governo Itamar Franco (1992-1995).

⁴¹ A Lei Sarney foi baseada em legislações semelhantes em vigor em outros países. Como uma espécie de complementação de uma política cultural de Estado, porém, mais benéfica com o empresariado no Brasil. “(...) nos países que dispunham desse tipo de legislação, incentivo fiscal era o direito do contribuinte de abater de sua renda bruta doações a instituições culturais. A lei brasileira permitia, além disso, que parte do valor fosse deduzido do imposto a pagar” (Sarkovas, 2005, p. 2). Portanto, esta distorção colocava o mercado como um novo ator no campo cultural, beneficiando-se da isenção de impostos. A lei do Audiovisual foi outro dispositivo legal de financiamento com a possibilidade de isenção de 100% do capital investido em cinema e vídeo.

Lei anterior. O governo de Fernando Collor desfavoreceu o setor, seguido de Itamar Franco, implementou e consolidou uma política de transferência de responsabilidade das decisões sobre a cultura para a iniciativa privada, na medida em que a principal ação do governo foi o fortalecimento da utilização dos mecanismos da Lei Rouanet. Assim, destacamos a gestão do cientista político Francisco Weffort⁴², por oito anos, fato inédito para o histórico nacional na pasta de Cultura (1994-2002), implementando os chamados “mecanismos de estabilidade”, pressupostos de Fernando Henrique Cardoso, cujo lema era “Cultura é um bom negócio⁴³”. Cabe destacar também parte do discurso de posse da gestão Weffort, em que afirmava que o caminho da cultura estava no mercado⁴⁴.

Já os movimentos como a *tropicália* e o *manguebeat* seguiram outros caminhos, como o da invenção e reinvenção misturando conteúdos populares como o maracatu, com guitarras elétricas ou ainda coco de roda com hip-hop. Imaginados por jovens músicos do Recife, o movimento mostrava não só a fome de ampliações estéticas, mas também de anseios e inquietações, veiculadas como crítica social por meio da obra do geógrafo Josué de Castro (1908-1973) como referência em diversos momentos. O Manifesto *Manguebeat*, batizado inicialmente como *manguebit*, derivado do byte computacional, foi concebido inicialmente por Fred Zero Quatro, o jornalista Renato Lins e apoiado por Francisco de Assis Viana, o Chico Science.

Assim, o *manguebeat* ultrapassou a música, tornando-se uma influência estética mais ampla e social. Inicialmente, suas propostas modernizadoras criaram atritos com as políticas públicas do governo que pretendia preservar intactas as raízes da cultura nordestina. Este era um dos objetivos do Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, cuja divergência conceitual assumiu traços bastante reais durante a gestão do escritor na Secretaria de Cultura de Pernambuco, exatamente no momento em que o *manguebeat* ganhava fôlego. Ariano Suassuna

⁴² Professor da USP foi fundador e secretário-geral do Partido dos trabalhadores (PT) na década de 1980 e transferiu-se posteriormente para o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB).

⁴³ Conforme publicação do MinC. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, 1995.

⁴⁴ Cabe lembrar que, nos 1980, a arte fortemente patrocinada por grandes empresas era também uma reivindicação do presidente Ronald Reagan nos Estados Unidos. Como um dos representantes dos burocratas, fez da cultura um veículo para a imposição de modismos e de políticas, além de ser valor de troca para a difícil publicidade de alguns produtos, como o cigarro.

desaprovava e não dispndia apoio as atividades dos músicos, além de fazer críticas abertas ao movimento.

Contudo, a maior ameaça para a cultura popular foi atribuída às leis de incentivos fiscais, que transferiam para a iniciativa privada a decisão de quais projetos seriam apoiados, via a Lei Rouanet e a do Audiovisual, que, enquanto forças hegemônicas, se mostraram fortemente atuantes. Como reflexo da forma extremamente burocratizada necessária para a aprovação dos projetos e da dificuldade de acesso dos grupos menos organizados, configurou-se a concentração de recursos no sul e sudeste do país. Os principais proponentes eram basicamente os mesmos, grandes corporações transnacionais e também empresas de capital misto e que atuam como mecenas com recursos públicos direcionados às suas estratégias competitivas.

O Projeto de Lei 6722/10, do Poder Executivo, que cria o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (PROCULTURA), que revoga a legislação vigente, a Lei Rouanet (8.313/91), ainda que aprovado em 08/12/2010 na Comissão de Educação e Cultura, ainda será analisado pelas comissões de Finanças e Tributação; e de Constituição e Justiça e de Cidadania, depois seguirá para o Senado. Desta forma, estão em curso alguns embates com o intuito de universalizar e estabelecer diretrizes públicas para as políticas culturais, em detrimento do parâmetro até então vigente em que o Estado se constituía como financiador de ações já consagradas, e, sobretudo, de caráter comercial, concedendo benefícios públicos para empresas e alguns poucos grupos somente. As demais manifestações artísticas foram desfavorecidas até a gestão 2003-2010 do Ministério da Cultura, em que as diversas ações, dentre as quais, o Programa *Cultura Viva*, apresenta uma tentativa de rompimento de paradigmas na submissão de projetos para a área cultural como veremos no terceiro capítulo. “O Ministério da Cultura incorpora formas de expressão até então marginalizadas, abandonando a ideia preconceituosa de ‘levar ilustração ao povo’ (Leite, 2008, p.1). Contudo, as políticas culturais continuam enfrentando inúmeras questões, dentre elas, o empobrecimento que ocorre quando a opção pela visão antropológica é acompanhada de uma desconfiança diante da criação e produção artística da população.

Como numa reportagem, em 2007, que questionou a possibilidade de projetos sociais produzirem cultura. Tal abordagem suscitou respostas e

argumentos a favor dessa aliança, tais como: 1) “(...) A maior riqueza dessa gestão do MinC está no diálogo do Estado formulador com o Estado fomentador’, ou ainda; 2) ‘(...) a visão de cultura limitada às artes há muito foi superada. Cultura hoje envolve todo o conjunto das manifestações humanas em suas mais diversas formas’, 3) ‘O MinC reconhece e potencializa uma ação já forte na comunidade. E se essas ações comunitárias envolvem assistência social e de saúde, óbvio, elas não são interrompidas para fazer cultura. Todas as ações de qualificação do ser humano são, em parte, ações culturais, pois o tornam mais capaz e, portanto, mais disposto e com mais condições de se expressar e canalizar sua expressão (...). E por fim, dentre outros; 4) ‘(...) Cultura é um conceito cada vez mais vivo, elástico e mutante, reapropriado cotidianamente pela sociedade (Mautner, 2007).

Assim, como já mencionamos, as *tristes tradições brasileiras* (Rubim, 2008) coadunam uma íntima e inusitada relação entre cultura e autoritarismo no país cujo desafio contemporâneo ainda é inverter a tendência histórica brasileira segundo a qual os avanços institucionais do setor se realizaram em períodos autoritários. Nesse período, como vimos, o Brasil teve ações culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo e, por conseguinte, superou em parte, a tradição de ausência.

Mas, não podemos deixar de mencionar que as consequências mais nefastas de todo regime totalitário talvez não sejam somente aquelas que são visíveis, como as prisões, torturas, repressões e a censura, mas tantos outros, mais sutis e invisíveis. Como nos lembra Rolnik (1998), a paralisia da força de criação e a frustração subsequente da inteligência coletiva pode ficar associada à ameaça aterrorizadora de um castigo que pode levar à morte ou à loucura. As manifestações psicóticas, em parte decorrentes do terror da ditadura, mas que incidiram igualmente no âmbito das experiências-limite, características do movimento contracultural⁴⁵, que consistiam em toda espécie de experimentação sensorial, incluindo geralmente o uso de alucinógenos, caracterizaram uma postura de resistência à política de subjetivação burguesa.

⁴⁵ O mesmo processo que fortaleceu os movimentos contraculturais no Brasil recrudescer, por outro lado, os efeitos do neoliberalismo. Isso se deve a esse caráter antropofágico que sustenta os brasileiros, facilitando a adaptação e a despolitização contemporânea. “Neste país, ficamos embevecidos por sermos tão contemporâneos, tão à vontade na cena internacional das novas subjetividades pós-identitárias, de tão bem aparelhados que somos para viver esta flexibilidade pós-fordista (o que nos torna por exemplo), campeões internacionais de publicidade e nos posiciona entre os grandes no *ranking* mundial das estratégias midiáticas” (Rolnik, 1992, p.8).

Todavia, Rubim (2008), Chauí (2000), Coutinho (2000), dentre outros, assinalam que a relação entre autoritarismo e cultura não se restringe aos momentos de políticas culturais dos regimes ditatoriais, mas está impregnado em diferentes períodos e áreas da sociedade brasileira, sobretudo devido a sua estrutura desigual e elitista. No entanto, grande parte da trajetória das políticas culturais privilegiou apenas **a cultura monumental, ocidental, branca e católica**, enfatizando somente palácios, igrejas e fortes militares como objeto de tombamento e preservação (Miceli, 1979; Gonçalves, 1996). As culturas populares, indígena e afro-brasileira foram muito pouco contempladas pelas políticas culturais nacionais, não sendo consideradas manifestações dignas de serem denominadas e tratadas como cultura⁴⁶, quando não eram simplesmente reprimidas e silenciadas (Rubim, 2008).

O SPHAN/IPHAN perpassou grande parte da história do Brasil, não havendo precedente ou similar enquanto instituição permanente. Apesar de sua criação ter sido voltada para as culturas populares, poucas mobilizações aconteceram no período de 1945 a 1964, a exemplo da Campanha Nacional do Folclore e do Movimento de Cultura Popular, porém centrado somente pelos governos de Arraes, em Recife, Pernambuco, cujas manifestações já tinham sido reprimidas. A cultura indígena foi completamente desconsiderada, e até sistematicamente aniquilada. Já a cultura afro-brasileira, perseguida durante anos, começou a ser respeitada pelo estado nacional, somente no período pós-ditadura militar, com a criação da Fundação Palmares em 1988⁴⁷.

Conquista que envolveu várias pressões do movimento negro organizado e do clima criado pela redemocratização do país. Já a cultura midiática televisiva e a radiofônica nunca foram consideradas como algo da esfera da ação ministerial, denotando o descompasso entre estas modalidades de cultura vivenciadas pela população brasileira, o que demandaria cuidado, principalmente diante dos problemas de padronização e submissão à lógica mercantil das indústrias culturais. O elitismo e autoritarismo do Estado brasileiro na área cultural ficam

⁴⁶ No início do século XX, a pluralidade sociocultural homogeneizada pelas políticas de unificação ou mestiçagem dos Estados nacionais, afirmavam que "ser autenticamente brasileiro não era sinal de civilização" (Mascarenhas apud Almeida, 1987).

⁴⁷ A Constituição Federal de 1988 reconheceu como legítimas as manifestações culturais e as formas de organização próprias dos povos indígenas, retirando o fundamento legal da tutela e reconhecendo a capacidade civil dos indígenas, bem como a criação da Fundação Palmares, por pressões do movimento organizado.

evidentes, diante da opção por uma concepção restrita de cultura, que abrange apenas as expressões mais reconhecidas pela elite econômica.

Diante das particularidades socioculturais do Brasil, os inúmeros e diversos agentes que interagem no campo cultural enfrentam muitos desafios na elaboração e na prática de políticas culturais. As desigualdades regionais e a vasta extensão territorial do país e entre os diferentes grupos sociais são aspectos que revelam a necessidade de políticas de acesso a bens culturais; que permitam o seu conhecimento e a convivência com as diferenças; bem como o apoio a uma maior pluralidade de manifestações e segmentos sociais e culturais.

Embora majoritariamente considerada como secundária no contexto das políticas governamentais, historicamente a área cultural teve um papel importante no período da ditadura como já foi visto. Contemporaneamente o setor cultural vem participando e enfrentando uma série de situações para conquistar maior importância e espaço. Um dos fatores que demonstra essa movimentação é o aumento dos estudos das políticas públicas culturais, que teve início por volta dos anos 1980 e que vem se ampliando nos últimos anos.

2.3

Em busca de conexões e construções coletivas

Devido à complexidade da área cultural, procuramos abordar o seu contexto e incidência, configurando o caminho percorrido neste capítulo. Com destaque para os períodos de repressão e censura na época da ditadura, em que várias personalidades fizeram a cultura possível naquele cenário. Foram anos de enfrentamentos, de descobertas, mas, sobretudo, de atitudes de sobrevivência e de coragem. Foram tempos também de gritos e sussurros, mais do que da palavra plena e articulada, como nos lembra o poeta Chacal. Além disso, um tempo de mudança de paradigmas em que a arte dava lugar ao entretenimento e à indústria cultural, bem como à institucionalização da cultura.

A fragilidade das políticas públicas culturais brasileiras ficou evidente ao longo deste percurso, principalmente quando constatamos que apenas uma instituição, a exemplo da trajetória e concepções do IPHAN, órgão fundado há 73 anos, foi o único que perpassou grande parte da história das políticas culturais no

país. Simbólico até o final dos anos 1960 e início da década de 1970, superou a “tradição” da instabilidade.

A ação do Estado ficou restrita à preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita, dentre outros, os escritos, as composições, as pinturas e as esculturas. A preservação da memória nacional abrangia a manutenção de um conjunto restrito de manifestações artísticas, relegando as manifestações populares o que poderia ser denominado como o folclore nacional.

Apesar de importante, as ações na área de patrimônio foram esporádicas no contexto brasileiro e ainda que o marco do início das políticas culturais seja estipulado por diversos estudiosos como tendo início em 1930, constatamos que as ações eram fragmentadas e vinculadas diretamente à obtenção de um tipo de consenso à ordem e coesão nacional. Isto, principalmente por ignorar experiências políticas e culturais que abrangeram o estudo das inúmeras culturas no país, como as realizadas por Mário de Andrade, bem como ações as demais que foram abordadas neste capítulo.

Contraditoriamente o período ditatorial é o que mais apresenta investimentos na área cultural, tanto na área do patrimônio, quanto no desenvolvimento da indústria cultural, bem como na infraestrutura midiática e criação de instituições diversas. No entanto, perpetuou-se também a estrutura desigual e elitista deste período, sobretudo, advindos do aniquilamento de culturas, inúmeras perseguições, além das implicações do modelo autoritário no âmbito macro-social que perpassa o período ditatorial, como já apontaram Fernandes (1975), Coutinho (2000) e Chauí (2000). A ditadura militar incidiu em 1964 no fechamento do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os CPCs, UNE e o MCP, além do período posterior que aniquilou grande parte das instituições culturais do país. Somente 32 anos depois foi criado um ministério específico para a cultura, em 1985, todavia sua instalação foi adversa com o predomínio da instabilidade da área cultural nos governos Sarney, Collor e Itamar Franco.

Pouco tempo depois da sua criação, o Ministério da Cultura foi extinto por Collor e transformado em secretaria, em 1990, seguido da sua recriação em 1992, por Itamar Franco. Além disso, como já vimos, passaram dez dirigentes

responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura em apenas dez anos, contrastando com a estabilidade dos oito anos seguintes do presidente Fernando Henrique Cardoso e do ministro Francisco Weffort.

Contudo, ressaltamos que os artistas e intelectuais como Mário de Andrade e Aloísio de Magalhães incidiram sobre os processos institucionais criando órgãos e influenciaram a valorização e ampliação da cultura brasileira. Apesar desta importante contribuição, não se efetivou uma base popular organizativa que viesse a sustentar a continuidade desse processo. Talvez a distância mantida entre os grupos derivados dos movimentos, alijados pelo contexto ditatorial subsequente, tenha acirrado o dismantelamento das propostas destes intelectuais, prevalecendo apenas o aparato institucional e burocrático que manteve restritos os circuitos culturais ao eixo Rio-São Paulo.

É interessante observar pressupostos fundamentais como contribuição destes intelectuais, dentre eles, o de que a cultura poderia agregar outros setores da gestão pública, considerado um pressuposto geral do governo e não apenas da área da cultura. Consideramos que isto seja crucial, pois a transversalidade da área cultural, para além da sua secretaria e ministério podem garantir a unicidade das políticas e sua incidência sobre o conjunto dos direitos do cidadão, visando à superação da fragmentação das políticas públicas, tão recorrentes no país.

Assim, com base primeira metade do século XX, a partir da edificação da sede do Ministério da Educação e Saúde, diversos intelectuais modernistas estabeleceram vínculos com dirigentes da esfera estatal, ambos interessados na construção de uma identidade nacional, bem como na busca manifestações políticas, artísticas e literárias. Como um importante movimento, o Modernismo despertou o interesse do Estado brasileiro em se aliar aos seus representantes, já que a ideia de identidade nacional esboçada por esse movimento seria útil ao projeto de criação de um “novo país”, tal como o entendiam Vargas e, posteriormente, Kubitschek, guardadas as devidas diferenças.

O engajamento de um número expressivo de intelectuais modernistas, como Mário de Andrade, Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, e Heitor Villa-Lobos, dentre tantos outros, com um regime autoritário como o do Estado Novo sempre causou certo desconforto. Entretanto, Araújo (2004) nos informa que este engajamento, longe de se pautar apenas pelas

demandas de interesse individual, primava pelo significativo conjunto de propostas para a reorganização e a modernização do país, unindo ética e estética.

Deste modo, o que nos mobilizou neste capítulo foi a busca pela compreensão das ideias e práticas que embasaram a construção e a implementação de políticas culturais, a partir de intelectuais e grupos, *pensamentos-movimentos* ou forças-motriz, que procuraram valorizar a cultura nacional, sobretudo com o objetivo de construir novos caminhos para o país. Otimistas e por vezes utópicos decidiram pela ação pública no âmbito das chamadas “políticas culturais”, nos levando a concluir que esta arena demarcou alguns pressupostos do movimento modernista brasileiro.

Destacamos, por exemplo, a valorização das raízes culturais, bem como a sua manutenção e a busca da elaboração e consolidação da produção nacional, dentre outros, enfatizamos também que o intento modernista estava vinculado a um ideário utópico e de justiça social que, aliado à intervenção governamental, configurava-se na expectativa e no desejo de transformação nacional, bem como de se redesenhar o futuro, com base em grande esforço em se resgatar o passado. Forças que reverberaram em diversas áreas.

Já por volta da década de 1970, conseguiu-se agregar diferentes instituições em torno do projeto do CNRC, evidenciando a importância política da articulação e o envolvimento de outras áreas. Destacamos, portanto, que neste período se considerava importante que as equipes de trabalho e os projetos fossem multidisciplinares e multiinstitucionais, além disso, os projetos e programas eram objeto de constantes reconsiderações, fazendo com que as metodologias de cada projeto pudessem ser replanejadas com base nos fenômenos da realidade cultural pesquisada (CNRC, 1979). Todavia, esse discurso não previa a articulação e o diálogo com os movimentos sociais, o que não observamos em suas intenções principais. Porém, constatamos implícita outra possibilidade, no caso das ações do CNRC, por exemplo, de que, a partir da organização da produção cultural, os intercâmbios e retroalimentações futuras pudessem ser promovidas. Contudo, isto evidencia a forte convicção de que os intelectuais⁴⁸ tivessem sempre a função de organizar, propor e viabilizar a incorporação dos demais setores, principalmente

⁴⁸ As políticas culturais não são objeto central do estudo de Micelli, mas o autor problematiza esta questão em pleno regime militar do Estado Novo, quando aborda a intelectualidade brasileira neste período (Miceli, 1979).

os populares, sem incorporá-los, de fato, nesta etapa decisória e de planejamento inicial.

Portanto, delimitamos alguns momentos históricos significativos do processo de construção das políticas culturais no Brasil:

- a) a influência dos movimentos artísticos, culturais e intelectuais - detentores de um saber - a busca artística da identidade nacional, com ênfase para a atuação dos modernistas no Estado no início da era Vargas;
- b) as iniciativas dos movimentos nas experiências regionais na década de 1960, embora tenha sido também o período de fortalecimento da indústria cultural;
- c) as políticas do Estado Novo e também da ditadura militar pós 1964, com destaque para os mecanismos de institucionalização e criação de instituições;
- d) o período de redemocratização e a criação do MinC em 1985, bem como a sua posterior dissolução;
- e) a gestão 2003-2010 que promoveu uma maior participação da sociedade e dos movimentos organizados na concepção sobre o Plano Nacional de Cultura⁴⁹, a implementação do Programa *Cultura Viva*, dentre outros como o da Identidade e Diversidade Cultural, e o estímulo as culturas locais e populares, à visibilidade da área cultura que foi conquistada, além das propostas de mudanças no marco legal.

Estes fatos nos remetem às reflexões acerca do contexto contemporâneo e à gradativa ampliação das ações do MinC nos últimos oito anos, bem como às dificuldades ainda presentes para a viabilização da continuidade dos programas e políticas, um grande desafio ainda a ser superado em conjunto com os movimentos sociais, para a efetivação das mudanças no marco legal. São possibilidades que envolvem as inúmeras complexidades e disputa de valores mais solidários, pois as experiências existem, mas requerem articulação e apoio do Estado.

Tais dificuldades, contudo, não se resolvem com o discurso salvacionista ou de defesa de que somente determinada área tem a “centralidade” sobre as demais, o que acarreta a reprodução de interesses corporativos que não viabilizam a

⁴⁹ Nesse contexto, a partir de 2003, o MinC realizou um amplo sistema de consultas com a sociedade civil. Artistas, produtores, gestores públicos, organizações profissionais e empresários culturais elaboraram diagnósticos para a formulação da política cultural do MinC. A primeira consulta pública ocorreu no primeiro semestre de 2003 com o Seminário *Cultura para Todos* que organizou uma ampla série de seminários sobre o tema do financiamento público de cultura e as leis de incentivo. Esses insumos foram fundamentais para a elaboração do decreto de alteração das leis federais de incentivo, apresentada pelo MinC em 2005. O Plano Nacional de Cultura, Lei 12.343, foi sancionado pelo presidente da república em 02 de dezembro de 2010.

promoção do bem comum, nem a transversalidade e a interação entre as diversas áreas e políticas. Deste modo, a cultura não é a nova panaceia, nem o campo privilegiado da resolução das inúmeras questões que, historicamente, se recolocam. O que a cultura nos proporciona é uma maior familiaridade com estas questões, um reencontro entre arte e vida, como nos lembrou Pedrosa.

Outro aspecto que ressaltamos é o tensionamento, em vários momentos históricos, da área cultural e a sua relação com a modernização social. Questões que surgiam sobre a origem social do artista e qual seria sua relação com o aparato tecnológico de produção concentrado nas indústrias culturais, bem como o tardio reconhecimento da importância da produção de arte contemporânea que, somente em 1975, foi contemplada com a abertura da FUNARTE, como vimos. Este órgão passou a apoiar a área das artes de forma sistemática, pois, até então, tinha sido negligenciada devido ao predomínio da noção de patrimônio histórico.

Assim, dentre os desafios, um dos quais “se impõe é combinar processos culturais particulares com direitos de cidadania universais” (Ventura. 2005. p. 88), sobretudo, contrapondo um entendimento limitado que considera a ação cultural como algo episódico e eventual, como um espetáculo, apenas de caráter mercantil ou de produção de resultados imediatos, desconsiderando os processos de desenvolvimento e de criação envolvidos e que exigem continuidade por meio das políticas públicas. Outros desafios situam-se na formulação de políticas nacionais para a gestão de acervos que permitam ao Estado o seu maior conhecimento, proteção e fomento para uma série instituições como centros culturais, museus, galerias de arte, bibliotecas, teatros, sob administração indistinta da União, dos Estados e dos municípios, viabilizando maior acesso e possibilidades de torná-los abertos a criação cultural, e à convivência com a população. Espaços de liberdade que propiciem diferentes manifestações e práticas. Historicamente a fragilidade do setor cultural, a sua monopolização por algumas forças e sua marginalidade diante de outras áreas são outros fatores que enfatizamos neste capítulo. São desafios ainda fortemente presentes na contemporaneidade, mas que também vêm sendo enfrentados, embora de forma incipiente, frente à posição da cultura no âmbito da legislação nacional e internacional e pela gestão 2003-2010, como veremos com maiores detalhes no próximo capítulo.

A política como uma dimensão da cultura contribui para refletir sobre a indissolubilidade de ambas. O movimento cultural tem características

relacionadas à própria cultura, que é, basicamente, processo e não somente produto, o que requer tempo, o tempo processual, além da interação coletiva e do enfrentamento dos conflitos societários. Contudo, não desconsideramos que os processos culturais também são compreendidos enquanto ações que correspondem à captura e ao controle dos grupos e movimentos por parte do Estado e também do mercado. Velhas contradições sempre presentes, no entanto, as experiências dos Pontos de Cultura a serem tratadas neste estudo suscitam formas de ruptura, embora também sejam instrumentos de manutenção de determinadas ordens.

Considerando ainda que o contexto histórico cultural e econômico traz diferentes formas de racionalidades e critérios, julgamos importante analisar e questionar as concepções criadas pela cultura, muitas delas aprisionantes e excludentes, como nos lembra Foucault. Ao afirmar a diferença, afirmamos o seu potencial subversivo e criador de outras possibilidades contra-hegemônicas ou de resistência. A cultura enquanto expressão do cotidiano e da vida social, para além da expressão apenas das artes, supõe que a ação do Estado contemple a viabilidade destes planos de expressão e práticas para todas as camadas sociais, viabilizando espaço e apoio para a criação, bem como para as formas de circulação e de distribuição, provocando trocas e construções conjuntas.

A abordagem histórica deste capítulo não esgota a riqueza dos acontecimentos no país, nem a produção dos autores abordados. Este percurso também não foi movido pela nostalgia de um tempo perdido, mas como busca da memória enquanto uma das forças políticas e inspiração para promover a continuidade no caminho da construção coletiva e sua implicação com a construção de políticas públicas sensíveis e flexíveis às dinâmicas da vida. A seguir abordaremos o recente parâmetro da gestão 2003-2010 do MinC, em especial o Programa *Cultura Viva* e a sua principal ação, os Pontos de Cultura, sua estrutura, forma de concepção e acesso.

Adoecer de nós a Natureza: - Botar aflição nas pedras (Como fez Rodin).

Manoel de Barros