



INSTITUCIONALIZAÇÃO CULTURAL NO BRASIL: INTERVENÇÃO AUTORITÁRIA NA PRODUÇÃO DE SENTIDO SOCIAL¹

Amanda Carla Araújo ROCHA²

Camila Pinto BOULLOSA³

Mariana Apocalypse Eça de QUEIROZ⁴

Nicolle Silva MACHADO⁵

Rafaela Lima MARQUES⁶

Joanita Mota de ATAIDE⁷

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

O Estado brasileiro historicamente tem-se caracterizado por influenciar a produção cultural, interferindo nos modelos de pensamento. Esta relação ocorre especialmente a partir das formas de dominação que se impõem sobre a população e resultam diretamente de ações do governo instituído. Decorrente desta forma de gestão se dá a normatização da esfera cultural, entendida aqui como produção de sentido no todo social. A trajetória dos modelos de pensamento vigentes culminou em uma visão mais esquematizada e institucionalizada do que é cultura, a partir do ponto de vista do Estado. Buscamos, neste trabalho, realizar um levantamento acerca das políticas aplicadas à cultura durante os regimes autoritários no Brasil do século XX: a ditadura varguista (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE: cultura, Estado, autoritarismo, modelos de pensamento, institucionalização.

1.0 – A estatização da cultura brasileira:

Nos anos 30 do século passado, com o Estado Novo, ocorre um fenômeno que culmina na criação de uma ideologia da Cultura Brasileira. No espaço de tempo

¹ Trabalho apresentado no GT Mediações e Interfaces Comunicacionais, do Iniciacom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: amandaaraujo_@hotmail.com

³ Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: camilapboullosa@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: marianaeq@gmail.com

⁵ Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: nicollemachado@hotmail.com

⁶ Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: rafaela_marques2@msn.com

⁷ Orientadora do trabalho: Professora do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: jo.ataide@ig.com.br



compreendido entre o começo e o fim desta década, ocorre a expansão da rede das instituições culturais (exemplo: a criação do Serviço Nacional de Teatro) e a elaboração de cursos de ensino superior, bem como a criação do Ministério da Educação e Cultura.

A partir do governo de JK se instaura uma segunda Revolução Industrial no Brasil, e o capitalismo atinge sua forma mais avançada, dado o momento de reorganização econômica nacional e o processo de internacionalização do capital. Mais tarde, em 1964, o golpe militar por um lado traz uma dimensão essencialmente política, e, por outro, promove transformações profundas na economia.

O novo modelo proporciona um desenvolvimento capitalista baseado notadamente na associação entre concentração de renda, crescimento de um mercado interno que faz frente ao mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões e inchaço urbano. O que se vê é um processo de “modernização nacional”, em que as relações entre o Estado e a cultura são alteradas. As transformações que se dão no planejamento das políticas governamentais alcançam o domínio da cultura, e assim desenvolve-se um mercado de bens simbólicos. A partir do momento em que a esfera cultural assume sua identidade frente ao público, emerge o entendimento de que os bens simbólicos se constituem também como objeto de consumo, configurando-se, dessa forma, um mercado de bens imateriais. No pós – 64, as duas principais características desta modalidade de mercado são o seu volume e a sua dimensão⁸.

Para estabelecer uma relação comparativa entre a produção cultural dos dois períodos ditatoriais sobre os quais nos debruçamos neste trabalho, ressaltamos que, enquanto nos anos 30 as produções artísticas atingiam um público restrito, na década de 60 elas passam a ser cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor. A partir deste momento, o discurso ideológico governamental se volta para a estratégia de “como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal”⁹. Com vistas aos “Objetivos Nacionais”, recurso retórico fartamente utilizado à época, estabeleceu-se uma política para coordenar essas diferenças.

Condicionado a submeter-se ao poder governamental, o poder da cultura é amplamente utilizado, mas sempre em favor da “Segurança Nacional”. Deste modo, a ideologia da cultura se insere na ideologia do Estado, através de ações e políticas públicas.

⁸ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 1986, p.82.

⁹ Id, ibidem, p.82.



O governo se ocupa em estimular a cultura como ferramenta de integração, mas sob controle do próprio aparelho estatal. Para tanto, é necessária uma organização sistêmica em torno do Poder Nacional; daí o desejo por um Sistema Nacional de Cultura, Sistema Nacional de Turismo, Sistema Nacional de Telecomunicações etc. O governo busca integrar as partes e constituir-se como centro de decisões. Esta ideologia não se volta exclusivamente para a repressão, mas também serve de base para as atividades desenvolvidas pelo próprio Estado, posteriormente.

Os grandes centros urbanos permitem ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior. De 64 a 80 haverá uma expansão da distribuição e do consumo de bens culturais. Neste espaço de tempo se dará a consolidação de grandes conglomerados que controlam as redes de comunicação, a exemplo da TV Globo e da Editora Abril. Há uma inegável associação entre este processo de monopolização midiática e a centralização de poder no plano nacional. Desta forma, o mercado brasileiro atinge proporções internacionais: em 1975, a televisão é o nono mercado do mundo; o mercado fonográfico, o quinto; e, em 1976, a publicidade nacional é o sexto. Capitaneando os investimentos vultosos, aparecem o Estado e as empresas multinacionais.

Compreender a atuação do Estado na esfera cultural é compreender também como a política governamental molda o desenvolvimento brasileiro em todos os seus aspectos. O aparelho estatal interfere, assim, na organização e dinamização do mercado de bens simbólicos, limitando-o aos grandes centros urbanos. A distribuição e a criação dos produtos culturais ecoam as contradições do capitalismo brasileiro, acentuando as diferenças entre as regiões e reforçando a divisão do trabalho entre cidade e campo, ao contrário dos slogans de integração difundidos pelo governo.

Desde o golpe militar, há um sensível interesse governamental pela cultura. A criação de vários setores que se ocupam das diferentes esferas da produção artística mostra o quanto a política estatal procura ser abrangente. São criadas após 64 as principais instituições estatais que organizam e administram a cultura nas suas diferentes expressões, o que nos permite observar a intensidade da presença estatal no domínio cultural. São exemplos, de 1965 a 1979: a EMBRATEL, Conselho Federal de Cultura, Conselho Nacional de Turismo, EMBRATUR, Instituto Nacional do Cinema, Ministério das Telecomunicações, EMBRAFILME, TELEBRÁS, FUNARTE, RADIOBRÁS, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



Em 1975, a produção cultural é impulsionada a partir da elaboração do Plano Nacional de Cultura, que na verdade é um documento ideológico que o governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientam uma política de cultura; da criação da FUNARTE e da reformulação da EMBRAFILME.

Porém, com o advento da crise econômica, ocorre uma mudança no discurso e no incentivo das ações culturais do governo. O Estado deixará para as empresas privadas a administração dos meios de comunicação de massa, cabendo a ele apenas dar as diretrizes e prover as facilidades, reservando para si o controle último dos serviços. Deste controle o governo não pode abrir mão, sob pena de colocar em risco a “Segurança Nacional”, que tem como ameaça maior a disseminação de ideologias estranhas àquelas que são impostas pelo Estado autoritário.

Assim, seu controle vai além do político, tangenciando também o plano ideológico da nação, vislumbrado em suas práticas culturais. Embora se verifique um choque natural de interesses entre o mercado e a ideologia estatal, a iniciativa privada é cooptada/obrigada a atuar conforme os parâmetros definidos pelo Estado autoritário.

Quanto à normatização da esfera cultural, é importante ressaltar que neste momento são decretadas inúmeras leis e portarias, que disciplinam a produção e distribuição de bens culturais, a regulamentação das profissões dos artistas e técnicos e o incentivo financeiro às atividades culturais. Os membros do governo organizam encontros entre empresários da área pública e privada, como o Encontro dos Secretários de Cultura e o Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, com o objetivo de atenuar as dissonâncias.

As críticas ao controle estatal tendem a se dirigir quase que exclusivamente ao aspecto da censura, devido ao fato de esta ter adquirido, num momento de repressão brutal, um significado político que parecia condensar nessa prática todo o autoritarismo do regime. Durante o período 64-80, a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas por agir primeiramente como repressão seletiva, que impossibilita a emergência de determinados pensamentos ou obras artísticas; são censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra e não a generalidade da produção.

1.1 – A “salvação do Malandro”: intervenção do Governo na construção de estereótipos populares.



Um dos exemplos mais evidentes de intervenção e repressão estatal no tocante à produção cultural brasileira perpassa um dos maiores estereótipos nacionais e se insere no contexto da ditadura varguista: é a “salvação do malandro profissional”. Para compreender como a face principal dessa personagem é re-moldada no pensamento popular, é necessário estabelecer um nexos causal desde o seu surgimento.

O malandro é resultado de um processo de marginalização que se construiu durante décadas. O trabalho no Brasil havia sido, durante séculos, tarefa desempenhada pelos escravos. As classes abastadas não trabalhavam, apenas viviam da exploração dos que estavam na condição de submissão.

Assim, ainda que houvesse perdido o caráter compulsório, o trabalho continuava muitas vezes a ser mal-visto pela sociedade, que, perdida na reconstrução de seus valores culturais, não encarava o valor do trabalho como construtor de novas realidades e da dignidade humana.

Daí surge a veneração à figura do malandro. Vivendo de aplicar pequenos golpes, de pedir empréstimos e não pagá-los, dormindo na rua e proclamando o seu “miserê”, alguns boêmios que moravam na região do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, e recusavam-se terminantemente a integrar-se à sociedade como força de trabalho, personificaram com rigor este tipo popular.

O malandro começa a ser citado nos sambas-canções a partir da década de 1930, com a crise mundial do capitalismo. Concorrendo para a configuração deste quadro, a exploração violenta do assalariado ajudava a moldar a visão negativa a respeito do trabalho.

A burguesia brasileira, que não tivera de lutar para garantir os seus direitos nem moveu forças para fazer uma verdadeira revolução, não impunha qualquer contrariedade à figura do malandro. A noção burguesa de direitos já estava deturpada pelo costume do favor, do clientelismo, que até hoje subsiste em nossa sociedade, onde fincou raízes profundas. O tão famoso “jeitinho brasileiro” já era a “nossa mediação quase universal”¹⁰.

Chegou-se a afirmar que, no Brasil, o contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio. O malandro começava a povoar as letras dos sambas, sempre como

¹⁰ SCHWARTZ, Roberto. Apud OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes. 1989, p. 33.



protagonista e autor do discurso, e delas saiu para constituir-se como personagem autônoma no cotidiano brasileiro.

Transgressor e resistente, o malandro vivia à margem da estrutura social, mas garantia certo respeito entre seus pares. Muitas vezes negro, vestia-se como branco. Era a personificação da “esperteza”. Mais tarde, eternizou-se na figura caricata da personagem de quadrinhos “Zé Carioca”, um papagaio criado por Walt Disney, depois de uma viagem deste ao Brasil.

A personagem é fruto da percepção aguçada do quadrinhista, que precisava, à época, melhorar a imagem do seu país, arranhada durante a Segunda Guerra Mundial. Com isso, Disney desenhou o papagaio malandro carioca, para ganhar a simpatia dos brasileiros. “Zé Carioca” apareceu posteriormente em uma das edições da revista Pato Donald, recepcionando-o em visita ao Brasil e levando-o para beber cachaça e conhecer o samba.

E, assim, a figura do malandro vai sendo apropriada pela cultura brasileira. Ele não trabalhava porque não queria, sua ética particular era a de jamais submeter-se. Esta temática subsiste no samba durante décadas, com algumas alterações circunstanciais resultantes do confronto entre a modernização e o tradicionalismo. A relação do malandro com o capital, com o trabalho, com as mulheres e com a inserção feminina no mercado que se industrializava são assuntos para uma centena de composições.

Durante dois períodos da história recente, em particular, o Estado institucionaliza a cultura de tal modo que chega a intervir no conceito de malandragem. Através de mecanismos censores, o governo se apropria da figura do malandro para subvertê-la. A tática não é apagá-la dos registros artísticos – já que isso não teria efeito, pois a essência do malandro é a resistência –, mas transmutá-la em outra, inteiramente nova.

O primeiro momento de intervenção estatal na malandragem ocorreu durante o Estado Novo, de Vargas. Deu-se, naquele período, uma intensa cooptação da malandragem incorrigível. Quando isto não era possível, ocorria então uma rigorosa censura às composições consideradas “inadequadas”. O Departamento de Imprensa e Propaganda, na prática uma instituição de controle social, vetou cerca de 370 músicas, além de 100 programas de rádio. A intervenção não abarcava apenas questões temáticas, mas também relativas ao emprego das gírias e ao “mau uso” da linguagem. O Estado Novo tentava implantar uma concepção de enaltecimento do trabalho nos mesmos moldes fascistas.



Durante a ditadura varguista, o malandro dizia: *“Eu hoje tenho tudo, tudo que um homem quer. Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher! Mas, pra chegar até o ponto em que cheguei, eu trabalhei, trabalhei, trabalhei”*, em letra de Roberto Riberti e Jorge Faraj.

Mas, à sua maneira dúbia, os compositores cariocas também encontravam meios de ironizar a censura imposta e articulavam respostas às pressões do governo e da polícia. Um exemplo notável é a composição "Senhor Delegado", de Antoninho Lopes e Jaú. Nela, o malandro autuado defende-se da acusação de vadiagem, apresentando-se como trabalhador ajustado e até religioso, o que, no entanto, se evidencia como não sendo verdadeiro: *"acontece que eu já fui malandro, dotô, hoje estou regenerado. Se piso macio é porque tenho um calo..."*.

A letra de "O bonde de São Januário", de Ataulfo Alves e Wilson Batista, é uma verdadeira ode ao malandro convertido: *“Quem trabalha é que tem razão. Eu digo, não tenho medo de errar. O bonde São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar”*. Contudo, diz-se que, nesta letra em especial, somente após uma suposta interferência do DIP a música teria adquirido a versão com que se tornou conhecida. Na versão original, a palavra “operário” era substituída por “otário”.

Afrouxado o laço do Estado Novo, que mantinha em rédeas curtas a produção cultural, na fase pós-45 o malandro, que tinha de súbito se “regenerado”, tornou à carga e negou-se ao trabalho. É evidente que aquela “conversão” era frágil. Em samba de 1946, uma composição de Almeidinha, intitulada “Trabalhar, eu não”, que fez sucesso no carnaval, apregoava: *“Eu trabalhei como um louco, até fiz calo na mão. O meu patrão ficou rico, e eu pobre sem um tostão. Foi por isso que agora eu mudei de opinião. Trabalhar, eu não, eu não”*.

Mas o malandro não resistiu ao Golpe Militar de 1964. O período mais violento e repressor da história de nosso século XX sepultou de vez a malandragem. Na arte popular, o período pós 64 é o período que mais produziu e difundiu bens culturais. Porém, ao mesmo tempo, é um período marcado por uma intensa repressão ideológica e política, e isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista.

Assim, a produção artística ficava, por fim, vinculada à permissão estatal. Era uma nova etapa que se inaugurava, a dos exílios, das torturas e das perseguições. O grande “boom” da Bossa Nova também contribuiu para que as músicas sobre o malandro fossem, aos poucos, desaparecendo do cenário musical brasileiro.



Durante a ditadura militar, Chico Buarque de Holanda lançou, no Rio de Janeiro de 1978, a Ópera do Malandro. O contexto ainda era de intensa repressão, mas já haviam passado os “anos de chumbo”. O musical, que é lembrado até hoje como um dos melhores textos nacionais do gênero, é baseado na obra de John Gray (Ópera do Mendigo) e de Bertold Brecht (Ópera dos três vinténs).

A obra fala de corrupção policial, do jogo entre o aparato oficial e a bandidagem, tudo muito atual. É ambientada nos anos 40, durante o Estado Novo, e a história se passa em um bordel, retratando o submundo da malandragem carioca. Testemunha do processo de transmutação do Rio de Janeiro de capital do país em zona de guerra – e de guerrilha urbana, à época –, Chico Buarque menciona, somente nos títulos de suas composições, a palavra “malandro” seis vezes.

Ao fim de seu musical, ele declara, na letra de “Homenagem ao Malandro”:

Mas o malandro para valer, não espalha,
aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal.
Dizem as más línguas que ele até trabalha,
Mora lá longe chacoalha, no trem da central.

1.2 – Memória nacional e mestiçagem: o Conselho Federal de Cultura

O conceito de mestiçagem, considerado num sentido amplo, é tomado de empréstimo por um dos principais órgãos reguladores da produção intelectual brasileira, em dado momento do regime militar. Trata-se do Conselho Federal de Cultura (CFC), cujo surgimento data de 1966.

Um ano antes, em 1965, o presidente militar Castelo Branco instituiu uma comissão que teria por finalidade elaborar as bases de um plano nacional de cultura. Esta comissão, juntamente com o MEC, veio a propor a criação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), instituído em 1966. Apesar de não ser um órgão executivo, seria responsável por coordenar as atividades culturais e elaborar um plano em favor da cultura, com a preocupação de pensá-la em termos nacionais.

Ao chamar tradicionalistas para compor o CFC, o governo ideologicamente garantiu a continuidade do movimento de 64 e se preveniu contra uma possível ruptura no regime, concretizando uma associação deste com as origens do pensamento sobre cultura brasileira.

Se considerarmos o termo “mestiçagem” num sentido amplo, poderemos definir a ideologia do CFC como sendo a de um Brasil mestiço. O termo mestiçagem se reveste de duplo sentido: o primeiro diz respeito à questão racial, ao Brasil como resultado da



fusão de três raças povoadoras, ao povo como resultado do cruzamento destas raças; o segundo nos leva à noção de heterogeneidade, a cultura brasileira como plural e variada, com aspecto de diversidade.

É encontrado, pois, o elemento ideal. A mestiçagem possui os traços que definem a identidade brasileira: unidade na diversidade. Esta ideologia condensa duas dimensões, a variedade das culturas e a unidade do nacional. A cultura brasileira é, então, definida como produto da aculturação de diversas origens, decorrente do sincretismo de diferentes manifestações, que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais.

A idéia de pluralidade encobre uma ideologia de harmonia, explicitada por Gilberto Freyre. Ele é talvez um dos primeiros pensadores brasileiros que procura compreender a realidade nacional utilizando uma série de conceitos bipolares. Diversidade para Gilberto Freyre significa unicamente diferenciação. As partes são distintas, mas se encontram harmonicamente unidas pelo discurso que as engloba. Daí a ênfase da análise recair sobre os aspectos positivos das culturas, as suas contribuições na música, comida e língua, para uma cultura sincrética. Os conflitos se resolvem no interior do próprio conceito.

A noção de mestiçagem engloba ainda outras idéias, como a de “democracia” e de “liberdade”. Democracia significa, neste contexto, *heterogeneidade e harmonia*. A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições. A qualidade “democracia” passa, desta forma, a constituir a essência da brasilidade, uma “verdadeira” cultura brasileira, espontânea, sincrética e plural.

Um outro aspecto é referente à tradição. O CFC, a exemplo de Gilberto Freyre, insiste na preservação das expressões e manifestações configuradas no passado da história brasileira.

A cultura, nesta perspectiva, é vista como um conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através dos tempos; é um patrimônio e, por isso, deve ser preservada. A idéia de patrimônio possui também duas dimensões distintas: uma, de natureza ontológica, referente ao Ser brasileiro – a “cultura para cada um”, que se harmoniza com as “tradições do Brasil”, o que pressupõe uma identidade nacional superior, democrática e plural –; e uma segunda dimensão, que se traduz na objetividade dessa cultura pelo acervo material como legado histórico. Este tema constitui toda uma



política no sentido da preservação e defesa dos bens culturais como museus, patrimônios arquitetônicos, arquivos e folclore.

A “defesa da cultura” é a justificativa para toda uma política de criação de Conselhos Estaduais. Portanto, o CFC tem interesse em destinar regularmente auxílios financeiros às instituições para a preservação e guarda do patrimônio nacional. A ideologia do CFC é conservar o acervo constituído, assegurando a perenidade do patrimônio cultural. O argumento da tradição é fundamental neste sentido, pois o Estado se volta para atividades como “Museu Histórico”, “Projeto Memória do Teatro Brasileiro” e “Dia do Folclore”.

Porém a ideologia do Conselho se expressa num momento histórico distinto do abordado por Gilberto Freyre. O Estado se contrapõe ao “tradicional”, pois ele é o promotor do novo processo de modernização. A noção de Estado então terá que se adequar ao discurso tradicional, para encobrir o quanto se distancia dele.

O primeiro problema decorrente disto está relacionado à democracia. Há a necessidade de se pensar em um planejamento que garanta a democracia e as tradições brasileiras. A liberdade de criação é preservada somente quando associada à natureza sincrética das manifestações culturais. O Estado terá como função salvaguardar a identidade definida pela história, uma função neutra.

A cultura brasileira significa, então, “segurança” e “defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico. A segurança nacional depende do reconhecimento e da valorização do acervo e da expressão cultural do povo, bem como da divulgação e do consumo dos valores culturais universais, a fim de possibilitar efetiva participação na civilização atual. A cultura e a memória deveriam ser preservadas, ou o homem brasileiro se privaria de sua dimensão ontológica, o sincretismo.

O segundo problema diz respeito à relação cultura e desenvolvimento. A cultura é considerada complemento ao desenvolvimento tecnológico. Esta relação aparece sempre como uma tensão, pois, ao se considerar a cultura como elemento complementar, está-se, na prática, subordinando-a aos interesses de outras áreas, em particular, da economia. Ela estaria, desta forma, assumindo uma posição secundária no interior do aparelho estatal.

2.0 – A resistência dos atores culturais e as ações do governo



Para ser considerada desenvolvida culturalmente, uma sociedade deve olhar para dentro de si, enxergar tudo aquilo que tange à sua produção de sentido, sua simbologia e suas formas de mediação com o outro. Contudo, muitas vezes os intelectuais se mantêm “por fora” do círculo da produção simbólica mais significativa de sua sociedade. Isto ocorre, por exemplo, no Brasil.

Há uma clara oposição aqui. Grande parte de nossa produção cultural mais relevante está com o sertanejo, o nordestino, enquanto a modernidade e a tecnologia regem a cidade de São Paulo, onde, segundo Gilberto Freyre, o conceito de família e lar aos poucos vai ser desfazendo.

No entanto, permanecem vivos vários nichos culturais. Um exemplo que pode ser citado é o *candomblé*. Essa manifestação foi capaz, no período pós-64, de formar espaços sociais onde seu reavivamento coletivo pôde se manifestar, embora as “idéias importadas” tendessem a ganhar espaço com a urbanização e industrialização do país. Foi então, neste contexto específico, que as academias e institutos formaram um grupo que pretendia “manter viva a memória nacional”, o já referido CFC. O discurso tradicional é por ele incorporado à esfera governamental. As idéias que orientam o fazer desta instituição concentram-se no resgate da produção cultural que vinha sendo esquecida.

Através do CFC, Castelo Branco instituiu uma política de integração do cinema, com interesses estatais, com a implantação do INC (Instituto Nacional de Cinema). O objetivo principal desta manobra era formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes e desenvolver a indústria cinematográfica do país. Na efetivação do plano, a produção torna-se cada vez mais crescente.

Contudo, este cinema é entendido unicamente enquanto entretenimento popular e, voltado ao consumidor, está impregnado pela ideologia de mercado. O INC se opõe ao esteticismo e ao “cinema ideológico” – ou seja, ao Cinema Novo, de Glauber Rocha.

O que ocorre aqui é uma contradição inerente à proposta do CFC e do INC: ainda que a valorização das tradições seja um objetivo latente na política de Passarinho (então ministro da Educação) e do presidente Castelo Branco, o Regime Militar não pode ser questionado.

É isso que justifica o descontentamento de diretores como Glauber Rocha, Arnaldo Jabor e Rogério Sganzerla com as ações do INC. A própria institucionalização deste setor já pressupõe determinado controle. Na lógica do Instituto, as raízes



brasileiras deveriam ser valorizadas, mas não para que se conscientizasse o público de seu contexto social, muito pelo contrário: esta ação deveria surtir no público certo orgulho ufanista.

No caso específico do cinema, é necessário recorrer à produção de mercado, capaz, como qualquer outra, de gerar receita e lucros, pois só esta é capaz de ser contemplada pelo grande público. O cinema perde, então, o caráter de difusor da cultura nacional, que era, em princípio, fundamento do próprio CFC. A cultura em si e a defesa do patrimônio deixam de ser o foco real. Isso revela um teor alienante, intrínseco à sua posição de órgão de fomento cultural vinculado a um governo autoritário e ditatorial. Há, no entanto, a tentativa de demonstrar certo distanciamento e certa neutralidade por parte do Estado. O INC começa, paralelamente, a desenvolver ações de combate a essas posturas não-mercadoológicas. O esteticismo daquele que era considerado cinema “de autor” e se identificava com a *nouvelle vague*, e o cinema ideológico.

Mais tarde, por volta de 1979, criou-se um planejamento participativo voltado para o “interesse comunitário” das populações de baixa renda. A ação comunitária deveria tratar de transformar em bens de consumo rentáveis toda a produção popular.

Esta nova postura adotada pelo INC não passa de uma opção política. Revisar o popular é uma estratégia para pôr em formas a auto-imagem do público. Isso também vai contra o conceito instituído de cultura: toda a *produção de sentido no contexto social*, pois essa ação não passa da apropriação de um recorte que visa a delinear o todo.

Caso a ideologia do Cinema Novo em sua visão de “popular” fosse levada a sério e às últimas conseqüências pelo público, como resposta as bases ideológicas do governo seriam quebradas, e isso exporia a o contexto de enorme pobreza em que estava a população.

É importante compreender, porém, que o antagonismo entre as ideologias tradicionalistas e a administração moderna não implica, em si, exclusão. O discurso do Estado é de apropriação dos discursos produzidos por diferentes grupos sociais, numa tentativa de soldar os elementos de um pensamento tradicional no interior de uma ideologia de mercado. Cronologicamente, são estes os principais fatos e ações da década de 70:

1969 – Início da Gestão de Jarbas Passarinho	<ul style="list-style-type: none">▪ Criou a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)▪ Focou-se na área educacional.
--	---



1974 – Início da Gestão de Ney Braga	<ul style="list-style-type: none">▪ Inaugurou a “construção institucional” da cultura brasileira▪ Promoveu a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro;▪ Reformulou a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)▪ Criou a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)▪ Expandiu acentuadamente as operações do Serviço Nacional de Teatro (SNT)▪ Inaugurou o Plano de Política Nacional de Cultura.
1979 – Gestão de Eduardo Portella	<ul style="list-style-type: none">▪ Instituiu um programa de ação cultural “alternativa”, voltado para a população de baixa renda, que fracassa▪ Sofreu corte do orçamento do PAC.

A gestão de Jarbas Passarinho à frente do Ministério da Educação e Cultura (MEC) teve como realizações mais expressivas a ampliação das atividades do Instituto Nacional do Livro¹¹ (INL) e o lançamento do Programa de Ação Cultural¹² (PAC). O INL era dinamizado em razão das mudanças ocorridas no cenário do livro didático, e do programa de co-edições com editoras particulares. O PAC, por sua vez, não se configurava apenas como apoio financeiro e político às produções culturais esquecidas; mais do que isso, era uma forma de alavancar os meios artísticos e intelectuais.

Com uma operação baseada em núcleos e grupos-tarefas focados nos diversos campos de produção, a flexibilidade do PAC se justificava na abundância de recursos e na possibilidade de recrutar profissionais que não faziam parte do corpo do MEC. Eram três os objetivos primordiais desse programa:

- 1) Conservação do patrimônio histórico e artístico;
- 2) Encorajamento à criatividade e à propagação das atividades artístico-culturais; e
- 3) Capacitação de recursos humanos.

As diferenças entre as gestões do MEC justificam-se na diversidade de interesses políticos e no foco em diferentes áreas da produção cultural. Contudo, é

¹¹ Criado em 21 de dezembro de 1973.

¹² Lançado em agosto de 1973.



pertinente inferir que a atuação de cada dirigente do Ministério da Educação e Cultura, nos anos 70, era condicionada pela importância atribuída à política cultural de cada governo e pela habilidade em captar recursos. Uma ilustração clara desta afirmação é o período do Ministro Ney Braga, que desfrutava de uma situação cômoda, proveniente de suas alianças — o “neísmo”¹³ — e que, conseqüentemente, concentrava os maiores ganhos orçamentários em prol das instituições culturais. Enquanto isso, o ministro Portella enfrentava dificuldades para compor cargos de confiança e desconhecia a finalidade dos recursos destinados ao MEC por ordem dos altos escalões da Secretaria de Planejamento e da Presidência da República. O orçamento do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação foi cortado na gestão de Portella. Durante sua breve e agitada gestão, o MEC volta seus esforços a um programa de ação cultural “alternativo”, destinado ao atendimento das demandas da população de baixa renda. Essa tentativa fracassou e apressou o esgotamento político do ministro Portella.

REFERÊNCIAS

MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel. 1984

OLIVEN, Ruben George. *O malandro na música popular brasileira*. In: **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes. 1989

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 1986

VICENTE, Eduardo. *O samba-malandro*. Disponível em:
http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/pdf/samba/estado_novo_ok.pdf. Acesso em: 23 de fevereiro de 2008.

¹³ Clã formado por figuras-chave do primeiro escalão federal. A imprensa da época dizia que o “neísmo” controlava praticamente metade do orçamento da União.