Universidade Estadual Paulista – UNESP

Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus Marília

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão

De Vargas a Lula: os (des) usos da Política Cultural no Brasil

Marília

2013

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão

De Vargas a Lula: os (des) usos da Política Cultural no Brasil

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista – UNESP, campus de Marília – para a obtenção do título de Doutore em Ciências Sociais. Área de concentração Linha 3: Trabalho e Sociabilidade

Instituição de Fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Aprovado em: _____/_____/_____

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Meire Mathias-Universidade Estadual de Maringá (UEM)

_____

Prof. Dr. Paulo R. R. Cunha-Faculdade de Filosofia e Ciências (UNESP)

_____

Prof. Dr. Rodrigo Czajka-Faculdade de Filosofia e Ciências (UNESP)

_____

Profa. Dra. Teresinha Ferrari-Fundação Santo André

Agradecimentos

Agradeço a minha amiga e orientadora, a professora Fátima Cabral, pela oportunidade de uma rica interlocução desenvolvida ao longo dos últimos dez anos, quando entrei na universidade, ainda como aluno de graduação. A professora teve muita sensibilidade e paciência para com um pesquisador em contínuo conflito com os desafios e (des) caminhos de seu objeto.

Agradeço também ao professor Alexandre Mate (co-orientador), cujo trabalho de reflexão em torno do programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo foi de fundamental importância para a construção desta tese. Também agradeço muito especialmente ao professor Paulo Cunha e à professora Meire Mathias, que contribuíram com críticas e sugestões fundamentais para a reflexão e elaboração desse trabalho.

Agradeço também aos demais membros da banca de avaliação, os professores Rodrigo Czajka e Teresinha Ferrari, com os quais tive gratas oportunidades de diálogo e que aceitaram prontamente o convite para compor a banca.

Agradeço ainda aos colegas Arakin Monteiro, Fabio Crocco, Leonardo Ribeiro da Cruz, Lina Maria Lorenzon Sibar e Karina Sena Gomes, que foram sempre ouvintes e críticos do meu trabalho.

Por fim, agradeço a meu pai Omar Paixão e mãe Maria Cândida Alvaredo Paixão, heróis em uma luta constante para que chegássemos até aqui. Ao meu irmão Douglas Paixão, que me forçou a entrar na faculdade em 2002, além dos amigos que, independente das circunstâncias, estiveram ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço em especial a minha mulher Camila Tucunduva e aos meus filhos Yasmin e Luã pela paciência nos momentos mais difíceis. Enfim, essa tese é fruto de uma produção coletiva, pois nada se constrói sozinho.

E por fim, gostaria de agradecer a CAPES, que possibilitou o financiamento de parte do processo de pesquisa.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a forma como a produção de bens e serviços culturais vem sendo entendida a partir de sua relação com as políticas culturais nacionais. O período histórico abordado busca compreender os caminhos das políticas culturais nacionais a partir do período Vargas (1930-1945) até o governo de Luis Inácio Lula da Silva (2003-2010), de maneira a demonstrar a forma como o ultimo, apesar dos discursos contrários, acabaram por aprofundar a dependência da área cultural as orientações mercadológicas, principalmente a partir da criação do Programa Cultura Viva em 2004. A criação desse deve ser pensada ainda a partir da influencia do contexto internacional e do surgimento da Economia Criativa.

Palavras Chave: Economia Criativa, Cultura, Política

ABSTRACT

This paper discusses how the production of cultural goods and services has been understood from its relationship with national cultural policies. The historical period covered seeks to understand the ways of national cultural policies from the Vargas period (1930-1945) to the government of Luis Inacio Lula da Silva (2003-2010), in order to show how the latter, despite the speeches contrary, eventually deepen the dependence of the cultural orientations mercadológicas, mainly from the creation of the Living Culture in 2004. The creation of this should be considered further from the influence of the international context and the emergence of the Creative Economy.

Keywords: Creative Economy, Culture, Politics

Sumário

Introdução.....1

Capítulo I – Política Cultural, Identidade e Censura no Brasil do século XX.....16

I.1- A política cultural de Getúlio Vargas para a construção da brasilidade.....22

I.2- O Departamento de Imprensa e Propaganda.....27

I.3- Um Departamento de Cultura para a moderna cidade de São Paulo.....31

I.4- Os empresários na cultura pós Vargas 38

I.5- O governo militar e a nova lógica da política cultural no Brasil.....41

I.6- Política cultural e desenvolvimento – o Plano Nacional de Cultura (1975) e o Conselho Federal de Cultura (1966).....49

I.6.1- O Conselho Federal de Cultura – CFC.....49

I.6.2- A Política Nacional de Cultura – PNC (1975).....54

II – Política, neoliberalismo e o mercado de bens e serviços culturais.....60

II.1- A política cultural brasileira no governo Sarney (1985-1989): a criação do Ministério da Cultura e da Lei Sarney.....64

II. 2 O governo Collor e a desconstrução cultural.....69

II. 3 O governo Fernando Henrique Cardoso e o avanço do mercado cultural.....75

II. 4 A cena internacional.....83

II. 5 O comércio de bens e serviços culturais brasileiros na Organização Mundial do Comercio (OMC).....89

III – O Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo: uma singularidade nas políticas culturais nacionais.....100

III.1 – O contexto de criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo.....105

IV - O novo-desenvolvimentismo e o "*do in antropológico*" da Cultura no governo Lula.....126

IV. 1- O governo Lula e os novos rumos brasileiros.....126

IV. 2 – Política para uma produção cultural viva e criativa no governo Lula.....132
IV. 3 - Indicadores e informações culturais: a sistematização necessária.....135
IV. 4- A Secretaria da Identidade e da Diversidade.....146

V – Criatividade, Cultura e Economia: novos conceitos para velhos interesses.....152
V.1 O Programa Cultura Viva: a criatividade para o mercado 152
V. 2 Os Pontos de Cultura.....158
V. 3 O Brasil e a Economia Criativa.....162
V. 4 A cena da Economia Criativa.....169

VI-Conclusão.....180

Referencia Bibliográfica.....187

Introdução

Nas últimas três décadas foi possível observar o crescente interesse por parte de governos e organismos nacionais e internacionais pela dinâmica estabelecida entre o setor econômico e a área Cultural. Esse movimento foi motivado, e também justificado, como alternativa de desenvolvimento, seja social e/ou econômico, para as nações, principalmente os chamados países *emergentes*, como Brasil, Rússia e Índia. Nesse contexto, a produção de bens e serviços culturais assumiu uma posição de destaque, uma vez que passou a ser tema de uma série de discussões, seja no que se refere à regulamentação do comércio desses produtos na cena nacional e internacional ou mesmo quando se refere à confecção de políticas públicas para a área cultural. Um dos principais aspectos que norteia a temática é a forma como o mercado, entendido aqui como o setor privado, acabou por se tornar o principal agente e fomentador cultural, dada as privilegiadas condições oferecidas pelas políticas culturais. As atividades e ações relacionadas ao mercado cultural têm servido como estratégia em tempos de crises, pois adquiriram cada vez mais uma fatia maior da economia global, enquanto setores que haviam carregado a economia por décadas enfrentam mais dificuldades.(CAIADO, 2012).

Tais circunstâncias fizeram voltar nossa atenção para o cenário brasileiro, no qual verificamos um crescente aprofundamento da relação entre economia e cultura, presente já no início do século, que ganha contorno particulares no governo de Luis Inácio Lula da Silva (2003-2010). Ao longo do trabalho vamos nos referir a governos e conjunturas muito diversas entre si, para identificar como e por quais mecanismos essa relação foi se transformando até assumir, em décadas mais recentes, particular centralidade. Há rupturas mas há também continuidades que orientam as políticas de Estado para a cultura; de uma maneira ou de outra, esta sempre foi objeto de atenção dos diferentes governos e, nesse sentido, alvo de políticas que não necessariamente atendem aos interesses público propriamente dito. O que pretendemos aqui é explicitar essas diferenças históricas e discutir, particular e criticamente, as opções políticas para a área durante governo do Partido dos Trabalhadores, com foco no governo Lula. É nesse governo que a relação economia e cultura se concretiza de forma mais plena, como pretendemos demonstrar e problematizar.

O novo modelo de desenvolvimento estabelecido no governo petista se reflete na realização de ações, políticas e programas, a exemplo da Secretaria da Identidade e da Diversidade e do Programa Cultura Viva, pastas que tiveram como encargos a valorização e a promoção (essa em especial) da criatividade das manifestações artísticas e culturais nacionais. As reestruturações nesse modelo, sofridas no atual governo de Dilma Rousseff, vão no sentido de ampliar os direitos para diversos grupos, a exemplo da comunidade LGBT, de ciganos, quilombolas e indígenas. Esse avanço nos direitos identitários se materializou graças a uma política gestada ainda no governo Lula, que buscava uma maneira para inserir e fortalecer o mercado cultural brasileiro a partir das produções e manifestações da diversidade cultural brasileira. Essa proposta deve ser entendida a partir do surgimento do conceito da Economia Criativa na década de 1990 na Europa, que reorganizou a relação entre economia e cultura, uma vez que passou a integrar áreas distintas como a arquitetura, o design, a moda, as artes plásticas, a produção de softwares, bem como o teatro, festivais musicais, circo, cordel, dança e artesanato. A temática sobre a Economia Criativa foi discutida em âmbito internacional por diversas entidades que passaram a estimular a inclusão dessa proposta nas políticas adotas pelas nações, sempre com vistas a sua inserção na dinâmica desenvolvimentista.

As áreas abordadas pela Economia Criativa nos diversos países que a adotam nem sempre são as mesmas, cada país acaba por possuir o seu quadro próprio de produtos criativos. A ideia de inserir na economia nacional as manifestações criativas locais serviu aos propósitos petistas, pois a diversidade cultural brasileira se encaixou perfeitamente a essa ideia. A proposta apresentada pelo Programa Cultura Viva foi importante devido à forma como o governo procurou integrar as manifestações culturais e artísticas brasileiras ao mercado cultural nacional e internacional. Esses fatores nos levaram a entender que o governo Lula havia inaugurado uma nova fase na área cultural brasileira, diferente de qualquer outra experiência até então realizada em território nacional. Essa experiência, portanto, se enquadrou perfeitamente ao modelo de desenvolvimento pretendido pelo governo Lula, com o Estado intervindo diretamente na área cultural, sem com isso desfavorecer o mercado, pelo contrário, a parceria com a iniciativa privada foi prevista e necessária para a implementação da proposta.

A forma como se configurou o modelo político adotado por Lula, e nele a área cultural, fez com que alguns pesquisadores, como De Marchi (2012), entendessem a propostas desse governo como um neodesenvolvimentismo. Como exposto na obra *Por*

que novo-desenvolvimentismo? de João Sicsú, Luiz Fernando de Paula e Renault Michel (2005) o novo-desenvolvimentismo se caracteriza como uma política de desenvolvimento que busca compatibilizar crescimento econômico e equidade social, de maneira que o Estado tenha uma forte atuação na área social, com a criação de políticas sociais para as diversas áreas como saúde, habitação, abertura de crédito ao consumidor e redução de impostos para a indústria; possibilita ainda que o mercado tenha uma forte participação nesse processo, a partir das políticas baseadas na renúncia fiscal, que favorecem maior visibilidade à imagem das empresas investidoras. É interessante lembrar ainda que os discursos pré-eleição de Lula, no que diz respeito a área cultural, apontam para a criação de modelos alternativos aos estabelecidos no projeto neoliberal dos governos anteriores, o que não se concretizou uma vez que o modelo adotado pelo governo petista aprofundou o caráter mercadológico da cultura nacional, principalmente no que diz respeito à forma como o produto dessas manifestações passou a representar possibilidades de dividendos políticos e também econômicos para o Estado.

Em documentos oficiais de governos anteriores – desde Getúlio Vargas, passando pelo governo Militar e de Fernando Henrique Cardoso –, é possível encontrar propostas de investimentos na criatividade e na diversidade da cultura brasileira, contudo, nunca ultrapassaram as barreiras do Patrimônio Histórico, principalmente o patrimônio material, a exemplo de investimentos no tombamento de prédios históricos. A política cultural estabelecida no governo Lula, sob o contexto da Economia Criativa, conseguiu inserir a cultura brasileira em uma dinâmica econômica diferenciada, pois amplia, em relação aos governos anteriores, o próprio conceito de cultura, como veremos, ao mesmo tempo em que relega a questão da arte. A partir desse cenário mais estandardizado, destacamos os seguintes aspectos a serem discutidos e problematizados:

● O governo Lula buscou uma reorganização burocrática da área cultural, de maneira a enquadrá-la ao processo de desenvolvimento econômico. Para isso estimulou a criação de órgãos e mecanismos como a Secretaria da Identidade e da Diversidade, do Programa Cultura Viva, além dos Pontos de Cultura, como forma de melhor estruturar a área cultural nos moldes do contexto internacional;

● As ações e programas criados na área cultural durante o governo Lula estiveram diretamente ligadas ao desenvolvimento de conceitos como Economia Criativa e Indústria Criativa, originados na Europa na década de 1990 e foram

adaptados como forma de reorganizar o papel da produção cultural mediante o cenário econômico internacional naquele instante.

● Apesar de assumirem um papel importante na área cultural as ações do governo Lula não conseguiram minimizar a importância dos investimentos culturais realizados pelos mecanismos de renúncia fiscal, como a Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, pelo contrário, a atuação desse governo também privilegiou a participação e a parceria com a iniciativa privada, uma vez que essa foi inclusa nas pretensões políticas do governo petista.

Com essa problematização pretendemos demonstrar que as ações realizadas na área cultural durante o governo Lula podem ser vistas em certa continuidade com as propostas criadas em outros governos, pois buscou a valorização da criatividade e da brasilidade expressas nos produtos e serviços da cultura brasileira a partir da construção de um processo simbólico e ideológico dessa brasilidade, elementos típicos das ações e políticas dos períodos autoritários, como o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) e o Regime Militar (1964-1985); todavia, a repressão neoliberal foi ingrediente para o novo desenvolvimentismo pretendido pelo governo Lula, uma vez que os programas e políticas criadas sob a bandeira do incentivo à diversidade brasileira também foram previstas tendo em vista sua inclusão no mercado de bens e serviços culturais. A área cultural no governo Lula, portanto, foi mais marcada pelos interesses do mercado, que manteve a força dos mecanismos de renúncia fiscal, mesmo com investimentos diretos do Estado na promoção cultural. Essa foi a característica herdada dos anseios neoliberais das décadas de 1980 e 1990, marcado pela criação da Lei Sarney, durante o governo de José Sarney (1985-1989), passando pelo desmonte da era Collor (1990-1992) e a ascensão propriamente dita do mercado, que transformou a cultura em um "bom negócio" no governo de Fernando Henrique Cardoso. Podemos afirmar que a Economia Criativa, nos moldes entendidos pelo governo petista, recebeu subsídios tanto dos regimes ditatoriais como daqueles que estiveram voltados para o mercado, o que favoreceu sua estruturação na política do governo Lula e sua inclusão como parte do projeto de desenvolvimento econômico pretendido pela gestão petista.

Na exposição do trabalho vamos demonstrar como as ações e programas criados durante o governo Lula se destacaram em relação a outros governos, e qual o significado desse processo. Para isso será imprescindível um recuo na história, para apreender a processualidade em curso. No primeiro capítulo analisamos o período do

governo Vargas e o Regime Militar no Brasil e a forma como esses regimes autoritários realizaram suas ações na área cultural, uma vez que foram feitos grandes investimentos voltados para a valorização de produtos que exaltam o sentimento nacionalista, a diversidade e a cultura brasileira. Não por acaso esses governos foram marcados por serem aqueles que mais atuaram na área cultural, seja na repressão a manifestações contrárias ao ideário governista ou mesmo na criação de diversos órgãos ideológicos voltados para a produção cultural. Essa estratégia pode ser identificada na década de 1930, durante o governo Vargas, quando as políticas implementadas na área cultural brasileira estiveram envoltas pela tentativa de criar um sentimento de brasilidade, elemento também presente no período referente ao regime militar no Brasil, principalmente no que se refere à tentativa de despolitização da produção cultural; quanto mais despolitizadas e submissas aos interesses estatais fossem as instituições ligadas à área cultural muito melhor para o tipo de brasilidade pretendida tanto durante o governo Vargas como no Regime Militar. A criatividade deveria ter limites.

Diversos estudos elencam a era Vargas, principalmente o período referente ao Estado Novo (1937-1945), como o primeiro governo a criar políticas voltadas para a área cultural, bem como os parâmetros a serem seguidos, tanto sociais quanto políticos. Amparado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), as ações foram voltadas de maneira a criar um sentimento nacionalista, uma identidade cultural brasileira sem a interferência ou influências políticas ou culturais externas. Tal trabalho de formação foi realizado a partir da censura sobre as manifestações culturais e os meios de comunicação que se colocavam contrários aos interesses varguistas, ou que pudessem comprometer a direção política pretendida para o Brasil. As realizações na área cultural durante o governo de Getúlio Vargas foram importantes na história nacional e podem ser observadas ainda através da criação de órgãos como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Folclore (INF), além dos fortes investimentos na manutenção do Patrimônio Histórico nacional, que contou com a participação do modernista Mario de Andrade, também responsável por outro órgão importante que realizou diversas pesquisas sobre a cultura brasileira: o Departamento de Cultura de São Paulo. Essas criações foram entendidas como importantes difusoras das características culturais pretendidas no processo de desenvolvimento da política varguista e por isso deveriam necessariamente cuidar para que as produções culturais sob seu jugo seguissem os pré requisitos de estimular o nacionalismo brasileiro. Para

isso, as peças de teatro, o cinema, bem como as ações realizadas em torno do folclore passaram a exaltar uma identidade cultural do brasileiro, forjada segundo o ideário do Estado, como forma de alimentar e fortalecer um sentimento nacionalista.

A produção de bens e serviços culturais no período Vargas buscou alimentar o ideário nacionalista, sempre intermediado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a exemplo da intervenção realizada pelo órgão através da censura à exaltação da malandragem, presente na música popular, para dar passagem a valoração do trabalho. Também ajudou nesse processo o fato de a década de 1920 ter sido marcada pela discussão e produção de novas propostas artísticas e culturais durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que teve como ícones artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, entre outros artistas e mecenas que ganharam a cena cultural. A importância desse movimento está no fato de questionar a forte influência – quando não dependência – de modelos culturais internacionais no cenário brasileiro no início do século XX. A Semana de 1922 foi importante para lançar novas propostas artísticas ao cenário brasileiro e, justamente por isso, num primeiro momento não foi muito bem recebida, sendo criticada pela ousadia a que se propôs. Muitos trabalhos ainda hoje discutem o papel da Semana para os rumos da arte no Brasil, o que indica a importância do movimento e desses artistas para a história da arte e da cultua no país.

Também sob a égide da moderna identidade nacional pretendida para o Brasil durante o governo Vargas tivemos a já citada criação do Departamento de Cultura, com o modernista Mário de Andrade na direção da entidade, em 1935. O surgimento desse órgão foi de grande valia para a expansão das discussões e das ações naquele instante sobre a produção da diversidade cultural nacional. O Departamento se tornou um marco nas políticas culturais pela forma inovadora com que pensou e realizou suas ações na área. Entre as realizações oferecidas pelo Departamento tivemos a criação de bibliotecas e parques públicos, além de trabalhos de pesquisa que buscavam mapear as manifestações folclóricas locais e regionais, visando identificar a diversidade da produção cultural e artística nacional. O interesse de Mário de Andrade, assim como de outros membros ligados ao Departamento, foi ampliar esse projeto para a esfera nacional. Com a ascensão do Estado Novo durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, novas diretrizes políticas foram implantadas no Brasil e consequentemente a cidade de São Paulo também foi afetada. O então Departamento de Cultura assumiu uma posição de secretaria diretamente vinculada à presidência da república. Essa

discussão será feita no primeiro capítulo com o intuito de apresentar como a cultura foi pensada e utilizada como tema para as ações políticas no período Vargas.

A reorganização do Estado brasileiro realizada por Getúlio Vargas, com atuação direta do DIP, foi acompanhada por um forte investimento tanto na imagem do governo como para a criação de uma imagem para o povo brasileiro, essa baseada em valores adequados ao novo projeto de desenvolvimento pretendido naquele momento. Nesse modelo a construção da identidade nacional se deu a partir da apropriação simbólica e ideológica das manifestações populares, a exemplo do samba, do carnaval, do futebol e da feijoada, que serviram como mecanismos ideológicos ao Estado. Essas características, bem como as imagens de seriedade e bondade do povo brasileiro foram retomadas como estratégia durante o Regime Militar que se estabeleceu no Brasil em 1964.

Outro importante momento político que levantou questões sobre a área cultural nacional foi aquele durante o qual o país foi governado pelo Regime Militar (1964-1985). Desde o primeiro governo estabelecido ao longo desse nefasto período da história brasileira foram realizadas ações que pretendiam uma reorganização da área, uma vez que essa também foi ponto estratégico para o governo, principalmente no combate a todo e qualquer ideário oposto ao regime. Por ser um ponto importante para o governo militar, a censura esteve presente e atuante em todo o período do regime, sempre de maneira a impedir, física e psicologicamente, manifestações contrárias à forma como a política estava sendo dirigida no Brasil.

Apesar do constante controle a que esteve sujeito o trabalho artístico no período, o regime militar ficou marcado por ter sido um dos governos que mais investiu na área cultural, seja através da censura de obras teatrais e cinematográficas, ou na criação de instituições, órgãos e políticas como o Instituto Nacional do Cinema em 1966, a Embrafilme em 1969, a Fundação Nacional para Arte (FUNARTE) em 1975, estrategicamente criada para tentar controlar ainda mais a produção cultural ligada a focos de esquerda, uma vez que a censura não conseguia ter o controle pleno sobre as produções; ou ainda com o lançamento, também em 1975, da primeira Política Nacional de Cultura (PNC), que pretendeu estabelecer as diretrizes a serem seguidas pelas políticas culturais nacionais criadas a partir daquele momento. Todas e cada uma dessas ações afirmaram a posição do regime em estruturar a área de acordo com os interesses e as conveniências necessárias; um exemplo dessa relação pode ser observado na criação

do Instituto Nacional do Cinema e da Embrafilme, que foi criticado pelos cineastas brasileiros que questionavam o controle imposto por esses órgãos nas produções.

A institucionalização da área cultural no período foi marcada por uma atuação forte do Estado militar na produção cultural, de maneira a criar bases para o aproveitamento das peculiaridades do sincretismo e da diversidade cultural brasileira. Esses elementos podem ser encontrados nos objetivos da Política Nacional de Cultura (1975), quando afirma a necessidade de preservação do Patrimônio Histórico e o incentivo à criatividade, especialmente pela capacitação de recursos humanos para a área da cultura (PNC, 1975). A PNC versou sobre as raízes do povo brasileiro e apontou suas diretrizes de maneira a criar mecanismos para salvaguardar o "acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro". Os objetivos traçados pela PNC foram a preservação do Patrimônio Histórico brasileiro, o incentivo à criatividade, o incentivo a difusão da criação artística, além de buscar a integração entre as manifestações culturais nacionais e o mercado (PNC, 1975).

Com a ascensão do neoliberalismo na década de 1980 nos Estados Unidos e na Inglaterra foi estimulada a ideia de atuação mínima do estado em áreas como a cultura ou mesmo na criação de mecanismos de transferência de renda, principalmente no que se refere a atuação junto às políticas públicas – acusadas de terem sido o ponto nevrálgico da crise nas décadas de 1960 e 70 –; esse cenário passou a influenciar as diretrizes econômicas, políticas e sociais que o país deveria cumprir naquele instante, o que foi agravado com os resquícios da política militar refletidos numa crise interna sofrida pelas instituições nacionais. Assim, no segundo capítulo analisamos o cenário da abertura, em 1986, o qual foi marcado pela entrada da economia brasileira no mercado mundial, o que também incluiu aos poucos a área cultural e outras instâncias da sociedade. As discussões iniciais acerca do mercado cultural já vinham sendo levantadas durante a década de 1970 no cenário internacional, principalmente por ser este um contexto no qual as economias internacionais comungavam de uma crise financeira que se alastrou por toda a década. O tema, então, passou a exigir uma maior atenção, marcado, principalmente, pela reestruturação do sistema político econômico global em torno do neoliberalismo. As premissas desse sistema moldaram o papel do estado na área social, principalmente no que diz respeito às políticas públicas. O maior controle dos gastos públicos pretendidos e apresentados pelos programas neoliberais foi exercido quase que exclusivamente na área social, basta observar o crescimento no

período de incentivos e benefícios oferecidos a empresas e instituições particulares, enquanto os investimentos públicos em áreas como as da cultura, da educação e da saúde acabaram relegadas às parcas quantias oferecidas pelo poder público, que na maioria dos casos foram, e continuam sendo, incapazes de suprir as respectivas demandas.

A entrada de José Sarney na presidência da República em 1986 levou a área cultural a dar os primeiros passos rumo a uma posição no modelo neoliberal que o país passou a adotar. O desmembramento do então Ministério da Educação e Cultura (MEC) em Ministério da Educação e Ministério da Cultura (Minc), segundo decreto 91.144 de 15 de março de 1985 foi o primeiro passo. O decreto considerou que o crescimento econômico e demográfico do país, a expansão da rede escolar e universitária, além dos problemas ligados a educação brasileira, assim como o enriquecimento da produção de bens e serviços culturais nacionais e, principalmente, o crescimento "das iniciativas na área cultural tonaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência na atualidade brasileira". A divisão foi parte da estratégia de inserção desses serviços aos subsídios do mercado, pois a criação do Ministério da Cultura foi acompanhada também da primeira lei de incentivo à cultura baseada na isenção fiscal, a Lei Sarney, criada em 1986. Ambas as criações demonstram a necessidade de enxugamento econômico do estado naquele instante, sendo as áreas da cultura e da educação inseridas na dinâmica mercadológica que o ambiente político e econômico global estimularam e propiciaram.

O trabalho realizado na área cultural no governo Sarney passou, portanto, a ser enquadrado cada vez mais aos mecanismos de acumulação capitalista e isso derivou da forma como o papel do estado acabou por ser anulado no contexto neoliberal, mediante, principalmente, os interesses que o sistema acabou por vislumbrar na totalidade das instâncias sociais. Esse formato foi iniciado durante o governo de José Sarney, quando houve um certo crescimento nos investimentos culturais, principalmente com a criação de instituições ligadas a grandes empresas e instituiçoes bancárias, de maneira a se beneficiarem da imagem e do marketing que tais investimentos passaram a possibilitar. A partir do modelo adotado, o gosto médio do empresariado foi o determinante para aquilo que deveria ser financiado, o que resultou na consolidação de uma política cultural de massas.

Em 1990 Fernando Collor de Melo foi eleito para a presidência da República. Nesse governo toda a área cultural nacional foi desmontada e deixada a cabo dos governos estaduais e municipais. A reorganização dos órgãos culturais se deu somente em 1992, após o impeachman do presidente, quando Itamar Franco assumiu a presidência, reorganização que contou ainda com a criação da lei do Audiovisual.

Veremos que a área cultural assumiu um caráter mais estratégico para o estado a partir da entrada de Fernando Henrique Cardoso na presidência em 1995, governo que passou a vender o slogan da "cultura como negócio", isto é, a área cultural foi incentivada mediante o lucro dos investimentos. A atuação do governo federal nesse instante ficou marcada pelas ações realizadas a partir da Lei Rouanet, criada em 1991 no governo Collor, mas entrou em vigor somente em 1996 com FHC. Outro aspecto da áea cultural nesse governo foi a política de editais, amplamente utilizada, mas que não possibilitou a criação de um trabalho artístico continuado, ao contrário, potencializou o caráter eventual e de entretenimento que as produções assumiram no governo FHC.

Esse governo pretendeu uma reorganização burocrática de instituições como a FUNARTE e de diversos museus, na medida em que se enquadraram nas mudanças pelas quais o estado brasileiro passou naquele instante de adequação ao sistema internacional. A justificativa foi de que não caberia mais ao estado determinar o que seria conservado ou preservado, mas sim manter o que já fazia parte do patrimônio; o estado não teria mais o "papel de ator social, permitindo que a própria sociedade se organizasse politicamente" (BASTOS, 2004, p. 16). O resultado desse processo foi o completo desgaste da imagem e da atuação dos mecanismos de fomento à cultura no Brasil baseados na renúncia fiscal, pois esse modelo acabou por levar a uma padronização da produção cultural, uma vez que a busca por recursos levou ao enquadramento da criatividade aos moldes exigidos pelo mercado. A criatividade continuou cercada.

Aos aspectos descritos acima podemos acrescentar ainda as críticas de diversos autores que apontaram para a dificuldade de se estabelecer um conjunto de ações planejadas e voltadas para o fomento da produção cultural, o que acabou por fortalecer os mecanismos fiscais, pois com a decisão de isentar-se dos investimentos na área cultural o governo de Fernando Henrique Cardoso acabou por deixar a decisão para os patrocinadores, o que significou reduzir a produção cultural à uma ferramenta de marketing. Outro problema identificado pelos críticos em relação aos mecanismos

culturais de FHC foi a forte concentração de recursos em áreas específicas da produção cultural. Os patrocinadores investiram principalmente nas áreas do audiovisual e em outras que permitiam o abatimento fiscal de 100%. A concentração regional foi outro fator que, assim como hoje, é um problema em relação às políticas públicas, pois 90% dos investimentos culturais foram direcionadas para a região Sudeste.

No terceiro capítulo tomamos um estudo de caso para problematizar as políticas públicas em vigor e apontar o avanço histórico que a área teatral obteve no que se refere a políticas não baseadas na isenção fiscal. Tal avanço só foi possível devido a organização de um grupo de pessoas e coletivos artísticos que passaram a se reunir em finais da década de 1990 para debater sobre os problemas trazidos com as políticas neoliberais que marcaram o período e seus impactos no mercado cultural, um movimento que ficou conhecido como *Arte contra Barbárie*. Optamos pelo teatro justamente em função do histórico de lutas de grupos e artistas para o fortalecimento da área no Brasil. O resultado desse processo se deu em 2002 com a criação do Programa Muncipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, durante a gestão de Marta Suplicy na prefeitura.

O Programa ainda é alvo tanto de críticas – a favor e contra –, sem que necessariamente uma se sobreponha a outra, o que torna a análise do instrumento mais complexa. Partimos então da análise desse mecanismo – Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo - procurando estabelecer alguma comparação com o histórico das políticas culturais no Brasil, tanto municipal quanto federal, no que diz respeito ao mercado. Oriundo do orçamento municipal, o programa garante a destinação periódica e regular da verba, o que possibilita a pretensão de um trabalho continuado, como ocorrido com diversos grupos ao longo dos dez anos comemorados em 2012. Nesse tempo, o Programa Municipal também possibilitou o surgimento de novos grupos em diversas localidades da capital paulista; levou à descentralização das apresentações e atividades teatrais para diversas regiões da capital paulista, e, nesse sentido, a amplitude de público foi outro destaque. O Fomento também foi responsável pela criação de edificações para apresentações teatrais, o que beneficiou grupos na capital paulista; os recursos são destinados apenas para trabalhos realizados em grupo, o que pretende garantir a participação de todos os integrantes em todo o processo de feitura do trabalho. Esse dado é importante, pois a discussão sobre teatro de grupo tem suas raízes ainda em meados do século XX, e surgiu de maneira a questionar

o modelo empresarial que caracterizou o teatro naquele instante, com a participação constante de empresários que financiavam e influenciavam a (re)produção das peças.

O trabalho continuado previsto no Programa também atende à reivindicações antigas sobre a possibilidade de realização do trabalho teatral livre de interesses externos ao grupo. A discussão sobre o Programa Municipal se justifica também porque ele serviu como exemplo para a criação de políticas públicas para a produção teatral em outros municípios brasileiros, além de também ter sido a base para o Prêmio Teatro Brasileiro, mecanismo inserido no Programa Nacional de Fomento e Incentivo a Cultura – ProCultura – projeto do governo federal que pretende substituir a atual Lei Rouanet. Nesse sentido, é importante sua discussão como forma de apresentar possíveis alternativas ao modelo vigente.

No quarto capítulo analisamos as novidades trazidas pelo governo Lula. Apesar do crescimento das ações na área cultural na década de 1990, somente nesse governo foi que a área passou a assumir uma posição de destaque nas discussões acadêmicas e nas instâncias governamentais. Transformada em estandarte para diversos grupos durante o governo Lula, a questão cultural invocou temas relacionados a direitos, diversidade e identidade cultural, exigindo maior atenção do poder público. Chamadas de políticas transversais, essas pretenderam atender à diversidade das expressões e manifestações culturais em território nacional. As orientações para essas ações não são recentes, encontraram respaldo na influência internacional que órgãos como a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) exerceram sobre seus países signatários ainda durante a década de 1990, através da criação de diretrizes que orientam as políticas destinadas para a área cultural.

Com Luis Inácio Lula da Silva na presidência a partir de 2002, Aloizio Mercadante[1] afirmou que a área cultural seria devidamente alocada nos planos estratégicos de desenvolvimento do país, pois uma área que no período empregou cerca de quinhentos e dez mil pessoas e representou 53% a mais que a indústria automobilística não poderia ser entendida como superficial ou mesmo marginalizada, como havia sido em todo o histórico brasileiro. E foi exatamente o que o governo de Lula fez, estruturou legalmente e burocraticamente a área cultural segundo uma lógica que pode ser pensada, como apresentamos anteriormente, numa chave neodesenvolvimentista, marcada pela utilização, na área cultural, de recursos públicos e

[1] Cultura e Desenvolvimento. Jornal Folha de São Paulo. 27/07/2003.

privados para a promoção dos bens e serviços culturais oriundos da diversidade das manifestações culturais, étnicas ou identitárias segundo a lógica do mercado. O surgimento dessas estratégias e de outras semelhantes, ao longo dos dois mandatos de Lula, foi justificado para combater a forma elitista e restrita a determinadas parcelas da sociedade, formas essas que as políticas culturais nacionais haviam assumido nos governos anteriores. Na realidade, as mesmas elites culturais mantiveram seus ganhos e suas produções como as maiores beneficiárias, pois os recursos empregados são aqueles advindos da renúncia fiscal.

De maneira minuciosa, a intervenção na área cultural realizada pelo governo Lula procurou adequar as políticas e programas culturais ao processo de desenvolvimento econômico. A valoração das políticas de identidades também foram pontos marcantes nesse processo, pois o reconhecimento, a valorização, além do incentivo para isso, deveria possibitar resultados vantajosos para o Estado. A forma como o governo petista pensou a área cultural como braço do desenvolvimento nacional estava bem próxima das diretrizes estabelecidas pela UNESCO na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e em seguida foi ratificada na Convenção da Unesco sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais, em 2005. O Programa Cultura Viva criado no primeiro governo Lula foi o reflexo do interesse pela criatividade nesse governo.

Nesse capítulo analisamos a relação entre o Programa Cultura Viva e a Economia Criativa como pontos importante no governo Lula, os quais também foram enquadrados nesse governo de maneira a reestruturar o sistema de acumulação na área cultural. O conceito surgiu de maneira a alinhar de forma mais conveniente a relação entre a produção de bens e serviços culturais e o potencial econômico gerado a partir dela. A difusão desse processo foi amplamente possibilitada pelas políticas neoliberais estabelecidas na Europa em finais da década de 1980 e início de 1990, que estimularam a atuação cada vez maior do mercado no papel de curador da produção cultural. O principal aspecto dessa relação está na utilização da criatividade expressa pelas manifestações culturais, artísticas, étnicas e identitarias, e abrangem áreas como a da moda, do design, do folclore, da produção audiovisual e da arquitetura – esta apontada pelo relatório realizado pela Conferencia das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) em parceria com o Programa das Nações Unidas para o

Desenvolvimento (PNUD) em 2011 como o setor com maior destaque da Economia Criativa no Brasil nos últimos anos.

Conceitos como "Economia Criativa", ou ainda, Economia da Cultura, "Indústria Criativa" e "Cidade Criativa" foram enquadrados como importantes mecanismos na economia dos estados. A particularidade cultural local acabou por se tornar conveniente nesse processo, especialmente a partir da exploração baseada na diversidade das expressões locais, regionais, nacionais, tribais, identitárias, elementos que possibilitaram a produção de uma geografia histórica e diferenciada, atraente na dinâmica de acumulação capitalista (HARVEY, 1996).

É importante observar que a forma mercantil que a área cultural assumiu nessas circunstâncias possibilitou a criação do Programa Cultura Viva, uma vez que o programa surgiu de maneira a estimular os interesses políticos, econômicos e sociais com os ganhos provenientes dos investimentos nas indústrias culturais locais. A acumulação de capital foi o principal mote do trabalho realizado em torno da criatividade pensada e estimulada pelas ações criadas pelo Programa Cultura Viva. Isso se deu num contexto de enquadramento ao modelo desejado pelo mercado da criatividade nacional e internacional, legalmente estabelecido pelos estados e nações através das políticas públicas de cultura.

Ao longo do processo de pesquisa ficou clara a forma como a área cultural, com as transformações sociais, políticas e econômicas que caracterizam o século XX, estiveram ligadas por diferentes entendimentos acerca de sua utilização, seja como forma de criar um sentimento de brasilidade, baseado na criação de uma identidade cultural nacional ou mesmo como uma área importante para o desenvolvimento econômico nacional. Mesmo os discursos mais efusivos, que pregavam a democratização na distribuição dos recursos dirigidos para esse fim, acabaram por seguir a receita neoliberal e assumiram posições estratégicas nas políticas estatais voltadas para a economia.

Tal dimensão mercadológica da área cultural brasileira se cristalizou como um fenômeno relativamente recente da modernidade capitalista, basta analisar a forma ideológica com que os conceitos Economia da Cultura, Economia Criativa e Indústria Criativa aparecem descritos, seja em trabalhos acadêmicos, programas governamentais ou mesmo em entidades e representantes empresariais. As mudanças de governos e as políticas que circundaram as gestões do Ministério da Cultura no Brasil desde sua

criação não resultaram em mudanças significativas para a área, mas sim parecem terem sido complementadas no decorrer da sucessão dos governos, alcançando seu ápice no governo Lula, que passa a utilizar a Economia Criativa como princípio para suas ações, políticas e programas para a área cultural. Com Lula a criatividade assumiu de vez uma posição subalterna ao mercado.

Capítulo I – Política Cultural, Identidade e Censura no Brasil do século XX

No inicio do século XX, mesmo com uma economia baseada no setor agrário e exportador, foram grandes as transformações oriundas da crescente urbanização no Brasil. Em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Manaus e Belém, foi necessária a realização de obras de saneamento básico ambiental para minimizar os problemas com epidemias; também a estética urbana sofreu transformações, foram implantadas medidas que procuravam tornar positiva a imagem da sociedade brasileira. Para isso houve um "embelezamento paisagístico e [implantou-se] as bases legais para um mercado imobiliário de corte capitalista" (MARICATO, 2011, 17).

A modernidade gestada a partir dos lucros auferidos pelo comércio de café possibilitou o surgimento de um mercado cultural e artístico e o crescimento dos "entusiastas, colecionadores privados, os mesmos que frequentavam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas" (MICELI, 2003, p. 21). A dinâmica da área cultural levou ainda à criação de instituições voltadas para a formação, treinamento e comercialização da produção cultural. É importante salientar que o maior impacto das transformações na área cultural no início do século XX se deu de maneira mais específica na cidade de São Paulo, uma vez que no Rio de Janeiro "funcionavam, entre outras instituições do gênero, a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Música, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, o Teatro Municipal e a Escola Nacional de Belas Artes" (CAMARGOS, 2001, p. 16).

A cidade de São Paulo se destacou no século XX devido ao rápido crescimento populacional, reflexos do acúmulo de capital, principalmente da economia cafeeira, que possibilitou que a cidade se transformasse no maior centro econômico do país. Com a desvalorização do café entre os anos de 1890 e 1895 houve um nítido crescimento de atividades comerciais e industriais, possibilitadas também pela economia cafeeira, que passou a diversificar timidamente seus investimentos (FAUSTO, 2000). Aos poucos, as transformações ocorridas no início do século XX na esfera econômica, social e política também possibilitaram o surgimento de diversificadas experiências culturais, seja no campo das artes plásticas, no teatro, na literatura ou na música.

.

> Diversificando e ampliando seus negócios, através de mecanismos econômicos, financeiros, a burguesia cafeeira instalava na cidade casas bancárias, abria estabelecimentos de comércio atacadista e varejista; além de investir nas oficinas e indústrias nascentes. Para além das atividades próprias dos negócios econômicos e industriais, ela buscaria expressar seus interesses também na política governamental da cidade (PEREIRA, 2005, p. 17).

No período referente aos anos de 1890 e 1900, a cidade teve um crescimento populacional de sessenta e quatro mil para duzentos e trinta e nove mil habitantes. Em 1920 alcançou o número de quinhentos e oitenta mil habitantes. A vida cultural e social da capital paulista foi influenciada e acompanhou as transformações gestadas nesse processo e passou a ser alvo dos interesses regidos pelo desenvolvimento do capitalismo no Brasil (FAUSTO, 1977).

Esse crescimento observado na cidade de São Paulo a partir do início do século XX deveu-se à consolidação da cidade como grande mercado distribuidor de mercadorias vindas de diversos países; contribuiu também o processo de imigração de diversas nacionalidades, possibilitado por políticas implementadas pelo estado, com vistas a suprir a demanda de mão de obra nas fazendas de café, defasada devido ao final da escravidão no país. Tais políticas possibilitaram ainda que parte desses imigrantes se instalasse na cidade em busca de empregos em outras áreas, atraídos principalmente pelo aumento dos serviços e do comércio (HARDMAN, 2003). As transformações que elevaram a cidade de São Paulo a centro integrador regional são reflexos das relações capitalistas de produção que se fortaleceram e intensificaram a divisão do trabalho, além do crescimento do pequeno comércio da classe média e dos primeiros núcleos de trabalhadores.

A vida cultural na cidade contou com o surgimento de novos salões de músicas, casas de espetáculos, grupos de teatro – tanto no que se refere à construção de edificações teatrais privadas como públicas, a exemplo do Teatro Municipal, inaugurado em 1911. O contexto possibilitou ainda o surgimento de grupos amadores e o crescimento do trabalho teatral, incentivados pelas transformações gestadas na cidade de São Paulo nesse instante e principalmente pelo crescimento da demanda nas áreas social e cultural. As artes plásticas ampliaram sua produção com os trabalhos de artistas que mais tarde fizeram parte do corpo de participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. As ações políticas realizadas no início do século XX buscaram integrar a capital paulista ao contexto das grandes capitais mundiais do período; as atividades referentes

ao quadro cultural nesse instante tinham como finalidade apenas suprir a demanda da elite paulistana por atividades artísticas na cidade, uma receita moldada segundo o cenário cultural europeu, pois era necessário reafirmar constantemente que a cidade havia se modernizado e civilizado (FÍGARO, 2008).

> Corria o ano de 1904 e a cidade de São Paulo, antes provinciana e acanhada, começava a ostentar os símbolos do progresso. Lâmpadas da Light iluminavam ruas e avenidas recém abertas, onde bondes, agora movidos a eletricidade, não tardariam a disputar espaço com os primeiros automóveis. Vivia-se a Belle Epoque, com suas conquistas tecnológicas e harmonia política propícia ao florescimento de uma sociabilidade urbana elegante e culta entre as elites regionais (CAMARGOS, 2001, p. 15).

É possível encontrar registros que comprovam a estreita relação entre os artistas e os diversos latifundiários, empresários, banqueiros e políticos, que se colocavam como mecenas interessados pelas artes nesse instante. Foram eles os responsáveis pela criação de grande parte das instituições e exposições culturais na cidade de São Paulo, além de exercer influência na forma como a produção cultural foi expressa, dado que sua participação também se deu através da atuação em instituições de formação artística, a exemplo do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Além de colecionadores, muitos atuavam como mecenas no início do século XX, pois o contato com obras e artistas durante as viagens realizadas para a Europa acabavam por influenciar no mercado e no incentivo realizado por esses mecenas. Dentre aqueles que atuavam como patronos das artes no início do século XX podemos destacar os latifundiários Conde de Lara e José Cássio Macedo Soares; os empresários Nicola Puglisi Carbone, Egídio Pinotti Gambá, Alexandre Siciliano, Jorge Street; também parlamentares, secretários, dirigentes partidários, governadores como Alfredo Pujol, Azevedo Marques, Carlos de Campos e o engenheiro Ramos de Azevedo, responsável pela construção do Teatro Municipal, e projetista, juntamente com Domiziano Rossi, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1906. No campo de atuação de Ramos de Azevedo também se encontram instituições como a Escola Politécnica em 1894 e o Liceu de Artes e Ofícios que dirigiu como mecenas a partir de 1895. O governador de São Paulo, Altino Arantes (1916-1920), o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, assim como o senador José de Freitas Valle, que ficou conhecido por ter acumulado uma coleção com cerca de trezentos e quarenta e

duas pinturas, também se caracterizaram como fortes investidores na área cultural nesse momento (MICELI, 2003).

A respeito do senador Freitas Valle, é importante frisar que foi figura importante na área cultural paulistana do período, em primeiro lugar por ser o criador do "mais prestigioso salão mundano em torno do qual passou a se movimentar a vida cultural da elite paulistana nas três primeiras décadas do século XX" (MICELI, 2003, p. 59). Conhecida e batizada como Villa Kyrial, a residência de Freitas Valle, localizada na Rua Domingos de Morais, ficou marcada no cenário cultural e intelectual paulistano como ponto de encontro de intelectuais, escritores, poetas e políticos. Tais encontros, em sua maioria, foram providos com saraus literários, audições musicais, além de encontros políticos e conferências diversas. A Villa Kyrial ganhou destaque num momento em que a cidade de São Paulo não possuía instituições culturais, principalmente com as transformações e avanços que a capital paulista vivenciou no início do século XX, seja no que diz respeito ao mercado ou mesmo na política. Os encontros realizados na Villa Kyrial também foram utilizados como espaços para a negociação de obras de arte e de divulgação dos artistas e seus patronos, uma vez que a participação de Freitas Valle no cenário cultural da cidade foi conhecida por todos por seus préstimos como apreciador e patrono das artes. A imagem política de Freitas Valle lhe angariou bons negócios na Villa Kyrial (MICELI, 2003).

Entretanto, não eram apenas artistas patrocinados pelo mecenato privado que se apresentavam na Villa Kyrial; também alunos beneficiados pelos recursos oriundos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo puderam expor no local.

Feitas Valle teve participação direta na criação e na direção do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, entidade criada em 22 de abril de 1912 através do decreto n. 2.234, sendo presidente do Estado Manoel Joaquim de Albuquerque Lins e o secretário de Estado nos Negócios do Interior Altino Arantes. O trabalho realizado pelo órgão foi o de subsidiar os estudos de artistas naturais do estado de São Paulo, uma vez que o estado não possuía instituições de formação artística no período. Os incentivos foram direcionados para aqueles que pudessem estagiar em instituições europeias de educação artística, principalmente Roma e Paris, e abarcou os mais variados campos das artes, a saber, pintura, escultura, música e canto.

Entre os anos de 1912 e 1931 o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo fomentou a educação de artístas plásticos e músicos, de maneira a estimular e a

desenvolver suas habilidades em conceituadas escolas e conservatórios na Europa. Entre os nomes que conseguiram tais subsídios podemos encontrar Anita Malfatti, o escultor Victor Brecheret, o pintor Túlio Mugnaini, o maestro Francisco Mignone e o maestro João de Souza Lima (CAMARGOS, 2001).

A seleção dos bolsistas era realizada pela Comissão Fiscal do Pensionato, que tinha entre os representantes nomes como Ramos de Azevedo, Oscar Rodrigues, Olívia Guedes Penteado e Carlos de Campos; na direção geral da instituição estava Freitas Valle, uma das lideranças mais influentes do órgão, que mantinha suas relações artísticas filantrópicas através da utilização de verbas públicas acordadas em programas políticos (CAMARGOS, 2001). O auxílio para esses artistas chegou a ser estipulado no valor de quinhentos francos mensais por um período aproximado de cinco anos, com passagens na primeira classe em navios, além de uma ajuda de custo inicial. Das funções atribuídas ao Pensionato podemos destacar:

> **Artigo 1.°** - O Estado de São Paulo manterá, em centros artísticos da Europa, na qualidade de seus pensionistas ou subvencionados, moços paulistas dos que maior vocação artística houverem demonstrado para o estudo da pintura, da escultura, da música ou do canto. **Artigo 2.°** - O número dos pensionistas do Estado será regulado segundo as verbas orçamentárias destinadas ao custeio do «Pensionato Artistico», ficando-lhes em todo o caso assegurado o prazo de que trata o artigo seguinte. **Arttigo 3.°** - As pensões serão concedidas pelo prazo de cinco anos, e serão mantidas, dentro desse prazo, emquanto o pensionista cumprir os seus deveres, revelando aproveitamento real. **Artigo 4.°** - Dentro do prazo do artigo 3.° ou terminado elle, voltará o pensionista ao Estado, onde fará demonstração pública das suas qualidades e dos seus progressos artísticos, sendo-lhes concedidos, si houver revelado dotes excepcionaes, mais um ou dois annos de pensionato no extrangeiro, com a faculdade de, livremente, percorrer as várias capitaes do mundo, para aperfeiçoamento da sua cultura. **Artigo 5.°** - Aos actuaes pensionistas do Estado fica assegurada a sua permanência na Europa até se completar o prazo fixado pelo artigo 3 °, conforme as condições nelle exaradas, e a contar do início do respectivo pensionato, ficando-lhes igualmente salvas as regalias do artigo 4.°(ESTADO DE SÃO PAULO, 1912).

Referente aos subsídios aplicados pelo Pensionato, as quantias não eram uniformes para todos os artistas e os valores passaram por uma série de ajustes até 1931, instante em que, devido às transformações na política brasileira, foram encerradas as atividades realizadas pelo Pensionato Artístico Paulista (CAMARGOS, 2001). É importante ressaltar que havia a necessidade da apresentação de uma contrapartida aos

recursos oferecidos pela instituição – as subvenções oferecidas pelo Pensionato exigiam dos bolsistas a apresentação dos resultados dos investimentos recebidos. Isso deveria ser feito a partir do envio de obras originais, esboços, partituras, programas de concertos ou de exposições das quais participassem, assim como notícias de jornais que relatassem tais trabalhos.

A participação de empresários como mecenas na área cultural paulistana, portanto, se deu tanto de maneira particular como ligado a instituições públicas. Em ambos os casos os apoios foram oferecidos mediante os interesses envolvidos. O apoio à artistas e escritores modernistas servem como exemplo da forma como esse mecenato no início do século XX ocorreu, ou seja, o trabalho artístico passou a seguir um determinado padrão para receber subsídios particulares ou públicos. Para poder manter seus estudos e trabalhos na Europa diversos artistas acabaram por seguir as normas estabelecidas por seus mecenas, fossem eles indivíduos ou instituições. Essa dependência justificava o convívio entre artistas e mecenas – como sugere Miceli (2003), a exemplo de empresários paulistas como Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado.

No caso das relações estabelecidas por Freitas Valle, estas servem como um exemplo característico do modo como o mecenato cultural foi exercido no país naquele instante, mediante o poder político das oligarquias cafeeiras. Esses mecenas utilizaram sua influência na distribuição dos recursos públicos voltados para o financiamento de artistas próximos aos seus círculos de vivência ou ainda para se beneficiar com negócios que envolviam sua coleção particular. A relação entre mecenas e artistas foi ainda mais profunda na medida em que foi utilizada pelos empresários para conseguir indicações de compras, ofertas e encomendas de obras de arte, dicas de aquisições em mostras e leilões (MICELI, 2003), outra situação que possibilitou a indicação de bolsas para diversos alunos.

O cenário cultural no início do século XX foi, pois, caracterizado pelas conveniências políticas e empresariais que ambas as partes – poder público e privado – assumiram, fator que acabou por deixar o trabalho artístico dependente dos interesses dos seus financiadores, além de aprofundar os passos em direção ao seu enquadramento como parte na acumulação de capital. As ações realizadas pelos mecenas ou por instituições como o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo são importantes para demonstrar o cenário e as condições que antecederam o momento precursor da atuação

do Estado na confecção de políticas públicas voltadas para a produção de bens e serviços culturais nacionais.

Com a aceleração das transformações sociais e políticas gestadas com a crise da bolsa de Nova Iorque em 1929, somada a uma ruptura na política oligárquica brasileira, Getúlio Vargas iniciou seu governo, que se arrastou até 1945. As mudanças na estrutura política nacional afastou Freitas Valle do cenário político, o que levou ao final das apresentações e dos encontros na Vila Kyrial, demolida em 1961, dois anos após a morte de seu criador (CAMARGOS, 2001).

I.1- A política cultural de Getúlio Vargas para a construção da brasilidade

A entrada de Getúlio Vargas na presidência da República (1930-1945) marcou o fim da chamada República Velha (1889-1930), período dominado pela presença das oligarquias estaduais e da hegemonia cafeeira no controle político – e, em certa medida, também cultural – do país. Vargas foi apoiado por opositores políticos das oligarquias cafeeiras dominantes, por membros da classe média, da burguesia urbana, além de um grande número de militares. Todos esses grupos concentraram seus interesses na figura de Getúlio Vargas, que se caracterizou como mediador de suas demandas. A ênfase da gestão foi dada a questões ligadas à crescente urbanização do país naquele contexto, reflexo dos estímulos políticos para a substituição da mão de obra escrava pela imigrante e das condições implantadas por Vargas para estimular o crescimento da indústria no Brasil.

O Estado também passou por uma reestruturação administrativa efetivada com a criação de novos Ministérios como o do Trabalho, Indústria e Comércio e o da Educação e Saúde Pública. No que concerne aos aspectos sociais, a relação do governo com a crescente massa de trabalhadores urbanos foi mantida nos moldes do clientelismo, observado através do crescimento dos benefícios e das leis criadas, que tentava conjugar interesse popular e governista. Ainda na área trabalhista, o governo promoveu benefícios à classe trabalhadora, a saber, a criação da Justiça do Trabalho e de toda a legislação trabalhista, a instituição do salário mínimo, a jornada de oito horas de trabalho diárias, o repouso semanal obrigatório, as férias remuneradas e indenização por demissão sem justa causa. Sabendo-se que os militantes políticos mais ativos em território nacional eram estrangeiros, sobretudo os italianos, Getúlio conseguiu esvaziar

o movimento sindical através de leis que limitaram a contratação de imigrantes nas indústrias nacionais ou estrangeiras. Houve ainda um maior interesse em investir de maneira mais efetiva no desenvolvimento do país, com vistas à criação das bases para uma industrialização e a consequente substituição das importações.

> Mário de Andrade descreveu a chegada de Getúlio ao poder, após a Revolução de 1930, [deixando] entrever que a partir de Vargas o modernismo não teria o sentido meramente *"festeiro e destrutivo"*, legitimando-se também como política nacional. E Mário de Andrade não pensava assim porque fosse, desde o início, um grande partidário e admirador de Getúlio Vargas. Mas porque ele compreendia que a revolução de 30, entre outras coisas, significava uma ruptura com a visão hegemônica anterior da cultura brasileira, cujo conservadorismo, elitismo e estrangeirismo os modernistas combatiam ferozmente em seus manifestos e revistas, desde a Semana de 22 (ANJOS, 2012).

As ações realizadas durante esse período possibilitaram uma maior e melhor estruturação da área cultural, realizando também o papel de intermediadora de interesses políticos, com a realização de um trabalho amplo, no qual há de se destacar as transformações políticas, econômicas e sociais que o Brasil enfrentou naquele momento, a saber, a substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano industrial, a consequente ampliação social da cidadania, a luta pelo aumento da oferta de empregos urbanos, além de um crescente movimento nacionalista (FALCÃO, 1984, p. 26). Nesse contexto, a relação entre governo e as organizações de trabalhadores, principalmente de imigrantes, como vimos, também foram afetadas. Apesar da criação de diversos benefícios e leis que faziam parte das reivindicações trabalhistas naquele instante – como a regulamentação das condições de trabalho para menores e mulheres, o direito às férias e ao registro em carteira de trabalho – também foram criados mecanismos para controlar as organizações e entidades trabalhistas. Em março de 1931, como forma de centralizar as atividades realizadas pelos sindicatos, o governo criou a Lei de Sindicalização, que tinha como principal objetivo atrelar o sindicato como colaborador do Estado, além de limitar em um terço o número de estrangeiros que poderiam ser registrados pelas entidades, principalmente devido ao fato de os militantes mais participativos nessas organizações serem de origem estrangeira, sobretudo os italianos. A nova legislação sindical atribuiu ainda às organizações trabalhistas o monopólio da representação dos trabalhadores, podendo negociar acordos coletivos, entretanto, as entidades deveriam ser reconhecidas e tuteladas pelo Estado, o que envolveu a

contribuição do imposto sindical, independentemente do trabalhador ser ou não filiado ao sindicato.

Com o aumento do número de trabalhadores que começou a ocupar as cidades, foi necessário criar mecanismos para controlar a participação da sociedade em processos políticos e sociais. Estrategicamente, o Estado intensificou suas ações na formulação de políticas para a Cultura, a Educação e para o Trabalho. Com a criação de uma série de novas instituições culturais e através do apoio a artistas e profissionais da área cultural [como Portinari e Villa Lobos], o Estado ampliou sua presença na área cultural nacional (SILVA, 2001). A bibliografia que versa sobre a trajetória estabelecida pelo governo Vargas aponta ainda o início da relação entre o Estado e a produção cultural, via políticas culturais, a partir desse contexto.

A estratégia de ampliar a participação estatal na área cultural, promovida por Vargas, também incluiu a inserção de artistas, escritores e intelectuais já conhecidos da população. A utilização de figuras renomadas da cultura nacional no governo Vargas se deu como forma de legitimar e viabilizar o projeto político governista, principalmente por se tratar de um momento importante no debate sobre a cultura nacional, além de grande parte dessas personalidades já haverem realizado trabalhos sobre a temática. A realidade social e política do país foi o foco buscado pela intelectualidade no período, sempre com profundas críticas a importação de modelos culturais de influências européias para o forjamento de uma cultura brasileira. Entre esses intelectuais podemos destacar Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado, além de artistas como Candido Portinari, Mario de Andrade e Oswald de Andrade.

> Nesse período, [a área cultural] acompanhou a centralização política imposta pelo governo Getulista como um todo, e muitos setores culturais eram considerados estratégicos, estando ligados diretamente ao poder executivo, independente da gestão de Capanema – o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1934), por exemplo, cuidava da radiodifusão, cinema e propaganda, mas era ligado ao Ministério da Justiça. Essa centralização, contudo, esteve várias vezes aliada à práticas repressivas e autoritárias, na tentativa de controlar as manifestações culturais que pudessem interferir nas idéias e interesses do Estado Novo (REIS, 2008, p. 22).

A relação entre estado e intelectuais promovida por Vargas favoreceu a indicação do arquiteto Lúcio Costa para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, em 1930; em 1931 Manuel Bandeira foi convidado para participar da direção do Salão

Nacional de Belas Artes; em 1932 o escritor José Américo de Almeida assumiu a pasta da Viação e Obras Públicas; Gustavo Capanema foi nomeado, em 1934, ministro da Educação e Saúde Pública, o qual convidou o poeta Carlos Drummond de Andrade para chefiar seu gabinete e Rodrigo Melo Franco de Andrade para dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a pasta contava também com a participação de Mário de Andrade na elaboração de uma política de preservação para o órgão. Ainda no que se refere à forma como o estado manteve suas relações na área cultural, Vargas procurou utilizar as manifestações populares como forma de expressão da nacionalidade brasileira, como o carnaval e o samba, conforme seu ideário de desenvolvimento pretendido para o Brasil. Manipulando os símbolos populares, o Estado os transformou em nacionais e, depois, em elementos típicos da nova brasilidade (BARBALHO, 2000).

> ...o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa Lobos, no da literatura com o regionalismo pós modernista do ciclo de romances nordestinos, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de musica urbana de aceitação nacional...(TINHORÃO, 1998, p. 290).

Outro exemplo da relação entre Getúlio Vargas e a área cultural foi a proximidade com os produtores da precária indústria cinematográfica brasileira, a qual reclamava por subsídios para o cinema nacional e maiores espaços para as produções nacionais nas salas de cinema de todo o Brasil. Essas reivindicações foram atendidas a partir 1934, momento em que foi possível um avanço na produção cinematográfica brasileira, com o surgimento de produtoras como a Vita Films; em 1937 foi fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o antropólogo e produtor Edgar Roquette Pinto na sua direção. A área cinematográfica foi fortalecida ainda com parcerias com outros órgãos como o DIP, que garantiu maiores investimentos na área cinematográfica nacional, reforçando ainda mais os laços entre o estado e os produtores culturais do cinema (ALMEIDA, 1999).

> O DIP já delimitaria melhor, nos seus estatutos, os caminhos desta aproximação, objetivando *"estimular a produção de filmes nacionais; classificar os filmes educativos e os nacionais para concessão de prêmios e favores; sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para os filmes educativos e de propaganda,*

> *bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes..."* Estes objetivos foram realmente concretizados. Entre 1939 e 1945, centenas de filmes educativos, encomendados como propaganda do governo Vargas ou independentes, foram realizados com o apoio ou patrocínio do DIP (ANJOS, 2012).

A criação de tal estrutura na área cultural foi entendida dentro de um processo que buscou arregimentar toda uma propaganda política através dos meios de comunicação de massa, como a imprensa, o rádio, o cinema, o teatro, elementos que se tornaram os principais alvos dos investimentos que buscavam uma articulação entre produção cultural e educação, além de promover a positividade das ações do governo Vargas.

> Para tanto, mobilizou estratégias de natureza muito diversa e que se ancoravam não apenas na tentativa de controlar a produção em áreas as mais variadas – caso da literatura, teatro, música, carnaval e outras manifestações populares – mas também chamando a si o encargo de alardear os feitos do poder e mostrando-se generoso para com os que se dispunham a contribuir com a tarefa (LUCA, 2011, p. 272).

A intervenção estatal na área cultural nesse período foi marcada pela criação de importantes órgãos culturais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE), a Casa Ruy Barbosa, além também da criação do primeiro Conselho Nacional de Cultura. Todos esses órgãos, segundo Miceli (1984), estavam ligados à vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 1930, tendo sua denominação alterada, em 1953, para Ministério da Educação e Cultura (MEC). Essa estruturação da área cultural acima citada fez parte das pretensões do governo em se inserir estrategicamente "no processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país" (FALCÃO, 1984, 26).

Entre as ações realizadas nesse governo, é importante ressaltar ainda a criação e atuação de outros dois órgãos, a saber, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, órgão fundamental no controle e manutenção do sistema de comunicação brasileira no período, seja no que diz respeito ao sistema de radiodifusão ou mesmo em relação às políticas culturais. O controle desses organismos de imprensa e de

propaganda se deu devido ao caráter educacional que deveriam assumir, tendo em vista o projeto de desenvolvimento pretendido para o país. Outro importante órgão criado nesse instante foi o Departamento de Cultura da prefeitura da cidade de São Paulo entre os anos de 1935 e 1938, o qual ficou sob direção do modernista Mário de Andrade. Esse último não foi uma criação direta do governo Vargas, mas sua importância esteve na forma como indiretamente expressou o contexto pretendido para a área cultural por aquele governo, além de apresentar o interesse da política municipal pela criação de uma das principais instituições culturais brasileiras, um modelo que tinha em seus idealizadores a pretensão de expansão para o âmbito federal. Sua proximidade com os interesses de Vargas foi a forma como o órgão estabeleceu a temática a ser desenvolvida, o fomento e o incentivo de manifestações entendidas autenticamente brasileiras.

I.2- O Departamento de Imprensa e Propaganda

Como apontado acima, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) teve papel fundamental na construção da área cultural na política Vargas. O órgão possuiu em sua estrutura as divisões de Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo, Imprensa e Serviços Auxiliares. A atuação de cada uma dessas divisões se deu de maneira a fiscalizar setores específicos tanto da área da cultura como da comunicação. Exemplo é a divisão de Cinema e Teatro, que ficou responsável pelos registros dos contratos com os grupos e também pela censura das peças que não se alinhavam à política varguista, pois tanto os artistas como os intelectuais deveriam organizar seus trabalhos visando fortalecer a cultura nacional e não atentar contra a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. Para isso o estado proibiu e censurou tudo o que foi "visto como prejudicial à imagem 'séria' do Brasil, mas, em contrapartida, [atuou] promovendo a imagem sui generis de nossa cultura" (OLIVIEN, 1984, p. 50).

O DIP atuou de maneira significativa na cultura e na comunicação após sua instauração em 1939. O Decreto n° 1. 915, de 27 de dezembro de 1939 relegou plenos poderes para o DIP centralizar, coordenar, organizar, censurar, premiar e incentivar as atividades do conjunto das empresas da área de comunicação e de seus respectivos empregados. Reflexo disso foi observado em 1940, quando o "Departamento centralizou verbas de publicidade do Banco do Brasil e de outras instituições, com

liberdade para distribuí-las à imprensa simpática ao regime" (LUCA, 2011, p. 273). Fatos como esse somente foram possíveis devido a Constituição de 1937 ter anulado o poder de fiscalização do Tribunal de Contas, o que acabou por tornar o próprio Vargas responsável pela liberação ou não de verbas destinadas ao Departamento sem que houvesse a devida fiscalização, o que torna nula qualquer tentativa de apresentar o montante destinado às ações do órgão.

Tal centralidade despótica do governo era, porém, justificada em viés mais populista:

> Por um dos dispositivos da Constituição de 1937, a imprensa passa a ser subordinada ao poder público. Francisco Campos, um dos ideólogos da maior projeção no regime e autor da Constituição, defende a função pública da imprensa, argumentando que o controle do Estado é que irá garantir a comunicação direta entre governo e o conjunto da sociedade. Alega que esta é a única maneira de eliminar os intermediários nocivos ao progresso. Um aspecto que chama atenção no interior da doutrina é a vocação legislativa atribuída à imprensa, uma vez que consultaria cotidianamente os interesses do povo. O jornal "A Manhã", porta voz oficial do regime efetua uma serie de inquéritos populares sobre a política do governo, que são publicados sob o sugestivo título: "A rua com a palavra" (VELLOSO, 1987, p. 21).

Os aspectos acima citados representam a forma como a política varguista vislumbrou o desenvolvimento nacional, através de uma maior proximidade entre a sociedade e o governo, pois foi clara sua pretensão de aglutinar os interesses populares ao do estado, além de buscar informações e opiniões da sociedade a respeito das suas realizações. O programa *A hora do Brasil*, a legislação trabalhista, além da imagem do presidente, são alguns dos temas que foram abordados por essas pesquisas. Assim, os canais de manifestação e comunicação da sociedade foram transformados em instrumentos de veiculação do ideário do Estado, o que levou grande parte das instituições culturais a serem incorporadas ao conjunto de mecanismos do Estado, a exemplo do que ocorreu com a *Rádio Nacional,* nacionalizada em 1940, e também com os jornais *A Manhã*, do Rio de Janeiro e *A Noite*, de São Paulo. A importância de tais organismos pode ser encontrada ainda em 1942 quando foi empossado como diretor da Rádio Nacional Gilberto de Andrade, que objetivou sua gestão na transformação da rádio em veículo de difusão cultural, artística e de brasilidade (VELLOSO, 1987).

A estrutura do DIP, em todas as suas divisões e serviços auxiliares foi altamente complexa; suas ações não estiveram voltadas unicamente como órgão censor, mas

também à forma como mantinha relações próximas com intelectuais – mesmo aqueles que preservavam posições políticas contrárias, muitos notadamente de esquerda – que atuavam na propaganda e na produção cultural brasileira. Essa relação também ajudou a ampliar consideravelmente o mercado artístico e cultural brasileiro, principalmente no que diz respeito a estruturação do sistema de radiodifusão ou ainda no fortalecimento dos mecanismos de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional com vistas à sua divulgação em âmbito internacionais, assim como as demais produções de bens e serviços culturais nacionais.

> O DIP, nas suas divisões de Divulgação, Cinema e Teatro, Radiodifusão e Turismo, contribuiu de forma contundente, tanto para a proteção e preservação da cultura popular, notadamente de raízes afro-brasileiras, quanto para a sua difusão em todo o território nacional, através de programas, eventos e projetos educativos. Diminuindo consideravelmente, pelos meios de Comunicação, as distâncias que impediam as várias regiões brasileiras de conhecerem o que era produzido culturalmente em todo o Brasil. Neste sentido, a propaganda oficial do DIP serviu não apenas à ideologia do Estado e ao marketing político do governo Vargas, mas igualmente à produção e ao marketing cultural, nas várias áreas da arte e da cultura nacional (ANJOS, 2012).

A Divisão de Rádio do DIP teve suas ações direcionadas interna e externamente. Internamente, a divisão foi responsável pela criação de programas que tinham como foco a valorização do sentimento de nacionalismo, além do aprofundamento das atividades brasileiras em todos os domínios do conhecimento humano, o que poderia fortalecer o sentimento de brasilidade (CALABRE, 2003). Já no que concerne ao campo de atuação externa da Divisão de Rádio, essa se preocupou em incentivar as relações comerciais entre o Brasil e outros países, com a criação de programas em outros idiomas, com musicais e crônicas que apresentassem os aspectos positivos e os potenciais naturais brasileiros como as cidades, o clima, a diversidade cultural – caracterizada pelas manifestações culturais de cada estado da Federação. Assim como as outras Divisões, essa foi responsável pela censura de programas ou ideais que se colocassem contrários ao governo, fossem eles letras musicais, textos de anunciantes ou mesmo cartazes. (CALABRE, 2003).

> Quanto à composição da programação em si – o gênero e o tempo de duração dos Programas -, isso ficava a cargo de cada emissora. Como

> a maior parte da programação das emissoras da época era composta por programas transmitidos ao vivo, o DIP, mesmo já tendo previamente censurado os textos dos programas, designava censores para ouvir as emissoras. Esse sistema nem sempre funcionava, pois havia falta de pessoal. No caso da Capital Federal, muitas vezes o DIP utilizava os censores da política federal. Em muitos estados, nem mesmo o braço local do órgão, conhecido como DEIPs , não funcionava, deixando responsável pela censura o Departamento do Distrito Federal (CALABRE, 2003, p. 8).

Aos interesses do DIP em exaltar e expandir a utilização do rádio podemos incluir ainda o incentivo de sua utilização em escolas e locais de trabalho; também vislumbrou-se a possibilidade de aumentar o número de emissoras no interior dos estados, além de criar programações específicas que dialogavam com os problemas e dificuldades enfrentadas pelas populações das cidades mais afastadas dos grandes centros, mesma estratégia utilizada nas capitais. Contudo, diante dos esforços em fortalecer a área radiofônica no Brasil, mesmo com todo o aparato ideológico e repressivo criado para guiar a área, ainda assim, documentos oficiais do DIP e outras agências governamentais apontam diversas dificuldades para a implantação do sistema nos moldes pretendidos pelo governo. Entre os problemas, destaca-se que o fato de a forma como foi realizado o sistema não ter surtido o efeito desejado nos ouvintes; também a questão econômica foi determinante nesse processo, uma vez que o Estado não possibilitou às empresas radiofônicas as devidas condições econômicas para sustentar os projetos, tendo estas que realizar sua manutenção com verbas próprias.

Outra importante criação na área cultural do governo Vargas e que marcou o interesse do estado no fortalecimento e na construção de um sentimento de brasilidade na sociedade brasileira, plenamente identificada com a ideologia governista, foi o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Esse órgão foi criado em 1937, momento em que Gustavo Capanema estava à frente do Ministério da Educação e da Saúde Pública, e contou com a colaboração do modernista Mário de Andrade na elaboração e implementação de um projeto para a criação do órgão. A proposta apresentada pelo modernista estava voltada para a ideia de que o SPHAN deveria abarcar a totalidade das manifestações artísticas e culturais da sociedade. Entretanto, os rumos tomados pela entidade não foram os previstos por Mário de Andrade e o trabalho efetivado pelo órgão esteve envolto por uma proposta que privilegiou a exaltação de fatos e personagens históricos do cenário nacional.

As ações que configuraram a atuação do governo Vargas são entendidas como o primeiro conjunto de intervenções na área da cultura a ser realizada no Brasil, intervenções essas marcadas principalmente pela opressão, repressão e censura próprias de regimes autoritários que através de práticas e legislações viabilizaram apenas manifestações de seus interesses. O Departamento de Informação e Propaganda (DIP) foi uma instituição singular na implementação da política cultural varguista e possibilitou o desenvolvimento daquilo que o governo entendia como importante para a área cultural nacional (RUBIN, 2011).

A busca das raízes da cultura brasileira, assim como a promoção e construção de uma identidade nacional estiveram presentes nos debates e nas manifestações de vários intelectuais do período. Esses elementos também foram requisitos importantes para a estruturação dos trabalhos realizados pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo a partir de 1935. A leitura das principais características que formaram a ideologia do Departamento na década de 1930 é importante para sabermos como as manifestações culturais e identitárias foram significativas para o cenário político e social no governo Vargas, pois esse tema se destacou em âmbito nacional no período. A importância, portanto, em analisar o trabalho realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo está na amplitude que esse projeto previu para o mapeamento da diversidade cultural brasileira. Os responsáveis pela criação do Departamento junto com Mário de Andrade, com vínculos estreitos na política nacional – haja vista a forma como foi criado o Departamento – também vislumbravam a possibilidade de ampliar o projeto paulistano para a política federal, entretanto a instituição do Estado Novo vetou essa possibilidade. As ações realizadas pelo Departamento de Cultura foram entendidas como exemplo de buscas para estabelecer um mapeamento da cultura em todo o território nacional e, nesse sentido, vale a pena nos determos nesse projeto.

I.3- Um Departamento de Cultura para a moderna cidade de São Paulo

A origem do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo se deu na gestão do Prefeito Fábio Prado e teve como primeiro diretor, como já apontado, o modernista Mário de Andrade. A criação do órgão veio a estabelecer mudanças significativas em relação à forma como a área cultural foi pensada na República Velha, pois, a partir de Vargas foram criadas diretrizes para o fortalecimento da produção de bens e de serviços

culturais, o que se deu através do mapeamento das diversas manifestações culturais no Estado. Esse pensamento de fortalecimento da produção cultural também esteve presente nas ações voltadas para a área do patrimônio histórico, e da construção de novos equipamentos que visavam o estímulo à pesquisa sobre a cultura nacional. Mário de Andrade, que já atuara como um dos organizadores da Semana de Arte Moderna em 1922, pretendia a expansão do modelo adotado pelo Departamento para a política federal.

A criação do Departamento foi envolta por um processo o qual os interesses giravam em torno do retorno político que o órgão poderia gerar. Em 1934, com indicação do interventor do estado de São Paulo, Fábio Prado assumiu a prefeitura da cidade e nomeou como chefe do seu gabinete Paulo Duarte, que se responsabilizou pelo projeto de reforma administrativa do governo do município naquele instante.

Nesse início os responsáveis pelos programas realizados pelo Departamento acreditavam na possibilidade de colocar a cidade de São Paulo em evidência em relação a outras capitais mundiais, uma preocupação constante na trajetória da elite paulistana; basta recordar que o Departamento foi também pensado como um órgão importante para a realização de trabalhos em conjunto com a Universidade de São Paulo e a Escola de Sociologia e Política. Todos esses órgãos foram entendidos como expressões das mudanças culturais e do progresso que o contexto apresentou. Esses deveriam conduzir o país na busca de sua verdadeira nacionalidade, isto é, da paz social e da estabilidade política (ABDANUR, 1992).

A defesa de uma produção cultural nacional foi parte integrante do projeto do Departamento, contudo, não deixou ao todo de seguir certos padrões e exigências políticas que o contexto impunha, principalmente para a manutenção de suas próprias ações. Sua criação foi diretamente política. As culturas populares e tradicionais, representadas pelo folclore e pelos folguedos, foram o principal foco das ações do Departamento. Para a realização e manutenção do projeto o prefeito Fábio Prado utilizou de recursos públicos, originários do orçamento da prefeitura, e privados, o que acabou por restringir ou impor certas condições para o trabalho da entidade.

O principal argumento para as ações direcionadas à estruturação do Departamento foi o fato de os governos anteriores terem investido pouco ou praticamente nada na área cultural municipal. Segundo o prefeito, essa situação foi efeito das “mentalidades atrasadas” que haviam governado a cidade. Tais críticas foram

direcionadas à elite oligárquica cafeeira que dominou os interesses políticos e sociais no Brasil até 1930. Em relação aos órgãos públicos, Fabio Prado questionou a falta de atenção para com ações e políticas voltadas para a área cultural, pois as poucas realizadas dispunham de baixos orçamentos, em sua maioria mal pagavam os custos básicos de manutenção (RAFFANI, 1998).

Da mesma forma que a construção do Teatro Municipal[2], o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo foi entendido como parte de um processo que estava contribuindo para o progresso social e político da cidade. Segundo Fábio Prado processo político anterior havia deixado marcas na sociedade brasileira, de maneira que era necessário evitar que os resquícios deixados interferissem nas mudanças propostas.

> As nossas instituições culturaes (sic.) vivem uma penúria desanimadora, arrastando existência parca, improductiva (sic.), quando não morrem ingloriamente sem a consecução dos seus fins admiráveis. E a mentalidade de que só as mazelas physicas (sic.) é que devem ser amparadas persiste enquanto cresce, como uma progressão geométrica, a mazela espiritual. Não vae (sic) nisso qualquer reprovação ou qualquer prevenção contra as assistências, numerosas e beneméritas, aqui existentes nem substancialmente contra essa orientação. Ao contrário, o que é exquisito (sic.) e reprovável é que só umas sejam lembradas e esquecidas outras que deveriam estar em nível igual de applauso, attenção (sic.), carinho e amparo. Os próprios poderes públicos tem sido os grandes collaboradores e firmadoras (sic.) dessa norma, se quando se lembra dos estabelecimentos de caridade, erradicima (sic.) quando se esquece das entidades de cultura. Corras os olhos pelos orçamentos passados. Sempre houve uma verba, muitas vezes avulta, de subvenções.. Verifique agora quem era subvencionado. Exculsivamente hospitaes (sic.), casas de caridade e semelhantes. Jamais uma escola, um museo (sic.), um instituto que , quando officiaes (sic.), figuravam nos orçamentos com a verba estritamente necessária a sua precária manutenção durante o anno (sic.). Se alguma coisa tinha de ser sacrificada ou podada por

[2] Dentre os argumentos utilizados por vereadores para demonstrar a importância da construção de um Teatro Municipal a partir de 1903 em São Paulo estava a idéia de que o empreendimento serviria para apresentar à cena internacional uma espécie de documento que atestava o interesse paulista por tudo que lhe pudesse elevar o nível de desenvolvimento intelectual e moral (PEREIRA, 2005). A grandeza e o significado simbólico pretendido para a edificação deveriam ser representados pela extensão da construção e, necessariamente, deveria seguir os padrões da arquitetura moderna. No decorrer de sua história o Teatro Municipal serviu para uma série de eventos, artísticos ou não, e também foi palco para diversas companhias internacionais, além de servir como espaço de confraternização para políticos e representantes diversos da sociedade paulista. Contudo, a maior manifestação de que o teatro foi protagonista e que marca sua história foi, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 (PEREIRA, 2005), a qual contou com a presença de diversos apadrinhados de representantes da elite política e cafeeira paulista. A participação dos empresários no fomento às artes na cidade de São Paulo foi outro fragmento da história paulista e sua relação com o trabalho artístico (PREREIRA, 2005).

> motivo de economia ou por outra qualquer razão, zás! A poda era feita nesses miseráveis recursos destinados a cultura geral. Isto quanto as instituições officiaes (sic.). As particulares, estas, coitadas, arrumassem-se de qualquer maneira, Se sua existência dependesse do governo, poderiam preparar a mortalha (PRADO, 1936 a, p. 43-44).

As pessoas que assumiram cargos na área pública na gestão de Fábio Prado na prefeitura da cidade de São Paulo foram: Nicanor de Miranda, ligado ao Partido Comunista, assumiu a direção na Divisão de Educação e Recreio; Rubens Borba ficou encarregado da Divisão de Bibliotecas e Sergio Millet ficou com a Divisão de Documentação Histórica e Social. Não aleatoriamente esses nomes foram escolhidos para ocuparem seus cargos; assim como Mário de Andrade, esses participavam de reuniões informais no apartamento de Paulo Duarte entre os anos de 1926 e 1931. Boa parte do trabalho realizado pelos diversos órgãos acima citados, assim como a maior parte das ações realizadas pelo Departamento de Cultura foram gestadas nesses encontros na casa de Paulo Duarte, antes mesmo de adentrarem o Departamento. As afinidades de idéias e as relações próximas mantidas entre esses intelectuais também fez com que os organismos acima citados acabassem por realizar trabalhos semelhantes, a saber, buscavam explorar os mais variados aspectos culturais contidos na cidade de São Paulo, sempre com vistas a alcançar um plano ainda maior, isto é, de âmbito nacional. Essa estratégia foi traçada de maneira a possibilitar um maior conhecimento das expressões culturais. Tudo isso estava ligado ao entendimento, por parte de Mário de Andrade, da necessidade do estado intervir nas políticas, programas e ações voltadas para a área da cultura (BARBATO, 2004).

A intenção de ampliar as ações culturais do Departamento foi refletida através do trabalho realizado em torno da criação dos parques infantis e da educação recreativa, pensadas, principalmente, para os filhos dos operários, os quais foram os principais usuários. A função dos parques infantis foi ampliada e estes passaram a ser entendidos como espaços de recreação, atendendo também a questões educacionais e sociais. Essa proposta foi pensada de maneira diferenciada e separada do sistema educacional tradicional, baseado unicamente na estrutura escolar; teve a pretensão de fortalecer valores sociais e morais, além de disseminar conceitos de comportamento social, sentimento de justiça e lealdade, apresentar os hábitos da vida coletiva e da solidariedade humana. (FERREIRA, 2005).

> Embora se dissesse que os parques estavam abertos a quaisquer crianças que quisessem transpor suas portas acolhedoras e ali brincar e saltar, era, sobretudo, para as crianças de baixo nível social, de famílias pobres e para os filhos de operários, que esta educação era dirigida [...] Com essa ação educativa almejava-se criar no pré púbere a tendência para a verdadeira noção de seu lugar na sociedade na vida e exercitá-lo no convívio social mediante espírito de uma harmoniosa colaboração em constante proveito do progresso e do bem estar da comunidade (PEREIRA, 2005, p. 77-78).

No que diz respeito às ações realizadas pela Divisão de Documentação Histórica e Social, pretendia-se fazer um levantamento dos principais aspectos que cercavam o cotidiano da população, desde suas relações nos locais de trabalho até sua vida nas comunidades operárias que se formavam com a industrialização em São Paulo. Esse trabalho foi realizado a partir da análise do padrão de vida, nível social, nacionalidade e sua distribuição pelos bairros da cidade. A importância foi legitimada pelo caráter educativo pretendido (e proporcionado) na totalidade das ações do Departamento e suas divisões. O investimento em estudos e pesquisas sobre o cotidiano da classe operária da cidade de São Paulo também se caracterizou como uma forma de a direção do Departamento arrecadar verbas para a implementação dos seus projetos (ABDANUR, 1992).

Também marcada pela valoração imprimida pelo Departamento às manifestações culturais tradicionais foi a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, que pretendia mapear as manifestações folclóricas existentes no estado de São Paulo. A essas propostas, assim como as outras destacadas, podemos atribuir uma espécie de laboratório para as pretensões de expansão ou mesmo aplicação da política estabelecida pelo Departamento de Cultura para o âmbito federal. O sentido pretendido por essa proposta cultural foi estabelecer uma identidade nacional, o que caracterizou a influência modernista na instituição, que até certo ponto chegou a ser pensada como a concretização do projeto pessoal de Mário de Andrade, principalmente no que se refere a confecção de suas pesquisas sobre a cultura popular e as manifestações folclóricas nacionais.

A divulgação do trabalho realizado pela direção do Departamento de Cultura de São Paulo foi documentada na Revista do Arquivo Municipal. A primeira edição da revista, em 1934, publicou os documentos históricos que constituíram o acervo do Arquivo Municipal da cidade, além de também publicar informações referentes às

atividades programadas pela prefeitura. Em 1935 a revista foi incorporada ao então recém-criado Departamento de Cultura e Recreação e passou por algumas mudanças que a articularam de acordo com as ações pretendidas pelo Departamento. Sua linha editorial foi ampliada e diversificada, com a publicação de artigos de autores nacionais e estrangeiros com temas variados, sempre ligados a questões voltadas à preservação da cultura nacional. Apesar de períodos de interrupção, a Revista do Arquivo Municipal continuou a ser publicada, datando de 2006 sua última publicação, número que comemorou os trinta anos de Proteção do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo.

Logo no início das ações implementadas pelo Departamento foram levantadas críticas que questionavam a finalidade dos trabalhos estabelecidos. Os descontentamentos da oposição política municipal referentes à instituição foram direcionados ainda a participação das figuras de modernistas como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, além da maneira confusa como alguns vereadores entendiam as especificidades cabidas a cada órgão. A maior parte das críticas foram lançadas à instituição e seus gestores, acusando-os de realizarem ações vinculadas aos interesses políticos particulares. Esses elementos fizeram com que membros do Departamento fossem constantemente convidados a prestarem explicações sobre os projetos e trabalhos desenvolvidos. "Não existia consenso de que o novo organismo municipal era dotado de um princípio utilitário para a saúde da cultura" (BARBATO, 2004, p.31).

> Apesar de todas as objeções feitas ao desenvolvimento de suas atividades, a instituição paulistana acabou por transcender o reduzido espaço no qual nascera. Tendo repercussão extremamente favorável no exterior, a divulgação de suas atividades assumiu vulto após o II Congresso de Populações (1937), em Paris. Com a apresentação do trabalho intitulado "A representação dos fenômenos demográficos", Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes receberam uma menção honrosa. O prestígio alcançado por esse trabalho pode ser expresso na opinião do presidente do congresso ao dizer que 'pela primeira vez, se apresentava num laboratório de investigações sociológicas uma cidade au microscope' (BARBATO, 2004, p.35-36).

Em finais de 1937, com a instauração do Estado Novo, Francisco Prestes Maia assumiu a prefeitura paulistana no lugar de Fabio Prado – que foi exonerado. A mudança na orientação política municipal afetou significativamente o trabalho do Departamento de Cultura. "Pautados no autoritarismo, os desdobramentos da política

federal no âmbito municipal acabaram por transformar a instituição paulistana em um simples órgão de fisiologismo, ou numa 'empredoteca'" (BARBATO, 2004 p.38). Mesmo após sua redução para uma secretaria ligada ao gabinete do presidente, o trabalho iniciado pelo Departamento continuou mantendo suas atividades, "ora atendendo o interesse de um político, ora de outro" (FERREIRA, 2006, p. 53).

Após o fim do Estado Novo, em 1945, assim como toda a estrutura política do país, a cidade de São Paulo passou por uma reestruturação em sua administração pública, o que levou a mudanças nas diretrizes políticas. Tal influência se deu devido ao crescimento populacional que o município havia sofrido entre as décadas de 1920 e 1940, período no qual a população cresceu de setecentos mil para um milhão trezentos e vinte e seis mil e duzentos e sessenta e um habitantes (PEREIRA, 2005).

O contexto político gestado na década de 1940 fez com que o Departamento de Cultura também passasse por uma série de mudanças que acabaram por descaracterizar por inteiro o sentido e o direcionamento inicial pensado para a entidade. As reformas administrativas realizadas durante a gestão do prefeito Abrahão Ribeiro levaram em 1945 a integração do Departamento de Cultura à Secretaria de Cultura e Higiene. Contudo, em 1947, também como parte de uma reforma política na estrutura municipal, na gestão do prefeito Christiano Stockler das Neves, a instituição foi vinculada a Secretaria de Educação e Cultura. Nessas condições essa secretaria teve seu funcionamento até 1975, instante em que, devido mais uma vez a contornos políticos, agora na gestão militar, a instituição passou à condição de Secretaria Municipal de Cultura (BARBATO, 2004).

> Analisando-se essas questões de uma perspectiva global da secretaria, os objetivos estabelecidos para a área cultural – deste departamento e em sua relação com os da Secretaria de Educação e Cultura – implicaram restringir a noção de cultura, comparativamente aquela que norteou a existência do Departamento de Cultura, anterior as mudanças implantadas com a reforma administrativa de 1947 [...] O Departamento de Cultura, mesmo quando figurou como Secretaria – junto com a Higiene e a Educação – continuou sendo um departamento. Quer dizer, o que havia eram alguns órgãos culturais – bibliotecas, parques infantis, teatros – mas, cada qual atuando dentro das suas características próprias (PEREIRA, 2005, p. 104-105).

É importante ressaltar ainda que, apesar das críticas ao direcionamento político do trabalho empenhado na instituição cultural paulistana, esse serviu como referência

para outras administrações municipais, as quais podem ser encontradas até mesmo em projetos internacionais, como foi o caso das cidades de Paris, Praga, Haia, Nova York e Bueno Aires (FERREIRA, 2006). Da mesma forma que a criação do Departamento de Cultura foi possível devido às circunstâncias e aos interesses políticos envolvidos, principalmente sua vinculação direta com temas de interesse do Estado, também sua derrocada se deu nessas condições, deixando apenas resquícios de programas e projetos que aos poucos foram sendo substituídos ou adequados a outros interesses.

I.4- Os empresários na cultura pós Vargas

Após o final do Estado Novo, a figura dos empresários na área cultural voltou à tona. Mais especificamente entre 1945 e 1964, momento marcado pela reorganização ministerial que desmembrou o Ministério de Educação e Saúde em Ministério de Saúde e Ministério da Educação e Cultura (MEC) (1953), a área cultural contou com pouca ou nenhuma atuação do estado, lacuna que foi ocupada pela iniciativa privada. As ações mais marcantes nesse contexto foram a criação da TV Tupi e do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC).

> O interregno democrático de 1945 a 1964 reafirma as duas tristes tradições. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais nacionais. Elas, com exceção da atuação do SPHAN, praticamente inexistem. Apenas intervenções pontuais marcam o período democrático. A instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas (nacionais); a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão vinculado ao MEC (RUBIN, 2011).

A década de 1950 na capital paulista ficou marcada pelo desenvolvimento de indústrias ligadas à produção de material de transporte e de autopeças, e pelo processo de modernização da indústria alimentícia, fatores que possibilitaram o crescimento do número de empregos e o aumento de salários. O resultado desse processo foi o aumento do consumo, principalmente das famílias dos trabalhadores fabris. Outro fator responsável pelo dinamismo na cidade de São Paulo naquele instante foi a mudança de parcelas da população rural. “Nos meados dos anos de 1950, muda o padrão de industrialização e, portanto, do próprio processo de desenvolvimento capitalista no

Brasil [...] São Paulo transforma-se no centro manufatureiro hegemônico do país" (ARRUDA, 2005, p. 136).

> A notável expansão do setor produtivo industrial atraiu o interesse das empresas estrangeiras, que passaram a trocar suas antigas agências comerciais por filiais envolvidas em atividades manufatureiras. As facilidades oferecidas pelo governo brasileiro para a entrada de capital estrangeiro, exigindo apenas a sociedade com brasileiros ou a compra de suas empresas, aceleraram o processo. [Em] 1960 metade do capital industrial em São Paulo estava sob domínio estrangeiro, com exceção das oficinas de artesão (ARRUDA, 2005, p. 137).

Esse contexto também foi permeado pela participação de empresários de diversos setores da economia brasileira na área cultural, principalmente com investimentos em instrumentos de comunicação em massa como jornais, rádio e a televisão. É interessante observar que nesse instante a área cultural foi marcada pela participação de estrangeiros, representantes da burguesia industrial de origem imigrante, e por empresários pertencentes a uma sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão dos estrangeiros (ARRUDA, 2005). Esse novo empresário cultural marcou um período de expansão e manutenção da produção e das instituições artísticas e culturais articuladas, entre outros, pela forma como atrelavam sua relação ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil.

> No final da década de 40, o mecenato burguês adquire uma amplitude que a cidade até então não conhecera. E se manifesta sob formas inteiramente diversas. Já não se trata da burguesia cafeeira para a qual a valorização da cultura, no brilho dos seus salões, tem função aristocratizante [...]. E muito menos de um mecenato "benemérito", aplicado à manutenção de pequenas instituições ou de protegidos. Trata-se de um mecenato eminentemente burguês e de uma burguesia industrial suficientemente rica para despender grandes somas de dinheiro (GALVÃO, 1981, p. 14).

Diversas iniciativas na área nesse momento são atribuídas aos estrangeiros, como o engenheiro Franco Zampari, que participou da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948 e Francisco Matarazzo Sobrinho, que em 1948 ajudou na concretização do Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1951 também inaugurou a primeira Bienal de São Paulo, que reuniu a elite política, econômica e cultural do país. Outras ações desses empresários estiveram relacionadas à Companhia Cinematográfica Vera Cruz, estreitamente vinculada ao TBC e mantida por Ciccillo Matarazzo e Franco

Zampari. Em 1947 também temos a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Assis Chateaubriand, fundador da TV Tupi. Tais iniciativas marcaram os novos passos da inserção da ação empresarial na área cultural brasileira. Em finais da década de 1940 também foi criado o Clube de Cinema, instrumento que mais tarde gerou a Cinemateca Brasileira. O Clube foi criado por estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, como Paulo Emílio Salles de Oliveira, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza.

Na área teatral tivemos ainda a fundação da Escola de Arte Dramática por Alfredo Mesquita, em 1948. Em 1953, um dos seus ex-alunos, José Renato, iniciou os trabalhos do Teatro de Arena. Nesse sentido, tanto brasileiros como estrangeiros desempenharam funções claramente direcionadas aos ganhos políticos e econômicos que as circunstâncias propiciavam nas ações culturais realizadas na cidade de São Paulo naquele instante. Nesse cenário, a Escola de Arte Dramática (EAD) formou diversos atores, cenógrafos, críticos, dramaturgos e diretores e também ajudou no reconhecimento da profissão, que possibilitou um conveniente respeito ao trabalho artístico diante da sociedade. Em 1942, Alfredo Mesquita também fundou o Grupo de Teatro Experimental em São Paulo, no mesmo ano abriu a Livraria Jaraguá, que tinha uma sala de chá nos fundos e passou a ser ponto de encontro da intelectualidade paulista e de discussões sobre teatro. Todo o processo acima descrito foi fomentado pelo crescimento populacional e pelas mudanças na estrutura política e econômica da cidade. "Foi exatamente no bojo desses experimentos civilizatórios, ocorridos na cidade de São Paulo nesse período, que vicejaram as linguagens culturais mais renovadoras" (ARRUDA, 2005).

A área cultural só foi assumida novamente como atividade do Estado em 1961; a década de 1950 foi marcada por ações oriundas da iniciativa privada ou então os parcos e descontínuos investimentos no patrimônio histórico nacional. Na década de 1960, durante a rápida passagem de Janio Quadros na presidência, o Conselho Nacional de Cultura (CNC) foi reativado e composto por representantes da classe artística e de pessoas ligadas diretamente ao governo. O trabalho realizado pelo CNC, durante o curto governo de Janio Quadros, foi finalizado após a renúncia do presidente em agosto de 1961 e as mudanças políticas que ocorreram no país em 1962, fatores que o tornou novamente o CNC subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. A área foi assumida pelo Estado de forma significativa em 1964, após o Golpe Militar.

I.5- O governo militar e a nova lógica da política cultural no Brasil

Para recuperar os caminhos traçados pelo trabalho artístico e político na década de 1960 e 1970 é necessário destacar os determinantes da época, na medida em que remetem a um momento crescente de discussões em torno dos rumos que as artes começavam a assumir no Brasil. No bojo dessa discussão destacou-se a criação de instrumentos estatais para o controle da produção artística, bem como a pretendida eficácia política do trabalho artístico, característico de uma série de movimentos e grupos artísticos que tentavam resistir ao autoritarismo que distinguiu o período.

A década de 1960 foi marcada por um processo político mundialmente bipolarizado pela Guerra Fria. A economia mundial, principalmente na Europa Ocidental, foi beneficiada por forte crescimento: da produção de bens e serviços em escala mundial entre o início da década de 1950 e início de 1970, e aumento de dez vezes no comércio mundial de produtos manufaturados (HOBSBAWN, 1995). No Brasil, a política econômica do governo de Juscelino Kubitschek ampliou a ação do Estado no setor de Infra-Estrutura, o que implicou na redução de impostos e outras vantagens para atrair investimentos estrangeiros, principalmente para o fortalecimento da industrialização nacional, refletido a partir do crescimento das indústrias automobilísticas, de transportes aéreos e do aço. O resultado desses investimentos fez crescer, entre 1955 e 1961, 80% o valor da produção industrial brasileira. Entre os anos de 1957 e 1961 o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu a uma taxa anual em torno de 7%.

> O modelo de produção em massa Henry Ford espalhou-se para as indústrias do outro lado dos oceanos, enquanto nos EUA o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada junk food (o McDonal's foi uma história de sucesso do pós guerra). Bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa (HOBSBAWN, 1995, p. 259).

O crescimento da economia mundial, o constante desenvolvimento tecnológico, o consequente aumento da produção de bens de consumo e a abertura política ocorrida no pós-guerra possibilitaram o avanço dos movimentos sociais e um maior envolvimento da população brasileira nos debates políticos e sociais na época, os quais, sob a bandeira do fortalecimento do país e da identidade nacional, pretendiam realizar

mudanças na realidade política, econômica e social do país. Esses movimentos concentravam as principais reivindicações dos trabalhadores, fossem nas cidades ou nos campos. Os trabalhadores rurais, principalmente no Nordeste, liderados por Francisco Julião, formaram as Ligas Camponesas[3] em favor da Reforma Agrária Radical. Nas cidades, estudantes e trabalhadores operários se organizavam em entidades estudantis e sindicatos. A participação de artistas e intelectuais ficou marcada, nesse instante, pelos debates sobre o alcance e a possibilidade de um trabalho artístico revolucionário que estivesse ao alcance da população, "dos sonhos com uma Sierra Maestra que nos livrasse do imperialismo, do latifúndio e da miséria" (MORAES, 1989, p. 24).

Esse período, marcado por agitações populares, com surtos de renovação em vários setores da sociedade, foi contagiado com a possibilidade de mudanças a partir de reformas estruturais na política e na economia brasileira; momento em que temas como esses deixavam de fazer parte do cotidiano de um pequeno grupo privilegiado para penetrar no universo do trabalhador, do estudante, do padre, do intelectual, do militar, do homem comum. A politização respirada nos setores intelectuais de esquerda foi expressada no meio estudantil pela União Nacional dos Estudantes (UNE), pela União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e pela União Metropolitana dos Estudantes (UME). A UNE participou ativamente da campanha pela posse de João Goulart, deslocando, inclusive, a sua sede para Porto Alegre, onde o governador Leonel Brizola liderou a resistência a um golpe militar. A pauta de reivindicações defendida pela UNE incluía reformas na educação e no setor agrário, combate ao imperialismo estadunidense, e pediam maior participação dos trabalhadores nas decisões políticas do país.

A produção cultural brasileira na década de 1960 também ficou marcada pelo engajamento político de artistas, refletido diretamente nos debates políticos travados no país. Essa prática começou com o CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) - e chegou a vários segmentos da área cultural. A música, a literatura, o teatro, o cinema, a arquitetura foram atingidos pelo engajamento político de artistas como Glauber Rocha, Ferreira Gullar e Antonio Callado. Havia na produção e

[3] Segundo Bosi (2001), as Ligas Camponesas foi um dos movimentos sociais mais importantes do período. Criada em meados da década de 1950, o movimento iniciado por Francisco Julião pretendia organizar pequenos proprietários e arrendatários rurais em torno de questões sobre a exploração sofrida pelos trabalhadores, contra a elevação do preço dos arrendamentos e contra a expulsão das terras. As Ligas Camponesas se espalharam por todo o país, principalmente no Nordeste.

no consumo cultural um grande interesse por tudo o que era nacional; pretendia-se uma arte com um maior contato do público com a realidade social e política do país.

O cinema nacional da década de 1960 procurou oferecer ao público novas opções de produtos cinematográficos, a partir da realidade social e política nacional, opção que em certos momentos colocaram os cineastas de maneira radicalmente contrários aos produtos oriundos da industria de Hollywood. A produção teatral também floresceu; teatrólogos, entre os quais se destacaram Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e Gianfrancesco Guarnieri escreviam textos sobre questões sociais e críticas à elite cultural brasileira. Os temas tratados nas produções culturais do período pretendiam levantar questões acerca dos problemas enfrentados por grande parte da população e o trabalho artístico passou a ser um dos principais instrumentos na pretensão de reivindicar mudanças na política brasileira. Esse trabalho foi realizado a partir da nacionalização dos temas, ou seja, autores começaram a desenvolver uma produção cultural com temas ligados à política e identidade nacional.

O processo de democratização política e social, com a crescente mobilização popular pelas chamadas Reformas de Base – que incluía a reforma no sistema educacional, no setor agrário, no campo político, social e econômico, a nacionalização das empresas "concessionárias de serviço público, dos frigoríficos e da indústria farmacêutica; a estreita regulamentação da remessa de lucros para o exterior e a extensão do monopólio da Petrobrás" (BOSI, 2000, p. 448) – foi interrompido pelo golpe militar de abril de 1964 que, surpreendendo aqueles que esperavam a revolução brasileira a qualquer instante, acabou por dificultar a atuação dos movimentos sociais, principalmente devido ao autoritarismo violento imposto pelo regime que acabara de nascer. Mesmo diante do quadro de mobilização social, o contexto em 1964 ficou marcado pela posição ideológica da "outra camada geológica" da sociedade, a qual, através da Marcha da família, com Deus pela liberdade[4], lutava contra o divórcio, a reforma agrária e a comunização do clero.

O País que no início da década de 1960 estava "incrivelmente inteligente", no dizer de Roberto Schwartz, com manifestações antiimperialistas, pela reforma agrária e reformas na educação, passou a observar surpreso o surgimento de uma nova política que se instaurava com o regime militar. O golpe de 1964 mudou o curso das discussões

[4] A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi organizada em São Paulo dia 19 de março de 1964, a partir das associações de senhoras católicas ligadas à igreja (BOSI, 2001, p. 460).

acerca do desenvolvimento nacional, previsto pelas Reformas de Base de 1962, para implantar o modelo de modernização da economia, integrando-se ao modelo de abertura do mercado nacional. Nesse momento, a implantação da censura começou a se fazer presente na sociedade brasileira, contra os comunistas e pela "segurança nacional", através da repressão e tortura a presos políticos, firmando o clima de terror imposto pelo regime contra os oposicionistas ao governo.

Contudo, à revelia das constantes pressões exercidas pelos mecanismos de repressão instituídos pelo regime militar, a produção intelectual cresceu consideravelmente em diversos segmentos da sociedade brasileira. Manifestações estudantis e sindicais, como as greves de Osasco (SP) e Contagem (MG) em 1968; movimentos ligados a partidos políticos como o Partido Comunista Revolucionário Brasileiro (PCBR), que surgiu em 1967 como dissidência do Partido Comunista Brasileiro (PCB); grupos ligados à igreja católica como a Ação Popular (AP), uma organização clandestina da esquerda que atuou entre os anos de 1962 e 1973 contra a repressão do governo militar, surgiam de maneira a explicitarem seu descontentamento pela maneira como estavam sendo conduzidas as questões políticas no país (GORENDER, 1987). No campo artístico - especialmente nas áreas ligadas à esquerda – o Show Opinião e o Teatro Popular União e Olho Vivo, realizaram destacados debates sobre cultura e política.

O combate ao Regime militar foi fortalecido de diversas maneiras. Se a organização de uma guerrilha, tanto rural como urbana, para uns foi a melhor saída para o enfrentamento ao regime, outros procuraram montar suas estratégias de resistência e reivindicação política através do trabalho artístico. Nesse campo, os trabalhos eram realizados a partir de temas sociais e políticos que caracterizavam o período, principalmente pelo debate que apontava a produção cultural como ponto fundamental para uma reflexão histórica sobre o contexto em questão e a instauração imediata de uma resistência organizada. O teatro surgiu trazendo para o público um debate político que pretendia intervir no processo de conscientização da sociedade, propagando a necessidade de uma resistência da população contra o autoritarismo imposto pelo Estado e a favor da luta pelo resgate de valores que haviam sido suprimidos pelo novo regime, como a liberdade e a democracia.

O contexto marcado pela repressão militar se caracterizou pela criação de mecanismos ligados aos órgãos policiais do governo que impediram a realização de

diversas peças nacionais e estrangeiras nos palcos brasileiros. Dramaturgos, atores e diretores como César Vieira e Ferreira Gullar foram arbitrariamente agredidos e proibidos de realizarem suas atividades artísticas. O descontentamento da classe artística brasileira foi expresso no Manifesto dos 1500, que ocorreu após vários cortes feitos pela censura em São Paulo no Show Opinião, além da proibição do filme Vidas Secas, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em várias cidades do Nordeste. Outro fator que estimulou o manifesto foi a notícia de que o general Riograndino Kruel, então chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, teria enviado uma circular aos censores estaduais recomendando a retirada de cartaz do espetáculo Liberdade, Liberdade, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes no Rio de Janeiro. Isso fez com que artistas e intelectuais se reunissem em assembléia no Teatro Santa Rosa, na capital fluminense, para redigirem uma carta ao presidente Castelo Branco, contendo cerca de um mil e quinhentas assinaturas:

> Os intelectuais e artistas brasileiros, unidos, decidiram manifestar a V. Excia. sua apreensão em face do quadro de ameaças que se vem armando em torno das atividades culturais no Brasil [...] Livros e revistas são apreendidos em diferentes pontos do País; autoridades diplomáticas dificultam a apresentação, em festivais internacionais, de filmes brasileiros que retratam aspectos de nossa realidade; escritores, professores, cientistas, artistas, editores e jornalistas são presos e perseguidos em virtude de suas atividades profissionais; espetáculos teatrais são mutilados ou ameaçados de proibição, depois de liberados pela censura – fatos que marcam invariavelmente o início de terríveis épocas de negação do homem [...] Sr. Presidente: os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que tem de fundamental: a liberdade. Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e amplo debate das idéias, a crítica dos costumes sociais, estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.[5]

[5] O Teatro e a Luta pela Liberdade. In: **Revista da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ano IV - Caderno Especial de Teatro nº 02 – Julho, 1968, p. 255.

Contudo, nenhuma atitude foi tomada em relação às críticas. Pelo contrário, a repressão à área cultural continuou com a prisão de estudantes e de artistas, especialmente do teatro. No ano de 1967 inúmeras peças sofreram cortes ou tiveram problemas com a censura, entre elas *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, *Volta ao Lar*, de Harold Pinter e o *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Outros textos como *O Homem e o Cavalo* também de Oswald de Andrade, foram expressamente proibidos.

No início de 1968, em Brasília, *Um bonde chamado Desejo,* de Tennessee Williams foi tirado de cartaz pela censura, que suspendeu por trinta dias as apresentações da atriz Maria Fernanda e do diretor Oscar Araripe. Esse episódio resultou em uma manifestação dos trabalhadores teatrais que protestavam contra as interdições na área, episódio que levou a uma greve de três dias nos teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nos dias 11, 12 e 13 de fevereiro de 1968 todos os espetáculos que seriam realizados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo foram cancelados, o que mobilizou parte da área cultural em torno de reivindicações que visavam desde a liberação de peças e filmes interditados até a reformulação da censura de acordo com os princípios da liberdade de criação artística. A repercussão da greve preocupou as autoridades, que imediatamente instituíram no âmbito do Ministério da Justiça uma equipe integrada por representantes do teatro e do Ministério, para elaborar um anteprojeto de uma nova lei sobre censura. Ao organizar a comissão que daria início aos trabalhos, o ministro da Justiça Gama e Silva tentava tranqüilizar as pessoas dizendo que "o teatro é livre; a censura não incomodará mais" (MICHALSKI, 1985, p.34). Entretanto, as proibições, cortes e agressões trazidas pela da censura se intensificaram.

> O presidente Costa e Silva vai a TV para comentar a "imoralidade" da peça Santidade, de José Vicente, que acaba de ser proibida, e distribui exemplares da peça aos donos dos principais jornais, pedindo que se manifestem a respeito. Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na 'imoralidade dos espetáculos e na quantidade de palavrões ditos no palco [...] A tensão chega ao auge em julho, quando o Comando de Caça aos Comunistas invade em São Paulo o teatro onde está sendo apresentada a peça Roda Viva, de Chico Buarque, espanca e maltrata vários membros do elenco e destrói o cenário e o equipamento técnico [...] O Teatro Gil Vicente, em Porto Alegre, e o Opinião, no Rio de Janeiro, sofrem atentados a bomba. Artistas em posição de liderança na luta contra os abusos repressivos enfrentam represálias e humilhações: Flávio Rangel, por

> exemplo, é detido na rua e tem sua cabeça raspada pela polícia, enquanto Cacilda Becker é demitida do seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança (MICHALSKI, 1985, p. 34).

Diante dessas circunstâncias, a produção teatral sofreu uma queda considerável no circuito carioca. Em meados de 1968 a atividade teatral havia entrado em crise, o que diminuiu o ritmo dos lançamentos e o número dos espetáculos em cartaz; em 1969 apenas três peças estiveram em cartaz. O ano de 1968 é considerado como um diferencial desde que havia sido instaurado o regime militar, pois nesse ano foi decretado o Ato Institucional 05 – o que se convencionou chamar de "o golpe dentro do Golpe", devido à reestruturação interna das políticas militares. O AI 05, mecanismo sem prazo de vigência, deu amplos poderes ao presidente Costa e Silva para suspender mandatos e direitos políticos, dispensar e aposentar servidores públicos, limitar garantias individuais, cancelar habeas corpus, censurar a imprensa, suspender direitos e garantias de magistrados, intervir nos estados e municípios e decretar recesso parlamentar do Congresso Nacional, das Assembléias estaduais e das Câmaras municipais. O AI-5 possibilitou ainda a efetivação de diversas represálias contra opositores do governo, a saber, antecipou a aposentadoria de Ministros do Supremo Tribunal Federal e a regulamentação da censura à imprensa e a qualquer outro instrumento que viesse a se posicionar contrário à política do governo. Essas medidas foram entendidas como necessárias em nome do restabelecimento da ordem, da segurança nacional e em defesa da democracia (MICHALSKI, 1985).

Para o teatro, o ano de 1968 é identificado como um dos mais repressivos de todos os tempos, pois é quando o mecanismo de censura assume, definitivamente, o papel principal na cena nacional e desencadeia uma repressão aberta contra a produção teatral e presente constantemente no cotidiano dos artistas (MICHALSKI, 1985). Grande parte da diminuição das atividades teatrais se deve à violência trazida pelo AI-5. Por outro lado a constante pressão psicológica e o medo de represálias, promovida pelo governo que mostrava o teatro como subversivo e centro de perversões, também afastou das bilheterias o maior público dos teatros brasileiros, a classe média. Mesmo com a diminuição dos espetáculos, as agressões sofridas pela classe não cessaram, embora seja difícil de acompanhar estatisticamente devido às restrições que atingiram também a imprensa brasileira.

Mesmo com as restrições cada vez mais severas a que ficou sujeito o teatro, podemos perceber que durante a década de 1970 a produção teatral continuou a crescer, principalmente a partir de novas experiências e formas de representação. Como afirma César Vieira[6], foi o momento em que diversos grupos teatrais como o TUOV, Núcleo Expressão de Osasco, Núcleo Independente, começaram a realizar espetáculos na periferia paulistana em busca do contato com um público verdadeiramente popular. Esse movimento entendia o teatro como um importante instrumento para levantar o debate acerca do contexto político e social brasileiro e, assim, tentar criar novos espaços e alternativas para a reivindicação das reformas políticas necessárias para a sociedade. Dessa maneira, dramaturgos, atores e diretores que participavam desse movimento, como Celso Frateschi e César Vieira, entendiam ser necessária a compreensão da responsabilidade histórica do trabalho social e político da arte.

As transformações ocorridas na área cultural nesse instante também possibilitaram a criação de novos hábitos, como uma espécie de reeducação de grande parte da população brasileira, visando à adaptação do público consumidor aos novos padrões de comportamento e consumo que se formavam nas grandes cidades brasileiras. Essa reeducação da sociedade ligada ao pretendido desenvolvimento político e cultural tinha como proposta educar esse novo mercado de trabalho e consumo e assim criar novos hábitos para um homem novo (MICELI, 1984). Para tanto, a partir de 1968, além de mecanismos de repressão, também foram criados diversos instrumentos para facilitar o acesso desse novo homem ao momento que surgia, ou seja, foram tomadas diversas medidas para facilitar a liberação de crédito ao consumidor, apresentadas como "medidas adotadas visando à implantação de um mercado de bens duráveis e semiduráveis, acompanhado de um desenvolvimento espantoso das técnicas de publicidade" (KEHL, 1986).

As ambigüidades presentes nas políticas para a área cultural nacional no período militar devem ser entendidas a partir de um processo mais amplo, envolto, principalmente, pela marginalização econômica, social e cultural de grande parte da população brasileira nas décadas de 1960 e 1970. O crescimento do mercado cultural nesse instante foi contínuo e possibilitou a consolidação da indústria cultural nacional e reorganizou o pensamento político estatal no que se refere à área da cultura (ORTIZ, 1985).

---

[6] Entrevista ao autor em outubro de 2007.

Os investimentos governamentais na área cultural durante o regime militar tiveram um papel fundamental para o estabelecimento da relação entre Estado e produção cultural no Brasil, haja vista a forma como as políticas culturais marcaram terreno nos governos seguintes, atrelando o fomento e o incentivo à produção de bens e serviços culturais aos interesses do mercado, isentando o estado de gastos "supérfluos". Essa posição descaracterizou o sentido público das políticas para a área cultural, uma vez que transferiu para as empresas que utilizam os mecanismos de fomento o poder de decidir qual atividade ou produção artística deveriam receber os benefícios. A tentativa de estabelecimento de uma indústria cultural nacional nesse momento foi forjada, portanto, tendo em vista um programa político ideológico, no qual a área cultural brasileira deveria ser guiada a partir das diretrizes amparadas na Política Nacional de Cultura, de maneira a consolidar e dinamizar o mercado cultural do país.

I.6- Política cultural e desenvolvimento – o Plano Nacional de Cultura (1975) e o Conselho Federal de Cultura (1966)

I.6.1- O Conselho Federal de Cultura – CFC

A década de 1970 ficou igualmente marcada pela forte repressão aos meios intelectuais e artísticos. Devido ao contínuo avanço da política instituída pelos militares, continuaram as perseguições àqueles que insistiam em questionar as medidas adotadas pelo governo. As críticas e o posicionamento contrário fizeram com que diversas pessoas fossem perseguidas, presas e exiladas pelos mecanismos de censura. O constante controle sobre a área cultural fez com que diversos trabalhos artísticos que estavam sendo realizados fossem impedidos de continuarem. Trata-se, por excelência, de um período envolvido pelo processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, no qual a política econômica começou a atribuir à cultura um papel importante para o desenvolvimento nacional. Esse processo político também se caracterizou pela atuação do Estado como financiador e elaborador de produções artísticas e leis protecionistas a iniciativas nacionais (RIDENTE, 2000).

A atuação do governo militar na área da cultura teve início já em 1966, durante o governo de Castelo Branco, ano em que foi criada uma comissão destinada a apresentar

sugestões para a reformulação da área cultural do país. Entre as prioridades apresentadas pela comissão estava a necessidade de criar o Conselho Federal de Cultura, um órgão vinculado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC). A estrutura a ser utilizada pelo CFC foi orientada nos moldes do Conselho Federal de Educação. O CFC foi instituído pelo Decreto-Lei n° 74, de 21 de novembro de 1966, e instalado a partir do Decreto n° 60.237, de 27 de fevereiro de 1967; permaneceu em funcionamento por mais de vinte anos e teve sua dissolução decretada em 1990 (CALABRE, 2006).

No pronunciamento durante a instalação do CFC, o presidente Castelo Branco afirmou que

> para suprir a grave lacuna existente, julgou o Governo que, a exemplo do Conselho Federal de Educação, tão forte no seu espírito federativo, também um Conselho Federal de Cultura deveria atender as peculiaridades regionais, sem prejuízo de ser o órgão governamental destinado a defender, estimular e coordenar, nas suas linhas mestras, a um plano nacional (CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1975).

O CFC foi criado de maneira a substituir o Conselho Nacional de Cultura (CNC), entendido como tendo um papel limitado na área cultural, o que impediu o órgão de corresponder às necessidades e às demandas a que estava sujeito. O CFC foi o órgão normativo da Política Cultural do Regime Militar, e entre suas atribuições estavam a formulação de uma política cultural para o Brasil, articulada entre os órgãos federais, estaduais e municipais, além de universidades, escolas e instituições culturais; deveria ainda cooperar para a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura (CEC), com vistas ao levantamento das necessidades regionais e locais, e à integração da cultura no país; o CFC também deveria realizar a promoção dos bens e serviços culturais no exterior; deveria articular-se de maneira a criar o primeiro Plano Nacional de Cultura, o que ocorreu em 1975; deveria ainda promover espetáculos, conferências, festivais de cultura, entre outros pontos promovidos a cartão postal da cultura brasileira.

Em 1971 vinte e dois Estados já possuíam Conselhos Estaduais de Cultura, resultado de entendimentos diretos entre os Governos Estaduais e a Presidência do Conselho Federal de Cultura. A exceção de São Paulo e do Estado da Guanabara – correspondente ao estado do Rio de Janeiro – nenhum outro Estado contava com um Conselho de Cultura. O crescimento dos CEC acabou por estimular a criação dos

Conselhos Municipais de Cultura (CMC) em diversos municípios do país. O trabalho realizado pelo CFC, a partir da ampliação e da expansão de sua proposta para o campo político municipal, bem como outras ações, mostrou a forma como o Regime Militar entendeu como deveria ser a participação da área cultural no seu projeto de desenvolvimento para o país, ou seja, "contribuir para a ampliação do processo de institucionalização do setor cultural nos diversos níveis da administração pública" (CALABRE, 2006).

Em 1973, durante a gestão de Jarbas Passarinho na pasta do MEC, o CFC trabalhou na confecção do documento intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*. Esse documento enfatizou a necessidade de criação de um novo organismo [ou mesmo] a adaptação de algum órgão já existente, de maneira que esse tivesse sua hierarquia ampliada para planejamento e execução de ações, programas e políticas para a manifestação de bens e serviços culturais, ou seja, o documento apontava para a importância da criação de um Ministério específico para a área da Cultura (COHN, 1984). Essa proposta, assim como tantas outras surgidas durante a década de 1970, apresentou uma preocupação acerca da cultura como formadora da identidade nacional; o documento ainda alertou para a falta de uma ação efetiva nessa área, no sentido em que deixar de promover ou de preservar as manifestações e o patrimônio culturais ocasionaria um risco para a segurança nacional. As dificuldades em conciliar as pretensões políticas e culturais fizeram com que o documento fosse tirado rapidamente de circulação (COHN, 1984).

> A apresentação do Boletim do Conselho Federal de Cultura, número nove, traz a afirmação de que o documento *Diretrizes para uma política nacional de cultura* havia sido elaborado conforme recomendações do ministro Jarbas Passarinho. Estariam ali traçadas as linhas gerais e as normas de ação do governo na área da cultura, com base no tripé: defesa do patrimônio, incentivo a criatividade e a difusão da cultura (CALABRE, 2006).

Em 1970, durante a gestão de Jarbas Passarinho no MEC, o CFC foi convidado a participar de uma reestruturação no Ministério. Entre as propostas apresentadas pelo organismo foi citada a necessidade de criação de uma "Secretaria de Cultura de caráter executivo, destinada a coordenar todos os órgãos culturais ligados ao Ministério, visando à implantação e ao cumprimento do Plano Nacional de Cultura". Entretanto, de

maneira até mesmo experimental, uma das propostas apresentadas originou o Departamento de Assuntos Culturais (DAC).

O DAC foi um órgão ligado diretamente ao MEC, e foi responsável por todo o conjunto de instrumentos culturais do governo federal. Foi instituído pelo Decreto n° 66967, que reestruturou a maior parte do Ministério na década de 1970 e teve como principal objetivo a proteção, a promoção e a preservação dos bens e serviços culturais. O Departamento foi integrado por diversos órgãos a ele subordinado, a saber, Biblioteca Nacional; a Biblioteca Antonio Torres; o Museu da República; o Museu Imperial, o Museu Villa Lobos; o Serviço Nacional de Teatro; o Serviço de Radiodifusão Educativa; a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Junto aos órgãos subordinados existiam ainda os órgãos vinculados – o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional; a Fundação Casa de Rui Barbosa; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; o Instituto Nacional do Cinema; a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). O DAC contou ainda com a Comissão Nacional de Belas Artes como órgão de cooperação (CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1975).

Também reflexo dos interesses do regime militar em atuar de maneira mais efetiva na área cultural foi a criação, ainda em 1973, do Programa de Ação Cultural – o PAC. Esse programa pretendia reafirmar a importância da relação entre Estado e a produção cultural nacional, entretanto, contrário ao documento *Diretrizes*, as propostas apresentadas pelo PAC não apontavam para a criação de um órgão específico para a área cultural, muito menos intencionava a formulação de uma política cultural estatal. Sua atuação se caracterizou como uma abertura de crédito, financeiro e político a algumas áreas da cultura, até então desassistidas pelos demais órgãos oficiais. O PAC também pode ser entendido como uma tentativa oficial de melhorias na relação com os meios artísticos, culturais e intelectuais (MICELI, 1988).

A criação do PAC se deu de maneira emergencial, sem a orientação necessária para a atuação do organismo e possibilitou ao programa ocupar os espaços vazios deixados pelo DAC. Entretanto, a expansão do Programa levou a conflitos com outras áreas do MEC, e em 1975, com Ney Braga a frente do MEC, houve uma proposta de criar uma instituição que continuasse o trabalho nas áreas da produção cultural até então assistidas pelo PAC, o que levou ao encerramento do Programa (GUIMARÃES, 1996).

> Ao PAC não foi, entretanto, atribuída a função explicita de formular uma política oficial de cultura. Por outro lado, ele também não possuía características de um órgão da administração pública, como por exemplo o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, cuja função era coordenar as instituições culturais subordinadas ao MEC. O Programa operava através de núcleos e grupos tarefa que deviam atender as diversas áreas da produção cultural, tais como literatura, teatro, dança, artes plásticas, patrimônio, etc. tratava-se de uma fórmula mais flexível de atuação do MEC na área cultural, contando com um significativo volume de recursos e com a possibilidade de contratação de pessoal, sem ter de recorrer apenas aos funcionários pertencentes a administração pública (SILVA 2001).

Outra criação do Regime Militar na área cultural se deu fora da estrutura do MEC. Em 1975 foi criado o Conselho Nacional de Referencia Cultural – CNRC. O órgão foi idealizado por Aloísio Magalhães e foi apoiado e mantido com verbas oriundas de um convênio que envolveu os Ministérios da Indústria e do Comércio, o Ministério da Educação e da Cultura, Ministério do Interior e Ministério das Relações Exteriores. A função a entidade foi aprofundar as pesquisas e estudos sobre a cultura brasileira de maneira a fortalecer as ações na proteção do patrimônio cultural. "O CNRC, representou no âmbito da política de preservação do patrimônio histórico e artístico, o que o PAC significou para a política de incentivo a produção cultural" (SILVA, 2001, p. 108).

As ações realizadas pelo órgão possibilitaram uma reorganização na política de proteção realizada pelo IPHAN. A dinâmica assumida pelas ações suplantou o caráter restaurador de edifícios históricos e arquitetônicos das políticas e programas até então criados. Isso foi possibilitado devido ao seu caráter flexível, pois até então não estava ligado institucionalmente, foi considerado para-institucional, o que possibilitou maior agilidade na realização de suas propostas, uma vez que também foi autônomo na totalidade de suas ações, tanto na definição dos programas como na contratação de mão de obra. Outro fator que marcou o CNRC foi o fato de sua autonomia também ter sido estendida para o gerenciamento dos recursos utilizados para seus trabalhos (SILVA, 2001). Se no início foi importante a condição não institucional da entidade, em 1979 sua continuidade passou a depender de sua institucionalização, que ocorreu nesse mesmo ano a partir da fusão de diversos órgãos, entre eles o CNRC e o IPHAN, em um único organismo, a saber, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (SILVA, 2001).

I.6.2- A Política Nacional de Cultura – PNC (1975)

No mesmo ano de criação do CNRC – 1975 – o Conselho Federal de Cultura deu continuidade as suas propostas de institucionalizar a área cultural e inserí-la no modelo de desenvolvimento nacional proposto pelo Regime Militar. Esse trabalho resultou em 1975 na criação da Política Nacional de Cultura (PNC), um programa político criado durante o governo Geisel, que tinha à frente do MEC o ministro Ney Braga. A criação da PNC concretizou, portanto, o reconhecimento oficial da necessidade de incluir a cultura no programa de desenvolvimento pretendido pelo governo para o país. A atuação do Estado na área cultural, até então limitada a programas e projetos circunstanciais, passou, a partir da criação da PNC, a assumir um lugar de destaque na política geral de desenvolvimento e segurança do governo.

Os objetivos propostos com a PNC estiveram envoltos pelo controle e pelo incentivo, de maneira que não fugiu à regra de outros instrumentos em suas articulações de realizar a proteção e valorização do patrimônio cultural, entretanto trouxe uma nova medida para a valorização da criatividade das manifestações e produções de bens e serviços culturais nacionais. As ações propostas foram diretamente ligadas à posição de desvantagem a que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas por adversários (COHN, 1984). A PNC, elaborada por representantes do Conselho Federal de Cultura, foi entendida como uma proposta que representou uma espécie de retaguarda daquilo que poderia chamar de atuação do Estado na área cultural, pois os diversos mecanismos políticos criados pelos militares como forma de neutralizar os trabalhos artísticos até então realizados pelas forças adversárias do governo – como a censura e as intervenções diretas em produções artísticas – também foram utilizados na tentativa do governo assumir o controle do processo da produção cultural no passo seguinte (COHN, 1984). Todas as iniciativas faziam parte da política militar, que tinha como finalidade a promoção das reformas políticas necessárias favoráveis às suas metas, além de instituir um novo programa de desenvolvimento – o II PND.

A PNC representou um importante papel no processo pelo qual o Estado buscou formular estratégias para atuar mais efetivamente na área cultural, pois essa se caracterizou como um ponto nevrálgico para o governo, que não se restringiu apenas a controlar ou reprimir o trabalho artístico da esquerda, contrários à política militar, mas

também a adequar a política cultural brasileira aos novos padrões de consumo trazidos com as transformações na economia internacional. Esse modelo pretendia a inserção do Brasil no grupo dos países desenvolvidos. Podemos observar que a proposta do governo militar em criar mecanismos de atuação na área cultural possibilitou o surgimento de uma série de entidades e organismos como o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a criação da Fundação Nacional da Arte (Funarte), além da reestruturação do Serviço Nacional do Teatro (SNT)[7], entre outros. Os constantes esforços para a centralização da área cultural pelo estado foram efetivados com a criação da PNC, que fortaleceu o caráter mercadológico da produção cultural, além de facultar ao governo a função de julgar o que interessa ou não, o que é excessivo, ou seja, deve apontar os males e estimular o que julga de qualidade (SUSSEKIND, 1985).

Mesmo que na prática a PNC tenha favorecido o surgimento de diversos órgãos e instituições, o que permitiu a formação de equipes estáveis de técnicos responsáveis pela elaboração, acompanhamento e a avaliação de projetos nos diversos ramos da produção cultural, é necessário observar em que sentido esses mecanismos tiveram uma efetiva eficácia na área, uma vez que o mesmo governo, preocupado com a cultura no país, censurou e reprimiu diversos trabalhos artísticos, além de prender, torturar e mandar para o exílio diversos artistas, até mesmo aqueles que não tinham ligações diretas ou mesmo indiretas com projetos que questionavam o governo.[8] Os paradoxos e os contrastes dessa política oficial para a cultura em relação às restrições de diversas produções artísticas podem ser observados tendo em vista que uma das preocupações da PNC foi garantir a formação de uma identidade nacional forte e influente, pois o descaso com o acervo e com a produção de bens e serviços culturais nacionais representariam riscos para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional (COHN, 1984).

> Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age

[7] O SNT foi criado em dezembro de 1937, no momento em que também era implantado o "Estado Novo", durante o governo de Getúlio Vargas. A criação do órgão foi entendida como um gesto de aproximação com a classe artística, oferecendo a perspectiva de o governo vir a atender as necessidades e interesses.

[8] Sobre esse assunto conferir o trabalho: ARAUJO, P. C. Eu não sou cachorro não. Record. Rio de Janeiro, 2003.

> como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas peças teatrais, filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial [...]; O movimento cultural pós 64 se caracteriza por duas vertentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundido os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 2001, p. 114).

A PNC, além de servir aos interesses de centralização do governo como promotor artístico por meio de prêmios, incentivos e financiamentos oferecidos pelas instituições culturais oficiais, também ficou caracterizada pela função mercadológica e pela forma como pretendia assegurar para o governo o controle dos mecanismos político e ideológico nacional. Esse mecanismo político fez com que a indústria cultural, desenvolvida no bojo do frágil capitalismo brasileiro, tivesse um crescimento constante, o que mais tarde deu emprego e bons contratos a diversos artistas, incluindo pessoas ligadas à produção cultural de esquerda (RIDENTE, 2000).

Na apresentação do PNC, o então Ministro Ney Braga aponta os objetivos centrais da ação do MEC, a saber, apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos, além de zelar pelo patrimônio histórico, contudo, a intervenção estatal se moldou de maneira velada, como forma de garantir a não intervenção estatal no programa. As justificativas para as ações indicavam para a ampliação do conhecimento acerca da diversidade cultural brasileira (POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA, 1975). Esse pressuposto se deu devido a orientação do PNC de que a cultura no Brasil se caracteriza por uma dupla dimensão: a regional e a nacional. A expansão dos Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura se deu justamente como forma de levantar dados e informações sobre as manifestações e produções artísticas e culturais na maior parte do território nacional. É importante frisar a forma como o documento aponta a importância da cultura para o desenvolvimento nacional:

> O atual estágio do desenvolvimento brasileiro não pode dispensar a fixação do objetivos culturais bem delineados. O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto. A plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram. Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo do desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada de tal situação. É preciso que

> todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse efeito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional (POLITICA NACIONAL DE CULTURA, 1975).

O programa instituído pela PNC foi traçado a partir de cinco eixos a serem melhores trabalhados pelas políticas culturais. O *Conhecimento* acerca das raízes da cultura nacional afirmou a necessidade de aprofundar as pesquisas sobre a formação do povo brasileiro; *A preservação dos bens de valor cultural*, como constantemente afirmado ao longo da atuação do Regime Militar na área cultural, foi reafirmada pela PNC. Nesse ponto a política procurou promover e adequar a cultura brasileira frente ao surgimento de novos padrões culturais surgidos a partir das transformações ocorridas na sociedade. A promoção e defesa da cultura nacional se deram de maneira a preservar os valores sociais que o Regime Militar entendeu ser o ideal para o Brasil. O *Incentivo a criatividade* foi outro item importante na PNC, pois teve como finalidade implementar propostas para capacitar trabalhadores, bem como equipamentos culturais. A justificativa desse projeto estava nas dificuldades enfrentadas pelos órgãos culturais em realizar políticas devidamente adequadas, reflexo da falta de qualificação e experiência profissional quantitativa e qualitativamente no processo de confecção dos instrumentos.

Essa característica foi ligada ainda a questão da *difusão das criações e manifestações culturais*, que deveria evitar a total dominação de produtos estrangeiros no consumo cultural do brasileiro, assim esse eixo se estruturou tendo em vista uma melhor articulação entre o Estado e os meios de comunicação de massa. Para todo o processo previsto na PNC foi necessário sua articulação a partir da *integração* de outras áreas, principalmente com áreas também estratégicas para o Regime Militar, o que possibilitou ações e políticas em conjunto entre as áreas da cultura, economia, trabalho, segurança, desenvolvimento e educação (POLITICA NACIONAL DE CULTURA, 1976).

> Assim, foi no governo Geisel que, mais uma vez – como no período Vargas - , o Estado assumiu um duplo e complexo papel. Por um lado, como agente de repressão e censura, ele combateu as manifestações culturais consideradas prejudiciais a imagem do país e reprimiu aquelas tidas como subversivas. Por outro, o Estado assumiu o papel de promotor e incentivador das atividades e manifestações culturais tidas como originais, próprias de nossa especificidade cultural. Manifestações culturais, como o carnaval e o futebol, foram apropriadas e transformadas em símbolos da criatividade e genialidade nacionais (SILVA, 2001, p. 138).

A Política Nacional de Cultura conseguiu inserir uma nova linha de planejamento e gestão das ações governamentais na área cultural, além de propor a ampliação e o fortalecimento do mercado de consumo de bens cultuais, o que também justificou sua inserção junto às áreas entendidas como fundamentais no processo de desenvolvimento econômico do país pensado pelo Regime Militar. A forma como essas ações foram expressas no documento alertava para a importância de dinamizar o mercado editorial, através de incentivos a circulação e ao consumo dos bens culturais. Pretendia apoiar a produção cinematográfica de maneira a ampliar sua competitividade no mercado, além de criar parâmetros em relação aos direitos autorais. Em relação ao Turismo, o PNC entendeu como importante estimular a atividade como fonte de renda para cidades e regiões com festas e manifestações populares e folclóricas, bem como outros elementos ligados ao patrimônio histórico nacional (POLITICA NACIONAL DE CULTURA, 1975).

> Toda atuação do Estado, portanto, deveria assumir um caráter pedagógico, visando reforçar os traços de valores histórico culturais relevantes de nossa nacionalidade, reforçando assim a identidade nacional e incutir no povo novos padrões de civilidade mais condizentes com o patamar de desenvolvimento pretendido e com a imagem de um país que pretendia ascender ao círculo das grandes potências mundiais (SILVA, 2001, p. 187).

Outro fator importante a destacar na área cultural e sua relação com o processo de desenvolvimento nacional foi a forma como o PNC diagnosticou a necessidade de capacitar os trabalhadores da área cultural com cursos, estágios, bolsas, etc. O objetivo desses investimentos foi incentivar e apoiar a formação de profissionais para o mercado cultural, além de forjar o sentimento de brasilidade como padrão social a ser adotado pela sociedade. Esse deveria necessariamente ser estabelecido através da criação de hábitos, atitudes e ideais adequados ao contexto de desenvolvimentos do país. Entretanto, a forma como esse novo padrão foi estabelecido e conduzido dizia respeito unicamente a uma elite civil e ao militares (SILVA, 2001).

A ineficiência na realização e manutenção dos projetos e programas foi aprofundada; problemas já previstos pela PNC, como a falta de experiência, foram fundamentais para a precária atuação das propostas integrantes do documento. A falta de recursos também foi fator relevante para suspensão de programas e projetos previstos ou em andamento, o que acabou por finalizar a Política Nacional de Cultura em 1979.

As políticas, programas e mecanismos criados para a promoção e proteção de bens e serviços culturais nos dois períodos acima descritos – governo Vargas e Regime Militar –, trazem marcas da participação ativa do Estado em suas formulações. A iniciativa tomada por esses governos, de institucionalização de órgãos voltados para a pesquisa sobre a cultura nacional e para o fomento de manifestações que atentassem para a mesma temática também foi importante para formulação de bases de dados sobre a área cultural e o volume de capital que é movimentado. A estratégia também se valeu da identidade nacional para justificar a atuação do Estado na área cultural, de maneira a promover e valorizar, a seu modo, as manifestações, os bens e serviços culturais brasileiros.

Em ambos os governos o projeto de desenvolvimento acabou por marcar a atuação direta do Estado na maioria das instâncias da sociedade. O maior controle sobre as produções e manifestações artísticas e culturais, baseado na censura e no incentivo, bem como no caráter educacional estabelecido pela ditadura, possibilitou que o consumo desses produtos fosse realizado na quantidade e na qualidade pré-determinada pelos órgãos censores.

A característica de elevar a identidade cultural nacional começou a perder força a partir de 1980, momento de ascensão no cenário político e econômico internacional do neoliberalismo, que passou a relegar ao mercado a função de integração social. A identidade cultural passou a ser descartada no processo de globalização iniciado em finais da década de 1970 e início de 1980, o qual acabou por possibilitar a ascensão de uma identidade social, mais afeita aos interesses do mercado na esfera nacional. A abertura política e a reestruturação da área cultural levou à criação da primeira política pública para a cultura com base na isenção fiscal, situação que mudou significativamente a relação entre o Estado e a área cultural nacional. Nos capítulos seguintes nos dedicaremos a explicitar como o processo de busca de identidade nacional foi convertido em um processo globalizado que tem no conceito de diversidade o substrato ideológico que alimenta e justifica as políticas culturais na atualidade.

II – Política, neoliberalismo e o mercado de bens e serviços culturais

Em finais de 1970, as crises que permearam a década resultaram em uma desaceleração econômica que estagnou o crescimento do mercado mundial, e consequentemente a economia das nações nas décadas de 1980 e 1990. O crescimento ocorrido nessas décadas foi inferior em relação aos de décadas anteriores. Na "década de 1960 a taxa média mundial de crescimento do PIB foi de 3,4%; na década de 1970 o crescimento foi em torno de 2,1%; a partir de 1980 esses índices ficaram em torno de 1,2%" (AUGUSTIN, 2010).

A entrada em cena do neoliberalismo foi justificada pelas nações, em parte, para melhor alocar os recursos estatais, além de evitar gastos com temas não diretamente ligados aos ideais do Estado. Os principais problemas políticos encontrados pelos defensores do neoliberalismo foram a ineficiência e o inchaço que o Estado havia sofrido com a criação de uma série de ações e instituições públicas, bem como de cargos públicos em governos anteriores. Os gastos públicos com políticas e programas sociais foram tomados como os responsáveis pelo fraco desempenho econômico das nações, o que levou ao crescimento da desigualdade.

> Os três países da região [América Latina] que iniciaram, por volta da metade dos anos 1970 (Foxley, 1983 e Ramos, 1988), a implementação das reformas preconizadas foram Argentina, Uruguai e Chile. O programa de reformas incluía políticas de liberalização do mercado interno, privatização, abertura comercial, redução das restrições aos fluxos financeiros internacionais e a redefinição da atuação do Estado em setores econômicos. Os resultados nas economias desses países foram, no entanto, comprometidos pela crise da dívida externa que se abateu fortemente sobre toda a região no início dos anos 1980 (BITENCOURT; MARINHO, 2006, p. 10).

A estabilidade econômica passou a ser, então, a justificativa guia do processo de ascensão do neoliberalismo, o que levou os Estados a reduzirem seus gastos na área social, ficando sua responsabilidade restrita apenas às áreas de Justiça, de Segurança e de Relações Exteriores, entendidas como fundamentais ao pretendido desenvolvimento. Na outra ponta desse processo, beneficiados com mecanismos de renúncia fiscal, criados pelo Estado, a iniciativa privada ficou responsável por áreas como saúde, educação, previdência, assistência social, meio ambiente e cultura (SIMIONATTO, 2000). As ações determinadas pelo neoliberalismo não levaram a uma melhor alocação

de recursos, mas "conseguiram muitos dos seus objetivos, criando sociedades marcadamente mais desiguais, embora não tão desestatizadas como queria", pois a participação do Estado foi fundamental para a concretização do neoliberalismo, o que descaracterizou a afirmação de ausência do Estado.

Entendido por David Harvey (1995) como "um projeto político de restabelecimento das condições de acumulação de capital e de restauração do poder das elites econômicas", o projeto neoliberal aos poucos levou a reestruturação das políticas públicas às mais diversas instâncias da sociedade, entre elas aquelas voltadas para o fomento de bens e serviços culturais, para a proteção social e mesmo para a legislação trabalhista. Tudo se deu de maneira a transferir para a iniciativa privada a responsabilidade em diversas áreas, como a cultura por exemplo, ainda que disfarçada pelo caráter público das políticas. Esse conjunto de pressupostos apresentados para a inserção do neoliberalismo acabou por legitimar o Estado como o principal sujeito no processo de mercantilização da sociedade, em sua maioria tomando de assalto a estrutura política, principalmente no que diz respeito a área cultural. Essa mercantilização diz respeito ao processo no qual a produção de bens e serviços culturais acabou por ficar submetido aos interesses do mercado, ou seja, a produção ficou refém dos interesses dos fomentadores culturais que passaram a se beneficiar dos mecanismos públicos de incentivo a cultura, em sua maioria baseadas na renúncia fiscal.

A entrada do Brasil nesse processo se deu num instante de incorporação das economias dos países entendidos como periféricos ao processo de absorção de investimentos produtivos. Em 1970 o Brasil não conseguiu cumprir as diretrizes econômicas internacionais e entrou em recessão, o que gerou a formação de divisas a partir da exploração e da queda dos preços. Na área social isso se refletiu através do arrocho salarial e crescimento do desemprego, além de outros efeitos para a vida do trabalhador. No que se refere às políticas para a cultura, a partir de meados da década de 1970 já se buscava seu enquadramento de maneira a atender as exigências que o imperativo de mercado havia estabelecido, haja vista o primeiro projeto de lei para área cultural baseado na renúncia fiscal ter sido apresentado por José Sarney em 1972, o que mais tarde se transformou na Lei Sarney – tema que abordaremos mais adiante. O resultado dessa inserção na economia globalizada se espraiou nas décadas de 1980 e 1990, quando os países passaram a arcar com o pagamento dos empréstimos realizados para adentrar ao mercado internacional.

> Nos anos 1980, muitos países endividados são impelidos a implementar os programas de ajustamento econômico promovidos sob auspícios do Fundo Monetário Internacional (FMI). Na América Latina, por volta da metade dos anos 1980, Bolívia, Costa Rica e México incorporam-se ao conjunto de países que já haviam adotado medidas direcionadas para as reformas econômicas. A Argentina retoma as ações reformadoras iniciadas em meados da década de 1970, mas paralisadas por força da crise da dívida externa, somente no final da década de 1980. Peru e Venezuela juntam-se também à Argentina no mesmo período. O Brasil foi o último país de expressão econômica na região a se incorporar ao elenco de reformas conduzidas sob os mesmos objetivos, o que ocorreu no início dos anos 1990, embora tenha igualmente se socorrido da ajuda financeira do FMI por toda a década anterior. A partir de então é que se verifica também um impulso concreto em direção à abertura comercial da economia brasileira (BITENCOURT, MARINHO, 2006, p. 11).

Em síntese, foi esse o cenário que teria levado a integração do Brasil à ordem econômica global, principalmente no início da década de 1990, marcada pela ascensão de Fernando Collor à presidência da república, que passou a exigir uma redefinição das estratégias no processo de acumulação, e a ordenar uma reforma do Estado. A reestruturação do sistema capitalista que se seguiu na década de 1980 é entendida por David Harvey (2004) como o momento de uma reorganização das estruturas econômicas mundiais, expressas pela reestruturação produtiva em todos os setores da sociedade, o que acabou por afetar o mundo do trabalho, principalmente no que diz respeito à redução, cada vez maior, do poder de negociação das organizações trabalhistas e o aumento, na mesma proporção, do poder empresarial e sua parceria política com o Estado, fator que aumentou a participação do setor privado, e também seus benefícios, via políticas públicas.

Para o geógrafo esse contexto também foi marcado pela necessidade de expansão da hegemonia do grande capital, refletido na ascensão de uma nova fase do sistema capitalista, a qual é expressa por um imperialismo baseado na proposta de acumulação com predomínio rentista (HARVEY, 2004). No Brasil esse instante foi marcado pela redução dos postos de trabalho, acompanhada de uma reorganização do sistema produtivo, além das reformas do sistema trabalhista e no investimento em tecnologias, o que gerou vantagens ao sistema produtivo, na medida, por exemplo, em que a utilização de sistemas eletrônicos, bem como a utilização da robótica nas linhas de

produção, acabaram por minimizar os gastos empresariais com salários e benefícios, o que direta ou indiretamente acabaram por reduzir gastos e elevar os lucros.

Esse processo acima descrito, afirma David Harvey (2004), se dá devido ao processo de acumulação capitalista que se reorienta conforme sua necessidade; uma "necessidade" que partir da década de 1980 se caracterizou pela abertura de mercados em todo o mundo, através das pressões exercidas por instituições internacionais como o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial, a Organização Mundial do Comércio, entre outros órgãos que acabaram por estimular a aplicação de capital – que não encontram empreendimentos lucrativos em seus países de origem – nos países periféricos, entendidos como mercados importantes e fortes na geração de lucros. Esse modelo econômico disseminado internacionalmente aprofundou o processo mercantil da esfera social, agregando a seu campo de intervenção a privatização de bens públicos, como os ocorrido nos governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), conforme analisado mais adiante.

> As estruturações internacionais contidas no Estado tem um influente papel a desempenhar no estabelecimento do cenário da acumulação do capital. E há a parafernália monetária e fiscal, bem como uma gama de modalidades fiscais e monetárias de intervenção (incluindo modelos de taxação, políticas redistributivas, o fornecimento pelo Estado de bens públicos e o planejamento direto) que situam claramente o Estado como poderoso agente econômico legitimamente constituído (HARVEY, 2003, P. 33).

O reflexo das influências das determinações dessas e de outras instituições e organizações nacionais e internacionais pode ser observado na transformação de políticas públicas em instrumentos para a aceleração do mercado. Tais políticas acabaram por cumprir um papel de receptoras de excedentes de capitais, a exemplo das instituições culturais criadas na década de 1980 e 1990, possibilitadas via Lei Sarney e Lei Rouanet, e que estavam ligadas à organizações particulares, em sua maioria bancos, que passaram a criar e financiar suas próprias instituições culturais com dinheiro público, via isenção de impostos.

Harvey (2003) afirma que as condições geográficas desiguais não advêm apenas dos padrões desiguais da dotação de recursos naturais e vantagens de localização, fatores que também ajudam na justificativa a respeito do debate sobre o desnivelamento

do direcionamento dos recursos voltados para a área cultural brasileira. A região Sudeste, mais precisamente São Paulo e Rio de Janeiro são as que concentram mais projetos beneficiados com incentivos fiscais devido ao forte poderio de negócios oferecidos pela região, o que fortalece a idéia de que com a criação do Ministério da Cultura em 1985, somado a lei Sarney, consolidou-se a posição de deixar para o mercado o investimento na área cultural. No Estado neoliberal as ações devem ser realizadas de maneira que sejam vantajosas e assim se justifica pela manutenção do alto fluxo de capital em territórios estratégicos, os quais oferecem a possibilidade de um alto e corrente retorno desses investimentos, sempre com vistas a sua ampliação. A acumulação do capital se dá, nesse sentido, mediante uma fundamental participação do Estado, sem o qual esse processo não poderia ser realizado, pois somente ele pode oferecer os instrumentos necessários para a regulação que permite uma melhor realocação do capital, sem que haja perdas para sua estrutura.

II.1- A política cultural brasileira no governo Sarney (1985-1989): a criação do Ministério da Cultura e da Lei Sarney

A partir de meados da década de 1970 a dívida externa nacional foi agravada; nesse período, os recursos obtidos com empréstimos internacionais foram voltados para cobrir os juros de empréstimos anteriores. A crescente dependência financeira fez com que, a partir de 1980, o governo brasileiro passasse a atender melhor às exigências internacionais, adotando rigorosas medidas de reajustes econômicos. Esse processo esteve associado ainda à deterioração dos termos de intercâmbio, ocasionado pelo segundo choque do petróleo e pela recessão internacional. Com o aprofundamento da dívida, a economia brasileira se tornou vulnerável a conjunturas mundiais recessivas e inflacionárias (SINGER, 1987). No início da década de 1980 a economia nacional foi vítima de duas crises: uma econômica e outra monetária. No ano seguinte, entretanto, foi inaugurada uma nova fase no setor externo brasileiro, que caracterizou a emergência de superávits na balança comercial, decorrentes da queda das importações que ficaram aquém do esperado pelo governo, um produto da política recessiva adotada (SINGER, 1987).

Foi nesse contexto que as grandes empresas privadas nacionais e estrangeiras realizaram, entre 1981 e 1983, uma profunda reestruturação, de maneira a livrar-se dos

"ativos menos líquidos e de seus correspondentes passivos financeiros (em dólares e cruzeiros), em favor de inversões financeiras de maior liquidez e com alta rentabilidade real garantida pelo governo", o que os transformaram em credores líquidos do sistema financeiro e ampliou o endividamento público interno (CANUTO, 1994). O resultado deste processo foi, ao longo dos anos 1980, o estabelecimento da deterioração do aparelho produtivo estatal e da infraestrutura de energia, transportes, cultura e comunicações, sem que isso impedisse a debilitação das condições de refinanciamento da dívida pública.

Todos esses fatores somados acabaram por conduzir a uma profunda precarização nas condições de trabalho em âmbito mundial, e consequentemente sua adequação aos padrões neoliberais (CHESNAIS, 1996). A política econômica desenvolvida e predominante ao longo dos anos 1980 no Brasil foi solidária com grandes credores internacionais e sua lógica financeira ignorou as profundas mudanças que ocorriam nos países de capitalismo avançado. Esses elementos foram responsáveis pela forma precária de atuação em diversas áreas – social, política e econômica –, e foi refletido no fraco desempenho das instituições públicas, a exemplo do trabalho realizado pelo recém criado Ministério da Cultura (Minc).

A criação do Ministério da Cultura foi o resultado de uma multiplicidade de fatores, entre eles destaca-se a mobilização de Secretários Estaduais de Cultura, representados no Fórum Nacional de Secretários de Cultura, o qual teve à frente de suas atividades o Secretário de Cultura de Minas Gerais, José Aparecido de Oliveira, além de também contar com a participação de artistas e representantes de movimentos da sociedade civil. A descentralização apresentada pela criação do Minc indicou a urgência de reorganizar a área cultural para o cenário político que surgiu, principalmente com a criação de uma estrutura administrativa e orçamento próprios. Mesmo aparelhado o Ministério deixou de contar com os recursos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE), financiador da maior parcela da verba destinada a área cultural no período em que a área era restrita a uma Secretaria de Cultura no Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Em 1987, durante a gestão de Aníbal Teixeira no Ministério do Planejamento, foi lançado o Plano de Ação Governamental (PAG), previsto para o período entre 1987 e 1991. O PAG apresentou estratégias para o desenvolvimento do país baseadas em investimentos a longo prazo, com expectativas de crescimento tanto do produto interno

como do número de empregos formais e informais. Entre as prioridades do programa estavam a eliminação dos desequilíbrios sociais, o desenvolvimento tecnológico e a formação de Recursos Humanos. As expectativas econômicas levantadas pelo plano indicaram a geração de oito milhões e quatrocentos mil postos de trabalho a partir do plano quinquenal.

A ênfase dos investimentos deveria ser em áreas sociais, como a da saúde e de saneamento, assim como programas de irrigação, apoio a agroindústria, para o desenvolvimento do mercado interno e para a expansão das exportações nacionais (BRASIL, 1987). Os objetivos para tais investimentos foram a busca de um crescimento médio do Produto Interno Bruto (PIB) entre 5 % e 7% ao ano no período entre 1987 e 1991; também o crescimento da agronomia e da indústria, com investimentos em setores de insumos básicos e de alta tecnologia foram pontos destacados do Plano. No que se refere a área cultural, o texto do Plano apresentava como argumento a precariedade da área naquele contexto – sem investimentos estatais –, e possibilitava a entrada de produtos culturais de diversos países no mercado nacional, o que acabou por prejudicar a produção cultural interna.

> São constantes e diversificadas as formas de agressão cultural, produzindo resultados funestos para o futuro do País e da nacionalidade. Esta situação decorre do processo de enfraquecimento dos valores culturais mais autênticos, apesar, ainda, de sua inigualável riqueza, demonstrada por manifestações diversas. A preservação do patrimônio e da memória brasileiros, o estímulo à reconhecida criatividade do povo, a defesa da identidade cultural do País e a universalização do acesso aos valores culturais constituem os objetivos maiores do Governo na área. O processo cultural realiza-se no cotidiano, fruto dos esforços da população para melhorar a qualidade da vida. Por outro lado, a grande indústria da cultura adquire peso crescente, com reflexos nem sempre positivos no processo de produção e difusão. A comunidade, no período 1987/91, debaterá esses problemas e, com o apoio do Estado, buscará soluções que dinamizem o processo cultural brasileiro (BRASIL, 1987).

O Plano apresentava propostas com temáticas bem parecidas com as que inspiraram a política cultural varguista e a do regime militar, principalmente em relação à preservação e ao fomento do patrimônio histórico, da criatividade do povo e da memória nacional, de maneira a conter os investimentos de produtos internacionais que possivelmente prejudicariam a indústria cultural nacional nas áreas do rádio, do cinema e da televisão. O Plano apresentou ainda a possibilidade de investimento na área em

parceria com a sociedade civil, apontado pela criação da Lei Sarney. Mesmo com as semelhanças do governo Sarney com outros, no que se refere à temática cultural é necessário perceber que as áreas entendidas como importantes, a saber, patrimônio histórico, memória e cultura nacional, foram alvo de poucos investimentos públicos, pois a iniciativa privada passou a ser a curadora da produção de bens e serviços culturais no Brasil, via isenção fiscal.

O texto apresentado pela lei n° 7505 de 02 de julho de 1986 para o financiamento cultural foi o primeiro modelo de política de incentivo fiscal na área em território nacional. Esse modelo permitia a renúncia fiscal, através da qual o empresário passou a investir na área cultural através de um abatimento fiscal previsto. A lei Sarney previu ainda a criação de outro mecanismo, o Fundo de Promoção Cultural (FPC). O FPC foi criado para corrigir os problemas de desigualdade na distribuição dos recursos para as diversas regiões brasileiras, pois o formato da lei possibilitou que investidores procurassem regiões e cidades para seus investimentos com vistas ao retorno tanto econômico como da imagem da empresa investidora. As produções e manifestações artísticas e culturais da região Sudeste, mais precisamente São Paulo e Rio de Janeiro, foram as mais beneficiadas com recursos provindos da Lei Sarney, assim como foi com a Lei Rouanet. O FPC não alcançou o resultado pretendido, pois o montante destinado ao patrocínio de projetos foi ineficiente em relação a demanda nas diversas regiões, e a falta de transparência no formato de distribuição dos recursos também foi alvo de uma série de críticas. Dessa forma, o único mecanismo que precariamente funcionou foi a renúncia fiscal, a qual foi entendida por produtores culturais, artistas, políticos, como a saída para a crise que se instaurou na área cultural na década de 1980.

O contexto político forjado na década de 1980 no Brasil foi favorável à implantação da nova lei, principalmente quando pensada, como foi, como saída para as lacunas deixadas na área cultural, mais especificamente a falta de recursos e o desejo de autonomia das expressões artístico-culturais no período de redemocratização. Ainda que os recursos utilizados fossem públicos, uma vez oriundos da renúncia fiscal, o modelo adotado pela lei Sarney marcou a posição do estado brasileiro em favor do mercado em relação ao financiamento da produção de bens e serviços culturais. A justificativa de que não havia recursos públicos para o fomento cultural foi utilizada como forma de legitimar a atuação da iniciativa privada na área. Aqui reafirmamos nossa posição de que não houve ausência do poder estatal na área cultural no período neoliberal

brasileiro, mas sim uma estratégia de inviabilizar possíveis iniciativas públicas para a cultura e favorecer o aumento do patrocínio empresarial, por meio da renúncia fiscal.

O que levou, portanto, a criação do Minc foram os diversos problemas econômicos que atingiram o país e consequentemente a área cultural. Do encolhimento orçamentário ao desejo de eximir o Estado do problema com a produção cultural, o caminho encontrado foi atribuir ao mercado a responsabilidade de atuar na área. A Lei Sarney vigorou entre 1986 e 1990 e possibilitou investimentos em torno de 100 milhões de reais. Sob a bandeira de buscar suprir as dificuldades financeiras, escamoteando as intenções econômicas pretendidas para a área cultural, claramente refletidas pelo constante aumento da indústria cultural nacional e dos fortes conglomerados televisivos, o governo abriu espaço para que o mercado cultural começasse a se desenvolver (CASTELO, 2002).

> Quando ainda era senador pelo Estado do Maranhão, José Sarney apresentou um projeto de lei para conceder benefícios fiscais, na área do Imposto de Renda, a toda operação de caráter cultural ou artístico. Dessa data, 1972, até a assinatura do decreto que regulamentou a lei, 1986, o autor fez cinco tentativas para viabilizar suas ideias e o projeto inicial passou por várias alterações. A lei que ficou conhecida como Lei Sarney, através de suas disposições , definiu a doação como transferência definitiva de bens ou numerário, a favor ou através de pessoas jurídicas de natureza cultural, de despesas com a promoção ou publicidade em atividades culturais, sem proveito pecuniário ou patrimonial direto para o patrocinador; e investimento como aplicação de bens ou numerário com proveito pecuniário ou patrimonial para o investidor (GRUMAN, 1998).

Com a lei Sarney, segundo o presidente, os artistas deixariam de mendigar nos palácios em busca de recursos; em troca, passaram a peregrinar pelos departamentos de marketing das empresas. A produção de bens e serviços culturais, nesse contexto, assumiu uma posição de destaque na economia nacional, principalmente no que se refere à geração de empregos e renda (CASTELO, 2002). Essa característica levou diversos pesquisadores a identificar a lei como um mecanismo ligado a área da economia e não mais propriamente da cultura. A lógica estabelecida pelo mecanismo, segundo o ministro da Cultura responsável pela criação da lei Sarney, Celso Furtado, previa o gerenciamento dos investimentos realizados. Outro aspecto dessa política foi o

de estimular e elevar a imagem da empresa, ao associá-la a produtos culturais positivos. Não se tratava mais, pois, de uma questão cu ltural, mas industrial (CASTELO, 2002).

O novo Ministério, assim como a Lei Sarney, acabou por contrariar as propostas de sua criação, ou seja, ao invés de fortalecer e incentivar a já deteriorada produção e reprodução da cultura artística nacional, acabou por estimular uma política cultural com vistas ao fortalecimento da economia via consumo cultural, com produtos eventuais e de entretenimento (CALABRE, 2007). Mas é importante ressaltar que durante o governo de José Sarney também foram criadas diversas instituições de maneira a gerenciar a área cultural, a exemplo da Fundação Nacional para o Cinema, da Fundação Nacional de Artes Cênicas e do Instituto de Promoção Cultural. As ações gestadas no governo Sarney apontaram para uma reorganização do papel do Estado na área cultural, mas aos "poucos, ele [deixou] de intervir na área, mantendo as estruturas culturais a serem preservadas apenas aquelas ligadas ao Patrimônio Histórico Nacional e passou a atuar como um gerente político, sem força para deliberações. Entretanto, a área cultural brasileira passou por mudanças ainda mais profundas, voltadas para o contexto neoliberal que ascendeu na política nacional, o que levou até mesmo a descaracterização do papel das instituições públicas voltadas para a proteção e o fomento da cultura nacional, como veremos em seguida.

II. 2 O governo Collor e a desconstrução cultural

A crise do Estado que se estabeleceu ao longo da década de 1980, com altos índices de inflação, baixo crescimento e constante endividamento interno e externo levou a década de 1990 a uma abertura neoliberal, materializada no governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992). O papel assumido pelo Estado, a partir do pensamento neoliberal, foi o de gerenciar o processo produtivo, o que levou a uma abertura comercial estimulada pela competitividade mundial. Esses elementos fizeram prevalecer a idéia de desenvolvimento econômico baseado no livre mercado e não intervenção estatal na área econômica (CANO, 2000). Mais uma vez, David Harvey nos ajuda a desvendar esse processo em âmbito ampliado:

> Há duas questões a destacar neste sistema. Primeiro, o livre comércio de mercadorias costuma ser descrito como a abertura do mundo a uma competição livre e aberta. Mas esse argumento é desmentido, tal como

> Lênin havia assinalado muito tempo atrás, pelo poder monopolista ou oligopolista (seja na produção ou no consumo). Por exemplo, os EUA utilizaram repetidamente o fechamento do acesso a seu enorme mercado como arma para forçar outras nações a cumprir seus desejos. O caso mais recente [2002] desta linha de argumentação foi oferecido por Robert Zoellick [então] Secretário do Comércio, ao considerar que se Lula, o presidente eleito do Brasil pelo Partido dos Trabalhadores (PT), não se alinhar com os planos do livre mercado para a América, então seu país se veria forçado a exportar para a Antártida. Taiwan e Cingapura foram forçados a aderir a OMC e, consequentemente, a abrir seus mercados financeiros ao capital especulativo frente as ameaças [estadunidenses] de negar-lhes acesso a seu mercado. Diante da insistência da Reserva Federal, a Coréia do Sul foi obrigada a atuar no mesmo sentido como condição para obter a assistência do FMI em 1998. [...] Nestas condições, a maior abertura mercantil não amplia a competição, mas apenas cria oportunidades para a proliferação dos poderes monopolistas com todas as suas consequências sociais, ecológicas, econômicas e políticas. [...] Neste sentido, que o neoliberalismo implica uma competição aberta antes que um controle monopolista ou competição limitada dentro de estruturas oligopolistas é uma ideia fraudulenta que, como de costume, o fetichismo da liberdade de mercado mascara. O livre comércio não significa comércio justo (HARVEY, 2004, p. 105).

No Brasil, o governo Collor, com precária base de apoio, pretendia destacar-se pela busca da estabilização econômica com o Plano Collor de março de 1990. Na realidade, o contexto acabou marcado pela estagnação da produção, por perdas salariais, pelo desemprego, além do confisco de ativos financeiros. Esses fatores, juntamente com as denúncias de corrupção no governo, resultaram no impeachement do presidente Collor em setembro de 1992. Nesse momento assumiu o governo Itamar Franco, então vice-presidente, que cumpriu o resto do mandato até dezembro de 1994, convivendo com vinte e um meses de inflação crescente, dando vistas a uma recuperação do crescimento e de estabilização em 1993 e 1994. Em junho de 1993, Fernando Henrique Cardoso tomou posse como ministro da fazenda. O trabalho realizado pelo sociólogo, principalmente no que se refere à participação na confecção do Plano Real, fez com que FHC desse continuidade ao projeto neoliberal de Collor, aprofundando-o (CANO, 2000).

Dentre o pacote de medidas concernentes ao Plano Collor tivemos a retenção da poupança, a mudança do padrão monetário, com a retomada do nome Cruzeiro; também constava do Plano o Programa Nacional de Desestatização e a Reforma Administrativa.

> A gravidade dos problemas com que se defronta a Sociedade brasileira acentua, neste momento histórico, a necessidade de se redefinir o papel do Estado e de preparar a administração pública para a viabilização do processo de retomada do desenvolvimento nacional. Sobressai, no equacionamento dessa matéria, a questão da eficiência e da eficácia da ação governamental e de como se devem organizar seus serviços em razão dos objetivos maiores da Sociedade (PLANO COLLOR, 1990).

A área cultural nacional durante a reorganização do Estado, frente ao projeto desenvolvimentista de Collor, foi marcada pelo total desmanche das instituições, a começar pelo Ministério da Cultura. Nesse instante, todos os projetos e programas até então desenvolvidos foram suspensos, inclusive a precária Lei Sarney. Até meados da década de 1990 poucos foram os investimentos do governo federal, esse trabalho foi relegado aos governos estaduais e municipais. Como forma de suprir essa extinção, ou mesmo para se abster das críticas, o governo Collor criou a Secretaria de Cultura vinculada diretamente à presidência da República.

> A política cultural brasileira evidencia exagerada produção de normas regulamentadoras e presença intervencionista do Estado na atividade artística e cultural. Torna-se, pois, necessário redefinir essa forma de atuação, que conduziu à proliferação de órgãos e regras burocráticas ineficazes, ao mau uso dos recursos públicos e à consolidação de situações de privilégio. Existem exemplos expressivos de sucesso na produção cultural autônoma, caracterizados pela sensibilidade às demandas do público e por uma adequada organização empresarial. Em contrapartida, constata-se o desenvolvimento distorcido de alguns setores, que, à sombra do patrocínio estatal, são incapazes de lograr auto-sustentação (BRASIL, 1990).

A Secretaria de Cultura, criada pelo Decreto n° 99.244 de maio de 1990, foi dirigida pelo cineasta Ipojuca Pontes, que durante sua curta gestão responsabilizou-se pela extinção de órgãos como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a Fundação para Arte e Cultura (Funarte), a Fundação do Cinema brasileiro e a Fundação para Artes Cênicas (Fundacen). À nova Secretaria couberam as funções de planejamento, coordenação, difusão e supervisão da formulação da política para o fomento e o apoio aos bens e serviços culturais em âmbito nacional, com foco na proteção e na promoção do patrimônio cultural brasileiro. A Secretaria de Cultura foi formada por uma estrutura básica, com o Conselho Nacional de Política Cultural, o Departamento do Planejamento e Coordenação e o Departamento de Cooperação e Difusão.

No que se refere à proteção do patrimônio histórico, foi criado em outubro de 1990, através do Decreto 99.602, o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), vinculado à Secretaria da Cultura e com autonomia técnica, administrativa e financeira. O IBPC surgiu tendo como função a promoção e a proteção do patrimônio cultural brasileiro, através da formulação de programas, estudos, pesquisas e metodologias para tombamento e preservação.

A desestruturação da área cultural ocorrida nesse governo também se deu a partir das "reformas monetárias que reduziram de forma imediata a quantidade de dinheiro circulante" (BASTOS, 2004, p. 191). Com pouco capital em circulação no mercado, diversas atividades foram comprometidas, sendo a área cultural plenamente afetada.

> As críticas realizadas à Lei Sarney, levaram-na a revogação. A primeira crítica relaciona-se ao fato de que a mesma teria favorecido muito abuso por parte daqueles que a utilizavam. As instituições culturais para estarem aptas a captar recursos junto à iniciativa privada, precisavam se inscrever no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural (CPC), organizado no Ministério da Cultura, segundo analistas, o que ocorria, é que tais instituições cobravam percentuais abusivos pela execução de projetos de terceiros. Para que uma instituição pudesse ter seu cadastro aprovado era necessário constar como objetivos principais em seu contrato social a realização de atividades relacionadas a alguma das áreas cobertas pela lei. Além disso, deveria obter um atestado de que exercia, ou estaria apta a exercer atividades culturais, emitido por um dos seguintes órgãos: Diretoria ou escritório técnico do IPHAN ou da Fundação Pró-Memória, Secretaria Estadual ou Municipal de Cultura, Conselho Estadual de Cultura e Fundação Estadual ou Municipal de Cultura. O governo não mantinha um controle de quais atividades realizadas pelas empresas eram, de fato, atividades culturais, uma vez que não era realizada uma avaliação prévia dos projetos realizados pelas instituições culturais, como acontece hoje nas leis de incentivo com as comissões técnicas de avaliação de projetos. Pela Lei Sarney, bastava a instituição ter seu cadastro aprovado como "entidade cultural", o que teria favorecido fraudes, entre elas a prática de que qualquer nota fiscal regular poder ser utilizada por seu destinatário para abatimento fiscal, independente de se referir à despesas com atividade cultural (GOMES, 2012).

Em dezembro de 1991 a Lei Sarney foi substituída pela Lei Rouanet, Lei° 8.313, a qual criou o Programa Nacional de Financiamento da Cultura e instituiu três mecanismos de incentivo cultural: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de

Investimento Cultural e Artístico (FICART) e o Apoio ao Mecenato Privado. Esses mecanismos, segundo Castelo (2002), se dividiram da seguinte forma: o FNC foi instituído na tentativa de garantir a realização de projetos culturais pouco atraentes para o mercado. Com esse mecanismo o Estado pretendia financiar 80% do custo total de cada projeto. A função do FICART foi financiar as produções com características de retorno comercial garantido, pois foi administrada pela Comissão de Valores Mobiliários. Também diferentemente da proposta da Lei Sarney, a Lei Rouanet estabeleceu limites para os investimentos na área cultural. O FNC foi pensado para suprir a demanda de projetos sem fins lucrativos, trabalhou com um fundo de quarenta e cinco bilhões, contudo, aprovou apenas três eventos. O Mecenato avaliou cinqüenta e cinco projetos, mas apenas seis foram viabilizados. Os Fundos de Investimento Cultural e Artístico, que seriam vendidos no mercado através das bolsas de valores, não tiveram muita atenção por parte dos produtores culturais (CASTELO, 2002).

O relator do projeto, o então senador Fernando Henrique Cardoso, no período de instituição da lei propôs mudanças no formato do projeto recebido da Câmara dos Deputados. Um dos problemas encontrados foi em relação aos critérios estabelecidos para a análise dos projetos culturais candidatos aos benefícios. Para o senador a burocracia da secretaria, ao controlar cada projeto, poderia levar a uma interferência no conteúdo dos trabalhos. Como forma de eliminar tal problema a proposta apresentada foi de que a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura ficasse responsável por definir as linhas gerais da política cultural. Entre as propostas de mudanças criadas pelo relator Fernando Henrique Cardoso temos a revitalização do Fundo de Promoção Cultural (FPC) criado pela Lei Sarney, para que a implementação do Fundo Nacional de Cultura (FNC) fosse possível; e a inclusão de artigo que veta a análise subjetiva dos projetos, devendo a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) analisá-los somente do ponto de vista técnico e financeiro.

As mudanças propostas na lei não foram suficientes para evitar que a lei adotasse características econômicas, muito pelo contrário, no decorrer da década de 1990 a Lei Rouanet foi alvo de constantes críticas e tentativas de mudanças em sua estrutura, uma vez que sua função mercadológica havia suplantado o caráter público do fomento à produção cultural. Nenhuma das tentativas de reestruturação da lei surtiu efeito no seu modelo básico, pois os investidores, a cada ameaça de mudança,

apresentaram posições que indicavam para a redução dos investimentos na área caso o governo alterasse as regras dos investimentos culturais (GOMES, 2012).

O Ministério da Cultura só foi reestruturado em 1992, durante o governo Itamar Franco, assim como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Funarte e a Fundação Biblioteca Nacional. Em 1993 foi promulgada a Lei do Audiovisual, Lei 8.625, que visou fomentar a retomada da indústria cinematográfica nacional. Esse momento ficou marcado como o início de um processo no qual a política cultural se estruturou de forma mais significativa pela posição de leis de mercado, na qual o Ministério teve cada vez menos poder de interferência (CALABRE, 2007).

Com base nas pesquisas realizadas pela Fundação João Pinheiro em 1998, o total de investimentos na área cultural brasileira entre 1985 e 1995 somaram 725 milhões de reais. O montante referente aos investimentos federais nesse período girou em torno de 32%, sendo que os municípios e os estados contribuíram com 17% e 50% respectivamente. A pesquisa também apontou a relação entre as empresas e o financiamento cultural, o que revelou uma ligação direta entre o aumento do patrocínio cultural e a existência e funcionamento das leis de incentivo fiscal na área. A pesquisa mostrou que as leis federais foram as mais utilizadas, particularmente a Lei Rouanet. Outro ponto relevante refere-se aos motivos que levaram as empresas a investir em projetos culturais; 65% das marcas pesquisadas consideraram que o investimento representa ganho de imagem institucional, enquanto 28% achavam o investimento importante agregador de valor à marca da empresa (CASTELO, 2002).

Durante o governo Sarney houve certa manutenção dos investimentos culturais, com oscilação entre 197 e 208 milhões de reais. A partir de 1990 a queda desses investimentos é drástica, o que resultou em 1991 em R$ 131 milhões e em 1992 de R$ 108 milhões. A partir do governo Itamar os investimentos culturais gozaram de certo crescimento, cerca de R$ 222 milhões em 1993 e R$ 245 milhões em 1995. Entretanto, é durante o governo de Fernando Henrique Cardoso que os investimentos cresceram significativamente e chegou em 1997 ao montante de 138.545181,71 Reais. Vamos verificar as características e o significado real desse crescimento.

II. 3 O governo Fernando Henrique Cardoso e o avanço do mercado cultural

A abertura neoliberal na década de 1990 implicou na queda da atuação estatal em relação à políticas, programas ou ações sociais, e particularmente na área cultural, como já tivemos oportunidade de apontar. A proposta de globalização neoliberal levantou um discurso que esteve, em grande medida, associado a um ideário que colocou nas novas tecnologias da informação a promessa de um novo mundo, com a ampliação das liberdades e conquistas, não apenas para a classe média, mas também para toda a classe trabalhadora que, a partir daquele instante, deveria ser digitalmente incluída, tornando-se indivíduos multiculturais, livres para consumir, navegar pelo novo e promissor mercado do mundo virtual que estava surgindo.

Os primeiros anos da década de 1990 foram caracterizados pela crescente subordinação do estado brasileiro aos interesses do mercado internacional, o que modificou o papel estatal, principalmente em relação ao mercado externo, que ameaçava a indústria nacional construída ao longo do século XX. Os polos industriais de desenvolvimento regional ilustraram bem a precariedade dessa questão: em 1970 o Brasil possuía vinte e três polos industriais, dentre os quais vinte estavam concentrados nas regiões Sul e Sudeste, um montante equivalente a 87% da quantidade de polos de desenvolvimento. Em 1989, o número de polos industriais estava em sessenta e nove, dos quais cinquenta e sete estavam concentrados nas regiões Sul e Sudeste, equivalente a 82,6% do total. Nove anos depois, em 1998, a quantidade de polos industriais foi reduzida para quarenta e oito. As regiões Sul e Sudeste concentraram quarenta polos industriais (POCHMANN, 2002).

A estratégia de abertura econômica em 1990 foi necessária para a readequação das economias nacionais ao processo de acumulação capitalista e marcou o discurso do então governo brasileiro, que a apresentou como única alternativa aos problemas trazidos com o esgotamento do padrão de desenvolvimento da década de 1970. Os argumentos utilizados para justificar tal posição fortaleceram a necessidade de o Brasil se adequar aos novos padrões da economia mundial, o único caminho na busca pelo desenvolvimento nacional (POCHMANN, 2002).

> O governo de Fernando Henrique Cardoso pretendeu operacionalizar uma mudança no Estado brasileiro. Pretendeu superar a Era Vargas, estabelecendo novas Regras para o funcionamento do Estado,

> empreendendo mudanças que possibilitassem a inserção do país na nova era de desenvolvimento capitalista mundial (BASTOS, 2004, p. 14).

Durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), o processo político e econômico do governo foi marcado por uma tentativa de adequação ao modelo de desenvolvimento econômico previsto pela reestruturação do comércio internacional. A reorganização da área cultural também contou com os ajustes neoliberais propostos pelo governo FHC, momento em que o mercado se tornou o principal protagonista, particularmente no que diz respeito à forma como o trabalho realizado pelo Ministério da Cultura se caracterizou pela manutenção das leis de incentivo – Lei Rouanet e Lei do Audiovisual. Em relação ao desmanche ocorrido no governo Collor, as transformações neoliberais de FHC possibilitaram uma lenta retomada da produção cinematográfica nacional e uma maior produção cultural eventual, baseada principalmente no entretenimento, possibilitado e favorecido pelas políticas de editais. A isenção fiscal foi responsável pela maior parte dos investimentos na área na década de 1990. Esses mecanismos responderam, e ainda respondem, pelo maior volume dos investimentos na área cultural, muito além dos recursos provenientes do orçamento estatal, o que confirmou a política do ministério de concentrar suas atividades no incentivo de captação de recursos no mercado e na promoção das iniciativas ligadas ao chamado marketing cultural (ARRUDA, 2003).

> Estimando-se o número de projetos patrocinados em 1997, de acordo com as empresas consultadas, a partir da divisão do gasto com cultura estimado para esse ano (R$ 147,4 milhões) pela média de gasto por projeto cultural no mesmo ano (R$ 190,9 mil), chega-se a 772. Isso significa que, segundo a avaliação das grandes empresas consultadas, o total de projetos patrocinados no período de 1990 para 1997 sobe para 2.575, sendo que os dois últimos anos juntos passam a responder por 1.355, o que representa 52,6% do total de todo período analisado pela pesquisa do Ministério da Cultura. Isso corrobora a convicção de que a política de parceria do governo FHC está atraindo cada vez mais empresas a participarem do marketing cultural, tanto as que se utilizam das leis de incentivo, como as que não o fazem (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 2008).

Durante os dois governos de FHC o Ministério da Cultura foi comandado pelo sociólogo Francisco Weffort, que marcou a pasta com uma gestão na qual o trabalho artístico passou a depender de uma adequação a um padrão de cultura regulado pelo

mercado. Essa característica foi favorecida pelos mecanismos de fomento à área cultural, que formaram uma espécie de estrutura para o estabelecimento do marketing cultural para as empresas que investiam nesses bens e serviços, o que possibilitou o fortalecimento das grandes marcas e empresas que utilizavam o incentivo fiscal, a exemplo de empresas como a Petrobrás, Vale, Congás e Natura e banco Itaú. O documento distribuído pelo Ministério no período, intitulado *Cultura é um bom negócio*, demonstrava o pensamento desse governo a respeito da área. As ações realizadas na produção de bens e serviços culturais nesse instante não devem ser relacionadas a uma ausência do poder público, ao contrário, deve ser entendida como uma forma de atuação desse, uma vez que durante a gestão de FHC o Estado foi reorganizado burocraticamente; a área cultural sofreu reformulações em órgãos como a FUNARTE e o IPHAN e houve estabelecimento de novas normas para a utilização da verba pública, o que levou a melhora das condições para os patrocinadores em detrimento dos patrocinados.

Os problemas trazidos por políticas baseadas na isenção fiscal foram e são constantemente discutidos por produtores, artistas e intelectuais que criticam o fato de as produções terem de se adequar ao mercado para conseguir recursos para sua realização. Não obstante, o entendimento da cultura como mercadoria foi o elemento que ditou a política cultural do governo Fernando Henrique Cardoso. Com efeito, uma das primeiras medidas implantada pelo ministro Weffort foi a modificação da Lei Rouanet, na qual se estabeleceu um aumento de 2% para 5% do percentual de abatimento do imposto de renda de pessoas jurídicas interessadas no patrocínio de projetos culturais; a modificação também estabeleceu o reconhecimento do agente cultural, responsável pela negociação dos projetos, os quais poderiam incluir seus custos ao orçamento; foi flexibilizado o prazo de entregas dos projetos, podendo ser enviados ao Ministério da Cultura (Minc) em qualquer período do ano; o tempo de apreciação dos projetos pelo Minc foi reduzido de noventa para sessenta dias. Esse remanejamento das ações possibilitou ainda a intermediação de agentes culturais capacitados para lidar com operações financeiras nas áreas tributárias e com o marketing (CASTELO, 2002).

> É o chamado mecenato de resultado, ou seja, a necessidade cada vez maior que tem o capital de se comunicar com o seu universo de consumidores de forma diferenciada demarca um terreno propicio ao desenvolvimento da produção cultural dentro de uma perspectiva mercadológica, Neste cenário, o marketing cultural exerce papel

> decisivo, profissionalizando as ações de capitação de recursos e redimensionando as relações entre patrocinadores e patrocinados. O marketing cultural é eficiente, portanto, em ações que visem a melhoria ou a fixação de uma imagem institucional (GRUMAN, 2008).

Muitos autores acabaram por vislumbrar grandes possibilidades para o mercado com os produtos oriundos das culturas nacionais, sem analisar de maneira crítica os verdadeiros impactos da economia na área cultural. Uma primeira consequência foi a padronização que se estabeleceu em termos culturais, com o mercado cada vez mais gerando signos de identificação social e de comportamento. As políticas baseadas na renúncia fiscal acabaram por garantir a manutenção dessa dinâmica na medida em que os investidores que utilizam dos mecanismos são aqueles quem determinam o que deve ser produzido e consumido na área cultural. Sem uma melhor distribuição dos recursos, a sociedade acaba por se limitar a consumir os produtos entre as marcas que lhe são oferecidos, por exemplo. Essa padronização cultural também pode ser observada na indústria do cinema, principalmente no já tão debatido caso da indústria cinematográfica estadunidense, concentrada no "símbolo" Hollywood. A forma como os produtos originários de Hollywood se expandiram pelo mundo, disseminando comportamentos, estéticas e todo um aparato de ideários políticos, acabou por prejudicar indústrias cinematográficas em outros países com poucos recursos financeiros e tecnológicos destinados para a área.

A estratégia eficaz de reestruturação da Lei Rouanet ocorrida no governo de FHC pode ser avaliada através dos números que apontaram o crescimento dos investidores via isenção fiscal no governo FHC, o qual registrou no primeiro ano um montante de duzentos e trinta e cinco empresas que buscaram investir na área cultural. Esses números são reflexos das recomendações feitas pelo presidente FHC para que empresas estatais também passassem a investir na área cultural. Em 1996 seiscentas e catorze empresas se valeram dos incentivos fiscais para financiar produtos culturais; esses números saltaram para um mil cento e treze em 1997. No ano seguinte foi verificada uma queda nos investimentos, a qual correspondeu à participação de um mil e sessenta e uma empresas e em 1999 esse número caiu para um mil e quarenta empresas. O declínio verificado a partir de 1998 foi motivado pelo mesmo fator que antes atuara de modo favorável. Em 1997 tomou força o processo de privatizações das estatais; as novas empresas privatizadas se desinteressaram da área cultural e voltaram a investir na

cultura somente a partir de 2000, e mesmo assim impulsionadas por novos – e problemáticos – estímulos oferecidos pelo Estado (CASTELO, 2002). As políticas culturais via isenção fiscal acabaram por marcar a posição de abandono do Estado, que entregou a área cultural à iniciativa privada, transferindo sua responsabilidade para as empresas. Essa proposta esteve em pleno acordo com a conjuntura internacional, que pretendia o fortalecimento do papel do mercado na produção de bens e serviços culturais. O orçamento do Ministério no final do período FHC foi de apenas 0,14% do orçamento nacional (RUBIN, 2011).

A pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro com cento e onze empresas investidoras da área cultural brasileira indicou que entre 1990 e 1998 os investimentos chegaram a R$ 604 milhões. Em 1990 os investimentos somaram em torno de R$ 33 milhões, com 27 empresas patrocinadoras; em 1997 foi de R$ 147 milhões, com noventa e nove empresas investindo na área cultural. O aumento no número de investidores representou um crescimento de 349%. O número de projetos culturais patrocinados nesse período apresentou um percentual de crescimento em torno de 737% (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 2008). Apesar de os números aparecerem de maneira favorável ao cenário brasileiro, é necessário lembrar que os maiores beneficiários são empresas que destinam seus investimentos para mercadorias que entendam como lucrativas, o que leva os produtores artísticos a enquadrarem seu trabalho a lógica do mercado, em detrimento da liberdade de criação.

Os efeitos da posição mercadológica atribuída à área cultural pelo Estado, juntamente com as lacunas dos mecanismos de fomento, também restringiram os investimentos em regiões brasileiras que se caracterizavam como maiores mercados consumidores, principalmente quando observamos que entre 1996 e 2001 a região Sudeste recebeu 85,7% do total de investimentos na área, sendo que desse montante São Paulo e o Rio de Janeiro foram os estados mais beneficiados. Logo, podemos afirmar que parte considerável desses investimentos foi aplicado de maneira a objetivar um efetivo retorno comercial, ou seja, pouco ou nada teve com a tão pretendida democratização cultural prevista pela política estabelecida pelo governo FHC, contrariando a visão positiva que o ministro Weffort disseminou acerca da política cultural que instituiu, principalmente quando avaliou se tratar de uma política inspirada na idéia da valorização da liberdade e da diversidade e que buscava fomentar o desenvolvimento cultural do País (CASTELO, 2002).

> Um fator externo pressionou, desde o primeiro momento, a política cultural do governo de Fernando Henrique Cardoso: a conjuntura mundial, caracterizada pela globalização, pela internacionalização da economia e pelo predomínio do mercado. Panorama que exerceu forte influência, também, nos governos de José Sarney, Fernando Collor e Itamar Franco, e que naquele momento se exacerbava. Já no período em que ocupou a Secretaria da Cultura durante o governo Collor, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet cunhou, em breves palavras, a idéia que, no governo Fernando Henrique, vinha se impor com a força de um destino: "Cultura só com lucro" (CASTELO, 2002, p. 635).

Além de estimular os investimentos na área cultural através de mecanismos de renúncia fiscal, o Estado, nesse momento, também realizou ações e projetos como o Monumenta, programa voltado para a área de patrimônio material, entretanto, dissociado das ações realizadas pelo IPHAN; também realizou o programa de expansão das bibliotecas pelo Brasil, de maneira a que todos os municípios da federação tivessem, no mínimo, uma biblioteca, o que não ocorreu. A área responsável pelo fomento ao patrimônio imaterial recebeu uma legislação específica, contudo, tratou-se de ações pontuais, não se configurando uma maneira contrária ao modelo baseado na renúncia fiscal, mas sim uma complementação a essas políticas (RUBIN, 2011).

O resultado do trabalho realizado no governo FHC foi uma enorme concentração das aplicações de recursos dirigidos ao fomento cultural nacional em um campo proporcionalmente restrito, ou seja, uma política cultural de balcão na qual levou quem chegou primeiro ou teve melhor pistolão (SOUZA, 2002). Essa política se configurou pela adoção do mercado como curador da área cultural nacional, na medida em que passou a ditar desde a estética até a forma como o trabalho artístico deveria ser realizado. Quando não se tem o objetivo alcançado, a Publicidade encarrega-se de fortalecer a imagem e a ideia de consumo de determinado produto, os quais, invariavelmente, são dirigidos a um pequeno grupo de produtores e artistas conhecido ou empresas ligadas ao próprio mercado (CASTELO, 2002).

O Brasil também passou a receber grandes investimentos externos, principalmente com a política de privatizações de empresas estatais. Os investimentos estrangeiros nos anos 1990 ocorreram de maneira significativa mediante fusões e aquisições. Com efeito, o país passou a se comportar como um verdadeiro consumidor que utilizou linhas de crédito de longo e médio prazo. O consumismo pretendido resultou em uma queda da poupança interna, compensada pelo crescimento da poupança

externa. A média da participação do consumo no PIB cresceu de 76,9% entre 1980 a 1985 para 78,6% no período da abertura (1990 a 1993), subindo para 81,3% entre 1996 e 1997 (CANO, 2000). Essas características apresentaram as diretrizes que a área cultural deveria cumprir naquele instante, a saber, uma nítida posição para o mercado, as quais abriram lacunas que forçaram uma reorganização dos mecanismos e políticas voltadas para a cultura.

Em finais da década de 1990 o contexto internacional passou por uma série de intempéries que afetaram mais uma vez o mercado internacional, principalmente com a crise financeira iniciada nos países do Sudeste Asiático em 1997, na Rússia em 1998 e com a crise do Real em 1999. A influência desse cenário internacional foi refletida no projeto que orientou o PPA 2000-2003. O Plano Plurianual apresentou vinte e oito pontos que debateram temas como desenvolvimento, turismo, educação; a área cultural foi contemplada em dois momentos, a saber, no ponto sete, intitulado *Desenvolver a Indústria Cultural*, que apontou números que representavam os avanços da área cultural, principalmente após a reestruturação dos mecanismos de incentivo. O documento destacou a importância da cultura para o desenvolvimento e para a geração de empregos. Privilegiando e acentuando a participação da iniciativa privada, a área cultural foi apresentada pelo Plano como uma atividade econômica em expansão no Brasil, e reafirmou o potencial da Diversidade e do Patrimônio cultural nacional para a expansão dos negócios, assim como para o crescimento do número de empregos. As informações contaram com dados que apontaram o ano de 1994 com cerca de 510 mil pessoas empregadas na área cultural, bem como a movimentação de R$ 6,5 bilhões de Reais que a área toda totalizou em 1997 (PPA, 2000-2003).

Outros programas foram previstos pelo PPA, e que também foram planejados com participação da iniciativa privada, a saber, Programa Cinema, Som e Vídeo; Programa Turismo Cultural; Programa Produção e Difusão Cultural; Qualificação Profissional do Trabalhador; Programa Design Brasil; Programa Municipalização do Turismo e Programa Promoção de Exportações, Acesso a Mercados e Divulgação do Brasil no Exterior. Todos os Programas foram criados com vistas ao crescimento da área cultural e sua consequente inserção no modelo econômico de desenvolvimento.

A área da cultura também foi citada no ponto vinte e cinco, intitulado *Promover a Cultura para Fortalecer a Cidadania*, contudo, as discussões apresentadas não fugiram à regra em relação às apresentadas no ponto sete. Aqui os interesses do Estado

estiveram voltados para a promoção, mais uma vez, do sentimento de brasilidade, principalmente através do incentivo à leitura do Programa Livro Aberto, com a criação de bibliotecas no interior dos estados alimentadas com obras de autores da literatura brasileira, além de também pretender ampliar o acervo das já existentes. O Programa Música e Artes Cênicas foi apresentado pelo PPA como forma de atender a demanda de bandas, artistas de circo, de teatro. O Programa de Promoção e Difusão Cultural visou a divulgação dos trabalhos produzidos tanto no mercado nacional como internacional, também atentou para a necessidade de regular os direitos do autor (PPA 2000-20003).

O PPA 2000-2003 foi o primeiro Plano de governo brasileiro que reconheceu a produção de bens e serviços culturais como potenciais econômicos e, portanto, importante para o desenvolvimento nacional. A política cultural brasileira de caráter neoliberal foi reestruturada e intensificada no governo de FHC devido à influência sofrida pelo contexto internacional com o crescimento da chamada Economia da Cultura. Nesse mesmo período países como Inglaterra, França e Estados Unidos já desenvolviam políticas e programas direcionados às chamadas *Indústrias Criativas*, um conceito que buscou a intersetorialidade entre cultura, educação, economia, meio ambiente, turismo, com vistas a ampliar o potencial econômico dessas áreas, não apenas como gerador de riqueza e desenvolvimento, mas também para atuar diretamente na área social para o aumento da renda através do aumento dos postos de trabalho.

Entre 1985 e 1995 houve uma expansão da atividade cultural no Brasil, o que repercutiu na geração de empregos através das atividades culturais. As pesquisas realizadas pela Fundação João Pinheiro apontam que em 1998 a área cultural superou outros setores da economia nacional. Esses dados mais uma vez confirmam o fato já ressaltado de que as produções culturais e artísticas, diante dos mecanismos de isenção fiscal, mais e mais se tornam refém dos interesses dos patrocinadores. Diante do quadro acima, artistas e produtores culturais passaram a questionar os critérios das empresas para a aprovação dos recursos. A política neoliberal, baseada na renúncia fiscal, levou a área cultural brasileira a passar por uma crise na qual os recursos públicos não conseguiram atender a demanda de projetos dos estados, principalmente aqueles voltados para áreas pouco assistidas por mecanismos de fomento à cultura via isenção fiscal ou que não se caracterizavam como regiões economicamente viáveis para esses investimentos. Apesar de todas as mudanças realizadas na área cultural ainda assim os

mecanismos se caracterizaram como incapazes de sanar os problemas que a isenção fiscal havia instaurado.

Esse contexto se deu mediante as transformações do Estado e do movimento internacional de rearranjo das estruturas públicas em favor das metas neoliberais, iniciado na Inglaterra e nos EUA, nos anos 1980 (PEREIRA, 2006). A influência internacional foi fundamental para o debate acerca do comércio de bens e serviços culturais durante o governo FHC. A inserção da produção cultural no mercado estimulou a criação de acordos regulatórios que passaram a adequar e a estruturar tanto as políticas como o comércio entre os países. As novas oportunidades apresentadas pela área cultural fizeram com que diversas organizações internacionais multilaterais como a Organização Internacional do Trabalho (OIT), a Conferência das Nações Unidas sobre o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), passassem a trabalhar, nesse contexto, na elaboração de programas e estudos estatísticos, além de organizar eventos propositivos à incorporação de estratégias políticas nos acordos referentes à cultura, desenvolvimento e economia, elementos esses que foram fundamentais para as formulações no governo FHC.

II. 4 A cena internacional

Foi nas décadas de 1980 e 1990 que a relação entre cultura e economia se adentrou para as pautas das organizações internacionais, as quais passaram a incluir a ideia de desenvolvimento social e econômico a partir desse processo. A justificativa para a implantação de tais diretrizes estendeu ainda a sua significância para o fortalecimento do comércio e para o aumento do número de postos de trabalho, o que ocorreu com a criação de políticas de regulação, fiscalização e de cooperação internacional na área cultural. Aos poucos instituições como Banco Interameriano de Desenvolvimento (BID), o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) a Organização dos Estados Americanos (OEA) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), passaram a estabelecer discussões que enfatizavam o caráter assumidamente econômico que a área da cultura

deveria assumir naquele momento, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento dos estados.

O contexto internacional foi um fator importante na década de 1990, principalmente na influência que gerou na política econômica. As diversas crises presenciadas na década de 1990 fizeram com que essas organizações internacionais estimulassem a criação de alternativas de combate à queda da lucratividade, o que foi realizado a partir de uma maior atuação dos estados no gerenciamento de suas políticas internas. No que diz respeito a área cultural, o discurso foi dirigido principalmente pela ONU e UNESCO, às ações voltadas para as manifestações da Diversidade Cultural e artística, seja nos investimentos, na manutenção e preservação de patrimônios históricos nacionais ou ainda em projetos que visavam aumentar o consumo cultural da população.

A forma como a produção de bens e serviços culturais passou a fazer parte do processo de acumulação, caracterizado pelo sistema capitalista no mercado internacional nas décadas de 1980 e 1990 nos remete diretamente à participação desses agentes internacionais na instituição de diretrizes para dinamizar o funcionamento e as ações econômicas possibilitadas pelas políticas públicas para cultura nos países signatários. A interferência dos Estados nesses órgãos ocorre para melhor viabilizar as relações comerciais, tendo em vista uma melhor organicidade dos interesses do capital nas relações internacionais.

O forte crescimento do poder econômico que levou alguns países europeus e os Estados Unidos da América a assumirem a liderança em organizações responsáveis pela dinâmica na política internacional ao longo do século XX – através da formação dos impérios econômicos, da disseminação dos valores culturais, com indústrias espalhadas por todos os continentes – influenciou na formulação de uma série de acordos em todo o mercado mundial. Tais acordos acabaram por favorecer a participação e a entrada de capitais e indústrias nos países que buscavam sua ascensão política e econômica na cena internacional. Instituições como o Fundo Monetário Internacional (FMI), a Organização Mundial do Comercio (OMC) e o Banco Mundial, foram entendidos como os verdadeiros guardiões das idéias neoliberais sobre o mundo (IANNI, 1999). A partir delas partiram as diretrizes a serem seguidas pelos países a elas signatários, a exemplo do Brasil.

Um dos momentos importantes a ser destacado acerca da discussão sobre o comércio de bens e serviços culturais no contexto internacional, e que acabou por

influenciar todo o mercado mundial, pode ser encontrado em finais do século XIX, mais precisamente nas décadas de 1880 e 1890, instante marcado pela aparição de um movimento liderado por economistas franceses que levantavam críticas acerca do funcionamento do sistema de patentes. Fruto desses questionamentos surgiu o Escritório Internacional Reunido para a Proteção da Propriedade Intelectual (IRPPI), aquilo que mais tarde se tornou a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) (PARANAGUÁ, 2006).

A OMPI foi criada em 1967 durante a Convenção de Estocolmo, uma das agências diretamente ligadas a ONU. Essa entidade, com sede em Genebra (Suíça), é responsável pela organização do sistema de proteção à Propriedade Intelectual em âmbito internacional. Seu trabalho é realizado a partir da criação de sistemas de cooperação internacional entre as nações, e visava o aperfeiçoamento dos mecanismos de controle e padronização da propriedade intelectual em âmbito internacional. Isso se deu devido às constantes pressões de empresas multinacionais de diversos setores da indústria que buscavam uma melhor proteção para suas patentes.

> [...] a OMPI passou a ter seu campo de ação fixado na promoção do uso e na proteção da propriedade intelectual, administrando 23 tratados internacionais sobre o assunto, mas deixando os aspectos comerciais para a competência exclusiva da OMC (LESSA 2008).

A importância do debate acerca da necessidade de proteção da propriedade intelectual, mediada por organismos internacionais, foi apresentar a forma como os investimentos na produção de bens e de serviços culturais ao longo do século XX foram guiados segundo o processo de desenvolvimento capitalista, o que levou a uma nova relação entre o trabalho artístico e o, agora, mercado cultural.

A década de 1990 foi o momento de expansão da área cultural, o que levou a ampliação das atividades econômicas das indústrias culturais e as indústrias criativas em âmbito mundial. As ações pensadas e realizadas deveriam abarcar principalmente o estímulo a projetos que envolvessem as manifestações culturais locais, a fim de enquadrá-las também no sistema de produção de valor e acumulação capitalista. A justificativa para a implantação de tais diretrizes estendeu ainda a sua significância para o fortalecimento do comércio e do aumento do número de postos de trabalho. Através da análise de dados apresentados pela Unesco em 2005 no documento *Échanges Internationaux d''une Séléction de Biens et Services Culturels, 1994-2003*, é possível

observar o crescimento dos investimento na área ocorrido no período entre 1994 e 2002 no comércio internacional de produtos culturais, o qual passou de US$ 39,3 bilhões em 1994 para US$ 59,2 bilhões em 2002. Em 2002 a União Européia (UE) se consolidou como principal exportador de produtos culturais, controlando 51,8% do mercado. Característica importante quando comparada aos números relativos ao ano de 1994, quando detinha 54,3%, seguida da Ásia que, também em 1994, detinha 20,6%; dos Estados Unidos (EUA), que caiu de 25%, em 1994 para 16,9% em 2002; da América do Sul e das Caraíbas, com 0,8% em 1994 e 3% em 2002; da África e Oceania, com apenas 1%. As mesmas análises destacaram ainda que do ponto de vista das importações os países com maiores índices de desenvolvimento foram responsáveis por 90% do mercado consumidor: os EUA com US$ 15,3 bilhões, seguidos do Reino Unido com US$ 7,8 bilhões e da Alemanha com US$ 4,1 bilhões.

Em 1994, as importações brasileiras de produtos culturais giraram em torno de US$ 165,9 milhões, enquanto as exportações não passaram de US$ 56,9 milhões. Em 2003, a balança comercial permaneceu negativa, mas com uma redução, devido sobretudo à perda de 1/3 do valor das importações, que totalizaram US$ 105,7 milhões, enquanto o valor das exportações permaneceram no mesmo patamar de 1994. Duas explicações foram apontadas, a saber, a diminuição do preço dos jogos eletrônicos em 50% do valor, entre 1994-2002 e a criação da zona livre de Manaus, nos anos 1990, possibilitou a expansão da capacidade produtiva do país, culminando na redução das importações. Ainda segundo a Unesco (2005), nesse período as exportações brasileiras foram dirigidas aos mercados regionais e apontaram que 37% dos serviços culturais brasileiros tiveram como destino os países do antigo bloco comercial, a ALCA, contudo, em 2002 esse índice foi reduzido para 21%.

Segundo o Relatório do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) divulgado em 2004, intitulado *A Liberdade Cultural no Mundo Diversificado, o comércio mundial de produtos culturais*, que incluem o cinema, a fotografia, o rádio, a televisão, literatura, música e artes visuais, o mercado quadruplicou no período, passando de noventa e cinco bilhões em 1980 para mais de trezentos e oitenta bilhões de dólares em 1998. Mesmo com dados que apontam para o crescimento da área, ficou clara a forma desregulada de atuação do mercado, principalmente quando verificamos a predominância da indústria cinematográfica estadunidense, que "representa cerca de 85% das audiências de cinema em todo o mundo" (PNUD, 2004).

Diante do contexto acima descrito, percebemos o quanto a produção de bens e serviços culturais foi um atrativo em potencial para alavancar a economia durante o governo de FHC na década de 1990, principalmente quanto atrelada aos interesses de desenvolvimento social e político. Também serviu para apresentar como a área foi responsável pela contratação de postos de trabalhos – o que foi utilizado pelos estados para justificar a importância da relação entre cultura e economia. Com um atrasado e desregulado sistema de financiamento da produção cultural, os instrumentos políticos criados para tais fins acabaram por possibilitar uma posição exclusivamente econômica, o que legitimou o surgimento de instituições respaldadas pelos interesses mercadológicos internacionais.

O que deveria ser criado para ajustar as relações mercantis da produção cultural acabou por legitimar e potencializar a desigualdade nos investimentos e no fomento do trabalho artístico, além de legitimar a força dos grandes conglomerados televisivos. A burocratização, assim como a mercantilização da produção de bens e serviços culturais produzida pelas políticas baseadas na isenção fiscal e todo o contexto envolto pela área cultural nas décadas de 1980 e 1990 fortaleceu a hegemonia de determinadas empresas, como é o caso das chamadas Majors – as sete maiores companhias de produtos audiovisuais – a MGM (United Artists, Orion Pictures, Pathe); Paramount Pictures Corporation (Spelling Films and TV); Sony Pictures Entertainment (Tri-Star, Columbia Pictures); Time Warner Entertainment Corporation (Lorimar, Morgan Creek, Castle Rock Pictures, New Line, HBO); Universal Studios Corporation (Polygram Entertainment Films); Walt Disney Company (Buena Vista, Touchstone, Hollywood Pictures, Miramax Films); 20th Century Fox. Trata-se de Empresas que atuam de acordo com as ações promovidas "pela Motion Pictures Association, uma organização criada para defender os interesses dessas empresas nos Estados Unidos e agora em todo o mundo, inclusive no Brasil" (BRANT, 2005, p. 23).

Em 1998, o tema da Conferência da Unesco, realizada em Estocolmo, na Suécia, foi a Diversidade Cultural. Dessa reunião surgiram propostas como a Declaração pela Diversidade Cultural, além da construção da Rede Internacional pelas Políticas Culturais, um grupo que reúne ministros da cultura de diversos países em encontros que visam debater questões internacionais referentes às políticas culturais. A realização desses encontros internacionais visava o desenvolvimento de uma agenda política internacional, na tentativa de fortalecer a interlocução entre os diversos organismos

internacionais. Também foi pretendido estabelecer critérios, objetivando regular e promover o crescente comércio internacional da produção cultural.

> As ambições do encontro não eram nada modestas. Como explicitado no relatório final, pretendia-se gerar uma espécie de Agenda 21, com o objetivo de chamar a atenção dos legisladores e dirigentes políticos para importância crucial da cultura para o desenvolvimento das sociedades, além de ressaltar o papel a ser desempenhado pela Unesco nesse empreendimento. Um dos resultados mais imediatos da conferência foi a realização do Encontro Internacional sobre política cultural em junho do mesmo ano (1998) em Otawa (Canadá), por iniciativa de Sheila Coops, então Ministra do Patrimônio Canadense. Sob o título "A cultura na cena mundial", o evento torna-se um marco importante, pois [...] marcou o florescimento de uma série de iniciativas voltadas para defesa da criação de um instrumento jurídico que velasse pela promoção da diversidade cultural. A realização do encontro tinha o objetivo de propor ações conjuntas entre os sobre três temas que pontuaram a Conferência de Estocolmo, a saber: a relação entre diversidade cultural e desenvolvimento, o papel da cultura nas relações mundiais e a articulação entre cultura e comércio. Como se pode perceber, o tecimento de tal agenda servirá de inspiração para os princípios norteadores da futura Convenção.[9]

A partir dos dados apresentados acima podemos perceber a destacada influência que exercem os órgãos internacionais nas relações entre os países. A exemplo da Unesco, mesmo que não possua um papel deliberativo, ainda assim está diretamente vinculada ao Conselho Social e Econômico da ONU, o que lhe garante certa influência. Estabelecida como uma agencia da Organização das Nações Unidas, a Unesco foi criada em 1945 e efetivada em 1946, com o objetivo apoiar e realizar trabalhos e pesquisas acerca da diversidade cultural que caracteriza os povos. Contudo, essa agência não tem poder de sancionar os países, nem mesmo exerce uma função reguladora de conflitos entre as nações, antes, atua de maneira propositiva.

> A Unesco deve atuar em ações genéricas, estimulando o desenvolvimento de [trabalhos artísticos e] culturais em países, financiando eventos, produzindo estudos e pesquisas sobre cultura, compreendendo as mais diversas áreas de expressões culturais, fazendo convênios. No entanto, não tem poder de resolver conflito entre países, pois não lhe foi dada capacidade sancionadora. Assim, muito mais do que um órgão regulador, a Unesco é um órgão propositivo (NICOLAU, 2005, p. 139).

---

[9] PITOMBO, Mariella. Espaços e atores da Diversidade Cultural.

Na década de 1990 o debate sobre o comércio de bens e serviços culturais foi aprofundado junto às agências internacionais, o que influenciou de forma significativa na confecção de mecanismos para a promoção e para a proteção da área cultural. Atualmente, e não por acaso, o órgão que regula o comércio de bens e serviços culturais no mercado internacional é a Organização Mundial do Comércio (OMC). Esse órgão se caracteriza pela sua forma autônoma, e foi palco na década de 1990 de um importante debate nesse cenário.

II. 5 O comércio de bens e serviços culturais brasileiros na Organização Mundial do Comercio (OMC)

A OMC surgiu como um acordo temporário no interior do Acordo Geral sobre Tratados, Tarifas e Comércio (GATT) em 1945. O GATT[10] foi criado em 1947 de maneira a padronizar as relações comerciais dos estados signatários. Caracterizou-se pelo estabelecimento de diretrizes, regras e tarifas, de maneira a garantir a liberalização comercial internacional, mas também foi entendido como um mecanismo para combater a criação de políticas protecionistas dos estados membros. De maneira a ampliar o poder de ação no comércio e no mercado internacional, em primeiro de janeiro de 1995 a OMC foi separada do GATT, que ficou apenas com uma função fiscalizadora (MATTKE, 2010).

Dentre as ações pensadas pela OMC destacamos a resolução de conflitos, a tentativa de "preservar a ordem do livre comércio mundial, administrar os acordos comerciais, implementar fóruns para negociações comerciais, monitorar políticas de

[10] O GATT teve durante sua existência oito rodadas de negociações comerciais, a saber, a Rodada de Genebra em 1947, contou com a participação de vinte e três países; a Rodada de Annecy, em 1949, teve a participação de treze países; a Ronda Torquay, em 1951, com a participação de trinta e oito paises; novamente a Rodada de Genebra, em 1956,com a participação de vinte e seis paises; entre 1960 e 61ocorreram encontros que marcaram a rodada de Dillon, contou a participação de vinte e seis paises; a Rodada Kennedy ocorreu entre os anos de 1964 e 1967, teve sessenta e dois países participantes; a Rodada de Tóquio ocorreu entre 1973 e 1979 e cento e dois paises participaram dos encontros e entre os anos de 1986 e 1994 ocorreu a Rodada do Uruguai, coma a participação de cento e vinte e três países MATTKE, 2010).

comércio nacionais", realizar ações com outras organizações internacionais. (NICOLAU, 2005, p. 137).

A OMC também possibilita, ou veta, a adesão de países membros aos acordos propostos. Ao tornarem-se signatários da organização, os países são obrigados a se submeter às regras estabelecidas pela entidade, que na maior parte das vezes dizem respeito a total liberalização dos produtos no mercado mundial. A participação dos países como membros da OMC possibilita uma série de vantagens econômicas e políticas na cena internacional, entretanto pode afetar diretamente sua balança comercial interna, uma vez que a criação de políticas de proteção a produção nacional é proibida pela organização.

> É justamente nesse momento que passa a ter relevância a questão da cultura. Outro acordo de extrema importância [dento a organização] e que se refere diretamente a cultura é o Acordo Geral de Comércio e Serviços (GATS). Sob esse acordo, apresenta-se a discussão sobre os serviços culturais, especialmente sobre o setor do audiovisual. Conforme a estrutura inclusiva da OMC, as nações podem inserir seus serviços culturais na lista positiva do GATS e, a partir daí, terão de adotar as regras liberalizantes que a OMC estabelece (NICOLAU, 2005, p. 137).

O debate acerca das relações comerciais internacionais de bens e serviços culturais e sua intermediação na Organização Mundial do Comércio teve início nas reuniões do GATT, durante a Rodada do Urugurai (1986-1994), a partir da criação do Tratado Internacional sobre Propriedade Intelectual (TRIPs)[11], também chamado de Acordo Relativo aos Aspectos do Direito à Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (ADPIC)[12]. Esse acordo, parte de uma série de outros acordos assinados também durante da Rodada do Uruguai, foi o marco para a criação de regras relativas à propriedade intelectual no sistema multilateral de comércio, como havia sido proposto pelos EUA durante a rodada (BRANT, 2005).

Nesse acordo a propriedade intelectual ficou divida em duas categorias: a primeira relacionada à área de patentes, desenhos industriais, direitos autorais – como as criações estéticas em suporte físico ou digital, trabalhos artísticos e/ou literários, como romances, poemas, peças, filmes, trabalhos musicais, desenhos, pinturas, fotografias, esculturas, desenhos arquitetônicos; a segunda ficou responsável pelas apresentações

[11] TRIPs: Trade Related Aspects of Intellectual Property.
[12] ADPIC: Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Commerce.

teatrais, musicais, espetáculos de danças, gravações e programas de rádios e televisão. Ambas as categorias eram coordenadas pelo TRIPs/ADPIC, que estabelecia as regras de comercialização para autores e consumidores.

Marcada por "uma tentativa de expansão maciça do liberalismo aos produtos e serviços culturais, a Rodada do Uruguai encontrou ferrenha oposição por parte de diversos países, liderados pela França e pelo Canadá" (REIS, 2007, p. 212). Durante as negociações comerciais multilaterais no âmbito do Acordo Geral sobre Tarifas Aduaneiras e Comércio (GATT), na Rodada do Uruguai, um grupo de produtores e atores cinematográficos franceses atentaram para a necessidade de inserção nas regras que estabeleciam os acordos comerciais um ponto no qual fosse estabelecida a *Exceção Cultural*, que previa a retirada do cinema e outros serviços das negociações. As características estabelecidas pela *Exceção Cultural*, na ocasião, provocaram divergências entre a França e os Estados Unidos quanto ao sistema de negociação dos produtos e bens das indústrias culturais em um órgão responsável pela regulação de acordos comerciais.

Os argumentos utilizados pela França e Canadá foram de que tais produtos não deveriam ser entendidos como mercadorias, e sim como constituintes da identidade e dos valores das nações e, portanto, não deveriam ser negociados nos mesmos padrões que os demais produtos comercializados. Outro ponto apresentado pela *Exceção Cultural* foi a necessidade de os países estabelecerem a autonomia de suas políticas públicas, no sentido de que essas viabilizassem o acesso da população a uma maior diversidade cultural possível através da ampliação do comércio dos produtos culturais nacionais ou estrangeiros. Apesar de as justificativas estarem baseadas na preservação dos aspectos da identidade cultural nacional, o maior interesse desses países esteve na preservação do mercado para as indústrias culturais locais, de maneira a viabilizar o caráter econômico da sua produção cultural.

Essa proposta se deu principalmente como forma de barrar as tentativas dos EUA de incorporar à OMC a negociação dos serviços culturais, principalmente aqueles ligados à indústria do audiovisual. A proposta estadunidense entendeu que os bens, produtos e serviços culturais deveriam ser totalmente liberalizados no mercado internacional. Argumentou ainda sobre a necessidade da abolição gradativa de todas as políticas de estímulos e manutenção a produção cultural nacional, assim como sobre o fim das cotas e taxas de importação que estavam em vigor em cada país. Os países que

não possuíam tais mecanismos, a partir daquele momento, ficariam impedidos de criá-los.

> Efetivamente, por questões históricas, o mercado dos serviços audiovisuais sempre foi organizado pelo estado na maioria dos países europeus. A televisão pública, por exemplo, é objeto de medidas de intervenção pública, sendo a mais conhecida o imposto pago na maior parte dos países pelos proprietários de aparelhos de televisão. Por este meio, o estado garante a existência e o financiamento dessa televisão (em oposição aos canais privados ou comerciais financiados pela publicidade ou pelas assinaturas). Além da dívida, os canais públicos e privados podem estar sujeitos a obrigações de investimento de parte de seu faturamento na produção cinematográfica e/ou audiovisual nacional (como é o caso da França e da Espanha, por exemplo), criando assim um ciclo de financiamento lógico entre produção e difusão. Estas podem estar sujeitas a quotas de difusão de programas nacionais (com o objetivo de valorizar o conteúdo nacional) (THIEC, 2005, 153).

A União Européia (U.E.) se posicionou de maneira favorável à *Exceção Cultural*, além de firmar o compromisso de que os países ficariam responsáveis por decidirem sobre a liberalização, ou não, de seu mercado cultural. Essa postura possibilitou à U.E. conservar em bloco as políticas nacionais que estabelecem cotas de transmissão, na televisão e no rádio, e de financiamentos para a produção e a distribuição, principalmente em relação aos produtos da indústria cinematográfica (LESSA, 2008). A *Exceção Cultural* também foi debatida e adotada em outros acordos comerciais: Acordo Norte-Americano de Livre Comércio (NAFTA) em 1994; Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) em 1998; Rodada de Doha em 2003 e na reunião Ministerial da Área de Livre Comércio da Américas, realizada em Miami, também em 2003. A preocupação em torno da Exceção Cultural "passou a ser uma questão discutida calorosamente nas negociações comerciais internacionais (PNUD, 2004).

> A defesa dos EUA baseava-se em equação puramente numérica: as indústrias culturais integram o setor de entretenimento e, portanto, seus produtos deveriam ser tratados como qualquer outro. Já no discurso do grupo oposto, preservar os privilégios das produções culturais nacionais era uma questão de soberania de sua própria identidade. As reuniões foram marcadas pela inflexibilidade comum, temperada com a usual arrogância dos negociadores dos Estados

> Unidos, para quem o liberalismo é de justiça inquestionável, desde que seja utilizado a seu favor (REIS, 2007, p. 212).

O que esteve em debate naquele instante, portanto, foi a prioridade de participação nesse mercado internacional. Os EUA sempre ocupou grande parte das salas de cinema – cerca de 80% do mercado europeu, tendo, entretanto, uma participação menos significativa nas redes de televisão, setor de forte crescimento na Europa (THIEC, 2005). Em 2001 representantes do governo FHC participaram ativamente das reuniões realizadas pela UNESCO para a formulação da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural; e em 2005, durante o governo Lula, seus representantes também participaram da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Esses aspectos apresentam a importância internacional para as políticas adotadas pelas secretarias e pelo próprio Ministério da Cultura no Brasil na década de 1990.

A posição assumida pelo Brasil em defesa de políticas de proteção e promoção da Diversidade Cultural nacional, defendida na Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural em 2001, não impediu as determinações do Itamaraty em apoiar as pretensões dos EUA no Conselho de Serviços da OMC em liberalizar ainda mais o mercado de bens e serviços culturais em âmbito internacional. Isso significou o apoio a criação de mecanismos que possibilitassem uma forte participação do mercado no fomento, a exemplo da Lei Rouanet. O documento brasileiro apresentado na reunião em 2001 deixaram clara a posição e os interesses brasileiros de que os bens e serviços culturais nacionais, mais precisamente aqueles ligados à indústria do audiovisual, deveriam ser entendidos como um recurso em potencial econômico para as nações e, portanto, também deveriam ser protegidos – e negociados – através das regras de circulação de mercadorias estabelecidas pela OMC.

> Desde então, o Brasil tem sido demandado por uma série de parceiros a respeito da compatibilidade entre duas posições vistas por muitos como distintas. De um lado, a defesa, junto aos foros como a UNESCO, a rede internacional dos Ministros da Cultura e a reunião de Ministros da Cultura do Mercosul, do princípio da diversidade cultural; e, de outro, a atuação no Conselho de Serviços da OMC, na qual fazemos pedidos para que países outros permitam que suas populações tenham acesso à produção audiovisual brasileira. Essas duas posturas seriam, como alguns vêem, distintas? O Ministério das Relações Exteriores do Brasil crê que podem ser complementares. [por acreditar que] não é possível adotar uma posição que ignora o

> caráter de mercadoria da obra cultural. [...] O produto audiovisual é visto pelo Brasil também como um bem comercializável, inevitavelmente ele será discutido, de alguma forma, na OMC. […] o princípio da liberalização progressiva (um dos princípios básicos da OMC, bem mais lento e gradual do que a liberalização indiscriminada propugnada pelos Estados Unidos) e com a autonomia dos países para desenvolverem a diversidade cultural (com subsídios, incentivos fiscais, leis anti-dumping e outras providências para impedir homogeinizações). As posições brasileira e francesa nascem da mesma inspiração, mas é necessário acordar pontos de identificação na forma de materializar uma solução justa, que atenda concomitantemente a legítimos interesses comerciais (como a exportação das telenovelas brasileiras) e a de intercâmbio de culturas.[13]

O documento que afirmou a posição brasileira foi apresentado no dia 9 de julho de 2001 sob a justificativa do interesse em estabelecer o equilíbrio entre a posição estadunidense, que pretendia a liberalização total dos serviços e produtos culturais no mercado internacional, e a posição francesa, que entendida a necessidade de proteção dos produtos culturais sem que fossem dirigidos pelas regras e normas de entidades como a OMC, GATT e GATS. Não obstante, os representantes brasileiros defenderam que a produção de bens e serviços culturais deveria ser regulada e estruturada por mecanismos da OMC. A contradição do documento brasileiro pode também ser interpretada no modo com que afirmou a necessidade de a OMC também criar forma de proteção aos mercados nacionais, com vistas ao seu mercado televisivo. Assim, o Brasil passou a estimular a criação e aplicação de normas *antidumping* ao mercado audiovisual internacional, além de buscar aumentar os benefícios na organização aos países em desenvolvimento, principalmente no que diz respeito aos produtos e das regras normas de entidades como a OMC serviços de televisão (BRANT, 2005).

> Precisemos que, ao fazer isso, o Brasil assumiu uma posição contrária à União Européia. Enquanto essa pleiteia a subtração dos serviços audiovisuais da competência da OMC, o Brasil, inversamente, pleiteou por uma submissão desses últimos à OMC. A posição do Brasil repousa sobre a idéia de que mecanismos multilaterais de defesa comercial são necessários, no seio da OMC, para lutar contra as práticas comerciais desleais e as práticas comerciais restritivas. Tal abordagem é compreensível pela parte de um país exportador de programas audiovisuais, mas em oposição à concorrência desleal dos

[13] Pronunciamento do secretário Orlando Senna na XII Reunião da Conferência de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), em Óbidos (Portugal), em 22/6/2003: http://www.cultura.gov.br/politicas/identidades.

> estúdios hollywoodianos pelo acesso aos mercados terceiros (THIEC, 2005, p.156).

O documento que referendou a posição brasileira durante o governo FHC e circulou entre os Membros do Conselho para Comércio de Serviços foi dividido em três partes: a primeira atentou para a liberação progressiva da área cultural nas negociações, além de assegurar na autonomia da autoridade estatal a criação de leis direcionadas a promover políticas para o fortalecimento da identidade cultural e estimular a diversidade cultural; a segunda defendeu a utilização de todos os meios necessários de proteção, o que incluiu a consideração de subsídios e mecanismos de defesa do comércio; e por fim, o documento reafirmou a necessidade de o órgão estimular o aumento na contribuição de países em desenvolvimento no comércio de bens e serviços culturais. Ao ratificar o reconhecimento da OMC como foro privilegiado para normatização e regulamentação do comércio cultural mundial, o governo de Fernando Henrique Cardoso reafirmou sua posição de adesão ao órgão tendo em vista que a OMC poderia criar mecanismos para a proteção e para a promoção da diversidade cultural dos países.

Paralelamente às negociações realizadas no âmbito da OMC, os países passaram a se organizar em blocos para discutir a importância do efeito econômico na produção cultural e suas particularidades. Segundo Lessa (2008), como justificativa pela posição assumida, o governo brasileiro destacou que sua posição como membro da OMC e do Acordo de Serviços não limitou a liberdade na manutenção da legislação brasileira relativa à cultura, nem impossibilitou a criação de novos mecanismos de proteção e regulação para a área, elencando como exemplo a criação da Agencia Nacional do Cinema e do Audiovisual.

> A princípio a Assembléia Geral [da OMPI] deste ano deveria decidir baseada em propostas feitas ao longo dos últimos dois anos, mas na última reunião, de junho, houve tentativa dos EUA, em conjunto com a União Européia, o Grupo B (de países desenvolvidos) [...] de tirar da agenda vários itens propostos pelo Grupo de Amigos do Desenvolvimento, que inclui o Brasil, Argentina, África do Sul, Egito, Irã, dentre outros, e que recebem maciço apoio do Chile e da Índia. Por consequência, o último grupo mencionado se negou a continuar nas discussões, argumentando que havia tentativa de se esvaziar a Agenda. Muitos outros assuntos serão tratados na Assembléia, tais como o Tratado sobre Patentes (SPLT), a questão dos conhecimentos tradicionais e proteção a material genético, dentre outros. [...] Muito

> provavelmente deverá haver barganha entre as áreas em discussão. Ou até mesmo a utilização de um assunto para bloquear o outro. Talvez a própria Agenda possa ser utilizada para bloquear assuntos que confrontam os interesses dos países em desenvolvimento. [...] O Broadcasting Treaty, ou Tratado sobre Radiodifusão, do jeito como está proposto, prevê a proteção dos "sinais" de transmissão, ou seja, a transmissão será protegida, independentemente do conteúdo transmitido. [...] Por exemplo, caso um filme seja licenciado por uma licença Creative Commons que permite a cópia e a divulgação, desde que para fins não comerciais, com a existência do Tratado a transmissora passará a ter direito sobre o sinal transmitido; passará a controlar o sinal, mesmo o conteúdo sendo livre para divulgação, ou seja, os filmes que estiverem licenciados por licenças Creative Commons, bem como todas as obras que estiverem em domínio público, não poderão ser transmitidas sem autorização da radiodifusora.[14]

Lessa (2008) afirma que no Brasil, somente a partir de 1995, foi firmado um acordo entre os Ministérios da Cultura e das Comunicações referente ao direcionamento de verbas publicitárias das empresas públicas de telecomunicações a projetos culturais. Também órgãos governamentais, ligados a diversos setores da economia nacional, como o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES), passaram a direcionar recursos de suas receitas para a promoção de serviços culturais, principalmente para a manutenção e preservação do patrimônio histórico. De acordo com dados apresentados pela entidade, no período de 1995 a 2005 seus investimentos totalizaram cerca de 100 milhões de reais, capital que possibilitou a revitalização de noventa e sete monumentos em todo o país, além de trabalhos realizados em acervos, cinemas e na indústria fonográfica brasileira.

No mesmo período, através da Lei do Audiovisual, o BNDES direcionou um montante de R$ 106 milhões para a realização de trezentos e quatro filmes. O volume desses investimentos, principalmente em produtos audiovisuais, fez da entidade o segundo maior patrocinador do cinema nacional. É interessante perceber a forma como a produção de bens e de serviços culturais brasileiros apresentaram um considerável crescimento na década de 1990, principalmente quando comparada a períodos anteriores. Na década de 1980 os números relacionados ao comércio cultural no país giraram em torno de US$ 422 milhões. Esse montante saltou para mais de US$ 6 bilhões em 1997. Enquanto no primeiro momento esses dados representavam 0,2% do PIB nacional, a década de 1990 testemunhou o crescimento para 0,8% (NICOLAU,

[14] PARANAGUÁ, Pedro. Op. cit.

2005, p. 133).

Mesmo diante do crescimento dos investimentos na área cultural na década de 1990, é possível observar que, no Brasil, os instrumentos criados para fortalecer esse processo, como a Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), foram incipientes em relação à demanda e ao acesso dos serviços e produtos culturais produzidos em todo território nacional. A análise dos dados apresentados em pesquisa realizada em 2008 pelo Ministério da Cultura (MinC) demonstrou a forma com que esses instrumentos favoreceram apenas aos interesses dos grandes investidores, garantindo a valoração apenas de trabalhos artísticos que apresentavam o retorno financeiro e o fortalecimento da marca investidora. A dinâmica econômica que estimulou o processo cultural nas décadas de 1980 e 1990, como vimos, possibilitou o aprofundamento das discussões em torno das suas potencialidades.

> Para o South Center, organização intergovernamental dos países em desenvolvimento, dois fatores principais levaram os países industrializados a conduzir as negociações sobre a propriedade intelectual no âmbito de uma organização de comércio. Primeiramente, enquanto os países em desenvolvimento se comprometem com a OMC a liberalizar o comércio, os países desenvolvidos conseguem se valer, por meio de patentes e outros instrumentos protecionistas, da exportação de produtos que incorporam inovações, agindo de modo monopolista. Em segundo lugar, um acordo referendado pela OMC prevê a retaliação comercial por rompimento de cláusula. Em outras palavras, embora a OMC se considere uma organização que leva em conta a situação específica dos países em desenvolvimento, o TRIPs acaba por refletir os padrões de propriedade intelectual dos países industrializados, inclusive na definição das formas de expressão cultural passíveis de proteção de direitos autorais, sugerindo uma visão monolítica de cultura. Assim, as normas de leis de direitos autorais estabelecidas baseiam-se fortemente na criatividade individual, em detrimento das produções culturais de comunidades que favorecem a criação coletiva ou que tradicionalmente realizam trabalhos anônimos (REIS, 2008, p.193).

Segundo Porta (2008), a produção cultural atualmente se tornou um dos setores de maior dinamismo da economia mundial, pois registra um crescimento em torno de 6,3% anual, enquanto o conjunto da economia cresce em 5,7% ano. A "Economia da Cultura integra o segmento de serviços e lazer, cuja projeção de crescimento é superior à de qualquer outro: estima-se que cresça 10% ao ano na próxima década".

> 90% maior do que o empregado pelas atividades de fabricação de equipamentos e material elétrico e eletrônico; 53% superior ao da indústria automobilística, de autopeças e de fabricação de outros veículos e 78% superior do que o empregado em serviços industriais de utilidade pública (energia elétrica, distribuição de água e esgotos e equipamentos sanitários). Com base nesses dados, e levando-se em consideração que o Ministério da Cultura terá investido cerca de 400 milhões de reais no patrimônio histórico, artístico e cultural do país, entre 1995 e 1999, isto é, cerca de 80 milhões/ano, pode-se estimar que terão sido gerados 12.800 novos postos de trabalho a cada ano somente nessa atividade cultural.[15]

O crescente mercado cultural também foi responsável pela realização de acordos e convênios entre o Ministério da Cultura e órgãos como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Agência de Promoção e Exportações e Investimentos (APEX), o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID); sempre com vistas a ampliar o trabalho do MinC na construção de indicadores e estatísticas, diagnósticos, capacitação, promoção de negócios, divulgação de produtos e análise dos serviços culturais.[16]

Segundo o ministério, as empresas não começaram a investir mais [em cultura] apenas para obter descontos nos impostos, mas também como uma ferramenta capaz de integrar e associar sua imagem aos produtos financiados. Esse fator, juntamente com o formato desregulado dos mecanismos de fomento à produção cultural, pode ser entendido com o responsável pela precarização do trabalho artístico no atual contexto, pois o "marketing cultural não é necessariamente sinônimo de responsabilidade social ou de comprometimento com o desenvolvimento da cultura no país" (COSTA, 2004, p. 117).

A questão central da problemática enfrentada pelos indicadores culturais acerca da economia da cultura na década de 1990 foi a nítida posição de mercado, no qual a "cultura já não é nacional, mas particular, desse ou daquele grupo local, dessa ou daquela etnia, de mulheres, etc" (YÚDICE, 1999, p. 316). Essa nova postura econômica do mercado no governo FHC foi identificada pela cultura do consumo como pertencente a um momento no qual as identidades culturais nacionais perderam espaço frente às

---

[15] Idem.
[16] www.cultura.org.br

constantes criações de símbolos e marcas de identificação global, reproduzidas através do marketing cultural promovido via mecanismos de fomento.

Determinar as necessidades, os desejos e os interesses do consumo cultural para fortalecer e construir uma identidade globalizada, essa foi a característica do modelo econômico que atuou no mercado cultural nacional na década de 1990 durante o governo de Fernando Henrique Cardoso. A forma como o mercado passou a ditar o consumo cultural durante o governo FHC fez surgir diversas críticas de diversas áreas. Uma delas partiu, em 1998, de grupos teatrais paulistanos, juntamente com artistas em torno do Movimento Arte Contra a Barbárie. O resultado das reuniões foi expresso em três Manifestos, os quais apresentaram os resultados das pesquisas levantadas pelo grupo. Oriundo também dessas pesquisas surgiu o Programa de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, uma política que tem sua verba direta do orçamento municipal e se tornou um exemplo para a confecção em outras cidades do país. Apesar de ser um mecanismo de fomento ao teatro, ainda assim sua análise é importante como modelo a ser utilizado como fomento a qualquer outro bem ou serviço cultural. Esse capítulo sobre o histórico das políticas culturais no Brasil será analisado a seguir.

III – O Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo: uma singularidade nas políticas culturais nacionais

O cenário descrito no capítulo anterior apresentou a forma como a associação entre mercado e produção cultural acabou por influenciar diretamente na confecção de políticas públicas na década de 1990, baseadas quase que exclusivamente na renúncia fiscal ou na política de editais, que privilegia o caráter eventual e de puro entretenimento. Uma das reações ao modelo de políticas que a área cultural brasileira adotou na década de 1990, com estímulo ao mercado, surgiu na cidade de São Paulo, com a organização de diversos produtores culturais, em sua maioria ligada a área teatral, em torno do movimento Arte Contra a Barbárie. As discussões levantadas pelo movimento resultaram em 2002 na criação do Programa de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, uma política que tem seus recursos previstos no orçamento anual da prefeitura, o que garante, muitas vezes de forma precária, a manutenção regular de atividades teatrais realizadas em grupo na capital paulista.

A criação do Programa se destacou em território nacional por ser uma conquista histórica, entre tantas outras na história do teatro paulistano, elemento que reafirmou a força coletiva da classe teatral, uma vez que essa foi marcada na história nacional pelos constantes conflitos aos quais esteve relacionada, a exemplo da perseguição ao teatro operário, de ideologia anarquista e socialista, no período Vargas, ou ainda durante o período de repressão durante o regime militar. O surgimento do Programa de Fomento municipal, portanto, se destacou em meio às constantes críticas acerca da mercantilização da cultura, pois apresentou a possibilidade de fomentar a área teatral com investimentos diretos do orçamento municipal, ou seja, uma alternativa para os trabalhos teatrais que não encontravam espaço para sua feitura a partir dos investimentos do mercado. Assim, para entendermos as reivindicações que levaram a formulação do Programa de Fomento ao teatro na cidade de São Paulo é importante remontar ao histórico da relação entre teatro e política no Brasil de maneira a demonstrar a luta coletiva, não sem divergências constantes, da classe teatral para criação de um mecanismo que possibilitasse um trabalho artístico continuado.

Apesar do constante esforço realizado por grupos teatrais, e em muitos casos também podemos citar múltiplas ações individuais que conseguiram mudar a cena teatral em grande parte do território brasileiro, ainda assim percebemos o quanto essa

luta continua a enfrentar dificuldades múltiplas para a real efetivação de uma política pública em âmbito federal, voltada especificamente para a área teatral. Quando analisamos os aspectos que cercam as críticas dirigidas para as políticas públicas para a cultura no Brasil, entendemos que um dos principais problemas, ainda que pouco estudado, é o impacto desse contexto no trabalho artístico. O incentivo à produção de bens e serviços culturais via políticas públicas parte do pressuposto de que a área cultural necessita de auxílios oficiais para sua concretude, já que o mercado não consegue suprir toda a demanda que a área requer, seja no que diz respeito ao acesso, ao consumo ou ainda, principalmente, ao trabalho realizado por profissionais das mais diferentes áreas, uma vez que o labor empenhado para a confecção de uma obra de arte – aqui no caso o teatro – não está sujeito somente aos ditames do autor, do diretor, do cenógrafo, dos atores, mas é a junção do trabalho de todos esses profissionais, em torno de uma dada concepção estética que realmente configura e demonstra a importância da arte e da cultura em uma sociedade. A lei de Fomento ao teatro na cidade de São Paulo foi estabelecida de maneira a apresentar uma alternativa ao modelo de financiamento através de incentivo fiscal. Esses aspectos apresentam a continuidade dos debates e pautas dos movimentos teatrais destacados anteriormente ao longo do século XX, e chama a atenção para a semelhança das reivindicações, ao mesmo tempo em que reafirma o total descaso para com o trabalho teatral brasileiro.

O desenvolvimento social pensado sob as bases da industrialização no século XX acabou por articular e fundamentar as relações sociais segundo parâmetros estabelecidos pelo mercado, ou seja, baseados, principalmente, na produção de valor e de consumo. Essa característica restringe qualquer característica que se proponha diferente a esse padrão, pois esse sistema entende que não há função ou necessidade para qualquer produto ou mercadoria que não gere valor – incluindo os produtos artísticos e culturais. A sustentação desse modelo se dá mediante a geração de necessidades criadas e incutidas na sociedade de maneira a direcionar a forma como o consumo deve ser realizado, respeitando sempre as tendências criadas pelo mercado. Cria-se, como diz Marx, um produto para o consumo e, ao mesmo tempo, um consumidor para tal produto.

Essa característica acaba por relegar aos produtos um caráter efêmero, ou seja, passageiro, temporário, transitório, ou até que tal produto supra, ou tente suprir, todo o capital investido para sua realização. Esgotadas todas as possibilidades de lucros acerca

de tal produto, sua derrocada é fundamental para dar espaço a outra mercadoria que venha a atender às necessidades da anterior, agregando outras utilidades a esse novo produto, de maneira a justificar sua supremacia frente às oferecidas pela mercadoria substituída. Essa ocorrência se dá em todo o processo de produção, seja ele voltado para bens físicos materiais ou não-materiais. Quando essa relação se estabelece fora desses parâmetros acaba por ser esquecida ou não valorizada, ou seja, quando um produto não demonstra seu valor para o mercado, ele acaba por ser suprimido e até mesmo negado socialmente. As constantes transformações geradas com o desenvolvimento tecnológico elevaram o caráter efêmero desse sistema, pois as mercadorias já são produzidas para a obsolescência, ou seja, para um tempo de reprodução ainda mais curto. Na produção de bens e serviços culturais essas características são apresentadas pela exclusividade do caráter eventual e de entretenimento que o mercado postulou.

Entre os defensores do mercado está a ideia de que na medida em que o Estado mantém gastos contínuos com políticas para educação, saúde, cultura e moradia, se estabelece uma relação paternalista, e até mesmo clientelista com a sociedade, como se o indivíduo beneficiado com determinado programa social pudesse se limitar a viver às custas da parca ajuda do poder público, sem dar qualquer retorno desses investimentos. Isso é parte do ideário neoliberal, que avançou durante o século XX, amparando as diversas reestruturações que o sistema de acumulação tem passado. Assim, leis ou mesmo programas sociais, nas mais diversificadas áreas, sofrem regularmente críticas, a exemplo do Bolsa Família, programa do governo federal e responsável por tirar da pobreza e da extrema pobreza cerca de treze milhões de famílias.

> A apologética agora dominante, até porque não admite réplica, tem horror à palavra capitalismo, assim como acontecia no final do século XIX. Em seu lugar fez prevalecer a palavra mercado. Sem maiores surpresas, mas contrariando o discurso anti-estatista de seus agentes no negócio das idéias, o mercado exige estado forte, atuante, parceiro, facilitador e regulador. Hoje é praticamente arrombar uma porta aberta dizer que a reivindicação de 'estado mínimo' só vale para justificar a progressiva retirada do estado de setores até recentemente sob sua responsabilidade, como educação, saúde, cultura. Para estes sim, o estado deve ser mínimo, senão ausente, quando muito regulador. Já o estado forte tem uma função estratégica: legitimar no espaço nacional as exigências do capitalismo global, que agora precisa levar às ultimas conseqüências a colonização integral das esferas de circulação, dos serviços e da reprodução de mercadorias (COSTA; CARVALHO 2008, p. 11).

O histórico das políticas culturais nacionais durante a década de 1990 também demonstrou o papel que o Estado representou, e ainda representa, na atuação na área, através da criação de leis e mecanismos políticos dirigidos para o incentivo a produção cultural. Entretanto, essa relação é resultante de contextos contraditórios, com paradigmas diferenciados acerca da forma como uma política para o fomento de bens e serviços culturais deveria ser entendida, principalmente quando as verbas destinadas para esse fim são oriundas do orçamento estatal. Com a expansão do neoliberalismo no inicio da década de 1980, com o thatcherismo na Inglaterra e o reaganismo nos Estados Unidos, o contexto político internacional ficou marcado pela idéia do livre mercado, pelo controle do gasto público – com a necessidade de uma disciplina financeira, redução de impostos e privatização. Nesse período há um avanço dos interesses de empresas multinacionais no incentivo à produção de bens e serviços culturais, as quais passaram a ser entendidas como importantes instrumentos de propaganda das marcas investidoras (KLEIN, 2000).

> Digamos que, como as demais manifestações culturais (literatura, cinema, música, teatro e entretenimento em geral) já estavam há mais de um século sob o firme controle do mercado, agora o capital resolveu completar o processo de mercantilização de todas as esferas culturais avançando sobre aqueles resíduos cuja sobrevivência ainda permitia cultivar a ilusão da autonomia, como era o caso da música erudita e experimental, das artes plásticas igualmente experimentais, museus, universidades, centro de pesquisa e assim por diante (COSTA CARVALHO 2008, p. 14).

A atuação do poder público na área cultural a partir da década de 1990 acabou por possibilitar o avanço do mercado no incentivo às produções artísticas e culturais. O entendimento do trabalho artístico como parte do processo de desenvolvimento econômico, assim como o argumento acerca da falta de recursos estatais passaram a ser o mote para justificar a presença de corporações privadas na área, o que acabou por definir as características da nova cena cultural, a troca de direitos pelo entretenimento (COSTA; CARVALHO, 2008).

A participação do Estado no processo da produção artística e cultural se tornou fundamental, de maneira a viabilizar a realização de trabalhos artísticos e culturais que fugiam aos padrões do mercado e, assim, garantir o desenvolvimento pleno do trabalho artístico, sem que este estivesse preso a regras definidas pelos interesses econômicos e

políticos de sua produção, além de garantir uma maior explanação da diversidade artística e cultural nacional. O caráter eventual da atual produção artística, a exemplo do modelo empresarial que ainda vigora no Brasil, sem a possibilidade de construção de uma linguagem ou pensamento estético diferenciado, inviabilizou e descaracterizou por completo o trabalho artístico, restando, portanto, ao poder público o dever de restaurar ou revitalizar as condições de realização desse trabalho, com investimentos diretos através de políticas públicas. "A assimilação atual da cultura à mera auto-propaganda expõe o caráter bárbaro da cultura. Bárbaro precisamente por ser mera exibição de poder, rapina e lucro, como dizia Veblen no inicio do século XX" (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 12). Não obstante, esse processo avassalador encontrou resistência.

O histórico do trabalho teatral brasileiro é fortemente marcado pelas constantes intempéries políticas e sociais vivenciadas em diferentes contextos que influenciaram na forma como esse trabalho foi entendido, tanto no que diz respeito ao formato das relações de trabalho estabelecidas pelos grupos nas produções artísticas – como a discussão sobre a participação de todo o coletivo artístico no processo de criação –, como na forma como o trabalho artístico esteve amparado e entendido pelo poder público, através das políticas culturais. Esses são fatores importantes para a compreensão de como o cenário teatral, apesar das transformações sofridas, continua relegado aos interesses do mercado cultural que se fortaleceu nos últimos anos, uma vez que desde o século XIX as Companhias dependiam dos investimentos de empresários para realizarem seus trabalhos, fator que interferia – assim como hoje – para a realização do trabalho teatral.

Apesar da incontestável importância da produção teatral para o fortalecimento da cultura no país, a área ainda sofre e reclama a falta de um órgão governamental específico para gerir políticas que supram a grande demanda da produção teatral brasileira, a qual ainda necessita adequar seus trabalhos e seus espetáculos aos interesses que cercam o atual mercado cultural para, dessa forma, requerer junto aos departamentos de marketing das empresas subsídios, via leis de incentivo fiscal, para manter, muitas vezes, apenas uma produção, pois os mecanismos de incentivo ao trabalho artístico no Brasil não prevêem a manutenção e a continuidade dos trabalhos e grupos fomentados. Essa situação fortalece, hoje, a luta por políticas que viabilizem o

trabalho artístico sem que esteja comprometido com qualquer intermediário, principalmente o mercado.

Todo o processo estabelecido pelo trabalho teatral ao longo do século XX foi marcado pela diversidade artística, cultural e estética, além das questões ideológicas, sejam elas políticas, ou apenas voltadas para o formato estético do trabalho artístico e sua realidade profissional, ou ainda pode ser entendida a partir de estratégias que não fugiam ao modelo de teatro profissional, pelo contrário, foi entendido como o modelo ideal de teatro, o qual contou com a presença do empresário, responsável pelo financiamento da obra. As discussões sobre a forma como deveria ser entendido o trabalho teatral é outro ponto importante na história das artes cênicas no Brasil. Essa discussão permeia todo o processo de transformações estruturais do teatro nacional, a saber, a construção coletiva da obra de arte, quebrando o modelo empresarial, baseado na divisão do trabalho, no qual cada um cumpre uma função específica. O Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo surge para acrescentar mais um avanço na luta por transformações que os trabalhadores de teatro vêm realizando na área cultural nacional. Também no que se refere ao financiamento público da produção de bens e serviços culturais, a lei do Fomento se coloca como uma alternativa na qual o poder público atua diretamente, evitando o aprofundamento das mazelas causadas pelo mercado na área cultural.

III.1 – O contexto de criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo

O trabalho teatral realizado em finais da década de 1980, e início dos anos de 1990, segundo Sérgio Carvalho, diretor da Companhia do Latão[17], trouxe uma situação diferente em relação às décadas anteriores, a saber, sua vinculação institucionalizada com a universidade. O que tornou mais importante essa relação foi o crescimento do número de instituições que passaram a oferecer cursos de artes cênicas, entre outras formações artísticas nos últimos anos, o que agregou maior visibilidade e importância para o trabalho artístico, pois passou a representar um próspero campo para os trabalhadores das artes. Essas instituições formaram a mão de obra especializada e

[17] Em Cena. Documentário produzido pela Cooperativa Paulista de Teatro em parceria com a Prefeitura Municipal de São Paulo em comemoração pelos dez anos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo.

crítica acerca da profissão do artista. Junto a esse conhecimento mais abrangente e especializado em arte, também surgiu o interesse pelas questões políticas que regulamentam ou possibilitam sua realização. Nesse sentido, os grupos que se formaram nesse contexto já possuíam artistas profissionais, especializados em artes, mas também politizados. Mesmo sem o ideário político que caracterizou as gerações anteriores de teatro, como nas décadas de 1960 e 1970, os quais voltavam sua luta contra o autoritarismo político do Regime Militar, esse novo trabalhador das artes cênicas passou a entender a necessidade de uma nova estrutura política para o trabalho teatral, resultado das pesquisas que esses trabalhadores passaram a realizar sobre novas possibilidades estéticas, políticas e sociais para o trabalho teatral como um todo, sem descartar as formas possíveis de financiamento.

As propostas gestadas ainda nas reivindicações das décadas de 1960 e 1970 diziam respeito às necessidades de novas possibilidades de realização e até mesmo de financiamento para o trabalho teatral, e se assemelharam aos protestos de 1990, durante o governo FHC, na medida em que esses também buscavam estratégias diferenciadas para a realização de novas linguagens cênicas. Fora do escopo de ação do mercado, de maneira a se contrapor a cena convencional do teatro paulistano, os artistas vislumbravam um processo de feitura do trabalho teatral à parte aos interesses e controle do mercado, pois, segundo a visão dos produtores teatrais, nesse momento a política cultural foi permeada pela transformação dos órgãos públicos em mero balcão de negócios. Mesmo os produtores avessos às críticas contra o mercado e que conseguiam realizar seus trabalhos, passaram a sofrer com o processo comercial da produção artística. A esse cenário podemos acrescentar ainda a participação dos grandes meios de comunicação para o fortalecimento do mercado do entretenimento, através das constantes propagandas e publicidades financiadas pelos grandes patrocinadores culturais.

Por muito tempo, pouca foi a atenção voltada para a área cultural em território nacional, em especial o teatro; as medidas tomadas pelo estado brasileiro em sua história se configuraram mais pelo seu caráter imediatista e conveniente aos diversos interesses envolvidos, do que pela proposta de estruturação e fortalecimento do trabalho artístico; o que houve, e de certa forma ainda há, é uma política de recapeamento administrativo da área cultural brasileira. A partir de meados da década de 1990 vários grupos oriundos das universidades passaram a tentar sobreviver de sua produção

artística e cultural, no entanto, em campo, encontraram uma situação precária para a realização dos seus trabalhos. Passaram então a realizar uma reflexão sobre as circunstâncias sociais e artístico-cultural no Brasil. Segundo Sérgio Carvalho, o questionamento partiu principalmente da experiência e da estrutura de cada grupo e sua relação com o contexto no qual estavam inseridos, o que acabou por criar uma movimentação política ainda maior.

O pensamento inicial se concretizou em pesquisas sobre modelos para uma política cultural estável para a atividade teatral; partia-se do princípio de que o Estado deveria ser constante na manutenção dos diversos coletivos artísticos do país. Entretanto, as discussões sobre políticas culturais ainda eram insipientes na década de 1990. Foi nesse contexto que a organização de diversos grupos e produtores teatrais paulistanos, em torno do Movimento Arte Contra a Barbárie, passou a realizar uma série de debates acerca do avanço do mercado na produção artística brasileira, além de destacar as crescentes dificuldades de manutenção dos trabalhos devido à falta de patrocínios. Dentre os participantes desse movimento podemos destacar a presença de diversos grupos e trabalhadores do teatro como a Companhia do Latão, Parlapatões Patifes e Paspalhões, o Teatro Vertigem, o Grupo Tapa, o Folias D`Arte e Pia Fraus, Teatro Popular União e Olho Vivo, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, entre outros. Esses grupos

> Começaram a se reunir periodicamente para discutir os rumos gerais da cultura e logo perceberam a necessidade de entender criticamente os mecanismos políticos e ideológicos que levaram a drástica redução dos orçamentos do ministério e das secretarias de cultura. Como relatam criadores do movimento Arte Contra a Barbárie, o primeiro desafio foi estabelecer uma disputa do pensamento sobre arte e cultura, assim como delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultura contra hegemônica (CARVALHO; COSTA, 2008, p. 20).

Beto Andretta[18], diretor do grupo Pia Fraus, afirmou que o Movimento Arte Contra a Barbárie começou como uma estrutura de grupo de estudos, de forma bem despretensiosa, sem vislumbrar a dimensão que o movimento assumiu em seguida. “Nem nome tinha, era um grupo de pessoas em volta do Gianni Ratto, uma coisa meio grega, onde tinha um sábio falando e a gente assistia, discutia, conversava, não tinha um

[18] Em Cena. Documentario realizado pela Cooperativa Paulista de Teatro e pela Prefeitura de São Paulo em comemoração ao s dez anos de Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo.

objetivo claro". As reuniões promovidas pelo grupo cresceram gradativamente, o que estimulou um maior interesse de coletivos artísticos em debater as condições políticas responsáveis pela estruturação do trabalho artístico no Brasil e particularmente na cidade de São Paulo.

Esse movimento levantou e difundiu a problemática discutida pelo grupo através de três manifestos públicos lançados em 1999 e 2000, nos quais o grupo questionou os problemas enfrentados pela inserção do mercado no financiamento da arte e da cultura. O "grupo enfrentou temas como a distinção e a relação entre público e privado e tratou de caracterizar seu próprio trabalho [...] tratava-se de especular sobre a importância ou desimportância do teatro que faziam naquele momento" (COSTA, CARVALHO, 2008).

Realizadas algumas reuniões e estabelecidos os diagnósticos a respeito dos problemas relacionados às políticas públicas e trabalho artístico no Brasil, em 1999 o grupo lançou seu primeiro manifesto, apresentado no Teatro Aliança Francesa. Nele o grupo questiona o formato das políticas culturais que transferem para a iniciativa privada a responsabilidade pelo fomento da produção de serviços e bens culturais. O movimento entendeu que a cultura se caracterizava como um dos principais elementos responsáveis pela união da sociedade, tão importante como áreas como a saúde e a educação. Mais especificamente no campo da produção cênica, o manifesto questionou a ilusão da produção para o mercado, pois não "há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego", o que, segundo o Manifesto, acabou por precarizar o trabalho teatral, "cuja especificidade o torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo."[19]

A partir da negação do mercado como mediador da produção cultural no Brasil, o Arte Contra a Barbárie levantou a importância das políticas públicas para a cultura, além de reforçar a questão da importância social do trabalho artístico. Importância essa fundamentada na existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Interessante perceber que o sucinto contexto exposto acima, no qual se insere a reivindicação dos coletivos artísticos da cidade de São Paulo, podem ser entendidas como o aprofundamento de discussões, críticas e debates que estão presentes na história do teatro brasileiro. Nesse sentido, todo o desenrolar das décadas de 1970, 1980 e 1990, com todos os limites que os contextos estabeleceram, fizeram com que o Movimento

[19] I Manifesto Arte Contra a Barbárie. 1999.

voltasse suas criticas à posição do mercado como intermediador do capital cultural. "A mercantilização da cultura é a premissa básica que vai fundamentar o movimento, no sentido da rejeição desta mercantilização" (MOREIRA, 2004). Os artistas defendiam ainda a importância e a necessidade da criação de políticas públicas para a cultura não ligadas ao mercado, nem baseadas na renúncia fiscal. "Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral, [com uma definição clara] do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura". O trabalho artístico deveria, portanto, ser definido pela sua "função social, ética, políticas públicas e a luta contra o pensamento hegemônico que vê no mercado a salvação de todos os nossos problemas" (MOREIRA, 2004)).[20]

O problema da mercantilização do trabalho artístico no teatro não se configura de maneira diferente do restante das outras produções artísticas e culturais. Esse fato é importante dado o contexto no qual o trabalho teatral acabou por se realizar. Esse processo acabou por precarizar o trabalho teatral na medida em que autores, atores e diretores ficaram reféns e a mercê dos interesses dos patrocinadores.

> ...é absolutamente normal para a esmagadora maioria dos atores e dos artistas a noção de que sou profissional, logo preciso viver do meu trabalho. Esta é a premissa que está posta. Eu tenho que viver do meu trabalho, sou profissional, portanto, quero ganhar. E, para isso, eu vou fazer um comercial, vou fazer uma peça de teatro. Existem hoje, por exemplo, atores que operam da seguinte forma: eles entram em um espetáculo adulto, mas, ao mesmo tempo procuram um espetáculo infantil, porque um só não segura, ou mesmo, garante o pagamento de suas despesas. Quando estréia um desses espetáculos, ele imediatamente procura uma nova produção antes que aquela saia de cartaz e se compromete com essa nova produção; o espetáculo com o qual ele estava envolvido, muitas vezes ele abandona no meio da temporada. Por que isso? Porque, se ele esperar terminar a temporada para se encaixar em outro trabalho depois, ele vai ter um buraco no qual não conseguirá pagar seu aluguel. Ele abandona aquele projeto no meio da temporada e já começa um outro, sempre com essa preocupação de dois pés, um no infantil e outro no adulto. Então, ele não tem, na verdade, nenhum vinculo com nenhuma dessas montagens. O vínculo que ele tem é aquele primeiro, o profissional, pois a única coisa que ele tem para vender é sua força de trabalho. Logo, ele depende disso para sobreviver. Nessa medida, o trabalho passa a ser um meio para outras necessidades, comer, vestir e comprar

[20] Luis Carlos Moreira. Ensaio Aberto. Entrevista ao documentário sobre os dez anos de Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo. Realizado pela Cooperativa Paulista de Teattro e a Prefeitura Municipal de São Paulo.

> os produtos hoje necessários para a vida moderna, pagar seu aluguel, entre outros... (MOREIRA, 2004).[21]

Junto a todo esse processo no qual está envolto o trabalho artístico, o diretor teatral ainda chama a atenção para o fato de que para o artista se enquadrar nesse cenário do mercado cultural como um profissional ele deve atender a alguns pré requisitos, como saber dançar, cantar, fazer comédia, tragédia, drama, enfim, deve estar "apto a vender suas habilidades técnicas no mercado de trabalho, pois se ele não possuir essa diversidade de especialidades, ele não sobrevive como profissional", portanto ele deve se preparar e se adaptar à forma como o sistema de acumulação apreendeu o trabalho artístico, isto é, o artista deve estar atento às mais diversas mudanças no seu ambiente de trabalho, o que em muitos casos, deve saber até mesmo sobre a logística, ou seja, o mercado força o artista a ter domínio de toda a cadeia produtiva do trabalho – produção, comercialização, distribuição, marketing, conveniências políticas. Contudo, para que haja essa preparação e aprimoramento é necessário que haja investimentos para possibilitar o conhecimento do artista. E tais investimentos devem partir, necessariamente, do poder público.

Após o lançamento do primeiro Manifesto o movimento Arte Contra a Barbárie passou a agregar um maior número de pessoas interessadas em participar dos debates sobre as condições políticas e sociais do trabalho artístico. Com a dimensão tomada pelo movimento os debates foram aprofundados e em 1999 o Arte Contra a Barbárie lançou o Segundo Manifesto; nele foram reforçadas as premissas do Primeiro Manifesto, acrescido das críticas acerca da ausência do poder público em responder aos questionamentos postos por representantes da classe artísticas. O governo foi acusado ainda de limitar-se a justificar as falhas encontradas nas políticas com dados estatísticos dos investimentos privados na área ou ainda apresentando soluções de recapeamento, com projetos e propostas que visavam amenizar as circunstâncias momentâneas, contudo, sem apresentar uma solução concreta para o problema da manutenção do trabalho artístico.

Temas ligados a política passaram a fazer parte das pesquisas que o Arte Contra a Barbárie realizou, e envolveu desde a origem da produção artísticas até seu consumo, abarcando ainda outras instâncias, como o tipo de programação apresentada pela

---

[21] Idem.

televisão. Tais estudos também foram importantes para o grupo questionar o formato dos editais, que acabavam por estimular apenas um trabalho eventual, sem qualquer perspectiva ou possibilidade de continuidade. No segundo manifesto foram apresentados ainda dados importantes que procuravam demonstrar como o descaso do poder público foi prejudicial para a área teatral. Dentre esses dados apresentados podemos destacar o fim do projeto Cena Aberta em 1999; também a finalização do Prêmio Mambembe, após vinte e dois anos em funcionamento; a falta de atuação do estado e do município no lançamento de editais ou apenas propostas de caráter eventual.

> A suspensão do edital Flavio Rangel e Carlos Miranda, realizado no ano de 1997, sem a apresentação de qualquer substituto; o clamoroso engodo do Premio Mambembe Nacional – 2000. Na área estadual, apesar de promessas ou acenos nas grandes festas de inaugurações, nenhum edital visando à produção foi lançado até este momento: mantém-se a ausência de política para a ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal, continua o caos que tomou conta da administração, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. [...] Voltamos a reafimar nosso diagnóstico da necessidade de uma política cultural estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção, fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela sistemática e continua que possibilita a qualidade e a excelência.[22]

O ano de 2000 foi marcado pela ampliação, ainda maior, do escopo de ação do Arte Contra a Barbárie, no sentido de propor possíveis soluções para a precariedade na qual se encontrava o cenário cultural. Os dois primeiros manifestos estiveram voltados para refletir e diagnosticar a forma como o trabalho artístico se encontrava naquele instante, principalmente no que se referia às políticas públicas de fomento à produção de bens e serviços culturais. O terceiro Manifesto surgiu, então, em resposta às questões acima apresentadas, ou seja, a partir dos levantamentos realizados e apresentados pelos

[22] Segundo Manifesto do Movimento Arte Contra a Barbárie, 1999. Onde localizar esse documento? Citar a fonte

dois manifestos anteriores; o terceiro, "além de reiterar as denúncias, [veio] propor a sociedade medidas concretas para a inversão destas perversidades".

O lançamento do terceiro manifesto do Movimento Arte Contra a Barbárie aconteceu em 26 de junho de 2000, no espaço do Teatro Oficina. Reiterando as principais críticas estruturadas e apresentadas nos anteriores, esse se colocou de maneira propositiva à criação de dois planos iniciais que agrupam reivindicações essenciais para suprir a demanda dos trabalhadores de teatro na cidade naquele momento. O primeiro dizia respeito à criação de "Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos". Apresentou o entendimento do Arte Contra a Barbárie sobre como a precariedade do trabalho artístico poderia ser suprida, ou seja, a partir do investimento direto do poder público, a produção teatral poderia ser desvinculada dos interesses do mercado, o que possibilitaria uma maior autonomia e a continuidade dos trabalhos realizados por coletivos artísticos. O segundo plano apresentado pelo Arte Contra a Barbárie nesse manifesto foi a realização do Espaço da Cena, reuniões periódicas e permanentes para debater as condições das políticas públicas para a cultura e seus reflexos na estrutura do trabalho teatral em São Paulo. O trabalho realizado pelo Espaço da Cena girou em torno de discussões sobre a possibilidade de programas públicos permanentes para as artes cênicas, os quais mais tarde se tornaram o principal foco de interesse do movimento.

O aprofundamento desses debates se deu a partir da formação de um grupo de trabalho no quadro do movimento, especificamente para debater e elaborar um projeto de lei para o teatro, como forma alternativa ao mercado cultural promovido pelas políticas de renúncia fiscal. Naquele instante foi fundamental a participação da historiadora e cenógrafa Márcia de Barros. "A minha atuação no Arte Contra a Barbárie foi uma atuação bem específica: eu me dedicava e tinha o foco, praticamente exclusivo, na questão do fomento; eu entrei no grupo de trabalho para isso." Além de específica, a participação de Márcia de Barros foi fundamental na confecção do Fomento. No ano de 1994 a historiadora viajou para a Itália e realizou pesquisas na área da cenografia. Márcia afirmou que naquele instante a situação do teatro paulista encontrava-se em grande precariedade, sendo que as discussões acerca das políticas culturais quase inexistiam.

Durante sua experiência como pesquisadora na Itália Márcia de Barros conheceu o sistema italiano de fomento às companhias teatrais, o qual era realizado diretamente pelo Estado. No momento de sua volta para o Brasil se envolveu com o Movimento Arte Contra a Barbárie, que nesse instante já havia estruturado e lançado o terceiro manifesto. A partir de então a historiadora passou a fazer parte do grupo de trabalho, o qual abasteceu com diversos modelos de propostas de leis de financiamento, baseados na experiência italiana. "A certeza que eu tinha, que eu trazia, era de que o teatro podia ser subsidiado pelo Estado. Tínhamos o grupo que estava trabalhando na escrita da lei, muita certeza desse caminho" (CARVALHO; COSTA, 2008).

Foi nesse cenário que a Lei do Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo foi estruturada, ou seja, surgiu a partir da reivindicação de parte da classe teatral por uma política não baseada na renúncia fiscal, de maneira a possibilitar melhorias no financiamento da área teatral. Uma das justificativas apresentadas pelas críticas foi a necessidade de participação direta do poder público na promoção e no incentivo à cultura. Importante destacar que a criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo foi entendida como a concretude de parte da luta estabelecida pelos trabalhadores de teatro ao longo do século XX. O Programa também recebeu, e ainda recebe, diversas críticas sobre a forma como são criadas as comissões avaliadoras, a forma de seleção dos grupos, ou ainda sobre o possível beneficiamento e favoritismo a determinados grupos.

Terminado o pré-projeto, o qual foi debatido e questionado primeiramente pelo Movimento Arte Contra a Barbárie e, em seguida, pela classe artística, antes de ser enviado para a Câmara Legislativa, a proposta era entregar uma cópia para todos os líderes de partido, assim como presidentes e relatores das comissões pelas quais o pré-projeto iria passar. Ainda nesse contexto, o grupo de trabalho responsável pela escrita da lei enviou uma cópia para o então vereador Vicente Candido do Partido dos Trabalhadores (PT). A entrada do governo de Marta Suplicy em 2002 na prefeitura municipal de São Paulo foi conveniente para a apresentação do projeto de lei naquele momento, principalmente pela estreita relação entre membros do movimento e o Partido do Trabalhadores, sem contar que o vínculo direto se deu através do vereador Vicente Cândido. A importância dessa convergência de interesses se deu principalmente devido ao fato de o programa pensar o Fomento com verbas oriundas do orçamento municipal. Essa prática nunca foi bem vista pelo poder executivo, sempre com justificativas

baseadas na necessidade de controlar os gastos públicos conforme as necessidades, por isso a dificuldade em incluir mais gastos aos cofres municipais.

> Ao propor uma Lei de Fomento, estava em andamento uma estratégia de luta por três objetivos: Assegurar a simples sobrevivência física e organizada de grupos teatrais que, entre outras razões, como simples vontade de fazer arte, se juntaram em um movimento por não haver outra alternativa; Quebrar a ditadura do pensamento neoliberal sobre o papel do Estado em relação a cultura e, consequentemente, propor alternativas às leis de incentivo fiscal que só favorecem o capital e a mercantilização da cultura; e Instaurar e aprofundar o debate sobre a função da arte assimilando o diagnostico enunciado por Brecht no inicio dos anos 30 do século XX: o avanço do capital sobre as forças produtivas da arte (mais antigo do que se costuma supor) corresponde ao progressivo aprisionamento dessas forças produtivas, confinada aos interesses da mera acumulação, a arte foi obrigada a renunciar a seu próprio conceito, que envolve a critica ao existente e o sonho com tempos melhores, dadas essa situação, que o neoliberalismo levou às últimas consequências, cabe aos artistas lutar, na prática e na teoria pela refuncionalização de todas as formas de arte (CARVALHO; COSTA, 2008, p. 37).

Estabelecido pela Lei 13.279/02, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi criado com a pretensão de financiar a criação e manutenção de projetos e trabalhos de pesquisa e produção na área teatral, além de estimular a criação de novos grupos, de maneira a desenvolver projetos de pesquisa continuados, fora do perfil momentâneo e passageiro, característico da produção para o mercado, o que explica a dificuldade dessa realização via o principal mecanismo de financiamento cultural no Brasil, a Lei Rouanet. O Programa de Fomento também se caracteriza por manter uma preocupação com o acesso da população aos espetáculos financiados.

Esse instrumento de financiamento cultural da cidade de São Paulo, a lei do Fomento, se tornou referência como política pública para diversos movimentos artísticos e agentes políticos, além de outros trabalhadores da área da Cultura. O Fomento também serviu como base para a constituição de uma série de projetos em torno de políticas para o teatro em diversas cidades, como Belo Horizonte (MG)`, Porto Alegre (RS), Guarulhos (SP), Manaus (AM), pois os avanços conseguidos com o instrumento na cidade de São Paulo foram bem significativos. Diversos trabalhos e projetos foram desenvolvidos, desde montagens de espetáculos até a realização de

seminários e debates públicos, o que possibilitou o surgimento de novos núcleos artísticos com trabalhos continuados.

O primeiro artigo da lei define os objetivos do Programa: "apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo". No momento em que foi criado o Programa instituiu a destinação de seis milhões de reais para o financiamento de trabalhos teatrais de até trinta coletivos artísticos, o que deveria ser realizado em duas edições anuais – janeiro e junho. A defasagem nos valores são constantes, mesmo com as estatísticas divulgadas pela própria Secretaria de Cultura do Município que confirmam o crescimento da área teatral a partir da Lei do Fomento. Mesmo na condição de lei, o descaso com que o poder público se refere ao programa é nítido, o que acaba por prejudicar a produção cultural municipal, uma vez que os recursos não conseguem suprir a demanda, como previsto. Em resposta a tais desfalques são realizadas diversas ações como a ocupação da Funarte na cidade de São Paulo em 2011, que contou com a realização de debates públicos com intelectuais como Iná Camargo Costa e Paulo Arantes, representantes intelectuais com proximidade junto ao movimento teatral paulistano. O artigo segundo da lei prevê que os valores destinados para os trabalhos artísticos deveriam ser corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou qualquer outro que venha substituí-lo, o que não ocorre.

Os trabalhos selecionados também devem seguir o tempo de execução, que gira em torno máximo de dois anos. Ainda no que diz respeito ao caráter técnico, outro ponto que tornou diferenciado o Programa de Fomento se refere ao método de seleção dos projetos, que envolve representantes do poder público e da sociedade civil na composição da Comissão Julgadora dos projetos. Essa é formada por sete integrantes, sendo quatro membros indicados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, dentre os quais está o presidente da Comissão, sendo os outros três representantes escolhidos entre entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais sediados no município de São Paulo há mais de três anos.

> Este cuidado tem fundamento político, ele dificulta a padronização e o cerceamento da atividade criativa conforme as regras e o modelo de fabricação industrial e do gerenciamento empresarial. O mesmo se aplica a prestação de contas, que prevê relatórios detalhados de atividades (incluindo documentos comprobatórios). Recusando o

> método contábil, pouco adequado a atividade artística de longo prazo, como prever cenários, figurinos, iluminação, entre outros. (KINAS, 2010).

Importante na lei foi o formato diferenciado em relação aos outros instrumentos de incentivo, principalmente aqueles baseados na renúncia fiscal, ou seja, oriundos do orçamento geral do município, esses possibilitam um maior controle público, não sem possíveis intempéries no caminho.

O artigo quatorze da lei estabelece como critérios a serem avaliados pela Comissão Julgadora, além dos já estabelecidos pelo artigo primeiro, os Planos de Ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra; a clareza e a qualidade das propostas apresentadas; o interesse cultural; a compatibilidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho; a contrapartida social ou benefício a população conforme plano de trabalho; o compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos e a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

As discussões suscitadas a partir dos temas abordados nesse artigo trazem à tona reivindicações antigas do movimento teatral. Uma delas é a questão do estímulo a projetos continuados de pesquisa e criações teatrais desenvolvidas por coletivos artísticos regulares. Isso faz com que o investimento não seja dirigido para um projeto eventual, mas sim para trabalhos que mantenham um processo continuado de trabalho, de maneira a viabilizar o desenvolvimento e o fortalecimento das artes cênicas, de artistas, técnicos, público e sociedade.

De acordo com o documento Seis Anos do Programa Municipal de Fomento ao teatro, lançado pela Secretaria Municipal de Cultura em 2008, a importância do instrumento para a área cultural está na formação de público, a popularização do teatro de forma continuada, a afirmação de uma dramaturgia nacional, a difusão dos clássicos, o surgimento e a afirmação de novos grupos, a descentralização da produção teatral da cidade e a reflexão e sistematização de experiências que formam o conjunto de elementos que contribuem para o surgimento de uma nova cena teatral na cidade. No mesmo documento a Secretaria afirma que pelo fato de não estarem atrelados aos interesses do mercado, os trabalhos beneficiados com a lei do Fomento estabelecem a importância do trabalho teatral e sua função social de prover o imaginário de bens simbólicos que ajudam na construção da cidadania.

A análise realizada pela Secretaria de Cultura poderia ser complementada ainda com os dados que apontam para o crescimento do trabalho teatral, desde a montagem de espetáculos até a criação de textos, além de publicações, registros audiovisuais, a realização de debates, seminários, também a criação de novos espaços, o melhor funcionamento das condições de trabalho para os coletivos artísticos, bem como o surgimento de novos grupos com trabalhos continuados, entre outros. Essa característica possibilitou que muitos grupos, que não existiriam sem essa condição mínima de trabalho oferecida pelo programa, dessem um grande passo, pois passaram a realizar experiências inovadoras em bairros da zona leste, na periferia, no extremo sul da cidade. Possibilitou ainda, segundo o diretor Sérgio de Carvalho, a criação de novas dinâmicas de contato entre os coletivos artísticos e situações sociais que poucos conheciam sobre uma produção cultural diferenciada daquelas apresentadas pelo mercado.

Tema sempre polêmico, a contrapartida social também foi estabelecida pelo programa a partir do artigo catorze. Trata-se de um antigo divisor de opiniões em torno da classe artística, na qual é possível observar uma nítida divisão entre aqueles que são a favor de que a produção cultural financiada com dinheiro público seja de fácil acesso para o público, enquanto outra parte da classe artística entende que essa "contrapartida social" é menos importante e limitaria o trabalho e ainda levaria a um dirigismo cultural. Quanto a essa questão, em maio de 2003 o Jornal O Sarrafo – instrumento criado a partir da organização dos primeiros grupos contemplados pela Lei de Fomento de São Paulo – afirmou que

> A demonização da "contrapartida social" foi uma estratégia de escândalo. Por meio dela os cineastas alardearam que o intervencionismo imperava na nova política de patrocínios das estatais. Compararam a visão de cultura governamental ao modelo da Albânia antes da queda do muro. Em outra fala patética, disseram que o nosso cinema se veria tematicamente obrigado a elogiar as vítimas da fome e, no que se refere a circulação, teria que exibir filmes para todas as classes da população. "Exibir filmes para todos, ótimo, mas não sei fazer isso!", disse o mais sincero deles, Sr. Zelito Viana, em sua fobia de que a arte deixe de ser um privilégio de classe (O SARRAFO, MAIO, 2003).

Os exemplos apresentados acima informam como a contrapartida social sempre foi presente na lei do Fomento, principalmente quando possibilitou a expansão tanto do processo de trabalho como das possibilidades de acesso ao produto originário. A

contrapartida social, nesse sentido, é pensada como forma de possibilitar e estimular o desenvolvimento do trabalho artístico, no caso do teatro, possibilita que o grupo tenha plena liberdade ideológica, na produção ou na estética que compõe a obra de arte, sem que esteja limitada aos interesses de empresários ou qualquer outro meio.

> Se pensarmos que o conceito de contrapartida social significa, ao lado do estético, uma ação que seja significativa no processo de troca representada pelo teatro, está dada a contrapartida social. Se você traduz um livro que é muito importante para um conjunto de pessoas, grupos, entre outros, já é uma contrapartida social. Se você mergulha numa proposta de pesquisa por seis meses, isto já é uma contrapartida social, porque há uma tendência em se transformar em uma obra [...] É necessário não enxergar de uma maneira maniqueísta o próprio conceito.[23]

Para expandir um pouco mais as contradições expostas por essa especificidade da contrapartida social podemos atentar para o fato de essa também estar associada às melhorias nas condições sociais que os investimentos públicos deveriam garantir. Melhorias que poderiam vir através do fortalecimento da produção artístico e cultural, como é o caso de políticas e programas criados para fortalecer o potencial econômico dos bens e serviços culturais locais no mundo todo.

Também no que diz respeito à contrapartida social, o Fomento possibilitou a reestruturação de diversos espaços públicos, como praças, que sofrem com a falta de infra estrutura e abandono; também possibilitou a reforma e construção de diversos espaços físicos teatrais, além de continuar e aprofundar os debates sobre a realização de trabalhos artísticos nas regiões periféricas da capital paulista, empenho que tinha como objetivo viabilizar a produção cultural local, influenciando assim a cartografia dos lugares teatrais na cidade de São Paulo. Tais ações realizadas também foram necessárias devido ao fato de até o período referente a criação da lei do Fomento, mais especificamente no período entre os anos de 1999 e 2004, os poderes públicos – federais e estaduais – pouco terem investido diretamente na área teatral na cidade de São Paulo. O governo estadual, entre 2002 e 2004 realizou apenas três intervenções para a criação de espaços físicos teatrais: reformou a Casa das Rosas e o Museu da Imagem e Som

[23] MATE, Alexandre. Ensaio Aberto. Entrevista ao documentário sobre os dez anos de Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo. Realizado pela Cooperativa Paulista de Teattro e a Prefeitura Municipal de São Paulo.

para possibilitar o trabalho teatral nesses espaços, e também ocupou a estação Júlio Prestes, onde foi construída a sala São Paulo (ALMEIDA Jr., 2007).

A análise dos números que apontam para a criação de espaços teatrais na cidade de São Paulo, legitima os argumentos apresentados pela lei do Fomento acerca da necessidade de o poder público atuar de maneira mais significativa na área. Até o ano de 2009 podem ser encontrados cerca de cento e setenta e quatro espaços. No período referente a 2000 e 2004 setenta e quatro novos lugares foram criados, o que reflete um montante de duzentos e quarenta e oito espaços para realização de trabalhos teatrais. A criação de novos espaços para o trabalho teatral na capital paulista, em sua maioria, se deu na região central da cidade (ALMEIDA Jr., 2007).

No que se refere ao período entre os anos de 1999 e 2004, apesar de a maioria desses espaços ainda se concentrarem na região central da capital, foi percebido um decréscimo de 4% de espaços nessa região, o que equivaleria a uma possível descentralização da atividade teatral na capital paulista e uma maior distribuição dos espaços teatrais. "O que resultaria, por exemplo, numa maior possibilidade de acesso ao teatro pela população e poderia revelar uma maior penetração do teatro como instância cultural na sociedade, entre outras possibilidades" (ALMEIDA Jr., 2007). O pequeno acréscimo de espaços teatrais observado em 2004, assim como a descentralização dessas atividades na capital paulista, quando comparado ao ano de 1999, pode ser entendido como um reflexo da criação do Programa de Fomento em 2002, também de maneira a se contrapor a essa centralização.

> Em São Paulo, os teatros do SESC, SESI e Banco do Brasil tem se transformado nos lugares teatrais mais cobiçados pelos artistas, pois essas organizações garantem a atividade Teatro qualidade, público e retorno financeiro aos artistas. Entretanto, cada uma delas tem a sua política cultural própria, são um conjunto de forças organizadas, sem a ação direta do Estado, mas financiadas pelo dinheiro do contribuinte (ALMEIDA Jr., 2007).

A discussão acerca da forma como são estabelecidos, ou mesmo entendidos os espaços teatrais na cidade de São Paulo são importantes e apresentam relativas mudanças após a instituição do Programa Municipal de Fomento, contudo, a mudança real no quadro teatral geral não mudou, apenas uma parcela da classe foi beneficiada com a lei, uma vez que o programa atende apenas grupos, em sua maioria, com espaços já estabelecidos, deixando de fora outros segmentos do teatro. O espaço para a

realização do trabalho teatral é um dos elementos fundamentais para que haja a pretendida continuidade dos projetos aprovados pelo Programa, daí a importância do grupo já possuir o espaço. Vários grupos foram beneficiados pelo Fomento e revitalizaram ou mesmo conseguiram seus espaços, entre eles estão os Satyros, Companhia do Feijão, Pessoal do Faroeste, Parlapatões, Vertigem, Companhia do Latão. (CARVALHO; COSTA, 2008).

> Desde 2002 o programa proposto pela sociedade teatral paulistana, que coloca o estado como protagonista do interesse público na cultura, reverteu a geografia da cena da metrópole, promoveu a qualificação artística das companhias , envolveu fortemente os coletivos teatrais, e está, cada vez mais, chegando a população da cidade... (CARVALHO; COSTA 2008, p. 9).

Os elementos vividos pela classe teatral e expostos acima são apresentados como uma alternativa ao modelo político baseado na renúncia fiscal, e por isso se configurou como um exemplo – não acabado e passível de múltiplas determinações – como uma nova possibilidade para o Estado desenvolver, estruturar e viabilizar o trabalho artístico na sociedade. O fortalecimento dessa proposta se deu mediante a análise de dados levantados pela Secretaria Municipal de Cultura que apontam para o aumento das apresentações teatrais em todas as áreas da cidade, assim como possibilitou a realização do trabalho de novos grupos, além da manutenção de importantes espaços de coletivos artísticos para a cena paulistana.

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo, portanto, afirma a necessidade e a importância de o Estado investir na formulação de políticas públicas de maneira a possibilitar o melhor desenvolvimento e estruturação do trabalho teatral no Brasil. É necessário ainda uma releitura das políticas públicas para a cultura em território nacional para combater o caráter descartável, eventual e de entretenimento que a produção cultural assumiu mediante o mercado do consumo. Para identificar a nevralgia desse processo, Luis Carlos Moreira (2004) afirma que na essência a produção cultural entendida como mercadoria tem origem na forma como se reproduzem as relações sociais na esfera do trabalho, ou seja, em função de uma determinada parcela da sociedade que possui apenas sua força de trabalho, independente de sua profissão, seja ele ator, mecânico, bancário, metalúrgico, para aquele que deseja e pode comprar seus serviços.

No teatro, o diretor afirma que isso se dá segundo os interesses de uma pequena parcela que teria um teatro a sua disposição ou mesmo seria proprietária dos direitos autorais, ou ainda, a responsável pela destinação de recursos que vão permitir a confecção de determinada obra artística. Nesse processo, a produção de bens e serviços culturais, realizada nessas circunstâncias, passou a ser entendida como um "mero produto ou mercadoria, seja um espetáculo teatral, uma aula, um sapato ou um livro (MOREIRA, 2004).

O formato no qual se configurou o Fomento, de certa forma se contrapôs ao cenário estabelecido naquele momento de ápice da renúncia fiscal, principalmente por ter colocado o estado como financiador direto do trabalho teatral. A realização de projetos que se pretendem pela continuidade e pela pesquisa cênica descaracterizou o sentido eventual e de entretenimento que o chamado teatrão fincou na sociedade. Entretanto, a questão posta pela política municipal não se dá em substituição ao modelo hegemônico que a produção teatral assumiu atualmente na cidade de São Paulo, e em todo o Brasil. A proposta é que também os trabalhos artísticos realizados fora da esfera espetacular da mídia tenham a possibilidade de serem realizados.

A instituição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo pode ser entendida como um dos principais avanços no incentivo à cultura em termos nacional, mesmo com os problemas que apresenta, o que não descaracteriza sua importância. Isso pode ser corroborado pelo fato de também servir como referência para os movimentos artísticos das mais diversas áreas da cultura nacional. Entre os anos de 2002 e 2011 foram realizadas dezenove edições do Programa, as quais possibilitaram mudanças significativas no trabalho teatral da cidade de São Paulo. Seja pelo enriquecimento ou mesmo pela estruturação ainda maior dos projetos realizados pelos coletivos já estabelecidos, seja pelo surgimento e reconhecimento de novos grupos ou, ainda, pela busca por novas linguagens estéticas, reflexo de um maior número de pesquisas cênicas.

Em todo o período de vigência do Programa, uma série de críticas foram apontadas, desde problemas na estrutura da lei, até o fato de como o orçamento municipal não conseguiu, e ainda não consegue, suprir o crescimento dos trabalhos coletivos na cidade. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo em dezembro de 2004, o diretor teatral Antunes Filho apresenta críticas acerca do trabalho realizado pelas comissões julgadoras, questionando o fato de determinados grupos serem contemplados

mais de uma vez, a exemplo do Engenho Teatral, o grupo Folias D'Arte, Vertigem, Cemitério de Automóveis.

Para discutir esses problemas em 2007 foi criado outro espaço de discussão, no qual diversos representantes de grupos passaram a se encontrar periodicamente para debater esse e outros problemas referentes especificamente a Lei do Fomento. Tais encontros passaram a ser chamados de Roda do Fomento. Tais encontros eram realizados de maneira a possibilitar um melhor entendimento acerca do funcionamento do Programa, já que uma das atividades primordiais da Roda foi o estudo da Lei de Fomento, o que possibilitou um melhor esclarecimento do Programa e um conhecimento ainda maior acerca das estruturas políticas e do funcionamento de órgãos como a Câmara dos vereadores, a Secretaria de Cultura e a Prefeitura de São Paulo. Também realizou debates que procuravam esclarecer conceitos como teatro público, pesquisa continuada, companhia de teatro, grupo teatral e núcleo artístico, bem como os modelos de produção, as políticas para a área da cultura na cidade de São Paulo ou, ainda, procurou enfatizar a necessidade da ação do poder público na área cultural. As reflexões produzidas nesses encontros fortaleceram as críticas e as reivindicações dirigidas a Secretaria Municipal de Cultura sobre a necessidade de modificação na estrutura da lei, assim como a ampliação do orçamento do Programa.

> Em 2008, após uma longa negociação entre a Roda e a Secretaria de Cultura para se empreender mudanças necessárias na Lei de Fomento, a Roda apresentou uma proposta de alteração da Lei calcada em três pontos principais: a. Ampliação da verba destinada ao Fomento, de 11 milhões por ano para 22 milhões por ano, e conseqüente ampliação do número máximo de grupos contemplados, de 30 para 50 grupos por ano; b. Criação de uma nova categoria de grupos, dentro do Fomento, os "Grupos Estáveis"; visando contemplar grupos com uma trajetória consistente no que se refere à sua relevância histórica e garantir o fomento continuado destes grupos; c. Garantir o acompanhamento dos projetos contemplados, além de iniciar publicações regulares sobre o Programa e debates com a sociedade (MANIFESTO DE TEATRO DE GRUPODE SÃO PAULO, 2010).

Entretanto, a lei de Fomento também passou por uma série de intempéries políticas, tanto no que diz respeito à existência da lei, como na questão orçamentária. Um primeiro momento desses problemas pode ser identificado em março de 2005, quando a Prefeitura decidiu suspender o Programa para a realização de uma ampla

análise. A justificativa foi a alegação de uma série de problemas jurídicos, inclusive acerca de sua constitucionalidade (CARVALHO; COSTA, 2008). Devido à pressão exercida por diversos movimentos artísticos e culturais, coletivos teatrais e órgãos representativos de trabalhadores da arte, a prefeitura retomou o Programa de Fomento ao teatro. Em 2010 esses problemas se aprofundaram. Também durante a gestão de Gilberto Kassab (PSD) as mudanças foram implantadas a partir do decreto 51.300, de fevereiro de 2010, a qual, segundo informações cedidas pela Cooperativa Paulista de Teatro (CPT), acabaram por prejudicar o trabalho realizado pelos grupos, uma vez que essas burocratizaram e dificultaram o acesso às verbas destinadas ao Programa. As mudanças também estão relacionadas à questão contratual entre a Cooperativa Paulista de Teatro, órgão responsável por representar juridicamente os grupos beneficiados, e a Prefeitura, a qual passou a ser estabelecida a partir da criação de uma espécie de convênio. As críticas vieram através de um manifesto assinado pelo Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo e pela Mobilização dos grupos de Dança.

> O último ataque às leis de fomento vem na forma do decreto municipal 51.300, que dentre seus ditados, aumenta a carga tributária dos projetos fomentados e converte os trabalhos prestados em convênios. Estas mudanças enquadram os grupos de dança e teatro em um mar fiscal burocrático que padroniza e estrangula seu pleno desenvolvimento. O decreto cria prerrogativas capazes de aniquilar os fomentos, ou no mínimo distorcer suas características até tornarem-se irreconhecíveis. Estes ataques se dão com o aval da autoridade que deveria zelar por sua plena aplicação (MANIFESTO DE TEATRO DE GRUPODE SÃO PAULO, 2010).

Um dos principais pontos criticados pelos coletivos artísticos foi a mudança no formato da prestação de contas, ou seja, todo o trabalho deverá ser definido e detalhado no momento de apresentação do projeto. Esse é proposto no Art. 2º o qual afirma que a "proposta poderá ser encaminhada pelo interessado à Secretaria Municipal de Cultura ou ser de iniciativa da própria Pasta e deverá ser instruída com a documentação pertinente, prevista na legislação ou no edital, além do plano de trabalho e orçamento total [...] § 2º. As propostas e os projetos deverão ser acompanhados de orçamento detalhado, no qual haja previsão de todos os recursos financeiros, humanos e materiais necessários para a realização do projeto, das atividades, das ações ou do evento, tais como pessoal envolvido, materiais, inclusive de consumo, equipamentos, locações, taxas bancárias, produção e divulgação".

Segundo o decreto, todo o processo de trabalho deverá ser definido e detalhado antes e por meio de um método contábil. As justificativas utilizadas pelos coletivos artísticos acerca dessa mudança giram em torno da idéia de que não é possível definir previamente todo o processo de trabalho que será utilizado numa peça. "Se no meio do processo você decide que não quer usar mais maquiagem, mas máscaras, para citar um exemplo, esse decreto dificulta esse tipo simples de mudança. O Fomento beneficia grupos de pesquisa artística e o caráter peculiar desse tipo de pesquisa deve ser levado em conta", afirma Luciano da Companhia Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Outro problema identificado pelos coletivos é o fato de o novo decreto possibilitar que os recursos destinados ao Programa possam ser disputados também por projetos criados pela própria Prefeitura, entre outras organizações sociais.

> Art. 1º. A Secretaria Municipal de Cultura poderá firmar convênios e outros instrumentos congêneres, com ou sem transferência de recursos financeiros oriundos de dotações consignadas em seu orçamento, para a realização de programas, projetos, atividades, ações, eventos e produtos que se relacionem com a área cultural, de interesse recíproco entre seus órgãos e pessoas públicas ou privadas, mediante a reunião e cooperação de esforços ou de recursos na forma que for estipulada [...] Parágrafo único. Desde que observadas as regras previstas no edital, poderão ser celebrados com cooperativas de trabalho os convênios destinados à consecução de projetos culturais selecionados em conformidade com a Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005 (Lei de Fomento à Dança) e a Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002 (Lei de Fomento ao Teatro), hipótese em que as cooperativas e seus cooperados assumirão, solidariamente, na forma da lei, todas as obrigações estabelecidas neste decreto. Art. 2º. A proposta poderá ser encaminhada pelo interessado à Secretaria Municipal de Cultura ou ser de iniciativa da própria Pasta e deverá ser instruída com a documentação pertinente, prevista na legislação ou no edital, além do plano de trabalho e orçamento total.

Em diversos momentos percebemos afinidades entre alguns aspectos das políticas municipais de São Paulo e o contexto nacional e/ou internacional, elementos que influenciaram diretamente para a confecção desses instrumentos. Podemos afirmar que essa influência é uma constante na história das políticas culturais nacionais, as quais se caracterizaram pelo seu enquadramento ao contexto no qual foram criadas. Da mesma forma que no âmbito municipal, o federal, com a gestão de FHC, também se caracterizou por esse formato político e econômico a que estavam sujeitos. A esse aspecto se soma ainda interesses externos expressos pelas constantes transformações no

processo de acumulação capitalista durante o século XX. Essas transformações, que levaram a criação do Fomento ao teatro na cidade de São Paulo, trouxeram para o debate o questionamento acerca das condições de realização do trabalho artístico no Brasil. Com a entrada de Lula na presidência houve uma reestruturação baseada na institucionalização da área cultural. A criação do Plano Nacional de Cultura, do Sistema Nacional de Cultura, do Programa Cultura Viva – que desde julho de 2012 deixou de ser programa de governo e passou a ser Política de Estado, além se ter sido adotado em diversos países da América Latina – a instituição dos Pontos de Cultura e a criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade, são exemplos da forma como esse governo passou a adotar a área cultural no seu projeto de desenvolvimento do país. E é para essas questões que a partir de agora voltamos nosso foco.

IV - O novo-desenvolvimentismo e o "*do in antropológico*" da Cultura no governo Lula

IV. 1- O governo Lula e os novos rumos brasileiros

A vitória de Luis Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais em outubro de 2002 criou a expectativa de mudanças no cenário político, social e econômico brasileiro. A principal característica apresentada por esse governo foi a forma como pretendeu estabelecer uma maior participação do Estado nas diversas instâncias da sociedade, em contraposição à política de privatização que havia sido realizada até então pelo governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Entretanto, o início do governo Lula foi marcado por um duplo problema: "de um lado tinha de responder às expectativas de mudanças levantadas pela sua eleição; de outro, precisava vencer os temores que subsistiam no mercado financeiro e na sociedade" (FAUSTO, 2012), para assegurar o desenvolvimento do processo econômico iniciado com a criação do Real. A relação dos nomes que assumiram diversos postos políticos no início do governo apontou o segundo enfrentamento como caminho prioritário a ser seguido por Lula.

A forma como o quadro político elencado por Lula foi constituído no início demonstrou certa contradição aos discursos até então realizados pelo PT ao longo de sua história. O Ministério da Fazenda foi assumido pelo médico Antonio Palocci, influente político no interior paulista e conhecido também pela próxima relação com representantes do setor privado, fator que possibilitou angariar a "simpatia dos empresários como ex-prefeito da próspera cidade de Ribeirão Preto, em São Paulo, no coração da moderna agroindústria do açúcar e do álcool" (FAUSTO, 2012, 525). A presidência do Banco Central foi assumida por Henrique Meirelles, conhecido executivo, que precisou se desfiliar do PSDB, partido em que se elegeu como deputado federal, para assumir o cargo. A Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência foi assumida por Luiz Gushiken, ligado ao movimento sindical dos bancários e a pasta da Previdência Social foi assumida por Ricardo Berzoini. Para o posto de Ministro Chefe da Casa Civil Lula nomeou José Dirceu, conhecido personagem da política nacional, principalmente pela sua atuação na luta armada contra o Regime Militar, e junto ao movimento estudantil. É importante destacar ainda outros nomes que compuseram o quadro do governo Lula, como o ex-líder sindical dos metalúrgicos do ABC paulista,

Luiz Marinho, indicado para o cargo de Ministério do Trabalho, Marina Silva, indicada para o Ministério do Meio Ambiente e Wagner Rossi, indicado para o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, "um conhecido líder do agronegócio".

A composição do quadro político apresentado acima desviou-se das afirmações de ruptura com o modelo político do governo anterior, apresentado durante o período de campanha eleitoral, uma vez que não eliminou a forte presença dos interesses do setor privado na área econômica, mas sim confirmou sua imbricação com o Estado, pois procurou dinamizar a política econômica tanto para os interesses de intervenção na área social – a exemplo da nomeação de Luiz Marinho, Luiz Gushiken e José Dirceu – como também procurou garantir a representação dos interesses do setor privado, a exemplo da nomeação de Antonio Palocci e de José Alencar, outro forte representante do empresariado brasileiro que assumiu a vice presidência ao lado do ex metalúrgico. A confirmação desses postos tornou claro o novo modelo político adotado pelo governo Lula, o qual baseou seu desenvolvimentismo na atuação direta do Estado sem, contudo, interferir nos interesses econômicos do setor privado.

> Em que pesem essas mudanças no partido e especialmente no candidato, o PT ainda sustentava um discurso de ruptura com as diretrizes seguidas pelo governo FHC, o que despertava temores em amplos setores da classe média e mesmo populares, para não falar no mercado financeiro. Receavam que um eventual futuro governo de Lula interviesse nos contratos (ainda era vivo o trauma do confisco do Plano Collor) e lançasse por terra a estabilidade monetária. Durante o governo FHC, o PT votara contra a Lei da Responsabilidade Fiscal e se associara a um plebiscito em favor do não pagamento da dívida externa. Para asssegurá-los de que um eventual governo Lula seria diferente, o candidato do PT assinou a Carta aos Brasileiros, lançada em junho de 2002, já iniciada oficialmente a campanha eleitoral. Ela conflitava com as teses aprovadas na convenção nacional do partido, apenas alguns meses antes, ao final de 2001, e publicadas no documento "A Ruptura Necessária" (FAUSTO, 2012, p. 524).

Em 2002 o contexto internacional foi marcado por uma forte crise especulativa que assolou as economias nacionais e os mercados financeiros domésticos. A crise internacional influenciou diretamente nas eleições presidenciais que ocorreram no Brasil naquele ano, pois levou os candidatos à presidência a assumirem publicamente seu compromisso com os contratos e dívidas públicas nacionais e internacionais, além de firmarem o apoio a um programa de concessão de empréstimos realizado pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) para evitar o estrangulamento cambial. (MORAES;

SAAD FILHO, 2011, p. 510). A influência da crise no contexto brasileiro levou a articulação do PT a criar o documento denominado "A Ruptura Necessária", no qual Lula assumiu o compromisso de seguir o roteiro proposto pelo FMI em relação à implementação de políticas monetária e fiscal. Esse episódio levou ao aprofundamento das críticas acerca da forma continuísta com que se apresentou a política do governo Lula a partir de 2003. Lançadas até mesmo por militantes do PT, em sua maioria as críticas se caracterizaram pelos mesmos questionamentos feitos à política do governo FHC, ou seja, submissão aos interesses do mercado internacional, baseado na coordenação de instituições como o FMI e ONU.

Num primeiro momento, as ações realizadas por Lula surpreenderam a diversos intelectuais e políticos devido ao não rompimento imediato com a estratégia política do governo anterior e pela manutenção das políticas econômicas criadas durante o governo de Fernando Henrique Cardoso em finais de 1999. As principais críticas a essa manutenção foram voltadas para a ineficácia, já comprovada, das ações políticas que não conseguiram equilibrar os interesses nacionais diante do crescente mercado internacional, o que foi refletido na diminuição da produção interna frente a concorrência sofrida com o avanço do mercado externo – a indústria calçadista nacional foi um bom exemplo desse contexto, pois foi diretamente afetada com a abertura do mercado nacional para produtos, principalmente asiáticos. Ou seja, o desenvolvimento nacional via paradigma neoliberal, mantido pelo entendimento da atuação dos "mercados eficientes" e pela competitividade marcou os primeiros momentos do governo Lula (FAUSTO, 2012).

As primeiras críticas, de diversos matizes teóricos, se deram, principalmente, no período de governo entre 2003 e 2005. As discussões levantadas procuraram demonstrar as contradições e os limites da continuidade política pretendida pelo governo Lula. A principal delas esteve ligada à defesa da ruptura com o contexto político gestado por FHC, de maneira a garantir, no novo governo, uma maior liberdade entre a política econômica e os setores privados (PAULA, 2003), liberdade que não se consolidou. A ruptura pretendida foi proposta através da confecção de uma nova agenda de política econômica, além da criação de estratégias que refletiram em políticas para a indústria, abertura de crédito ao consumidor, e outras medidas de impacto baseadas na isenção fiscal. As ações resultantes desse processo levaram diversos autores a caracterizarem a postura adotada pela política no governo Lula como um "novo desenvolvimentismo",

principalmente pela associação estratégica entre Estado e o setor privado no processo político econômico nacional. Esse "novo desenvolvimentismo" foi caracterizado no governo petista pela adoção de novas políticas e intervenções estatais em consonância com as políticas econômicas neoliberais, criadas no governo anterior.

> o novo-desenvolvimentismo seria uma alternativa às políticas neoliberais e ao "velho desenvolvimentismo" (o nacional-desenvolvimentismo) definido, por eles, como uma industrialização dirigida pelo modelo de substituição de importações, que tinha a proteção do mercado interno como base e grande intervenção estatal no setor de infraestrutura e na produção de insumos básicos. O nacional-desenvolvimentismo merecia passar por uma revisão das suas medidas de promoção do desenvolvimento econômico e social, pois a realidade mudou muito, desde o período áureo daquela tradição clássica (SICSU, 2005).

A opção pelo modelo político adotado não foi mantida sem ônus, entretanto, ainda assim, possibilitou "um maior espaço de manobra política" para o governo Lula, o que pode ser confirmado ao analisarmos a ampliação dos recursos voltados para movimentos sociais como o Movimento dos Sem Teto (MST), descaracterizando as medidas criadas no governo anterior para combater a atuação do grupo em território nacional; ao mesmo tempo, possibilitou e contribuiu com o avanço da agricultura empresarial, através da ampliação de áreas até então preservadas do desmatamento, para o plantio de gêneros alimentícios. As contradições existentes nas ações políticas do governo petista foram expressas, portanto, pela manutenção das figuras ligadas "à grande burguesia ou à classe média profissional", porém, com a presença de representantes da área social, marcada principalmente pela emergência de sindicalistas no governo (FAUSTO, 2012).

Para Sicsú; Paula e Michel (2005), nos trabalhos que tratam na atualidade o tema do "novo desenvolvimentismo" circundam inspirações keynesianas e estruturalistas. Para os keynesianos o novo desenvolvimentismo se apresenta como uma forma alternativa de suprir as demandas gestadas em modelos baseados na industrialização, com substituição de importações e na proteção do mercado interno, situações típicas do neoliberalismo e o nacional desenvolvimentismo. Esse modelo é contraposto diretamente a um outro, originado de uma corrente de pensamento conhecida como Estruturalista, cujos ideólogos dirigem atenção para o diagnóstico dos problemas enfrentados na questão da substituição de importações, a exemplo do comportamento

protecionista do empresariado brasileiro. Outro fator também observado que distinguiu a visão entre keynesianos e estruturalistas foi a questão da competitividade no mercado internacional, marcada pelo insucesso, devido "a inexistência de uma associação ente o protecionismo e uma efetiva incorporação do progresso técnico" (MORAES; SAAD-FILHO, 2011). Nessa linha de pensamento Sicsú; Paula e Michel (2005) apontam duas fontes teóricas que explicam o neodesenvolvimentismo: a primeira está ligada ao pensamento keynesiano e a segunda está nos trabalhos de autores contemporâneos como P. Davidson e J. Stiglitz, que afirmam haver uma relação entre Estado e Mercado na qual ambos se complementam e sanam seus déficits. A segunda corrente teórica do neodesenvolvimentismo, apresentada por Sicsú Paula e Michel (2005), é o neoestruturalismo cepalino, e entre seus representantes podemos destacar autores como Luiz Carlos Bresser Pereira, Fernando Fajnzylber e Yoshiaki Nakano. Para esses representantes do pensamento cepalino o novo desenvolvimentismo se caracteriza por quatro pilares: "não há mercado forte sem Estado forte"; a implementação de políticas econômicas que fortaleçam tanto o Estado como o mercado é fundamental para o crescimento; para um Estado e um mercado forte são necessárias políticas que visem crescimento e equidade social; a desigualdade somente pode ser combatida com crescimento econômico a taxas elevadas e continuadas (Sicsú; Paula e Michel 2005). No entendimento de outros intelectuais,

> O Estado Forte é aquele capaz de regular os mercados, e eles rejeitam o axioma neoliberal de que a racionalidade individual nos mercados produz sempre o melhor resultado para a sociedade. Reciprocamente, um mercado forte é aquele capaz de abrigar empresas grandes e pequenas, que mantenha aberto o acesso a concorrência, e que assegure a equidade de oportunidades aos produtores e consumidores, condição essa que não pode ser garantida endogenamente pelo próprio mercado, mas apenas pela regulação estatal (MORAES; SAAD-FILHO, 2011, 513).

No início do governo Lula a política econômica enfrentou um contexto no qual foi necessária a realização de medidas de ajuste fiscal e financeiro, e o favorecimento do crescimento da taxa de juros, um período que se estendeu até meados de 2003, momento em que a inflação passou a sofrer uma queda que chegou a menos de 4% em 2006, acompanhada da redução das taxas de juros e da retomada do crescimento nacional. Beneficiadas ainda com a crescente demanda da China, as exportações

nacionais passaram de US$ 100 para US$ 200 bilhões anuais entre 2004 e 2008 (FAUSTO, 2012). Os resultados das políticas implantadas no governo Lula, principalmente no segundo governo, foram expressos pelo crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), pelo crescimento e fortalecimento de empresas estatais e privadas – haja vista os ganhos obtidos no período por empresas como Petrobrás e Vale; houve ainda um considerável crescimento na distribuição de renda e redução da pobreza e da miséria absoluta, ampliação de diretos, aumento nos números de investimentos e maior atenção em áreas como educação, meio ambiente e cultura. As transformações gestadas pelo modelo político adotado no governo Lula renderam ao presidente altos índices de aprovação popular ao seu governo.

> Com superávits crescentes na balança comercial e farto ingresso de capitais, o Brasil apresentou superávits nas transações correntes do balanço de pagamentos entre 2004 e 2007. Para mitigar a tendência à valorização da taxa de câmbio, o Banco Central adotou uma política de acumulação de reservas. Em 2007, vinte anos depois da moratória da dívida externa, o Brasil se tornou credor externo líquido, ou seja, o valor de seus ativos (créditos a receber mais reservas internacionais) superou o valor de seus passivos em moeda estrangeira, O fato era a justificativa que faltava para o país receber, das agências globais de avaliação de risco, o laurel de *investiment grade*, ao início de 2008 (FAUSTO, 2012, p. 528).

Outro elemento a ser destacado na política econômica de Lula foi o avanço dos investimentos no consumo interno, possibilitado através de aumentos anuais do salário mínimo, com o aumento nas políticas e programas de transferência de renda – ação que marcou significativamente esse governo –, bem como melhorias nas condições de acesso ao crédito no mercado. Esse último pode ser observado pelo crescimento dos bancos e das empresas financeiras no mercado, que foram beneficiadas por políticas que passaram a permitir empréstimos consignados, debitados diretamente nas folhas de pagamento, tanto para pensionistas, aposentados, como também para servidores públicos e de empresas privadas. “Entre 2003 e 2008, o crédito total no país cresceu de pouco mais de 25% para mais de 40% do PIB, mantendo-se em crescimento nos anos seguintes” (FAUSTO, 2012, p. 529).

A partir de 2008 o Brasil passou pelos impactos internacionais da crise mundial, iniciada com a quebra do banco Lheman Brothers nos EUA. Os reflexos no quadro brasileiro são identificáveis pela dificuldade em conseguir créditos no mercado

internacional, o que levou a redução dos investimentos e consequentemente reduziu a taxa de crescimento. Em 2010 o crescimento brasileiro suplantou os 7%, somando-se a isso o aumento dos postos de trabalho formais, que chegaram aos três milhões. Ao final dos oito anos de governo Lula a média de crescimento do país girou acima de 4%, um avanço considerável quando comparado ao período também de oito anos do governo de Fernando Henrique Cardoso, quando o país atingiu a marca de 2,5% ao ano. A nova forma de buscar o desenvolvimento realizado pela política econômica do governo Lula foi caracterizada através de uma maior centralização do papel do Estado nas diversas instâncias da sociedade. A principal justificativa utilizada por esse governo para a implementação de tais políticas foi minimizar os desajustes histórico do país, não apenas na questão do crescimento econômico, mas também através de melhorias nos instrumentos de distribuição de renda e de redução da pobreza nacional. Como iremos demonstrar nos próximos itens, essa mesma lógica desenvolvimentista pode ser identificada no âmbito da cultura, através da criação de políticas e programas que visam atingir tanto questões sociais como econômicas e para isso fortalece a relação público-privada. Em síntese, nesse governo, mais do que em qualquer outro anterior, a cultura foi atrelada a estratégias e programas político-econômicos. É o que veremos a seguir.

IV. 2 – Política para uma produção cultural viva e criativa no governo Lula

Com a retórica de evitar a predominância dos interesses do mercado na determinação daquilo que deveria ser produzido e consumido como cultura, Gilberto Gil assumiu a pasta do Ministério da Cultura em 2003. O programa apresentado por Gil afirmou a necessidade imediata de ajustes na área cultural brasileira, mais especificamente em relação a três pontos centrais para a estruturação da área, a saber, a *cultura como usina de símbolos* (grifo nosso), ou seja, as características particulares originárias da diversidade cultural brasileira deveriam receber uma maior visibilidade por parte do estado, uma vez que essas passaram a agregar valor a partir do crescimento em âmbito internacional da chamada *Economia Criativa*, que incitou nos governos mundiais a perspectiva de transformação econômica e acumulação de capital através das manifestações artísticas e culturais, na medida em que delega à área cultural um papel estratégico importante em projetos de desenvolvimento nacional. O segundo ponto discutido na área cultural por esse governo foi a idéia de *cultura como direito e*

cidadania (grifo nosso), tema que levou à criação de mecanismos legais voltados para a valorização e o reconhecimento das identidades culturais formadoras da cultura nacional, assim como as manifestações oriundas dessas identidades, como as culturas tradicionais e populares. Nesse aspecto o reconhecimento de manifestações culturais como as indígenas, as quilombolas, cigana e de grupos ligados ao movimento LGBT foi fundamental para em seguida criar mecanismos de fomento a essas manifestações de maneira a atender o maior número possível de grupos. O reconhecimento de tais manifestações se enquadrou na proposta de expansão dos direitos também previstos pelo governo Lula, além de serem a base da Economia Criativa. O terceiro item a ser destacado na reestruturação da área cultural brasileira foi a proposta da *cultura como economia*[24]. Nesse terceiro aspecto a proposta visa inserir a produção de bens e serviços culturais na área econômica nacional. Esses três elementos juntos – usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, e cultura como economia – acabaram por distinguir a cultura como um aporte singular e importante para o desenvolvimento nacional no governo Lula, que ao mesmo tempo passou a reconhecer e a expandir os direitos da diversidade cultural nacional, além de sinalizar possibilidades de ganho econômico tanto para os patrocinadores como para os criadores dessas manifestações.

A reestruturação empreendida pelo governo Lula na área cultural particularizou o novo modelo de desenvolvimento pretendido nessa gestão; embora coubesse uma maior atuação do Estado diante de questões importantes, como educação e cultura – destaques importantes no projeto de governo – facultou-se ao mercado a melhor fatia desse novo bolo, estimulando o fomento dos produtos oriundos da diversidade cultural brasileira. O aumento dos investimentos na área cultural foi pensado de maneira a submeter artistas e grupos culturais ao apoio financeiro privado para a realização de suas atividades. Essa foi a proposta do *do in antropológico*" defendida pelo Ministro Gilberto Gil para massagear os pontos nevrálgicos da cultura brasileira. A simbiose estabelecida entre cultura e economia nessa gestão ocorreu a partir da articulação entre a revalorização da Identidade e da Diversidade Cultural – e toda a produção de símbolos e signos que emerge da criatividade da população brasileira – com a idéia de desenvolvimento nacional.

---

[24] Discurso proferido pelo Ministro da Cultura Gilberto Gil no ato de sua posse. Ministério da Cultura, 2003.

As ações realizadas durante o governo Lula estiveram envoltas por uma amplitude de temas, seja no que diz respeito a investimentos mais pontuais como no caso das políticas para a Secretaria do Audiovisual; das ações dirigidas para a Cultura digital; para políticas que buscaram expandir a cultura da leitura e do livro na sociedade; as ações contaram ainda com políticas voltadas para a reorganização dos museus no Brasil ou ainda, levou à criação de políticas para valorizar o patrimônio imaterial nacional. Ações outras, mais amplas, se materializaram, a exemplo dos interesses do MinC em organizar a área cultural nacional a partir de debates internacionais lançados por órgãos como UNESCO, o que foi entendido como uma boa estratégia para se alcançar reconhecimento internacional de tais ações. Também nesse campo mais amplo de atuação do governo podemos verificar a intenção de estruturar de maneira legal a área cultural, o que foi pensado a partir da parceira com entidades governamentais como o IBGE, para levantar os números referentes à produção cultural e artística nacional, o que levou em conta o número de postos de trabalho e as diversas atividades paralelas que serviram como base para as produções. Tudo isso pensado como uma forma de melhor organizar a área e preparar trabalhadores e produtores especialmente para a chamada área criativa. Com isso, aliás, se aprofunda e difunde novas experiências que remetem à propalada divisão entre trabalho manual e trabalho criativo. Outras ações foram ainda significativas na estruturação da área cultural do governo Lula, principalmente no que diz respeito a institucionalização. O Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC), foram criados como diretrizes a serem seguidas e implementadas por intervenções realizadas pelos Estados, municípios e Federação quando da confecção de políticas para a cultura. Esses mecanismos preveem ainda uma maior e melhor interação entre as ações, programas e políticas criadas nos municípios, Estados e Federação.

Um dos temas levantado ainda durante o período de campanha eleitoral e concretizado durante os dois governos Lula foi a necessidade de revisão dos instrumentos políticos de fomento à área cultural devido ao modelo mercantil assumido em governo anteriores. Dados apresentados por pesquisas como as realizadas pela Fundação João Pinheiro em 1997 indicaram a necessidade de uma ação estatal mais ativa e participativa em relação à subordinação econômica a que ficou restrito o trabalho artístico mediante o quadro neoliberal que se instaurou naquele instante. A necessidade de conhecer de maneira mais aprofundada a área cultural levou a uma coleta de dados e

informações sobre a produção, o consumo e toda a dinâmica estabelecida na área cultural nos diversos setores da sociedade. Foram criadas bases de dados e diagnósticos acerca dos números que tais produtos criativos movimentam no campo nacional e internacional, o que serviu como instrumentos para apresentar os impactos da produção de bens e serviços culturais na cadeia produtiva brasileira.

IV. 3 - Indicadores e informações culturais: a sistematização necessária

A publicação em 2006 do Sistema de Indicadores e Informações Culturais (SIIC) pelo IBGE em parceria como o Ministério da Cultura (MinC) procurou criar uma sistematização para as informações existentes na área cultural brasileira. A finalidade dessa sistematização foi apontar as possibilidades de inserção da área cultural como um *setor produtivo* na economia. Esse foi um ponto estratégico para a política econômica do governo Lula, uma vez que o projeto de desenvolvimento nacional previsto por esse governo buscou uma maior inserção e atuação na área cultural de maneira a estabelecer diretrizes para a confecção de políticas e programas que contemplassem tanto os interesses econômicos em potencial dessa área no âmbito nacional, como também para se adequar aos parâmetros estabelecidos por órgãos internacionais – que passaram a chamar a atenção dos Estados para os potenciais de sua diversidade cultural.

Nos últimos vinte anos os debates sobre as possibilidades que a área cultural poderia oferecer para os Estados cresceram significativamente, principalmente devido à difusão de pesquisas realizadas em âmbito internacional, que apontaram como a produção de bens e serviços culturais passou a contribuir positivamente tanto no que diz respeito aos impactos sociais como econômicos. O cenário que se formou em torno da área cultural levou os países a se organizarem para levantar essas informações em consonância com os critérios internacionais, de maneira a ressaltar as especificidades locais de cada país.

> Dentro de um marco de cooperação técnica, no dia 17 de dezembro de 2004, o IBGE como produtor de estatísticas oficiais e coordenador do Sistema Estatístico Nacional, e o MinC firmaram um convênio com o objetivo de desenvolver uma base consistente e contínua de informações relacionadas ao setor cultural, de modo a fomentar estudos, pesquisas e publicações, fornecendo aos órgãos governamentais e privados subsídios para o planejamento e a tomada de decisões e, aos usuários em geral, informações para estudos

> setoriais mais aprofundados. O desenvolvimento de análises da dimensão econômica da cultura ganha cada vez mais importância nos dias de hoje, com um número significativo de países e organizações internacionais que dedicam crescente atenção à produção de conhecimento sobre as especificidades e potencialidades das atividades direta ou indiretamente relacionadas à cultura, em termos de geração de valor adicionado, emprego, renda, receitas e demais variáveis socioeconômicas. (IBGE, 2006).

As pesquisas realizadas pelo IBGE foram iniciadas a partir de dados expostos no levantamento das atividades culturais existentes na Classificação Nacional de Atividades Econômicas - CNAE, realizado por Oliveira em 2003; também foram utilizadas informações cedidas pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, principalmente a partir do *Guia cultural de Belo Horizonte*, publicado pela Secretaria de Cultura mineira e pela Fundação João Pinheiro em 1997; em 2001 outros levantamentos realizados pela Fundação João Pinheiro e publicados nos *Cadernos do CEHC*, também foram utilizados para iniciar os primeiros diagnósticos da área cultural brasileira. Para melhor inserir a cultura como parte das políticas nacionais também foram utilizadas informações disponíveis nos Anuários Estatísticos de países como França, Espanha, Estados Unidos, Nova Zelândia, Japão, Canadá, Chile, Argentina e México, além de informações apresentadas nas publicações da UNESCO.

Para o levantamento das informações necessárias à composição do diagnóstico da área cultural, o IBGE analisou ainda a produção, a oferta, os gastos, o consumo e a demanda da produção de bens e serviços culturais em âmbito nacional, seja no que diz respeito as empresas, as famílias ou mesmo ao governo, através de dados estatísticos como o do Cadastro Central de Empresas e da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), mais precisamente – Pesquisa Industrial Anual (PIA), da Pesquisa Anual de Comércio (PAC) e na Pesquisa Anual de Serviços (PAS), bem como a de Orçamentos Familiares (POF) e as Estatísticas Econômicas das Administrações Públicas – APU (IBGE, 2006). Percebemos uma atenção bem específica do governo com a área cultural, pois ainda que muitas dessas preocupações estivessem presentes em outros governos, foi somente com Lula que a área cultural foi dissecada em uma amplitude que levou a criação de uma importante base de dados utilizados tanto pela iniciativa privada como pelo Estado; para este, sua utilização se deu na modelação da área de acordo com a proposta de desenvolvimento pensado na gestão Lula.

Os levantamentos e dados necessários para uma ordenação da produtividade da área cultural foram necessários para a estratégia governista legitimar e atrelar a economia gerada por essa produção ao conjunto e mecanismos entendidos como essenciais ao projeto de desenvolvimento do país. Para a organização dos passos a serem dados pelo governo Lula na área cultural e, principalmente, para uma melhor adequação da área ao projeto governista, a parceria com instituições como o IBGE foi de suma importância para dar um embasamento teórico e prático às suas iniciativas. A proposta de parcerias com instituições públicas e privadas, que concentravam suas análises tanto nos gastos como nos investimentos e consumo cultural relacionados a empresas e a sociedade, também foi inserida na idéia do novo desenvolvimentismo proposto pelo governo Lula, que revelou os interesses do Estado no sentido de aprofundar a discussão e legitimar o caráter econômico da produção cultural como uma forma de valorizar os produtos oriundos da diversidade cultural brasileira.

Segundo dados apresentados pelo IBGE, os serviços e produtos culturais nacionais representam em torno de 10,1% da economia brasileira. O levantamento realizado pelo IBGE relatou também o crescimento do volume de postos de trabalho na área da cultura, que em 2003 somou cerca de 1,43 milhão de empregados, com uma média de 5,1 salários, acima da média geral da economia, que beirava 3,3 salários mínimos à época. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE), realizada em 2004 caracterizou um montante de 3,7 milhões de pessoas ligadas à área cultural. A mesma pesquisa apontou que as ocupações ou atividades relacionadas à cultura obtiveram um crescimento médio de 3,4%, em 2004, em relação a 2003, e de 3,6% em 2003 quando comparados aos números de 2002. Os números acima apontaram um considerável crescimento dos postos de trabalho na área cultural no Brasil, quando comparados os períodos referentes a 2004/2003 ao momento anterior, 2003/2002.

> O perfil do trabalhador do setor: homem (52,1% do total), tem 11 anos ou mais de estudo (um perfil mais qualificado de mão-de-obra, a média é 8 anos), trabalha por conta própria, tem rendimento médio mensal de R$ 704,93 (próximo à média nacional – R$ 705,08), a maioria não contribui para o Instituto de Previdência e trabalha relativamente menos horas. A população ocupada em ocupações ou atividades relacionadas à cultura em relação ao total das pessoas ocupadas no Brasil apresentou um percentual de 4,4% em 2002, 4,5% em 2003, e 4,5% em 2004. A participação do trabalho feminino no total das atividades vem crescendo, de 41,3% em 2002, 41,5% em

> 2003 para 41,9% em 2004 (é superior a média dos ocupados por mulheres para o total das ocupações) (LESSA, 2008).

De acordo com o Ministério da Cultura, o setor cultural brasileiro envolve cerca de trezentas mil empresas e movimenta em torno de R$17, 8 bilhões por ano, entretanto, foi diagnosticada a necessidade de um maior investimento da iniciativa privada na área cultural. Dados apresentados pelo SESI (Serviço Social da Indústria) ao jornal *O Estado de São Paulo* em 25 de abril de 2007, apontaram que somente cinco Estados brasileiros não possuíam, até aquele instante, legislação própria de incentivo à cultura: Alagoas, Maranhão, Amazonas, Roraima e Rondônia. A falta de uma legislação própria acabou por prejudicar ainda mais a produção e o acesso à cultura pela população, pois esse fato se agrava quando verificamos que os mecanismos de fomento federais foram insuficientes para suprir a demanda cultural nessas regiões, pelo fato de não se constituírem, para as empresas financiadoras, como grandes mercados consumidores para o Marketing Cultural.

> Na esfera estadual, os gastos realizados na região Sudeste representavam 41% do total, enquanto na região Nordeste representavam 25%, e na região Norte apenas 13%. Do total gasto com cultura na esfera estadual (cerca de R$ 746 milhões), São Paulo é o estado com a maior participação, com aproximadamente 28,2% (cerca de R$ 211 milhões), seguido pela Bahia (10,6%), Rio de Janeiro (8,2%), Amazonas (6,1%), Rio Grande do Sul (5,3%) e o Distrito Federal (5,3%). Os estados com menor participação são Rondônia (0,03%), Roraima (0,09%) e Tocantins (0,2%). As prefeituras do Espírito Santo investem mais em cultura do que o governo estadual e a União. O levantamento revelou que em 2003, os municípios do Estado investiram, ao todo, R$ 18,36 milhões na área, enquanto o governo capixaba gastou R$ 4,46 milhões. O Maranhão ocuparia o 8º lugar dos investimentos na área cultural do Brasil, e ficaria em 2º lugar no ranking de todo o Nordeste. Só em 2006 o Estado teria investido a considerável cifra de R$ 18,5 milhões na rubrica fomento à produção e difusão cultural (LESSA, 2008).

A questão central da problemática enfrentada pelos indicadores culturais acerca da economia da cultura foi o novo quadro cultural globalizado, que se configurou por uma nítida posição de mercado. Essa nova postura foi essencial aos interesses econômicos do mercado, pois intensificou de maneira significativa o consumo da produção de bens e serviços culturais e levou a idéia de identidade cultural nacional perder espaço frente às constantes criações de símbolos e marcas de identificação

global, reproduzidas através do marketing cultural promovido via mecanismos de fomento.

Determinar as necessidades, os desejos e os interesses do consumo cultural para fortalecer e construir uma identidade globalizada foram os principais objetivos que marcaram o mercado cultural nacional, mesmo com as intervenções realizadas pelo governo Lula. Dados apresentados pelo Ministério da Cultura em outubro de 2008 afirmaram que mesmo com o aumento dos investimentos em regiões pouco assistidas pelos patrocinadores e com os constantes debates e críticas aos problemas do sistema de financiamento à cultura no país, os investimentos em serviços culturais na região Sudeste passaram de 76,26% em 2003 para 80,16% em 2007, sendo que nas demais regiões, no mesmo período, esse número decresceu de um total de 23,77% para 19,84%, ou seja, mesmo com a criação de diversos mecanismos de fomento ao trabalho artístico na década de 1990 e durante o primeiro governo de Lula não ocorreu nenhuma mudança significativa nas regiões com menos investimentos, a não ser para as instituições que trabalham somente com os números que relacionam o mercado da cultura e, nesse sentido, favorável ao marketing social. Esses elementos não demonstram necessariamente a ineficácia das ações culturais do governo Lula, mas sim um *desequilíbrio dos interesses*, o que acabou refletido na predominância dos investimentos realizados via políticas de isenção fiscal em relação àqueles feitos direto de recursos estatais. A distribuição dos recursos exposta acima demonstra uma pequena parte das mazelas trazidas por esse desequilíbrio de interesses, uma vez que o mercado continua estabelecendo a dinâmica da produção cultural.

A análise dos dados apresentados em pesquisa realizada em 2008 pelo Ministério da Cultura (MinC) demonstra a forma com que esses instrumentos favoreceram apenas aos interesses dos grandes investidores, garantindo a valoração apenas de trabalhos artísticos que apresentavam o retorno financeiro e o fortalecimento da marca investidora. Esse fator possibilitou os investimentos em regiões entendidas como economicamente mais lucrativas, o que levou a precarização do trabalho e dificultou o acesso público a grande parte das produções culturais com maior valor artístico. Assim, segundo o MinC, os resultados na realidade brasileira demonstram que apenas 13% dos brasileiros frequentaram alguma vez no ano uma sala de cinema; 92% nunca frequentaram um museu; 93,4% jamais frequentaram uma exposição de arte; 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança; mais de 98% dos municípios não possuem

salas de cinema, teatros, museus ou espaços culturais multiuso; o brasileiro lê em média dois livros per capita/ano (contra 2,4 na Colômbia e 7 na França, por exemplo); 73% dos livros estão concentrados nas mãos de apenas 16% da população nacional; dos cerca de 600 municípios que nunca receberam uma biblioteca, 405 estão no Nordeste e apenas 2 no Sudeste[25].

> Uma pesquisa da Pricewaterhouse Coopers, por exemplo, aponta a emergência do mercado latino-americano. Em 2005, cerca de U$71 bilhões foram gastos com entretenimento, contra os U$39 bilhões registrados em 2000. [..] o setor cresce a uma taxa superior a 12% ao ano, bem acima dos 7% registrados nos Estados Unidos. Em suma, o mercado de entretenimento é um fato econômico relevante, uma vez que dita as regras do funcionamento da economia na atualidade (BERTINI, 2008, p. 11).

Nessas circunstâncias, é necessário destacar ainda que a reorganização da área cultural no governo Lula, assim como em outras áreas, optou pela subordinação aos padrões estabelecidos por órgãos internacionais, uma vez que o novo desenvolvimento pretendido por esse governo incluiu a produção de bens e serviços culturais nacionais como parte do processo e sua adequação às discussões sobre a liberdade de expressão e manifestação cultural, levantadas por órgãos como a UNESCO, ONU, PNUD no período foi fundamental para a maior inserção da produção cultural criativa brasileira no mercado internacional.

A estruturação e institucionalização da área cultural, segundo essas novas orientações, foi responsável pelo surgimento em 2003 da Secretaria da Identidade e da Diversidade, órgão fundamental na estratégia de adequação da área cultural brasileira ao projeto de desenvolvimento do país pretendido pela gestão petista. A resposta a essa estratégia foi a participação do Brasil na Convenção sobre a Diversidade Cultural realizada pela UNESCO em 2005. A origem da Convenção data de discussões realizadas em 2001 e foi relacionada aos interesses internacionais de maneira a criar direitos e obrigações para os estados no que consiste a proteção da diversidade cultural local, além de legitimar o direito de criar ou preservar as políticas culturais nacionais relativas à produção e circulação de conteúdos culturais. A criação da Convenção buscou ainda a instituição de um mecanismo jurídico para o tema da Diversidade Cultural, e o resultado foi o aumento do acesso dos países em desenvolvimento ao

[25] Dados disponíveis no aplicativo Mais Cultura/MinC. httpp//:www.cultura.gov.br.

mercado mundial de bens e serviços culturais, o que, consequentemente, estimulou ainda mais a participação da iniciativa privada na área cultural. Nesse período a América Latina e o Continente Africano, juntos, somavam menos de 4% da produção cultural no mercado internacional.

A participação do Brasil nas reuniões para negociar a construção da Convenção contou com a participação dos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores. A articulação entre esses ministérios originou em uma proposta que foi apresentada nos encontros intergovernamentais ocorridos na UNESCO (KAUARK, 2010). Os representantes brasileiros também trabalharam no Comitê de Redação do documento.

> A estratégia negociadora do Brasil foi privilegiar as convergências em torno de aspectos essenciais do texto, a saber: a-) a consagração do direito dos Estados de proteger e promover a diversidade de seus conteúdos e suas expressões culturais, b-)a afirmação da especificidade dos bens e serviços culturais e c-) o principio de que as políticas culturais na esfera internacional devem favorecer o fortalecimento da economia da cultura dos países em desenvolvimento por meio de maior inserção no mercado internacional (ALVAREZ, 2008, p.160).

A participação do Brasil na Convenção se deu principalmente devido ao interesse de inserir no mercado global a produção de bens e serviços culturais originários da criatividade da diversidade cultural brasileira. A posição assumida pelo Brasil procurou adequar diversas propostas debatidas pelas nações desde a década de 1990, durante as reuniões da Organização Mundial do Comércio no Uruguai ao seu projeto internacional. A proposta brasileira procurou não assumir uma posição radical de fechamento da economia da cultura e o consequente forte controle do Estado, como estabelece a posição francesa; também não se mostrou favorável a posição dos EUA de reconhecer como legítimas as regulações criadas em âmbito internacional; posicionou-se de maneira a proibir a criação de mecanismos de proteção e fomento da área cultural (mas defendeu a total liberalização da produção cultural no mercado também apresentada pelos EUA). O documento brasileiro defendeu a abertura do mercado internacional para os negócios culturais, contudo, manteve a proposta de uma atuação mais forte do Estado em parceira com o setor privado na área, de maneira a promover a produção oriunda da diversidade cultural das nações (MANEVY, 2009).

Em outubro de 2005, na trigésima terceira sessão da Conferência Geral da UNESCO foi aprovada a Convenção Sobre a Proteção e Promoção das Diversidades das Expressões Culturais e Artísticas, contudo, devido às divergências no que diz respeito a proteção dos bens e serviços culturais, os EUA, mais uma vez, não reconheceram o documento. Cento e quarenta países votaram favoravelmente à aprovação do documento; além dos Estados Unidos, Israel também votou de forma contrária e quatro optaram pela abstenção. Entre as principais questões que foram debatidas na reunião ganhou importância o reconhecimento político e econômico na comunidade internacional da Diversidade Cultural, devido essa representar a "multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão (Convenção Sobre A Proteção E Promoção Da Diversidade Das Expressões Culturais", 2005). É importante destacar que durante as negociações os EUA não se abstiveram em nenhum momento de defender seus interesses e tentar impedir a criação da Convenção. Segundo relata Marcos Alves de Souza (Relatório do MINC de 22 de novembro de 2005):

> [...] Os Estados Unidos da América (EUA) mandaram correspondência, assinada pela secretária de Estado, Condolezza Rice, às chancelarias de todos os países com direito a voto na UNESCO, instando-os a não aprovarem a nova Convenção, sob o argumento da existência de ambiguidades no texto que poderiam prejudicar o livre comércio global, restringir o livre fluxo de idéias e de informação e provocar o desrespeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais por alguns governos, que a utilizariam para suprimir pontos de vista e práticas culturais de minorias em seus territórios. [...]
> Cabe ressaltar que a pressão americana sobre o Brasil não se resumiu a esta correspondência, tendo o embaixador americano procurado o Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio – MDIC, pedindo que o mesmo "interferisse" em nossa delegação presente à Conferência Geral da UNESCO, no sentido de não aprovação da Convenção, sob o argumento de que a mesma "prejudicaria o sistema internacional de Propriedade Intelectual". [...]
> [...] A própria secretária de Estado, Condolezza Rice, compareceu à sede da UNESCO, em Paris, durante a Conferência Geral, onde ameaçou o Diretor Geral da organização, Sr. Koichiro Matsuura, com uma nova saída dos EUA da UNESCO e o conseqüente fim das contribuições americanas ao orçamento da organização, que representam 25% do mesmo, caso a Convenção fosse aprovada. Por conta disso, o senhor Matsuura procurou vários chefes de delegações instando-os a dialogarem com os EUA. A pressão americana também se fez sentir na própria presidência da Comissão IV, exercida pelo mexicano Jaime Nualart, para que os trabalhos fossem dirigidos de forma a privilegiar a posição americana, conforme nos confidenciou uma diplomata mexicana presente na Conferência Geral. Prova disso

> foi a distribuição de panfleto supostamente apócrifo, apresentado em anexo, durante os trabalhos da Comissão IV, no dia 13/10, convidando os delegados presentes a uma reunião dos "amigos presente" para discutir pontos de interesse na agenda da Comissão IV. Houve então uma pronta denúncia da delegação brasileira de situação tão insólita, que fez com que o Presidente da Comissão IV refutasse a autoria do panfleto e mesmo a formação de um grupo "seus amigos", e a reunião não ocorreu. Antes disso, já no início dos trabalhos da Comissão IV, os EUA haviam tentado inverter a pauta de reunião da Comissão, colocando a discussão sobre a Convenção como primeiro assunto, sob o argumento de que tema tão importante mereceria mais do que apenas metade de um dia para a discussão. Indo a votação tal proposta, os EUA perderam por imensa maioria dos votos, o que representou sua primeira derrota na Conferência Geral.
> Contudo, nada mais contundente e revelador do "multiculturalismo" americano do que a pressão exercida pelo próprio Presidente Bush, que teria, ao manifestar solidariedade aos governos de países caribenhos e centro-americanos pelos estragos a que foram submetidos pelo furacão Stan, vinculado a ajuda americana à revisão de suas posições quanto à Convenção. Esta informação surgiu originalmente da representante do Fórum Permanente das Nações Unidas para os Povos Indígenas, uma indígena guatemalteca, e depois foi confirmada por delegados da própria Guatemala, do Panamá e da República Dominicana. [...] (MINC, 2005, p. 1-2).

O artigo segundo apresentado pela Declaração acerca dos princípios do respeito aos Direitos Humanos e às liberdades fundamentais afirma que a "diversidade cultural somente poderá ser protegida e promovida se estiverem garantidos os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação" (Convenção Sobre A Proteção E Promoção Da Diversidade Das Expressões Culturais, 2005, p. 4). Nos artigos sete e oito, o documento afirma a necessidade dos países signatários fornecerem as condições necessárias para a manutenção e a promoção das expressões culturais, ou seja, deveriam criar uma estrutura e um ambiente que possibilitasse a livre expressão dos indivíduos e dos grupos sociais. Percebemos o total enquadramento da proposta apresentada pelo governo Lula para a área cultura brasileira ao documento acima exposto, principalmente em relação a criação da SID. É importante lembrar que a origem da Secretaria da Identidade e da Diversidade se deu a partir das discussões realizadas pela UNESCO em 2001.

> Grandes instituições internacionais, como a União Europeia, o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento começaram a compreender a cultura como uma esfera crucial para investimentos, a

> cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso; e há quem diga que a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo (YÚDICE, 2006, p. 31).

O crescimento das atividades econômicas referentes à diversidade de produtos e serviços culturais fez com que diversos países passassem a criar mecanismos e instrumentos para entender a dinâmica interna da sua produção e do consumo cultural, além de realizar diagnósticos relativos a toda cadeia produtiva da área cultural. Uma pesquisa realizada pelo Banco Mundial apontou que a chamada economia da cultura em 2003 chegou a alcançar 7% do PIB mundial (REIS, 2007). Os mesmos dados mostram que a área cultural nos EUA é responsável por 7,7% em média do PIB e por 4% da força de trabalho, sendo que os bens e serviços culturais constituem o principal item de exportação do país – daí o forte esforço despedido por esse país para defender a liberalização total dos produtos culturais na OMC. Em 2004, na Inglaterra, essa atividade foi responsável por cerca de 8,2% do PIB, além de empregar cerca de 6,4% da força de trabalho e crescer em torno de 8% ao ano desde 1997, dados que servem para justificar a defesa dos mercado internos em relação a área cultural. Isto é, a discussão sobre liberalizar ou não o mercado cultural implica em defender os interesses da produção artística e cultural local, numa tentativa de também valorizar economicamente esses produtos no cenário internacional, e nada tem com os argumentos levantados por países como a França, onde a cultura é um bem soberano dos países e por isso não deveria ser tratada como mercadoria.

> Hoje o consumo cultural tornou-se mais complexo; apresentando novos processos de produção, circulação e distribuição, novas formas de trabalho, de lazer, entre outros. Isso pode ser observado através da própria inovação dos produtos e serviços culturais, colocados por uma diversidade de setores que atualmente compõe a Economia da Cultura ou Economia Criativa (design, moda, cinema, multimídia, software, publicidade, propaganda, artes, etc). São setores dinâmicos que movimentam o mercado mundial com índices de crescimento cada vez maiores e incluem as chamadas Indústrias Criativas (REIS, 2008, p. 17).

Assim, as políticas para a diversidade cultural vêm assumindo uma posição cada vez mais destacada no mundo contemporâneo, principalmente no que se refere a imbricação dos produtos originados dessa criatividade com setores como a economia e a

comunicação. O atrelamento entre cultura e esses setores, segundo Reis (2008), acabou por fazer com que o Estado assumisse uma posição na qual passou a formular políticas que têm como pano de fundo questões relacionadas à migração, ao mercado consumidor, à diversidade cultural, à legislação e acordos internacionais, ou seja, todo o aparato burocrático necessário para a adequação do Estado ao processo de acumulação que a cultura favorece no quadro político internacional. Uma estrutura que também acompanhou as transformações ocorridas no comércio, uma vez que a área cultural não se configura mais como uma área secundária – menos ainda autônoma – em relação aos interesses políticos ou econômicos.

A idéia da cultura como área estratégica para o desenvolvimento nacional também foi manifestada em outros governos, entretanto, os modelos adotados foram utilizados e estruturados conforme os interesses nacionais e internacionais dos devidos contextos. Também em outros governos, o contexto internacional ficou marcado pela influência de organismos internacionais que levaram os países a realizarem mudanças em suas políticas culturais, mudanças assentadas na importância do desenvolvimento econômico - a exemplo das influências da UNESCO na confecção de políticas durante o Regime Militar. Para isso, basta observar o empenho dos governos brasileiros, mais precisamente FHC e Lula, em ampliar e estabelecer discussões e debates em órgãos como a UNESCO, o que poderia garantir ao Brasil uma maior participação no mercado internacional. Ambos os governos seguiram a mesma receita, mas uma estrutura mais adequada aos propósitos estatais – subordinado aos mais poderosos interesses empresariais – surgiu a partir do governo do Partido dos Trabalhadores, principalmente pela criação de órgãos diretamente empenhados em se apropriar do discurso internacional.

Para uma análise mais precisa a respeito da importância do tema Diversidade Cultural e seus impactos na área cultural no governo Lula iremos analisar a criação da Secretaria da Identidade e da Diversidade, vinculada ao Ministério da Cultura, e a aplicação de seus propósitos para a valorização e revitalização das manifestações da diversidade nacional.

IV. 4- A Secretaria da Identidade e da Diversidade

As possibilidades econômicas e sociais previstas na relação entre economia, cultura e a diversidade cultural das nações influenciaram na articulação entre o Ministério da Cultura e outros órgãos nacionais, a exemplo dos trabalhos realizados em conjunto com o Ministério das Relações Exteriores, pela instituição de normas internacionais para a defesa da Diversidade Cultural. A adequação do estado brasileiro ao quadro internacional se deu através da criação da Secretaria da Identidade e Diversidade (SID) criada em 2003, um ano após o lançamento do documento Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural pela UNESCO. A criação da Secretaria permitiu ao Brasil papel de destaque na confecção em 2005 da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural, também promovido pela UNESCO. A SID se caracterizou por ser um órgão responsável por ampliar o campo de pesquisa e ação do estado nas mais diversas manifestações culturais existentes em território nacional. A ampliação pretendeu abranger suas ações para manifestações criativas até então pouco ou nada assistidas pelas políticas públicas, a exemplo dos ciganos, dos povos indígenas, do público LGBT e das culturas populares e tradicionais, uma característica que somente foi possível devido a nova conceituação, em relação ao governo anterior, que o governo Lula aplicou ao trabalho realizado pelo Ministério da Cultura, ou seja, procurou ampliar a proposta da *Cultura como um bom negócio* para afirmar sua condição de maior abrangência na área, e articulou temas como identidade, diversidade, economia e produção simbólica de maneira a viabilizar a inserção da área no projeto de desenvolvimento. Nesse caso, a criatividade da Diversidade Cultural acabou por se tornar um excelente negócio para investimentos, pois possibilitou retornos vultuosos com a inserção de seus produtos no mercado mundial. As pretensões das políticas estruturadas nesse contexto, portanto, visavam ampliar o campo de ação do Estado e congregar a diversidade das expressões culturais simbólicas através da ampliação dos direitos, da cidadania, da economia, da produção e do desenvolvimento (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006).

> Com a criação da SID, o ministério [ratificou] uma postura de inclusão de grupos sociais até então marginalizados pelas ações dos governos anteriores, a exemplo dos segmentos socioculturais como as comunidades populares, grupos étnicos e comunidades tradicionais (indígenas, ciganos, pescadores artesanais e imigrantes), grupos

> etários (crianças, jovens, idosos), além de movimentos populares (pessoas como deficiência física, LGBT, etc.) e de áreas transversais ao setor da cultura, historicamente as margens das políticas públicas de cultura, a exemplo da cultura e saúde e cultura e trabalho, entre outras (SANTOS, 2010, p. 267).

Entre os principais problemas enfrentados com a criação da SID está seu envolvimento nas discussões internacionais sobre a diversidade cultural, bem como a necessidade de trabalhar o significado do termo no cenário nacional e ainda buscar parcerias tanto no setor público como no setor privado para viabilizar seus projetos – o que reafirma a força da preferência dos investimentos via isenção fiscal. A criação do organismo se deu de modo a tornar a proposta de fomento da diversidade cultural brasileira parte de um conjunto de ações estruturadas e permanentes a serem realizadas pelo Estado. As parcerias para esse propósito foram fundamentais, principalmente devido ao caráter político do governo Lula, que buscou uma institucionalização da área cultural com forte participação do setor privado, e de certa forma com grande aderência desse. As relações entre Estado e sociedade civil contaram com a participação de instituições como o SESC-SP, SEBRAE e SEST/SENAT; com patrocinadores como Petrobrás, Caixa Econômica Federal e Banco do Brasil. A proposta da SID realizou uma espécie de mapeamento dos diversos aspectos das manifestações culturais nacionais, o que resultou na inserção do tema diversidade cultural em projetos de lei como o Programa de Fomento e Incentivo a Cultura (PROFIC); também possibilitou a criação do Fundo Setorial da Diversidade, Cidadania e Acesso; foi tema de constantes discussões em reuniões públicas realizadas em todos os Estados brasileiros que resultaram na formulação do Plano Nacional de Cultura. A importância gestada pelo tema levou ainda diversos estados e municípios brasileiros a incluir a diversidade cultural em editais, em políticas públicas ou mesmo criaram secretarias específicas para fortalecer os produtos da criatividade presentes na sociedade brasileira, ampliando as temáticas para afrodescendentes, mulheres e diversas outras minorias.

No que tange aos modelos de investimento nas atividades culturais, a política de editais foi o principal mecanismo utilizado. No período entre 2005 e 2008 a SID abriu inscrições para doze editais que resultaram em oitocentos e setenta e cinco projetos aprovados e mais de R$ 14 milhões aplicados. As áreas temáticas que mais concentraram recursos através dos editais foram aquelas ligadas às Culturas Populares, LGBT, Culturas indígenas, Culturas Ciganas e Idosos, com ênfase em um maior número

de investimentos nas duas primeiras. Mesmo com o elevado número de investimentos e com a vultuosa quantia destinada aos projetos, ainda assim não minimizou os problemas relacionados à área, pois uma política baseada no lançamento de editais foi insuficiente para minimizar os impactos do mercado, uma vez que o mecanismo não possibilita um processo de continuidade dos trabalhos de maneira a realmente criar uma base sólida para os investimentos, antes, se concentra unicamente numa proposta imediatista, eventual, marcando assim o caráter de entretenimento da diversidade cultural no mercado, seja nacional ou internacional. As precariedades e diferenças nos investimentos em diversas áreas foram justificados pelo MinC devido à falta de informações oficiais que oferecessem dados sobre a discrepância nos recursos destinados. O critério de distribuição conforme a demanda foi aplicado pela SID tendo em vista a inexistência de um mapeamento adequado dos segmentos atendidos. A principal característica que verificamos como importante na confecção dos instrumentos na área cultural durante o governo Lula foi a forma como a Diversidade Cultural passou a explorar a criatividade reservada à produção de bens e serviços culturais nacionais, principalmente pelo caráter econômico que a proposta alcança dia a dia.

Os investimentos na preservação e incentivo às culturas locais configuraram-se, portanto, como um dos segmentos com maior possibilidade de lucro diante do crescimento de conceitos como *Indústria Criativa* e *Economia Criativa*. A criação de órgãos como a SID, bem como de políticas de proteção e promoção dos bens e serviços culturais, principalmente em países com baixo poderio econômico e político, surgiram nesse contexto como a alternativa ideal tanto aos interesses do Estado como do setor privado, pois ficou para o mercado a maior parte dos investimentos, que continuou via isenção fiscal, e por outro lado também possibilitou um reajuste na utilização comercial das culturas locais. Os debates realizados por instituições internacionais desde a década de 1990 estimulavam os países membros a adotarem ações e políticas voltadas à chamada *Economia criativa*, gerada pela Diversidade Cultural mundial, principalmente nos países em desenvolvimento. Esse estímulo teve como objetivo integrar as políticas culturais, comerciais e macroeconômicas de maneira a diminuir as desigualdades que poderiam levar a uma queda do crescimento e da valorização econômica das produções e manifestações culturais desses países, além da limitação de alcance e participação dessas *Indústrias Criativas* no mercado global.

> Dentre as ações da SID, destaca-se a realização, em 2005, do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares. O objetivo do Seminário, segundo publicação do Instituto Polis/MinC (2006), era contribuir para o fortalecimento das expressões das culturas populares através da formulação de políticas públicas para esse segmento. O Seminário foi desenvolvido em parceria com a Fundação Cultural Palmares e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do IPHAN [...] A segunda edição do Seminário do Políticas para as Culturas Populares ocorreu em 2006, em consonância com o I Encontro Sul Americano das Culturas Populares (SANTOS, PEIXOTO, MACHADO, BRAZ, 2010, p. 275-276).

No Brasil, atualmente é possível observar que cada vez mais cresce a confecção de políticas com temáticas voltadas para a Diversidade Cultural, seja no que diz respeito a transferência de renda, a políticas de cotas para educação – social e identitária – ou mesmo no que diz respeito a segmentos mais específicos como mulheres ou movimentos sociais. Em 2012, durante o governo de Dilma Rousseff, a SID passou por uma reestruturação junto ao Programa Cultura Viva, criado pelo governo Lula em 2004 – e que será tema de discussão do nosso próximo capitulo – que mudou muito além de sua nomenclatura – que passou a ser Secretaria da Cidadania e da Diversidade, criada pelo Decreto 7.743, de 31 de maio de 2012.

Assim como a antiga SID também o antigo Programa Cultura Viva foi outro importante feito do governo Lula na área cultural, seja pelo alcance que tomou após sua instituição, com a criação dos Pontos de Cultura ou ainda pela sua transformação de Programa de governo para Política de Estado, o que ocorreu em meados de 2012. O programa Cultura Viva serviu ainda como inspiração para a criação de Programas semelhantes em diversos países latino-americanos como Argentina, Colômbia, Costa Rica, Bolívia, Uruguai, México e El Salvador. Outros elementos constantes nesse Programa, a exemplo dos Pontos de Cultura, também alcançaram proporções internacionais e serviram como modelo para políticas em países europeus, a exemplo de Portugal. A proposta apresentada por esse Programa, ainda que de forma descontínua e com uma série de problemas na distribuição de verbas, serviu como uma alternativa às condições sociais dos países latino americanos, principalmente pela riqueza em sua diversidade cultural, marcada por uma grande diversidade de etnias, línguas e costumes que se aglomeram no território. As conhecidas e precárias condições sociais em grande parte desses países serviram como justificativas para a implementação do Programa, na tentativa de minimizar os impactos da pobreza em seus territórios a partir da inserção da

criatividade no mercado, tema não abordado por esse trabalho, mas que merece um aprofundamento mais adequado diante da dinamicidade que a temática da Diversidade Cultural assumiu no atual cenário político social e econômico.

Apesar do governo de Luis Inácio Lula da Silva alcançar altos índices de aprovação, ainda assim há que se considerar em que condições se deram esse aceite. Em grande medida poderia ser justificado pela expansão dos direitos, e nesse sentido, os Programas Bolsa Família, PROUNI, Mais Cultura, também o Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural, acabaram por se tornar a saída paliativa e eventual do governo para sanar problemas de séculos. Não minimizando a significativa importância da criação de tais mecanismos, assim como tantos outros criados durante o governo Lula – com uma abordagem estrutural e atuação estatal encontradas somente em governos autoritários, como Vargas e o Regime criado com o golpe de 1964 – , ainda assim observamos sérios problemas tanto na aplicação estrutural do Programa como na aplicação dos recursos. O diferencial nesse projeto é a organização que a área sofreu, seja na busca por uma sistematização com a criação do SNC e do PNC, ou ainda pela relação com outros organismos, como o IBGE, na contabilização dos números que envolvem a área. Trata-se de uma atuação estatal com parceria privada, uma característica que não somente fez parte da área cultural, mas de todas as instâncias da sociedade nesse governo, elementos que levaram diversos pesquisadores a conceituar o projeto político do governo Lula como um novo desenvolvimentismo, em linhas gerais configurado numa nova e regular aliança entre o Estado e o setor privado.

Na área cultural destacou-se ainda, como afirmado acima, o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, que marcaram de forma significativa a área como importantes mecanismos de fomento a diversidade pretendida pelo governo. Para entendermos o papel que essa diversidade assumiu na proposta petista entendemos ser necessária uma análise mais detalhada da forma como esse potencial criativo da cultura brasileira foi pensado dentro dos quadros políticos relacionados ao tema. Nossa hipótese é a de que as pretensões estabelecidas na proposta política do governo Lula, principalmente no que diz respeito à ênfase dada a Diversidade Cultural e aos produtos gerados por ela, estão diretamente ligados a proposta criada na Inglaterra na década de 1970 de potencializar a exploração econômica da sua Indústria Cultural, o que teve início com a mudança do próprio conceito para Indústria Criativa, com vistas a gerar uma Economia Criativa. Esse conceito se expandiu para outros países nas décadas

seguintes e chegou ao Brasil na década de 1990, mas somente na década seguinte, durante o governo Lula (pois servia aos seus propósitos políticos), foi que passou a ter uma maior atenção, principalmente com as sucessivas crises em 1990. O ambiente criado por esse novo conceito levou os governos de diversos países a se adequarem à proposta que elencou novas possibilidades econômicas e novos projetos de desenvolvimento, baseados na produção de bens e serviços culturais nacionais. Essa discussão será objeto do próximo capítulo.

V – Criatividade, Cultura e Economia: novos conceitos para velhos interesses

Esse capítulo pretende trabalhar a relação existente entre o Programa Cultura Viva e a idéia de *Economia Criativa* surgida na Europa na década de 1990 de maneira a reorganizar a posição econômica assumida pela produção de bens e serviços culturais. Num primeiro momento analisaremos a instituição e o desenvolvimento do Programa Cultura Viva, de maneira a desmembrar os interesses expressos para sua criação, bem como observar a forma como são pretendidos e realizados os trabalhos nas diversas ações constantes do Programa. Em seguida, de forma demonstrar a proximidade entre os interesses expressos no Programa Cultura Viva e as orientações de entidades internacionais, analisaremos a construção histórica do conceito Economia Criativa e os elementos que a ligam ao Programa, além de também observar como essa proposta esteve, e ainda está sendo pensada e articulada não somente por entidades internacionais, mas também dentro dos quadros políticos das nações.

V.1 O Programa Cultura Viva: a criatividade para o mercado

Em 2004, a antiga Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC), criou o Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária – Cultura Viva. Esse Programa pretendia explorar de forma mais apropriada, e conveniente para o contexto no qual foi implementado, as manifestações artísticas e culturais nacionais, entenda-se a criatividade local, a partir da valoração mercantil do seu caráter simbólico. O próprio nome atribuído ao Programa já dá indícios de suas pretensões quando alude para um vigor do processo cultural e ao mesmo tempo apresenta como as identidades étnicas e sociais, quando estimuladas, são importantes instrumentos no processo de desenvolvimento social e econômico. No caderno de apresentação do Programa Cultura Viva, produzido pelo Ministério da Cultura, são estabelecidos os seguintes objetivos:

> Ampliar e garantir o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural; identificar parceiros e promover pactos com diversos atores sociais governamentais e não governamentais, nacionais e estrangeiros, visando um desenvolvimento humano sustentável, tendo na cultura "a principal forma de construção e de expressão da identidade nacional, a forma como o povo se reinventa e pensa criticamente; incorporar referências simbólicas e linguagens artísticas no processo de construção da cidadania, ampliando a capacidade de apropriação criativa do patrimônio cultural pelas comunidades e pela

> sociedade brasileira como um todo; potencializar energias sociais e culturais, dando vazão a dinâmica própria das comunidades e entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora; fomentar uma rede horizontal de "transformação, de invenção, de fazer e refazer, no sentido de geração de uma teia de significações que nos envolve a todos"; estimular a exploração, o uso e a apropriação dos códigos de diferentes meios e linguagens artísticas e lúdicas nos processos educacionais, bem como a utilização de museus, centros culturais e espaços públicos em diferentes situações de aprendizagem e desenvolvendo uma reflexão crítica sobre a realidade em que os cidadãos se inserem; promover a cultura enquanto expressão e representação simbólica, direito e economia. (CULTURA VIVA, 2004, p. 18-19).

O Programa previa o direcionamento de recursos para a manutenção e ampliação de trabalhos culturais que já estavam sendo desenvolvidos antes da criação do Programa, seja através de uma Associação de Bairro, Movimento Social, Organizações não Governamentais, Casas de Cultura ou mesmo Escolas. A proposta prevista pelo Programa Cultura Viva foi aproveitar as estruturas de um outro projeto do início do governo Lula que já estavam em funcionamento, conhecido como Bases de Apoio a Cultura (BACs). Esse projeto foi desenvolvido pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais. Consistiu na instituição de estruturas espalhadas em diversas regiões brasileiras com a proposta de desenvolver atividades culturais e artísticas como a alfabetização das mais variadas faixas etárias, o desenvolvimento de projetos voltados para a inclusão digital, apresentações, manifestações de grupos culturais e projetos voltados para a proposta da sustentabilidade (TURINO, 2010), entretanto, não sem uma rotina de problemas que essa estrutura enfrentou no início e ainda enfrenta. As primeiras unidades foram criadas em Riacho Fundo, Distrito Federal e na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Entretanto, o projeto das BACs "era uma proposta cara, que envolvia construção [...] era padronizada e não previa sustentabilidade" (TURINO, 2007), portanto havia se tornado inviável aos voos pretendidos pelo governo. Daí a ideia de, ao invés de construir, aproveitar estruturas já prontas, o que aliviaria os gastos para o governo e aproveitaria as manifestações já em andamento – entretanto, é preciso lembrar que o programa também financiou projetos em fase de iniciação.

Em 2004 diversas alterações foram realizadas no projeto das BACs. As alterações se deram na ampliação das atividades realizadas pelas casas de cultura, o que também envolveu o formato e o montante de recursos a serem envolvidos. Para o ex-

secretário Célio Turino, esse trabalho deveria ser voltado para projetos já em andamento, com vistas a ampliar seu alcance e sua rentabilidade através da difusão de sua produção, da realização de parcerias com órgãos governamentais ou privados, nacionais ou internacionais. A organização do então Programa Cultura Viva foi articulada entre cinco ações interdependentes, definidas pelo Ministério da Cultura como *Agente Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva, Griôs e Pontos de Cultura. No caso do Agente Cultura Viva*, o trabalho realizado em suas ações pretendia "incitar no jovem o interesse em iniciar, futuramente, uma profissão relacionada à cultura" (CULTURA VIVA, 24).

> Um dos principais objetivos do programa é o de promover a acessibilidade à cultura, que se refere à extensão do acesso da população como um todo à política cultural, independentemente de segmento, expressão cultural, condição social ou posição geográfica. Ou seja, o foco primordial consiste em garantir o exercício da cidadania cultural no Brasil com a ampliação das bases de acesso, como os meios de fruição, produção e difusão cultural – capazes de aumentar as possibilidades do fazer artístico –, a extensão do financiamento público, o aprimoramento e a reutilização de equipamentos culturais existentes e, consequentemente, o alargamento das condições para que os projetos culturais da sociedade, em especial, das comunidades menos favorecidas sejam contemplados (IPEA,2011).

É possível notar no discurso do Programa particularidades que se assemelham às pretendidas pelo discurso da *Economia Criativa*, entretanto, não com esse conceito. A própria estrutura do Programa já indicou para a estratégia da criatividade e da diversidade cultural brasileira como a base para um projeto econômico, a exemplo da integração que pretendeu atingir manifestações como os contadores de história oral, conhecidos como Griôs, e os Pontos de Cultura. As particularidades da cultura brasileira deveriam ser massageadas para assim elevarem seu caráter econômico e consequentemente garantirem sua sustentabilidade, seja com benefícios públicos ou privados. A proposta, portanto, não garantia a plena manifestação dos trabalhos pretendidos pelo Programa, pois os recursos dirigidos pela Federação possuem um tempo de no máximo três anos, após esse tempo a entidade deveria buscar em outras fontes as condições para sua manutenção – característica que reforçou ainda mais a precarização e o caráter mercadológico a que foi legado ao programa desde o início,

pois se após a finalização do tempo de recebimento do recurso estatal, o grupo não conseguir se inserir no mercado, provavelmente não dará continuidade aos trabalhos.

> O programa Cultura Viva é direcionado a populações com baixo acesso aos meios de produção, fruição e difusão cultural ou com baixo reconhecimento de sua identidade cultural Essa definição engloba: a) Culturas populares; b) Culturas indígenas; c) Culturas afrobrasileiras; d) Culturas ciganas; e) Grupos artísticos e culturais independentes; f) Povos e comunidades tradicionais (quilombolas, povos de terreiro, ribeirinhos, pescadores, imigrantes, quebradeiras de coco de babaçu, dentre outras comunidades tradicionais); g) Infância e adolescência; h) Juventude; i) Idosos (mestres do saber); j) Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT); k) Mulheres; l) Pessoas em sofrimento psíquico; m) Pessoas com deficiência; n) Grupos em situação de vulnerabilidade, como população em regime prisional e em situação de rua (BARBOSA, 2011).

Para articular o amálgama cultural descrito acima no processo de construção do Programa foi prevista ainda uma articulação entre os Pontos de Cultura e a ação Agente Cultura Viva, que deveria ocorrer a partir das atividades oferecidas ao público como oficinas, cursos e palestras, de acordo com a temática do trabalho realizado pelo Ponto, o qual poderia abarcar qualquer temática. Esse projeto foi previsto em parceria com o Ministério do Trabalho e Emprego, através do Programa Primeiro Emprego, que previa o oferecimento de bolsas e cursos, na pretensão de formar multiplicadores para as iniciativas culturais realizadas nas próprias comunidades. A justificativa foi dirigida para a geração de renda para seus produtores, o que deveria levar o trabalho a sua autossuficiência no local em que era desenvolvido; a ação Cultura Digital diz respeito a integração em rede e da divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelos Pontos de Cultura, de maneira a favorecer uma troca de experiências entre as gestões e os Pontos. Na teoria essa ação deveria fazer com que cada Ponto de Cultura recebesse um conjunto de equipamentos para a criação de um estúdio multimídia com canais de áudio, filmadora, gravador digital, computadores, equipamentos esses que permitiriam o aprimoramento e a divulgação do trabalho realizado pelo Ponto. Toda essa estrutura deveria possibilitar a criação de um aparato para a gravação de CDs, para a produção de vídeos e criação de páginas na internet. Entretanto, mesmo com o funcionamento, não sem abalos, de determinados Pontos, a maior parte possui uma precária estrutura com a

qual mal conseguem desenvolver seus projetos devido a falta de recursos. Esse cenário pode ser expandido ainda para os outros programas que ainda sobreviveram a duras penas.

Outra proposta do programa foi a Ação Escola Viva, também propunha articular trabalhos entre Pontos de Cultura e as escolas públicas, institutos de pesquisa e outros. Essa proposta pretendia buscar diferentes experiências promovidas nessas entidades e transformar em Pontos de Cultura, ou ainda o seu contrário, ou seja, um Ponto de Cultura também poderia se transformar em uma escola de ensino sobre aspectos da cultura brasileira. Esse projeto foi previsto em parceria com o Ministério da Educação; outra ação do Programa Cultura Viva foi a Ação Griôs, baseada na manutenção e na preservação do trabalho dos contadores de histórias oral, elemento da cultura nacional que, antes da instituição do Programa Cultura Viva, corria o risco de extinguir, devido à falta de mecanismos de fomento (CULTURA VIVA, 2004, 27).

> Precisamos destacar o processo de ampliação do sentido de cultura para a adoção das plataformas digitais e novas mídias e a adoção de software livre na administração pública, em outubro de 2003, bem como a política externa de proteção aos conteúdos brasileiros desenvolvida pelo MinC à época da 33ª Conferência Geral da UNESCO, quando foi votada a Convenção Internacional sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural e da Expressão Artística, determinando que os produtos e serviços culturais sejam tratados de forma diferenciada, a partir de suas especificidades simbólicas e subjetivas (DOMINGUES, 2007, p. 362).

Toda estrutura acima descrita pretendeu seu perfeito enquadramento na *Economia Criativa*, uma vez que a proposta foi abarcar a maior totalidade possível de manifestações culturais e artísticas do território nacional e enquadrá-las num processo de feitura que pudesse ser produzida e negociada, o que necessariamente deveriam promover sua sustentabilidade, além de gerar renda para seus produtores. Aos poucos a precariedade na qual foi montada a estrutura do programa foi aparecendo, o que levou a críticas de membros do governo, a exemplo de Antonio Grassi, que havia ocupado a presidência da Funarte no primeiro governo Lula. Grassi afirmou que grande parte dos projetos no início da implantação do Programa não conseguiam dar continuidade sem os devidos repasses do governo.

Uma pesquisa publicada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) avaliou a implementação do Programa Cultura Viva, e entre os elementos entendidos

como *desfavoráveis* (grifo do autor) naquele instante para a criação do Programa foi destaque a grande insuficiência no que diz respeito ao quadro estrutural e de funcionários para a execução das atividades previstas pelo programa, particularmente à gestão. As críticas dirigidas pelo organismo estatal afirmavam que o Cultura Viva se caracterizava como um programa "composto por um número baixo de servidores estáveis, o que gerou dificuldades no processo de gestão, dada a presença de terceirizados, e dificultou tornar rotineiro o domínio de procedimentos e do processo de qualificação (IPEA, 2010); também ocorreram dificuldades em relação aos contratos, devido divergências nas interpretações, bem como a ocorrência de inadimplência ou problemas na apresentação de documentação; a inexistência de um sistema normativo legal foi outro fator negativo no programa, pois, segundo o IPEA, dificultou o relacionamento e a comunicação entre o Estado brasileiro e as instituições da sociedade civil (IPEA, 2010).

A pesquisa foi realizada pelo Instituto através de um questionário aplicado a produtores artísticos e culturais beneficiados pelo Programa. O resultado é um quadro de críticas que foi diretamente dirigido às dificuldades para a realização da manutenção dos trabalhos realizados pelos programas, em sua totalidade. Os principais questionamentos diziam respeito à descontinuidade – quando não ausência – do repasse financeiro a ser realizado pelo governo federal para cobrir os gastos do trabalho, o que reforçava a convicção sobre a necessidade das políticas de fomento baseadas na isenção fiscal como fundamentais para a área cultural, pois o Estado foi omisso, mesmo com a criação do Cultura Viva; uma política que continuou por beneficiar a iniciativa privada, baseada no entretenimento e no eventual.

Essa situação reflete a insuficiência do Programa Cultura Viva em aplicar a proposta de valorizar e dinamizar as culturas tradicionais e comunitárias de maneira adequada, principalmente em relação a articulação e a difusão das produções locais. O Programa também não conseguiu enfrentar os problemas relativos aos instrumentos de estímulos à produção e circulação das manifestações artísticas e culturais locais, e não possibilitou retirar do anonimato diversas manifestações comunitárias; também não levou, como pretendido, o acesso a novas tecnologias de informação. A tentativa de aplicar conceitos econômicos na produção de bens e serviços culturais nacionais foi testada no trabalho de gestão do Programa Cultura Viva, que surgiu com a bandeira de se contrapor ao modelo de políticas culturais baseadas na renúncia fiscal, com

investimentos diretos da federação, entretanto, por um tempo determinado, em seguida os beneficiados devem buscar sua sustentabilidade com outras fontes como garantia de manutenção. Isso levou a suspensão de diversas atividades devido à falta de financiamento, o que marca a precariedade do projeto, uma vez que foi iniciado sem as informações e estruturas básicas para a implantação e o funcionamento das entidades.

V. 2 Os Pontos de Cultura

Os Pontos de Cultura foram, e atualmente com a transformação do Programa em lei federal, continuam sendo o principal eixo do programa Cultura Viva, pois é responsável pela articulação entre as demais ações integrantes do programa. A constituição dos Pontos se dá com a participação da sociedade civil através de edital público; em seguida é estabelecido um convênio para regularizar o repasse dos recursos. O Ponto de Cultura não possui um modelo único de instalação física, de programação ou de atividades, pelo contrário, as atividades realizadas pelos pontos versam sobre a diversidade cultural, pois são realizados projetos para Pontos de Cultura com trabalhos étnicos, sociais, de gênero, identitário, bem como voltados para a manutenção e fomento de manifestações populares e tradicionais – a exemplo dos Folguedos, das Congadas, dos Cavalos Marinhos –, além de projetos que tratam sobre inclusão digital, expandindo-se para outras áreas da cultura nacional. A criatividade presente nessas manifestações, de acordo com o Cultura Viva, deveria favorecer o setor econômico local; o turismo foi a primeira justificativa. O financiamento da produção de bens e serviços culturais nacionais nas circunstâncias do Programa Cultura Viva foi plenamente identificado como o cenário internacional da Economia Criativa, que estabeleceu novas formas de exploração das manifestações culturais e artísticas, sob a bandeira da *criatividade* (grifo nosso). Já no inicio algumas questões foram apresentadas.

> Mas, como viabilizar esses Pontos de Cultura sem que a estrutura burocrática seja um impedimento para a participação de projetos ousados, do cotidiano ou experimentais, e de amplas camadas da população? Como ampliar os setores participantes das chamadas públicas sem atrelar estruturas burocráticas que absorvam parte do financiamento que deveria ser para a atividade fim? Por outro, como facilitar o elo entre o governo e os participantes sem desproteger o dinheiro público? Como trazer equipamentos e financiamento para as

> comunidades sem tutelá-las, sem impor um modelo organizacional? (SIMIS. 2007, p. 148).

Existem hoje no Brasil cerca de quatro mil Pontos de Cultura, sendo duzentos e dezessete na região Norte; hum mil e seis na região Nordeste; cento e oitenta e cinco na região Centro Oeste; novecentos e setenta e cinco no Sudeste e trezentos e sessenta e cinco na região Sul. Entre os Estados que mais possuem Pontos de Cultura, destacam-se São Paulo e a Bahia com, respectivamente, quinhentos e vinte e seis e trezentos e cinco cada um (MINC, 2012). Dados levantados pelo Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA) em 2010 oferecem subsídios para analisar os impactos do Programa Cultura Viva. A pesquisa procurou ressaltar os números gerados pelo programa, dando ênfase ao caráter econômico. Assim, o documento aponta que em média cada Ponto de Cultura congrega em torno de onze pessoas que trabalhavam nas instalações, sendo sete delas com remuneração fixa. A pesquisa também revela que os postos de trabalho remunerados nos Pontos de Cultura giram em torno de quatro mil pessoas. A mesma pesquisa ainda mostra que o número de frequentadores dos Pontos era cerca de cento e vinte e cinco mil pessoas. Os números apontam que 83% dos Pontos possuíam trabalhos com outras fontes de financiamento, a exemplo da iniciativa privada e 97% também realizavam trabalhos com escolas, empresas, organizações não governamentais (ONGs), secretarias, entre outras no período da pesquisa. Os maiores problemas apontados pelos gestores dos Pontos de Cultura, bem como do Programa Cultura Viva, se referem a insuficiência dos recursos dirigidos ao Pontos, o que justifica a necessidade de a maioria de Pontos terem de buscar recursos suplementares na iniciativa privada, bem como a questão dos constantes atrasos e descontinuidade nos repasses de recursos. Existem ainda as dificuldades relacionadas à prestação de contas, às constantes mudanças nas regras que regulam os gastos a serem realizados pelas entidades, o que acaba por dificultar o trabalho das instituições (IPEA, 2010). Os números da pesquisa chamam atenção ainda para o fato de uma maioria esmagadora de Pontos possuírem vínculos financeiros com outras instituições, uma vez que seria impossível a permanência dos trabalhos com as verbas despendidas pelo governo federal. Uma contradição, quando pensamos que o Programa Cultura Viva foi criado como forma de patrocinar atividades artísticas e culturais que não conseguiam verbas no mercado.

A forma como o Cultura Viva se articulou em torno da proposta de se apropriar da criatividade das manifestações artísticas e culturais nacionais se configurou como

uma alternativa para as políticas de renúncia fiscal, entretanto, a falta de uma estrutura adequada acarretou numa gama de problemas que impossibilitaram o pleno desenvolvimento do projeto original. O início do programa foi marcado pela inscrição de oitocentos projetos, sendo apenas duzentos e dez selecionados para o recebimento do benefício. Desde sua implementação em 2004 - como parte do Programa Cultura Viva - o projeto sofreu ações que desestabilizaram tanto os trabalhos iniciais quanto aqueles que já estavam em desenvolvimento. Também nesse período o orçamento destinado para os Pontos de Cultura foi reduzido de maneira significativa, principalmente em relação ao governo Lula. No período referente ao governo Lula o orçamento dos Pontos de Cultura cresceram de R$ 4 milhões em 2004, para R$ 216 milhões em 2010. Um avanço que concretizou a participação do Brasil no grupo dos países que passaram a utilizar a Economia Criativa como uma ferramenta para o processo de desenvolvimento econômico nacional (MINC, 2011).

> No que se refere ao público foco, este foi definido como as populações de baixa renda, que habitam áreas com precária oferta de serviços públicos, tanto nos grandes centros urbanos como nos pequenos municípios; adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social; estudantes da rede básica de ensino público; habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental brasileiro; comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos; agentes culturais, artistas e produtores, professores e coordenadores pedagógicos da educação básica e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural [...] Além da observância do público, para concorrer ao edital, as propostas devem preservar princípios, como autonomia, protagonismo e empoderamento dos agentes culturais, com vista a implementar uma gestão compartilhada e transformadora entre poder público e comunidade. Como se vê, a ideia-força do programa está na presença, desde suas origens, da diversidade cultural como elemento configurador, tanto na dimensão simbólica quanto econômica e, especialmente, política (IPEA, 2011, p. 64).

O início da gestão de Dilma Rousseff na presidência e de Ana de Holanda no Ministério da Cultura em 2011 merece destaque no cenário político pela forma como os projetos relacionados a Lei dos Direitos Autorais e ao Pro Cultura – mecanismo que substitui a Lei Rouanet – foram reorganizados. Sobre esses dois últimos, foram desprezados meses de pesquisas e discussões realizadas entre governo – via Ministério da Cultura – e sociedade civil. Nessas reuniões, realizadas entre 2009 e 2010, com a

participação do então Ministro da Cultura Juca Ferreira e outros representantes do governo federal, foram debatidos os problemas que a área cultural estava enfrentando, mais precisamente em relação ao mercado e a Propriedade Intelectual. Outros efeitos foram sentidos pelos gestores dos Pontos de Cultura, que denunciaram a apatia e falta de diálogo da então Ministra Ana de Holanda. Aos Pontos de Cultura foi destinado naquele ano a quantia de R$ 80 milhões, quantia inferior à destinada pelo governo Lula um ano antes, valor considerado irrisório para a manutenção dos trabalhos; houve ainda o cancelamento dos editais referentes aos programas Agente Cultura Viva, Agente Escola Viva e o Areté (MINC, 2011). O programa Escola Viva, que destinava a quantia de trezentos reais mensais para cerca de mil jovens que atuam nos Pontos de Cultura também foi cancelado. A justificativa utilizada pelo governo para o cancelamento dos recursos foi o final dos prazos de regulamentação e execução dos projetos. Outra questão a que se refere as críticas dirigidas ao governo de Dilma Rousseff na área cultural diz respeito ao edital de criação dos Pontões de Cultura. A diferença entre o Ponto de Cultura e o Pontão é que esse é criado em localizações pequenas, mas que congregam um grande número de Pontos em seu território; a proposta é criar um espaço ainda maior, com uma diversidade de manifestações culturais e artísticas. A ideia é realizar uma interatividade entre as manifestações. No edital de 2011 foram selecionados cento e vinte e nove Pontões, com benefícios que giram em torno de R$ 250 mil ao ano. Entretanto, somente quarenta e dois projetos receberam os valores, num total de R$ 10,34 milhões destinados (MINC, 2011).

Em maio de 2012 o Programa Cultura Viva passou por modificações devido à alteração prevista pelo Plano Plurianual (PPA) referente aos anos entre 2012 e 2015, previsto na Constituição Federal, redefinindo a sistematização do Programa, principalmente no que diz respeito ao planejamento orçamentário, bem como a relação com outros Ministérios. Com a nova estrutura o Programa Cultura Viva transformou-se em uma iniciativa, inserida no Programa Temático "Cultura: Preservação, Promoção e Acesso", responsável pela totalidade das iniciativas realizadas pelo governo federal na área cultural, via Ministério da Cultura. Nesse processo, a Secretaria da Identidade e da Diversidade também foi alterada, a qual passou a ser denominada Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. O programa passou a ser chamado de Política Nacional de Cultura Viva, portanto se tornou uma política de Estado, estabelecida pelo projeto de Lei 757/2011. A mudança na estrutura do Cultura Viva parte do

entendimento do governo de que os benefícios trazidos pelo programa foram merecedores de uma expansão ainda maior e, de certa forma, manteve a política de expansão de direitos ocorridas no governo Lula, além de sua total vinculação ao crescimento no país do setor chamado de Economia Criativa. Um dos destaques foi a redução dos encargos burocráticos estabelecidos pelo antigo modelo, principalmente no que diz respeito às prestações de contas previstas pelo programa, as quais, com a criação da Política Nacional de Cultura Viva, pretende-se que seja mais simples (MINC, 2012).

A nova estrutura da política para a área cultural também está diretamente ligada à criação em 2011 da Secretaria de Economia Criativa (SEC), uma vez que a primeira pode servir como subsídio para a sistematização e a criação de políticas para a diversidade cultural nacional. Ainda nesse caminho, também o trabalho realizado por organismos como o IBGE e o IPEA estão inseridos estrategicamente nesse processo, uma vez que ambos passaram a criar mecanismos para a medição dos números e do mapeamento da área criativa produtiva no Brasil. A área a qual nos referimos é representada na política cultural brasileira pela criatividade expressa nas atividades como Ação Griô, Economia Viva, Cultura Digital, pelas manifestações dos Pontos de Cultura, bem como todo o restante das políticas e programas que visam o fomento da cultura como braço do desenvolvimento econômico – o que torna a diversidade brasileira rica aos olhos dos produtores e agentes culturais pelas oportunidades que, nesse cenário, são vastas.

O aprofundamento cada vez maior da produção de bens e serviços culturais na área econômica se consolidou com a mercantilização, agora, da criatividade, que encontrou respaldo na força econômica que movimenta a diversidade cultural das sociedades, sem perceber o grau de estandardização e reprodutibilidade que o mercado cultural pode gerar, seja na produção, na reprodução, no acesso ou ainda no consumo das manifestações culturais e artísticas. A criatividade se tornou, mais do que nunca, uma peça da fabricalização cultural a que foi legado os bens e serviços culturais no governo Lula.

V. 3 O Brasil e a Economia Criativa

Segundo Reis (2007), o conceito Economia Criativa surgiu de maneira a ampliar a dinâmica estabelecida entre a criatividade da produção de bens e serviços culturais e o

setor econômico das nações. As festas juninas do Nordeste brasileiro são um exemplo, assim como a feira de tecnologia que ocorre em diversos países e conhecida, inclusive no Brasil, como *Campus Party*; os desfiles da *São Paulo Fashion Week*, assim como os festivais de música, como o Rock in Rio, ou ainda eventos esportivos com a *Fórmula 1*, *Copa do Mundo de Futebol,* as *Olimpíadas* e a *Parada Gay* também são entendidos como um grande potencial para a Economia Criativa nacional. O campo da Economia Criativa é formado por diversas áreas como edição, publicações em geral, fotografia, culinária, moda, música, multimídia, artes, arquitetura, os mais diversos segmentos do teatro, culinária, cinema e design. A proposta dessa nova economia é alinhar de maneira mais adequada o aspecto simbólico ao valor econômico, "que não mais se limita às fronteiras nacionais (concentração da produção em conglomerados multinacionais, deslocamento do capital investidor e distribuição mundial)" (REIS, 2007, p. 276).

O contexto acima apresentado possibilitou que nos últimos anos, conceitos como Economia da Cultura, Indústria Criativa, Economia Criativa assumissem constantemente espaços nas agências e pautas políticas nacionais e internacionais. Levados pela busca de valoração econômica da área cultural, governos de diversos países e entidades internacionais passaram a estimular os investimentos com vistas ao desenvolvimento econômico gerado a partir da produção de bens e serviços culturais, principalmente no que se refere às culturas locais. A valoração trazida nessas condições reforçou o caráter de entretenimento dos produtos culturais, que sob o véu das vantagens econômicas, em muitos casos entendidos como único recurso para aumentar a arrecadação da receita local, obscureceu todo o caráter destrutivo desse processo.

Apesar desse tema ter sido publicamente apresentado como estratégia política do governo brasileiro somente em 2011 com a criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC), durante o governo de Dilma Rousseff, esse conceito já havia marcado presença nas pautas do Partido dos Trabalhadores durante o governo Lula, o que pode ser verificado nas características de políticas como o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, bem como todo o aparato estatal criado para o reconhecimento, ampliação e manutenção dos direitos as identidades culturais existentes em território nacional, a exemplo das criadas para as culturas cigana e indígena. Mesmo não se referindo de maneira direta ao conceito, a forma de ação desses mecanismos é pautada no desenvolvimento econômico pretendido pela criatividade das manifestações artísticas e culturais nacionais. Quando da criação da Secretaria da Economia Criativa, em 2011, a

então Ministra da Cultura apresentou os interesses desse novo segmento da área cultural exatamente como uma política de continuidade ao projeto petista iniciado em 2002, ou seja, buscou massagear as áreas até então pouco ou nada assistidas pelas políticas do Estado.

Os primeiros debates realizados no Brasil sobre a Economia Criativa se deram a partir de 2004, quando foi tema da XI reunião ministerial da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD); em seguida, em 2005 foi realizado o I Fórum Internacional de Indústrias Criativas, evento organizado pelo Embaixador Rubens Ricupero, então Secretário-Geral da UNCTAD, e pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil. O evento foi realizado em Salvador, cidade escolhida pela reconhecida diversidade cultural gestada no Estado da Bahia. Em 2006, durante a realização do Fórum Cultural Mundial no Rio de Janeiro, as possibilidades da Economia Criativa foram amplamente debatidas e reafirmadas. Em 2007 o Brasil sediou dois Seminários Internacionais sobre o tema, em São Paulo e no estado do Ceará. Também instituições como Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada passaram a realizar ações e pesquisas voltadas para a área da *Economia Criativa* e como ela poderia ser interessante para a diversidade das manifestações artísticas e culturais brasileiras, tanto no que diz respeito à manutenção das festas e culturas populares espalhadas pelo território nacional, bem como, e principalmente, pela valoração econômica que poderia beneficiar os produtores (REIS, 2011).

> Não por menos a economia criativa tem suscitado discussões e estudos em áreas não puramente ligadas a uma política industrial ou econômica, mas tão vastas como atinentes à revisão do sistema educacional (questionando a adequação do perfil dos profissionais de hoje e anunciando a emergência de novas profissões), a novas propostas de requalificação urbana (gerando projetos de clusters criativos e o reposicionamento das chamadas cidades criativas), à valoração do intangível cultural por parte de instituições financeiras (clamando por modelos de mensuração inspirados nos setores de patentes e marcas), a um reposicionamento do papel da cultura na estratégia socioeconômica (lidando paralelamente com conteúdos simbólicos e econômicos) e até mesmo à revisão da estrutura econômica, de cadeias setoriais para redes de valor, incluindo novos modelos de negócio (graças às novas tecnologias e à emergência de criações colaborativas) (REIS, 2007).

Em terreno brasileiro os debates são constantes entre intelectuais, artistas, empresas e governo, todos apresentando suas considerações positivas (em sua maioria) ou negativas acerca da forma como a *Economia Criativa* se tornou importante na dinâmica econômica brasileira, principalmente na forma que intermedeia a relação entre Diversidade Cultural e economia. A exemplo da citação acima, a maior parte dos trabalhos que discute o tema procura ressaltar as vantagens empreendedoras, econômicas e desenvolvimentistas que a área possui, o que não foge do discurso internacional, principalmente daqueles lançados por agências como ONU e UNESCO. Entretanto, em nenhum momento são ressaltados os problemas que tais ações podem gerar, a exemplo dos eternos desequilíbrios dos investimentos regionais, a preferência dos investidores para produtos que possuem maior visibilidade no mercado, condições que não diferem das enfrentadas anteriormente a criação da proposta da Economia Criativa.

Como afirmamos acima, as vantagens econômicas alçadas pelos governos e agências levam a uma nulidade de problemas como a padronização da produção, uma vez que privilegia fundamentalmente a produção para o mercado, portanto, deve-se adequar aos modelos impostos nesse contexto, quando não, acabam muitas vezes por finalizarem os trabalhos. A exemplo das críticas versadas pelo pesquisador britânico quando da mudança do conceito para *Indústria Criativa* no Reino Unido, no Brasil as colocações e posicionamentos críticos sobre o tema ainda são muito tímidos frente a avalanche dos discursos positivos levantados pelos investidores e também beneficiários da maior parte dos recursos dirigidos para o setor criativo. As críticas levantadas são abafadas (apenas) pelos números apresentados por órgãos nacionais e internacionais que apontam para as vantagens do setor. A própria criatividade, nessas circunstâncias, fica cerceada, pois necessita enquadrar-se a algum estereótipo eventual do momento.

> No Brasil, estudos exploratórios e preliminares realizados pela Fundação Seade apontam que em 2006 existiam 3,1 milhões de ocupados em atividades relacionadas à Economia Criativa no Brasil. São Paulo, em que pese responder por cerca de 22% das ocupações do País, tem 36,1% da economia criativa e a Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) concentra quase ¼ das ocupações na economia criativa brasileiras. As principais fontes de informações utilizadas nesse estudo foram: " **Relação Anual de Informações Sociais (Rais),** mensura somente o emprego formal. A principal vantagem dessa fonte de dados é que ela possibilita desagregação das informações por município e seu principal problema é restringir a análise ao emprego

> formal. " **Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios (Pnad)** devido à restrição da análise dos dados obtidos pela Rais, que capta apenas o trabalho formal, buscou-se identificar, por meio das informações da PNAD, o comportamento das atividades relacionadas à economia criativa." **Balanço de Transações Correntes do Brasil** e **Balança Comercial do Estado de São Paulo**. O Ministério do Desenvolvimento, por meio do sistema aliceweb disponibiliza informações sobre a Balança Comercial (importações e exportações) do País e dos estados. As informações do Balanço do setor de serviços são organizadas e disponibilizadas pelo Banco Central do Brasil que disponibiliza somente informações para agregadas para o País, o que impossibilita estudo desagregado para o estado de São Paulo. Antes de falar da empregabilidade e das oportunidades de ocupação nos setores da economia criativa, é necessário, de pronto, desmistificar algumas questões no que se refere ao peso desses setores na economia brasileira. Assim, em que pese o País ter tido saldo comercial e nas transações correntes positivos a partir de 2002, na economia criativa, tanto a balança comercial quanto o balanço de serviços foram deficitários (CAIADO, 2008).

Mesmo com os números positivos apresentados por artigos produzidos por diversos agentes sobre a *Economia Criativa* e as possibilidades brasileiras, é possível obsevar problemas semelhantes àqueles enfrentados pelas políticas culturais baseadas na isenção fiscal, a exemplo dos investimentos regionais. Um dos destaques nas críticas relacionadas a mecanismos como lei a Rouanet foi o fato de os investimentos realizados na produção de bens e serviços culturais serem realizados majoritariamente na região Sudeste, mais precisamente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. No cenário atual da Economia Criativa, essa característica parece não mudar, basta observar que, mais uma vez, somente São Paulo é responsável por um quarto dos investimentos na área da Economia Criativa. Essa nova ação política, portanto, não conseguiu suprir as demandas causadas pela mercantilização da cultura, seja em âmbito nacional ou internacional, pelo contrário, parece ter aprofundado e estabelecido esse modelo como a nova abordagem que a área cultural deveria assumir diante do atual contexto político e econômico mundializado. A mudança conceitual para *Economia Criativa* parece ter abafado as fortes críticas dirigidas a Economia da Cultura, como se o novo conceito passasse a regularizar os anacronismos das políticas de incentivo e fomento a produção de bens e serviços culturais nacionais.

O Brasil se destaca na América Latina pelo constante crescimento que a *Economia Criativa* assumiu nas políticas nacionais; possui ainda forte saldo positivo no mercado internacional devido à produção oriunda da criatividade das manifestações artísticas e culturais, principalmente em áreas como música televisão, cinema,

artesanato, artes plásticas, arquitetura, comunicação e design. No que se refere à Economia Criativa na América Latina, o tema cresceu significativamente nas pautas e nos negócios políticos, fortalecido pela capacidade de gerar e agregar valor no processo de desenvolvimento social. Instituições e organismos como o Convênio Andrés Bello, a Organização dos Estados Americanos (OEA), a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), o Centro Regional para a Promoção de Livros na América Latina e no Caribe (CERLALC), são exemplos dos espaços no qual o tema foi debatido.

Dados do Ministério da Cultura apontam que existem no Brasil trezentas e vinte empresas que atuam na área da produção cultural, com um milhão e meio de postos de trabalhos formais. Ainda é necessário destacar que a área que mais alavancou a economia criativa no Brasil entre 2002 e 2008 foi a Arquitetura. Em 2008 foi responsável por 88% das vendas, o que girou em torno de US$ 5,59 bilhões e 71% das compras, em torno de US$ 2,92 bilhões. No que diz respeito ao setor de produtos, o país alcançou US$ 1,2 bilhão em exportações, um nível baixo quando comparado a países como EUA e México. As exportações mexicanas alcançaram US$ 5,17 bilhões; os EUA foi o maior importador, com cerca de US$ 6,54 bilhões em 2008, contra US$ 1,72 bilhão do Brasil. Apesar do crescimento no período, em 2008 os produtos que formam a Economia Criativa brasileira foram abatidos com um déficit que ficou em torno de US$ 506 milhões (UNCTAD, 2011).

A atuação do governo brasileiro em torno da Economia Criativa também pode ser observada no Ministério o Turismo, com ações como o Turismo de Base Comunitária (TBC), esse tem como objetivo mapear e reconhecer as potencialidades turísticas das Comunidades, de maneira a também enquadrar esse setor aos potenciais criativos das manifestações culturais[26]. Essa idéia é promovida ainda com vistas ao desenvolvimento local e a inclusão social a partir da sustentabilidade gestada por esse *Turismo Criativo* (grifo nosso). Segundo o documento *Turismo de Base Comunitária: diversidade de olhares experiências brasileiras*, lançado pelo Ministério do Turismo em 2008, foram formalizados, por meio de convênio, vinte e dois projetos, distribuídos nas cinco regiões brasileiras, o que gerou investimentos em torno de R$3,36 milhões.

O relatório da UNCTAD e do PNUD de 2011 afirmou ainda que as festividades que envolvem o Carnaval brasileiro é um dos principais impulsionadores da *Economia*

Criativa no Brasil. O impacto se dá pela "produção direta de artigos e performances gravadas para a venda para a população local e aos turistas, e pelos efeitos indiretos dos gastos dos turistas cujas visitas foram estimuladas pelo Carnaval" (UNCTAD/PNUD). A festa, afirma o documento, promove a participação dos artistas locais, além de impulsionar a venda de produtos e de negócios elaborados por conta dos festejos. O "Carnaval oferece uma concentração de performances de música e dança ao vivo e gravadas que têm um significado cultural considerável para o público nacional e internacional" (UNCTAD, 2011) destaca o relatório. Uma pesquisa, mencionada no estudo, aponta que o Carnaval no Rio de Janeiro promove um retorno anual estimado em US$ 600 milhões, além de empregar em torno de meio milhão de pessoas, com impacto direto tanto na economia da cidade como na do Estado.

No conjunto da América Latina e Central, mais precisamente em países como a Argentina, Brasil e México, o mercado cinematográfico foi o que mais ajudou no aumento das exportações na região de bens e serviços criativos. Nesse ponto, outro traço que podemos observar de semelhança com antigos problemas relacionados ao mercado cultural é, ainda, a constante dificuldade na competição dos filmes latino-americanos no mercado interno e externo frente a dominação exercida pelos filmes estrangeiros, principalmente os da indústria estadunidense, nas salas de cinemas mundiais. Também ligado à produção audiovisual, a indústria das telenovelas foi outro importante setor apresentado pelo relatório como parte importante na produção da *Economia Criativa* latino-americana. "Na produção televisiva, há casos de sucesso, como a Televisa, no México, e a TV Globo, que são os maiores exportadores de programas de televisão – em sua maioria, novelas – para mercados mundiais" (UNCTAD/PNUD, 2010).

Os dados levantados pela pesquisa realizada pelo PNUD e UNCTAD em 2011 evidenciam a forma como a Economia Criativa foi presente e influente durante o governo Lula, o que marcou esse governo como o primeiro a criar ações voltadas para a Economia Criativa no Brasil, ou seja, anterior a criação da Secretaria da Economia Criativa. A valoração da produção artística e cultural local e sua sustentabilidade foram as propostas articuladas por esse mecanismo, mas não impediram o domínio do mercado no incentivo a produção de bem e serviços culturais, via políticas públicas. Os indícios da aceitação da forma como a Economia Criativa foi inserida no Brasil são a criação da Secretaria da Economia Criativa em 2011, que possui um programa de ação

até 2014, e a criação da Política Nacional de Cultura Viva em 2012. Ambos estabeleceram a importância do tema para a política nacional.

V. 4 A cena da Economia Criativa

No cenário internacional a Economia Criativa ganhou significativa expressão política e econômica, pois diversos organismos nacionais e internacionais passaram a aprofundar pesquisas em torno do tema. A Economia Criativa é entendida então como uma área que envolve um ciclo de criação, produção, distribuição e consumo de bens e serviços culturais e artísticos, que utilizam em seu processo produtivo o conhecimento e a criatividade como principais recursos produtivos. É possível observar um constante esforço em estruturar e dinamizar o mercado cultural através dos produtos e serviços da diversidade cultural, de maneira a objetivar ganhos econômicos e sociais, pois os investimentos em manifestações culturais locais acabam por também cumprir um outro papel: o de intermediar a discussão acerca de problemas enfrentados pela comunidade da qual fazem parte com o poder público, ou seja também cumpriria um papel de agente social. Assim, a criatividade nas produções culturais e artísticas nesse processo deve ser pensada a partir do seu caráter social e da capacidade de gerar lucros e ser sustentável.

> Muitos fatores contribuíram para a formação de um cenário favorável à chamada sociedade do conhecimento, onde a economia criativa encontra solo fértil: (a) o fenômeno China, cuja produção industrial alcança cada vez mais mercados, prejudicando indústrias de base tradicional de muitos países, até mesmo países desenvolvidos; (b) o desenvolvimento tecnológico, notadamente o das tecnologias de comunicação, com destaque para a internet, que promove distribuição democrática de informação, diminuindo as distâncias globais, inclusive mitigando barreiras culturais; (c) a inserção definitiva do meio ambiente na agenda internacional, promovendo a conscientização para o desenvolvimento sustentável, a partir de mudanças de paradigmas de desenvolvimento. A esses fatores, adiciona-se o respaldo proporcionado por marcos regulatórios internacionais. O principal deles é o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio, mais conhecido como Acordo TRIPS. Ele dispõe sobre a aplicabilidade dos princípios básicos do GATT e dos acordos internacionais sobre propriedade intelectual; estabelece os parâmetros gerais sobre os direitos de propriedade intelectual considerados adequados; prevê medidas para fazer cumprir aqueles direitos; e cria mecanismos para a solução multilateral de controvérsias. Ainda que não haja unanimidade dos países em torno do documento, é inegável que se

> constitui numa base regulatória que pavimenta a estrada para a circulação de bens de natureza intelectual.

Um primeiro passo para o estímulo a adoção da Economia Criativa no cenário internacional pode ser apontado na dinâmica que levou a aprovação em 2005 da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como vimos no capitulo anterior. A proposta levantada pela Convenção apontou para a necessidade de uma maior promoção e igual proteção à Diversidade Cultural nacional, de maneira que essa possa ser entendida como importante setor para o desenvolvimento social e econômico local e nacional. Como vimos, os principais pontos que se destacaram durante as discussões foram as divergências causadas por algumas definições como: bens e serviços culturais, conteúdo cultural, expressões culturais e indústrias culturais, bem como o significado de proteção e promoção da diversidade cultural, elementos que demonstram a importância estratégica que a área cultural assumiu a partir do estimulo à criatividade.

Os diferentes conceitos que surgiram a partir do contexto acima apresentado, mais precisamente Economia Criativa e Indústria Criativa, dizem respeito aos interesses e à forma ideológica que os Estados e as diversas organizações trabalham e utilizam esses termos, o que ficou demonstrado nas discussões durante a Convenção acima citada. A utilização de um ou de outro se dá mediante a demanda local, conforme a dinâmica das cadeias produtivas locais, por isso há certas diferenças entre os conceitos, mas que em sua maioria não diferem de forma significativa no uso.

> De forma geral, é possível ressaltar ao menos quatro abordagens do conceito de economia criativa:
> 1. **Indústrias criativas**, entendidas como um conjunto de setores econômicos específicos, cuja seleção é variável segundo a região ou país, conforme seu impacto econômico potencial na geração de riqueza, trabalho, arrecadação tributária e divisas de exportações; 2. **Economia criativa**, que abrange, além das indústrias criativas, o impacto de seus bens e serviços em outros setores e processos da economia e as conexões que se estabelecem entre eles, provocando e incorporando-se a profundas mudanças sociais, organizacionais, políticas, educacionais e econômicas. As indústrias criativas são, portanto, não apenas economicamente valiosas por si mesmas, mas funcionam como catalisadoras e fornecedoras de valores intangíveis a outras formas de organização de processos, relações e dinâmicas econômicas de setores diversos, do desenho de cosméticos que utilizam saberes locais a equipamentos e artigos esportivos que

> comunicam a marca de um país. Na economia criativa, indústria e serviços fundem-se cada vez mais; 3. **Cidades e espaços criativos**, por sua vez vistos sob distintas óticas: de combate às desigualdades e violência e de atração de talentos e investimentos para revitalizar áreas degradadas de promoção de clusters criativos, a exemplo do distrito cultural do vinho na França, o cluster multimídia de Montreal, os parques criativos de Xangai e o pólo de novas mídias de Pequim, de transformação das cidades em pólos criativos mundiais, não raro de maneira articulada com a política do turismo e atração de trabalhadores criativos, que quando não conduzido pode incrementar polarizações sociais e, na ausência do envolvimento comunitário, promover um esfacelamento das relações locais e a exclusão de pequenos empreendimentos criativos e da diversidade. E também volta-se à reestruturação do tecido socioeconômico urbano, baseado nas especificidades locais, como é o caso de Guaramiranga, com seu Festival de Jazz e Blues, e de Paraty, tendo por bandeira a FLIP. Nesse sentido, é curioso que nenhuma cidade do Brasil tenha se candidatado a compor a Rede de Cidades Criativas da UNESCO, que reúne hoje com mais de 15 cidades de todo o mundo; 4. **Economia criativa** como estratégia de desenvolvimento, desmembrando-se em duas abordagens complementares. A primeira tem por base o reconhecimento da criatividade, portanto do capital humano, para o fomento de uma integração de objetivos sociais, culturais e econômicos, diante de um modelo de desenvolvimento global pos-industrial excludente, portanto insustentável. Nesse antigo paradigma a diversidade cultural e as culturas em geral podem ser vistas como obstáculos ao desenvolvimento, em vez de nutrientes de criatividade e de resolução dos entraves sociais e econômicos (REIS, 2007).

Outro quadro que caracteriza bem a diversidade e muitas vezes a confusão desses conceitos apontou ainda que a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), utiliza o conceito de Economia da Cultura, o que não a impede de também se referir aos outros conceitos – por exemplo criatividade – desde que todos circundam os mesmos aspectos. A UNESCO entende que o conceito Economia da Cultura está relacionado às atividades de criação, produção e comercialização de bens e serviços culturais. Para a entidade tais produtos devem ser protegidos por mecanismos que regulem a propriedade intelectual, o que caracteriza de fato a Cultura como um produto a ser explorado pelas nações. A Conferência das Nações Unidas para o comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD) utiliza o conceito de Economia Criativa e afirma tratar-se de um ciclo que engloba a criação, produção e distribuição de produtos e serviços, bem característicos de um sistema fabril ou industrial, entretanto, são mercadorias o conhecimento e a criatividade. A Inglaterra utiliza o conceito de Indústria Criativa e afirma sua existência na criatividade, na

habilidade e nos talentos individuais, entendem ainda ser este um setor com grande potencial para gerar renda. Já os Estados Unidos utilizam o conceito de Economia Criativa e seu entendimento está em pleno acordo com as afirmações utilizadas pela Inglaterra (CAIADO, 2008). No Brasil o conceito utilizado também é Economia Criativa, tem como representante a Secretaria de Economia Criativa, criada em 2011, na gestão de Ana de Holanda. As diretrizes que estabelecem o trabalho a ser realizado pela Secretaria não diferem daquelas afirmadas pela Inglaterra e Estados Unidos: estimular a criatividade, a habilidade e os talentos individuais com vistas ao potencial econômico. Portanto, percebe-se que apesar da confusão conceitual, há pouca diferença nas intenções da Economia Criativa ou da Indústria Criativa.

É importante entender que o conceito que até então vinha sendo utilizado para nos referirmos a relação entre economia e a produção de bens e serviços culturais era o Economia da Cultura, que surgiu no século XX e ganhou amplitude em meados da década de 1980, com o avanço do neoliberalismo. Embora a Economia da Cultura tenha como foco diversos aspectos comuns aos da Economia Criativa, existem diferenças no uso dos termos, "uma vez que a Economia da Cultura vem se consolidando como disciplina, e a Economia Criativa se apresenta mais como uma alternativa de demarcação setorial" (SOUZA, MATTA, DIAS, 2008). Mesmo com pontos diferentes de atuação, podemos entender que o surgimento do conceito Economia Criativa se deu de maneira a aprofundar o trabalho já realizado na Economia da Cultura. O desenvolvimento da Economia Criativa está no crescente reconhecimento que a *inventividade* (grifo nosso) assumiu na sociedade capitalista, o que demonstram estudos acadêmicos ou mesmo governamentais sobre a relação entre a área cultural e o processo de desenvolvimento econômico. (SOUZA, MATTA, DIAS, 2008).

Muitos países reivindicam a criação do conceito Economia Criativa, a exemplo da Austrália e dos Estados Unidos, entretanto foi a partir das experiências realizadas na Inglaterra que tais conceitos foram difundidos. No campo político estatal, Grã-Bretanha e Austrália foram os países que se destacaram ao iniciarem os trabalhos de pesquisa em torno da Economia Criativa, que passou a ser entendida como relevante para o desenvolvimento econômico nacional. Os primeiros registros do aprofundamento do interesse em relação ao tema da *Indústria Criativa* podem ser encontrados nas ações realizadas pela universidade australiana de *Queensland University of Technology (QUT)*, que agrupa dois organismos voltados a pesquisar as indústrias criativas, a

Creative Industries Faculty, criada em 2001, e o Centro de Pesquisas *The Institute for Creative Industries and Innovation*. A Grã Bretanha se destacou devido a publicação de diversos materiais, especialmente pelo *Department for Culture, Media and Sport (DCMS)*, órgão do Governo Britânico responsável pelas políticas nas áreas esportiva, cultural, turística e de indústrias criativas. O conceito ficou ligado, e mais conhecido, através das ações realizadas pelo governo Britânico, e ganharam força nesse país após a entrada do Partido Trabalhista no poder em 1997, que elegeu Tony Blair como primeiro ministro britânico. O primeiro ministro buscou nas Indústrias Criativas o mote para sua gestão, de maneira a amenizar os impactos econômicos do país.

Antes mesmo de chegar ao governo na Inglaterra, o Novo Trabalhismo, liderado por Tony Blair, já havia apresentado a intenção de realizar possíveis mudanças na política realizada pelo partido, principalmente aquelas voltadas para o fortalecimento e maior valoração dos produtos gestados nas áreas baseadas na criatividade britânica. Entre as mudanças, a mais significativa foi a forma como o conceito de *Indústrias Culturais*, entendido naquele país como representante da produção de bens e serviços culturais realizada em escala industrial, passou a ser denominado como *Indústria Criativa* (REIS, 2007). A mudança não foi apenas semântica, mas sim apresentou a forma como os bens e serviços culturais deveriam ser entendidos nesse processo de transformação do partido Trabalhista e de um novo modelo para o desenvolvimento econômico.

> Definimos indústrias criativas como aquelas que tem sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que tem potencial para a criação de rende a e empregos por meio da geração e exploração da Produção Interna. Isso inclui propaganda, arquitetura, mercados de arte e antiguidades, artesanato, design, moda, filme e vídeo, software de lazer, artes perfomáticas, edição, jogos de computador, televisão e rádio.[27]

Acerca dessa abordagem adotada pelo partido britânico foram produzidas críticas de diversos pesquisadores e intelectuais, entre os quais se destacou a figura de Nicholas Garnhgam, conhecido pelo seu trabalho na área cultural, quando ainda era entendida como Indústria Cultural, junto ao Partido Trabalhista britânico. Garnhgam critica o entendimento acerca da criação do conceito de *Industria Criativa*, ou seja, para o pesquisador a mudança partiu do princípio de encampar uma posição econômica na

[27] www.britishcouncil.org/arts-dreatuve-industries-definition.htm.

produção de bens e serviços culturais ingleses. Tal posição do governo inglês, afirma Garnham, se deu como uma forma de amenizar os impactos das crises econômica e social, quando da desindustrialização realizada na região nas décadas anteriores; ressalta ainda o fator estratégico que esteve diretamente ligado a intenção de inserir a produção de bens e serviços culturais na economia internacional globalizada. O conceito apresentou ainda, segundo o pesquisador britânico, problemas na sua aplicação, uma vez que acabou por impor num único agrupamento elementos diversos e díspares como a arquitetura, as belas artes, design, moda, teatro, artesanato, eventos musicais e culinária. Isso levou a uma drástica mudança nos rumos das políticas culturais do Partido Trabalhista, que também elevou o caráter econômico da produção cultural e artística daquele país e passou a estimular a atuação das agências e produtoras culturais que passaram a gerenciar o produto cultural e criativo no mercado, sem mecanismos ou políticas para garantir o acesso e o consumo, ou ainda uma maior circulação da produção de bens e serviços culturais da população em geral (DE MARCHI, 2012).

> Os setores escolhidos pelo Reino Unido foram aqueles que, individualmente, mais se enquadravam em seus objetivos de política macroêconomica sustentável e, em conjunto, refletiam um trabalho complexo de projeção de uma nova imagem do país, interna e externamente, sob os slogans "Creative Britain" e "Cool Brittania" (REIS, 2007, p.292).

A primeira ação tomada pelo Novo Trabalhismo britânico no que diz respeito à relação entre cultura e economia foi a realização de um mapeamento de suas *Indústrias Criativas*, através de pesquisas acerca do potencial econômico de cada parte dessa indústria, bem como índices de crescimento dos setores e as barreiras a serem eliminadas para melhorar o alcance econômico e solidificar a *Indústria Criativa* britânica.

> diante de uma competição econômica global crescentemente acirrada, motivou a formação de uma força tarefa multissetorial encarregada de analisar as contas nacionais do Reino Unido, as tendências de mercado e as vantagens competitivas nacionais. O que se destaca, nessa iniciativa, é a) sua visão de parceria entre público e privado, de modo a desenhar um programa estratégico para o país, com benefícios e responsabilidades compartilhados; b) a articulação transversal, compreendendo de diferentes setores e pastas públicas, como cultura, desenvolvimento, turismo, educação, relações exteriores, entre outras (REIS, 2007).

O resultado desses investimentos foram, em 2001, responsáveis por 8,2% do PIB, com um crescimento ao ano, entre 1997 e 2001, período de ação do Novo Trabalhismo, de 8%. As exportações dessa produção criativa também sofreu reflexos dos investimentos, quando ultrapassou a quantia de dezoito bilhões de dólares em 2002, com um crescimento em torno de 11% no período de 1997 e 2002. No que diz respeito ao crescimento dos postos de trabalho, a *Indústria Criativa* resultou em 2003 na contratação de 1,9 milhão de trabalhadores (REIS, 2007). Em 2005 o governo britânico, estimulado pelo constante crescimento da área, criou o Ministério das Indústrias Criativas.

As ações iniciadas sob o signo da *Indústria Criativa* na Inglaterra levou a transformação do Departamento do Patrimônio Nacional (*Department of Cultural heritage*) para Departamento para Cultura, Mídia e Esportes (*Department for Culture, Media and Sport*), "revelando suas intenções de abandonar o debate sobre cultura como patrimônio cultural e associá-la a tendências contemporâneas no mercado do entretenimento" (DE MARCHI, 2012). O DCMS (2001) classificou as indústrias criativas em três categorias: i) Arte e cultura: artes performáticas, artes visuais, literatura, museus, galerias, arquivos e preservação de patrimônio; ii) Design: propaganda e publicidade, arquitetura, web e software, gráfico e moda; iii) Mídia: radiodifusão, mídia digital, filme e vídeo, games, música e publicações.

> Segundo Flew e Cunningham (2010), deve-se ao DCMS o mérito por quatro grandes contribuições para o fomento das indústrias criativas no Reino Unido. A primeira delas foi inserir as indústrias criativas como foco principal da política econômica pós-industrial britânica, dada sua importância para a economia nacional, principalmente no que se refere à formação do PIB e à geração de empregos. A segunda foi ressaltar que os setores criativos não seriam importantes apenas por seu valor intangível, mas também por contribuírem para o desenvolvimento da economia como um todo. A terceira contribuição foi fomentar a cultura, não apenas do ponto de vista do subsídio e do patrocínio, mas como objeto de políticas de exportação, propriedade intelectual, desenvolvimento urbano e educação. A quarta foi destacar que as formas tradicionais de produção de bens criativos devem não apenas ser estimuladas, mas também envolver formas modernas de produção diretamente relacionadas às tecnologias da informação e de conhecimento, apontando as indústrias criativas como fundamentais para o desenvolvimento do Reino Unido (FUNDAP, 2011).

O mercado internacional de bens e serviços culturais, pertencente ao conjunto da *Indústria Criativa* tem crescido consideravelmente em todas as regiões do globo, de maneira que organizações internacionais têm aumentado as pressões sobre seu países signatários na adoção de estímulos a criação de políticas que atentem para as *Indústrias Criativas* locais com vistas ao desenvolvimento econômico. São com esse propósito que documentos como o Relatório sobre Economia Criativa lançado em 2011 pela Conferência das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Unctad) são lançados, ou seja, de maneira a apresentar como a Economia Criativa vem se desenvolvendo no mercado internacional, bem como apresentar os benefícios sociais, econômicos e, porque não, políticos aos países que a adotaram como estratégia, mas principalmente como se tornou um dos setores mais dinâmicos do comércio internacional. O crescimento da demanda da Economia Criativa se deu mesmo durante o contexto que solapou as economias internacionais em 2008, com um crescimento das exportações no setor em torno de US$ 592 bilhões naquele ano; representou um crescimento médio anual de 14% no período de 2002-2008. O crescimento desses números fez com que a *Indústria Criativa* passasse a ser entendida como forte alavanca para o desenvolvimento das nações, que começaram a realizar pesquisas sistemáticas que mapearam os setores criativos locais (REIS, 2007).

Nas políticas culturais nacionais em diversos países da Europa, Ásia, Oceania e América do Norte, a ideologia da Economia Criativa se espalhou conforme as especificidades culturais locais, sempre com vistas às possibilidades econômicas que o setor apresenta. Nesse processo a produção de bens e serviços culturais aprofundou ainda mais seu caráter de promotora de avanços econômicos e reafirmou a posição da cultura no mercado interno e externo, o que inibiu uma discussão crítica mais profunda sobre a relação produção cultural e mercado. Exemplos da crescente dinâmica do mercado criativo podem ser vistos com os investimentos de diversos países na formatação de políticas públicas, sejam elas domésticas ou adotadas através dos Blocos de países, a exemplo do MERCOSUL e da União Européia, direcionadas a proteger os saberes populares e tradicionais da diversidade cultural que compõe os países. Entre esses países podemos destacar Brasil, França, Argentina, Alemanha, China e Índia, muitos entendidos como países emergentes no cenário internacional, o que justifica a defesa que fazem em relação a sua produção cultural no mercado de bens e serviços

criativos, principalmente em relação às pressões estadunidenses na liberalização total e irrestrita desse mercado.

A União Européia é um exemplo característico de investimentos nas políticas para incentivo aos produtos criativos, pois congrega agências de desenvolvimento do setor da maior parte dos países membros do bloco. São realizados anualmente eventos destinados a discutir e apresentar resultados e possibilidades para a área criativa da área de atuação do euro. Além destas, outras tantas agências culturais, como Conselhos de arte e patrimônio histórico e cultural se voltaram para a *Indústria Criativa*. Em 2006 foi publicado o relatório *The Economy of Culture in Europe*, entendido como um dos trabalhos mais importantes a respeito do tema até então produzido. O documento destaca que a área foi responsável por 2,6% do PIB regional e 3,1% dos postos de trabalho nos vinte e cinco países que compunham a Comunidade Européia. Produtos químicos, borracha e plástico, entre outros da indústria de base foram responsáveis por 2,3% e a produção de alimentos, bebidas e fumo participou com 1,9% do PIB.

Na França, os dados coletados pelo *Institut National de le Statistique et des Études Économiques (Insee)* – vinculado ao Ministério da Economia, Finanças e Indústria daquele país cujo objetivo é coletar, produzir e desenvolver mecanismos de informações sobre a economia e a sociedade francesa – são analisados pelo *Département des Études de la Prospective des Statistiques (Deps)* – departamento do Ministério da Cultura francês responsável pela elaboração e análise de dados estatísticos utilizados para implementar políticas públicas para a Cultura no país. O Deps realiza um trabalho de pesquisa específica sobre economia, cultura e criatividade, não apenas para a França, mas também para todo o bloco da União Européia (UE). Na América Latina, além do trabalho realizado pelo Brasil, Colômbia e Peru, é importante destacar a forma como a Argentina vem se destacando na Economia Criativa, principalmente com os investimentos na capital Buenos Aires, tanto no "âmbito de sua participação na Rede de Cidades Criativas quanto na promoção do *design*, tendo em vista ser considerada pela UNESCO uma das Cidades do Design no mundo" (FUNDAP, 2011).

> As chamadas "cidades criativas" estão se proliferando na Europa e América do Norte, a revitalização da economia dos centros urbanos através de desenvolvimentos sociais e culturais que oferecem empregos atraentes, especialmente para os jovens. O volume de negócios das indústrias criativas da Europa atingiu a 654 bilhões de euros em 2003, crescendo 12,3 por cento mais rápido do que a

> economia global da União Europeia e empregando mais de 5,6 milhões de pessoas (UNESCO, 2008).

De acordo com o relatório sobre Economia Criativa realizado pela Conferencia das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD), durante o período entre 2000 e 2005 e lançado em 2008, o comércio internacional de bens e serviços culturais aumentou 8,7% ao ano, o que alcançou em 2005 o valor de 424,4 bilhões de dólares. O relatório apontou ainda que os maiores beneficiários do comércio criativo foram os países ricos, com raras exceções, como a China, que alcançou o valor de 28,474 milhões de dólares, que cresce gradativamente nessa área. A América Latina e o Caribe somaram juntos em 2005 o total de 8,641 milhões de dólares.

> Uma forte característica da economia criativa, especialmente da indústria do audiovisual e do entretenimento, é a concentração de capital nos elos de distribuição, resultando no predomínio de produções simbólico-culturais norte-americanas ao redor do mundo. Este fenômeno tem achatado os ganhos dos elos de criação. O desenvolvimento dos chamados selos independentes na produção e na distribuição pode ser visto como uma reação dos agentes de criação, visto que tem permitido um melhor controle dos direitos autorais de filmes, canções, games, softwares, etc. pelos autores (SOUZA, MATTA, DIAS, 2008).

Um novo relatório sobre a Economia Criativa foi lançado também pela UNCTAD em 2011. Nele foi apresentada que a exportação dos produtos e serviços culturais chegaram a alcançar na Europa em 2008 em torno de 174,018 milhões de dólares, seguida da China com 84,807 milhões de dólares e os EUA com 35,000 milhões. Nesse relatório de 2011 a agência internacional apontou que a América Latina e o Caribe alcançaram em torno de 9030,00 milhões de dólares. Assim como no relatório anterior o Brasil não chegou a nenhum posto entre os vinte maiores países exportadores da produção criativa mundial. O primeiro lugar foi ocupado pela China, seguido dos EUA em segundo e da Alemanha em terceiro lugar. Na América Latina, segundo o relatório, os quatro países que possuem uma relativa participação no comércio mundial da criatividade são Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. A diversidade cultural tão defendida nas reuniões internacionais encontrou no valor simbólico uma função econômica e a defesa de sua identidade ou nacionalidade, através das políticas de Propriedade Intelectual, se tornou fundamental para a expansão do mercado e da indústria criativa local contra as

mercadorias vindas de outros países, a exemplo do cinema estadunidense e sua dominação na maioria das salas de cinema nacionais e internacionais.

VI- Conclusão

Ao longo deste trabalho pudemos detectar um processo cada vez mais estreito entre as políticas culturais brasileiras e o setor econômico, principalmente a partir dos governos iniciados na década de 1990, quando se consolida o processo de mercantilização da produção de bens e serviços culturais nacionais, estabelecida ao longo dos dois governos de Luis Inácio Lula da Silva (2003-2010). Com ações específicas, a gestão petista na área cultural tem acentuado a relação entre a cultura e outros setores da política nacional, como o social, que tem como foco o discurso da redução da desigualdade a partir de políticas que visam a parceria com a iniciativa privada; o setor econômico mantém o mesmo discurso e recupera a ideia de desenvolvimento a partir do seu imbricamento com as áreas social e cultural. Essa relação intersetorial foi parte do projeto neodesenvolvimentista do governo Lula e influenciou de maneira significativa a produção de bens e serviços culturais nacionais. Um exemplo desse processo é o crescimento da área turística no Brasil, que desde 2003 conta com investimentos em programas e políticas específicas para o setor.

Tal estratégia se potencializa quando incluímos a noção de diversidade cultural, talvez o principal ingrediente a ser utilizado na transversalidade entre as áreas sociais e políticas naquele instante. A redução da desigualdade pensada a partir da expansão de direitos e do fomento à produção cultural material e imaterial da cultura brasileira, com vistas a sua autossustentabilidade após um período e o retorno econômico pretendido foi o mote que levou a gestão petista a investir em programas para a área cultural, a exemplo do Programa Cultura Viva, criado em 2004. Esse programa talvez seja o que melhor caracteriza a noção de empresas culturais; é mais uma incubadora de idéias e projetos culturais do que propriamente um instrumento público de promoção da área cultural – os Pontos de Cultura são um bom exemplo a ser gestado nessa incubadora cultural. Não obstante, a constante falta de recursos públicos, além das dificuldades de comunicação e negociação com o Ministério da Cultura acabaram por levar à necessidade de buscar fontes gestoras alternativas no mercado. Isso torna a produção do Ponto de Cultura refém dos interesses dos investidores, retornando à lógica dos instrumentos baseados na renúncia fiscal, como a Lei Rouanet. Ou seja, o Programa Cultura Viva, apesar de ter se consolidado como política de Estado em 2012 – Política Nacional de Cultura Viva –, na realidade ampliou as possibilidades de investimento da

iniciativa privada. A lógica exercida pelo programa foi a de promover e fomentar um Ponto de Cultura até que ele se consolidasse e tivesse condições de buscar sua sobrevivência sozinho na competitividade do mercado.

Os resultados positivos apresentados pelo programa são devidos a ações importantes, a exemplo dos recursos destinados para iniciativas culturais locais e populares, antes atendidas com verbas de incentivos governamentais. O modelo do Programa Cultura Viva, como demonstrado, tem sido utilizado com base para feitura de políticas culturais em outros países, principalmente na América Latina, a exemplo da Colômbia, Peru, Bolívia, Argentina, México, Costa Rica, Guatemala, totalizando vinte e um países. O interesse dos países que aderiram a proposta do Cultura Viva está na criação de políticas de valorização da cultura local, desde a criação de organizações culturais como para o reconhecimento e fortalecimento da diversidade identitária e cultural local. As propostas seguem questões como a preservação dos costumes e crenças típicas e únicas das comunidades.

Com a proposta de incentivar e preservar a produção cultural nacional e estimular a difusão e fruição da cultura popular, o que tornou o Programa Cultura Viva marca internacional, foram diagnosticados diversos problemas. Além das distorções ideológicas possibilitadas pelo mecanismo, podemos destacar ainda as dificuldades na distribuição dos recursos aos Pontos de Cultura, o que inviabilizou a manutenção de diversos trabalhos e atividades desenvolvidas; a insuficiência dos recursos, como já destacado acima, levou a busca em outras fontes, mesmo durante o período de repasse do Estado; outro problema burocrático é a prestação de contas, problema comum em outros instrumentos, como Lei Rouanet; também não foram criados instrumentos para mensurar os impactos sociais e culturais do trabalho realizado pelos Pontos, o que dificulta a fiscalização.

A entrada de Lula na presidência e Gilberto Gil na pasta da Cultura em 2003, a principio, foram esperadas mudanças, principalmente em relação ao principal mecanismo de financiamento da atividade cultural, a “Lei Rouanet”. Entretanto, não foi consolidado, foram muitas discussões sobre o assunto que resultaram na criação do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – PROCULTURA – mas que pouco altera os mecanismos da Lei Rouanet. Ou seja, a renúncia fiscal ainda continuará sendo o principal mecanismo de fomento cultural no Brasil. Esse fato deve-se à forte influencia política e ideológica exercida pelos investidores junto ao governo, uma vez

que devemos lembrar que o neodesenvolvimentismo pretendido pela gestão petista utilizou como estratégia política a união entre o Estado e a iniciativa privada para consolidar seu governo e ampliar seu número de votos, basta lembrar das alianças com fortes representantes e influentes junto ao empresariado brasileiro que assumiram Ministérios desde o inicio do governo Lula. Então fica clara a dependência política que levou a manutenção e a permanência dos mecanismos de renuncia fiscal, e não o seu desmonte.

Desde o surgimento do Ministério da Cultura em 1985, como um órgão voltado exclusivamente para os problemas do setor cultural no Brasil, o trabalho realizado pelo Ministério da Cultura tem se mostrado como um inócuo recipiente que aceita tudo o que nele é colocado, seja com as melhores ou piores intenções. Uma das primeiras e principais criações daquele governo foi a chamada "Lei Sarney", esse mecanismo foi criado para enfrentar os problemas financeiros que emperravam a produção cultural nacional e acabou por contrariar as propostas de sua criação, ou seja, ao invés de fortalecer a produção cultural nacional, acabou por estimular uma política cultural que focava o mercado, via isenção fiscal como principal fomentador, típicos de governo neoliberais. A renúncia fiscal foi o modelo adotado, mesmo que de uma maneira desregulado; após a lei Sarney foi o surgimento da Lei Rouanet, com uma justificativa baseada na conjuntura mundial, caracterizada pela globalização, pela internacionalização da economia e pelo predomínio do mercado. Seu ápice ocorreu durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, mas foi alvo de constante criticas devido ao direcionamento da maior parte das verbas terem sido gerenciadas pelo mercado, com claro direcionamento ideológico, via políticas públicas.

O contexto apresentado acima pode ser entendido como aquele que antecedeu, e foi aprimorado durante o governo Lula, entretanto é possível encontrar em momentos mais remotos da história das políticas culturais brasileiras certos aspectos que também se assemelham às diretrizes do governo Lula, a exemplo do número de instituições criadas na área cultural. Nesse aspecto – institucionalização da cultura – o governo petista somente pode ser comparado ao governo Vargas e ao Regime Militar. Isso nos remete então à importância que cada um desses três momentos políticos brasileiros legou à área cultural; as ações propostas por essas instituições procuravam elevar a importância da diversidade cultural, cada um a seu modo, de acordo com a política de classes em vigor.

No que diz respeito aos governos de Getúlio Vargas e o período pós golpe militar em 1964, as ações realizadas na área cultural se voltaram para criar um sentimento nacionalista, isto é, moldar comportamentos para vitalizar o sentimento de brasilidade. Em ambos a censura agiu fortemente contra a oposição. O principal aspecto que cercou de maneira contínua a política cultural no governo Vargas foi a apropriação ideológica de conceitos como memória e identidade, com vistas a solidificação de uma determinada brasilidade. A importância dada à área assumiu definições e características de acordo com cada governo no decorrer de suas práticas políticas, seja através da negação, da inclusão, da seleção, daquilo que se entendia como importante a ser valorizado, representado, identificado e memorizado como imagens da identidade e da cultura brasileira. Essa discussão fez parte de uma conjuntura em que a cultura era fundamental nas temáticas políticas devido ao projeto de formação da nação brasileira, o qual deveria assumir um papel *popular, de raíz,* de maneira que se opunha a projetos elitistas e contaminados pelo estrangeirismo cultural.

Como vimos, ao longo dos dois governos varguistas foram criadas uma série de instituições, órgãos, leis e decretos que tentaram constituir, preservar e identificar o patrimônio cultural brasileiro. No ínterim dessas criações foi possível observar a forma como foram estabelecidas as relações entre cultura, patrimônio e sociedade, pois a consolidação do projeto para cultura nacional no governo Vargas se deu através de uma prática política autoritária baseada na censura. Entre os anos de 1936 e 1937, Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco Andrade, oriundos praticamente do mesmo grupo, foram responsáveis pela criação do SPHAN, hoje IPHAN, órgãos responsáveis por uma das principais áreas de maior volume de alocação de recursos públicos no Brasil. O modelo preservacionista do Patrimônio Cultural das políticas culturais foi destaque tanto no governo Vargas como no Regime Militar, sempre com discursos voltados à preservação da identidade nacional.

Outro aspecto que também não é necessariamente uma novidade no Brasil é a existência de entidades culturais conhecidas como Casas de Cultura, Organizações Não Governamentais com propostas culturais, ou mesmo ações ligadas a prefeitura ou mesmo ao Estado, como as Fábricas de Cultura, uma parceria do Banco Mundial com o governo do Estado de São Paulo. No governo de Getúlio Vargas também foram criadas entidades de caráter cultural, imigrantes, principalmente italianos, muitos com influências anarquistas e libertárias realizavam atividades culturais e artísticas aos finais

de semana, quando também realizavam discussões políticas e sobre a situação social e trabalhista. Esses imigrantes foram constantemente perseguidos e censurados durante o governo Vargas, tinham suas casas, entidades e bibliotecas constantemente invadidas e muitas vezes destruídas.

No Regime Militar, mais precisamente na década de 1970, diretamente ligado ao momento político da época, muitas vezes até sem uma estrutura ideológica definida e com objetivos um pouco confusos, alguns grupos teatrais optaram pela fixação em determinado bairro da cidade de São Paulo, mais precisamente na periferia paulistana. Na maioria das vezes os grupos se apresentavam em lugares precários e sem as mínimas condições necessárias de produção ou qualidade artística. Em geral, adotavam uma política de sobrevivência e manutenção dos trabalhos com recursos próprios, mantendo-se através de subsídios e/ou, ainda, se apresentando apenas no período noturno ou aos finais de semana. Uma característica importante é a semelhança que esses grupos possuem com os Pontos de Cultura, principalmente pelo estimulo ao desenvolvimento da cultura local ou mesmo se colocavam como uma espécie de Casa de Cultura, espaço que também era utilizado para oficinas culturais para moradores do bairro que tivessem interesse em fazer parte do projeto. Entre as propostas apresentadas pelos diversos grupos que fizeram parte desse movimento, como o grupo Galo de Briga, estava em levar um trabalho cultural e artístico para o público da periferia, realizar trabalhos com temáticas voltadas para a cultura popular, além de estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.

A construção da Casa de Cultura em determinado bairro era pretendido como forma de aprofundar os estudos em relação aos problemas enfrentados pelos moradores daquela localidade, bem como ficaria destinada à visita e a integração do grupo com a comunidade através de produções culturais, na tentativa de suprir a carência de espaços culturais, de lazer e até mesmo incentivar na comunidade a ideia de promover eventos, estimulando a criação de atividades artísticas e os artistas locais. Os Pontos de Cultura seguem a mesma lógica, e aprofundam ainda mais a necessidade de interação com a comunidade em que está localizado, pois é a partir dela que surgirá os elementos necessários para a construção dos trabalhos. Essas entidades criadas sem a participação do Estado na década de 1970 não tiveram vida longa devido a falta de recursos, pois os gastos não eram supridos com os trabalhos realizados nessas Casas de Cultura. Por

diversas vezes foram tentadas a aquisição de verbas públicas para o custeio de parte dos trabalhos, entretanto as reivindicações nunca foram atendidas.

É necessário entender ainda que, apesar da precariedade na qual foi construído o Programa Cultura Viva que não minimizou os impactos do mercado na área cultural, mas sobretudo abriu novas portas para ele, ainda assim não podemos menosprezar a estratégia utilizada pelo Programa Cultura Viva, pois, mesmo com todos os desgastes, ele conseguiu fazer com que algumas manifestações culturais fossem elencadas quase que do total conhecimento de sua existência, como foi o caso da Ação Griô, descrita no quinto capitulo. Esse fato nos mostra que se bem organizado e atendida as necessárias demandas para a execução dos trabalhos, a, agora, Política Nacional de Cultura Viva tem muito a oferecer a produção cultural nacional, entretanto sem que em seguida seja jogada para ser leiloada pelos departamentos de marketing. As importantes iniciativas realizadas nas mais diversas regiões do Brasil, como o *Ponto de Cultura: Heliópolis Cultura e Ação*, que tem um trabalho na cidade de São Paulo através da Associação dos moradores desde a década de 1980, e após se tornar Ponto de Cultura teve seus trabalhos aumentados de maneira significativa, entretanto, enfrentaram, e ainda enfrentam, os problemas com as precariedades do Programa.

As iniciativas na área cultural, nos moldes dos Pontos de Cultura, tem se multiplicado de maneira significativa na atualidade, além de também servir de modelo para a criação de políticas para estados e municípios, sempre partindo da criatividade local para a construção dessas entidades, a exemplo das *Fábricas de Cultura*, criado pelo governo do Estado de São Paulo por meio de contrato de empréstimo, com o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). A proposta das *Fábricas de Cultura* parte com os mesmos pressupostos dos Pontos de Cultura, ou seja, são instaladas em regiões entendidas como socialmente críticas na cidade de São Paulo. A ideia apresentada pelo projeto busca a realização de oficinas culturais e artísticas para a comunidade local. As oficinas oferecidas giram em torno de áreas como a música, o teatro, o circo, a dança, multimeios (filmagem e edição de vídeos), xadrez e artes plásticas. A proposta das Fábricas também prevê a interação com a comunidade local através da abertura de espaços para apresentação de grupos e artistas dos bairros em que as Fábricas estão implantadas.

Todas essas iniciativas podem ser facilmente enquadradas ao tema da Economia Criativa, que surgiu com o discurso de criar uma dinâmica ainda maior entre arte,

cultura e economia, pois parte do mesmo pressuposto apresentado acima, a saber, utilizar da criatividade como forma de minimizar a desigualdade social, visando o desenvolvimento das mais diversas instancias das áreas sociais e culturais. Diante desse contexto, podemos afirmar que esse fenômeno possibilitou apenas a conceituação de uma característica que já existia a muito tempo no Brasil, a qual sustentou, e ainda sustenta, muitas comunidades pobres e sem a atenção devida do poder público, a Criatividade. É a mesma criatividade que enchem as ruas de artistas, sejam grupos de teatro de rua, estátuas vivas, músicos que se apresentam nas estações de trens e metros, ou ainda vendedores ambulantes que utilizam de diversos meios para vender seus produtos. A prática da utilização econômica da criatividade, como vimos, já era conhecida do povo brasileiro, mas não reconhecida pelo Estado. Em tempos de avanço do processo econômico em todas as instancias da sociedade, agora a criatividade passou a ganhar notoriedade internacional, sendo os produtos, bens e serviços culturais nacionais todos enquadrados nessa dinâmica. Portanto, a criatividade, diante do atual quadro político e econômico no qual foi inserida na política cultural brasileira, passou a não mais poder gozar de total liberdade, pois está premida pelos interesses do mercado, e nem sempre o mercado pretende-se criativo, principalmente quando o tema é Cultura.

Referencia Bibliográfica

ABDANUR, Elizabeth França. **Os ilustrados e apolítica cultural em São Paulo: o Departamento de cultura na gestão Mario de Andrade (1935-1938)**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 1992.

ALBINATI, Mariana. **O território nas políticas culturais para as cidades.** III Seminário de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

ALMEIDA JR, José Simões de. **Panorama do lugar teatral e das políticas culturais na cidade de são Paulo: 1999-2004**. III Encontro de Estudo multidisciplinares em cultura. Salvador, 2007.

_____. **O lugar teatral e a cidade de São Paulo – Apontamentos acerca da interferência do poder público na construção do território teatral no período de 1999-2004**. IV Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, 2008.

AMARAL, Antonio Barreto do. **História dos velhos teatros de São Paulo.** São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

AMARAL, ARACY A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo. Ed. 34, 1998.

ANJOS, Carlos Versiani dos. Um novo olhar sobre o DIP: uma revolução na arte da propaganda e do marketing cultural. Faculdade Pitágoras. Belo Horizonte. Minas Gerais. Acesso em 01-12-2012.

ANTUNES, Ricardo. **A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)**. Campinas. Autores Associados, 2005.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. In: **Revista Tempo Social. Vol. 15, número 2**. São Paulo. Novembro, 2003.

_____. **Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950**. Revista Tempo social. Vol. 17, número 1. São Paulo, 2005.

_____. A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro. São Paulo. Duas cidades, 1985.

ARAUJO, P. C. **Eu não sou cachorro não. Record**. Rio de Janeiro, 2003.

AUGUSTIN, André Coutinho. **O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira.** II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa, 2010.

BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema. A revolução na cultura**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2000.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: Identidade e diversidade sem diferença**. Trabalho apresentado no III Encontro de estudos Multidisciplinares em cultura. UFBA, 2007.

____. **Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: entre a tradição e a modernidade**. In: Revista da associação psicanalítica de Porto Alegre. 2000, p. 73-74.

_____. **Relações entre estado e cultura no Brasil**. Ijuí. Editora Unijuí, 1998.

BARBATO JR, Roberto. **Missionários de uma utopia nacional popular. Os intelectuais e o Departamento de cultura de São Paulo**. São Paulo. Annablume/FAPESP, 2004.

BASTOS, Monica Rugai. **O espelho da nação: a cultura como objeto de politica no governo de Fernando Henrique Cardos.** Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciencias da Universidade de São Paulo, 2004.

BITTENCOURT, Almir; MARINHO, Emerson. **Produtividade e crescimento econômico na América Latina: a abordagem da fronteira de produção estocástica**. Estudos Econômicos, São Paulo, v. 37, n.1, p. 5-33, janeiro-março de 2007.

BOLOGNESI, M. F. **Política cultural: uma experiência em questão – São Bernardo do Campo, 1989-1992**. Doutorado em Artes Cênicas na universidade de São Paulo. 1996.

BOSI, Alfredo. A educação e a cultua nas constituições brasileiras. In: Bosi, Alfredo (org). **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo. Atica, 2003.

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: Funarte e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro. Casa Rui Barbosa, 2002.

_____. Espaço e **Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública.** Espaço e Debates, revista de estudos regionais e urbanos, n.43/44.

BRAGA, Rui, OLIVERIA, Francisco; RIZEK, Cibeli (orgs.). **Hegemonia as Avessas**. São Paulo. Boitempo, 2010.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Teatro Municipal de São Paulo.** São Paulo: DBA, 1993. Coleção Grandes Monumentos.

BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural: panorama critico e guia pratico para gestão e captação de recursos.** São Paulo. Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2004.

_____ (org.) **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas.** São Paulo. Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005.

CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: Calabre, Lia (org.). **Políticas Culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro. Casa Rui Barbosa, 2005.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas; in: RUBIM, Antônio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EdUfba, 2007.

CAMARGO, Angélica Ricci. **A Comissão de Teatro Nacional: o inicio da construção de uma política voltada para o teatro brasileiro (1936-1937**). XIV Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro, 2010.

CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial**. Crônica da belle époque paulistana**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CANO, Wilson. Raizes da concentração industrial em São Paulo. São Paulo. Difel, 1977.

CANUTO, Otaviano. Brasil **e Coréia do Sul: os descaminhos da industrialização tardia**. São Paulo. Nobel, 1994.

CASTELO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubéns. **A era FHC: um balanço**. São Paulo. Cultura Editores, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa. Cultura, Cidade e Servidão Financeira. In: BRAGA, Rui, OLIVERIA, Francisco; RIZEK, Cibeli (orgs.). **Hegemonia as Avessas**. São Paulo. Boitempo, 2010.

CHARELLI, Tadeu. **História da arte/história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações**. Projeto para obtenção do título de livre docente na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2005.

CHAUÍ, Marilena Souza. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo. Cortez, 2003.

CHESNAIS, François. **A mundialização do capital**. São Paulo. Xamã, 1996.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo. Fapesp; Iluminuras, 1997.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. **Aspectos da política cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira**. Media & jornalismo (12), 2008, p. 73-93.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1996.

_____; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo. Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

_____. **Teatro Político no Brasil.** Revista Trans/Form/Ação. São Paulo, 2001.

_____. **Teatro de Grupo contra o deserto do mercado**. Uberlandia. Revista ArtCultura, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul/dez, 2007.

_____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo. Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas**. Rio de Janeiro. DP & A, 2005.

CURZ, Pamela Peregrino. **O movimento Arte contra a Barbarie e a relação entre Estado e Cultura para a esquerda brasileira.** XIV Encontro regional da ANPUH. Rio de Janeiro, 2010.

CURY, Cláudia Engler. **Políticas Culturais no Brasil: Subsídios para construções de brasilidade**. Doutorado. Universidade de Campinas. 2002.

DE MARCHI, Leonardo. Construindo o conceito de Economia Criativa no Brasil. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Fortaleza, 2012.

DOMINGUES, JOÃO Luiz Pereira; SOUZA, Victor Neves de. **Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos Fundos Públicos e direito à Produção da Cultura**. V Encontro de estudos multidisciplinares em Cultura. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

DÓRIA, Carlos Alberto. Os federais da cultura. São Paulo. Biruta, 2003.

DURAND, José Carlos. **Cultura como objeto de política pública**. São Paulo. Perspectiva, 2001.

_____. **Política e gestão cultural no Brasil, USA e na Europa**. EAESP/FGV/NPP – Núcleo de Pesquisas e Publicações. São Paulo, 2000.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo. Editora Unesp, 2005.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Regulamento do Pensionato Artístico. São Paulo**: Casa Rosenhain, 1926.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo. Eduspç, 2000.

_____. Trabalho urbanoe conflito social. SSão Paulo. Difel, 1977.

FEIJÓ, Martin. As políticas culturais da globalização. In: Brant, Leonardo. (org.). **Políticas Culturais**. Barueri. Manole, 2003.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas. Editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, Luzia Aparecida. Políticas **Públicas para a Cultura na cidade de São Paulo: a Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática**. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

Fundação João Pinheiro. **Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil**. Belo Horizonte. 1998.

_____. **A indústria cultural no quadro da economia brasileira**. Brasília, Ministério da Cultura, 1987.

FÍGARO, Roseli (cood.). **Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)**. São Paulo. FAPESP; Ícone editora, 2008.

FIRJAN. A cadeia da indústria criativa no Brasil. **Estudos para o desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 2, maio 2008.

FLEW, T.; CUNNINGHAM, S. **Creative industries after the first decade of debate**. Brisbane: Routledge, 2010.

FUNDAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO ADMINISTRATIVO. Economia Criativa. São Paulo, 2011.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1975.

_____. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1981.

GARCIA, S. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo Ed. Perspectiva, 1990.

GODIN, Benoît. **What's so difficult about international statiscs. UNESCO and measerument of scientific and technological activities.** Project on the History and Sociology of S & T statistics. Working Paper Nº 13, 2001. http://www.csiic.ca/.

GORENDER, J. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GOTTDIENER, Mark. **A produção social do espaço urbano**. São Paulo. Edusp, 1997.

GUZIK, Alberto.TBC: Cronica de um sonho: oTeatro Brasileiro de Comédia (1948-1964).São Paulo. Perspectiva, 1987.

HARDMAM, Francisco Foot. **Nem Pátria, nem Patrão**. São Paulo. Edtora Unesp, 2003.

HARVEY, David. **O Novo Imperialismo**. São Paulo. Loyola,2004.

_____. **Neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo. Loyola, 2008.

_____. "Do gerenciamento ao empresariamento da administração urbana no capitalismo tardio". Espaços e Debates, 39, p. 48-64.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

HOWKINS, J. The creative economy: how people make money from ideas. London: Penguin, 2001.

IANNI, Otavio. **Teorias da Globalização**. São Paulo. Civilização Brasileira, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATISTICA. SISTEMA DE **Informações e indicadores culturais, 2003**. Rio de Janeiro, IBGE, 2006.

KHEL, Maria Rita. **Anos 70: televisão**. Rio de Janeiro. Europa, 1980.

KHEL, Maria Rita. COSTA, A. H; SIMÕES, I. F; KEHL, M. R. **Um país fora do ar – histórias da TV brasileira em três canais**. São Paulo: brasiliense/ Funarte, 1986.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo: a tirania das marcas**. Rio de Janeiro. Record, 2002.

LACERDA, Alice Pires de. **Democratização da cultura X democracia cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público**. III Seminário de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

LESSA, Monica Leite**. Bens e serviços culturais: o lugar do Brasil na cena internacional (2001-2006)**. 32º Encontro Anual da Anpocs, 2008.

LUCA, Tania Regina de. **A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso**. Revista Brasileira de História, vol.31, no. 61. São Paulo, 2011.

MARICATO, Ermínia. Impasses da política urbana no Brasil. Editora Vozes. São Paulo, 2011.

MARINEZ, André. **Democracia Audiovisual: uma proposta de articulação regional para o desenvolvimento.** São Paulo. Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2005.

MARX, Karl. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo. Expressão Popular, 2010.

MATTKE, Marcos V. **O Acordo Geral de Tarifas e Comércio e a construção da hegemonia político-econômica dos EUA após a II Guerra Mundial (1947-1994)**. Monografia: UniCuritiba: 2010.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: historia social cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

_____. Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.

_____. A concepção official da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984, p. 88.

_____.Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo. Difel, 1979.

MICHALSKI, Y**. O teatro sob pressão : uma frente de resistência**: Jorge Zahar, 1985.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Oficinas do Sistema Nacional de Cultura**. 2006.

_____. **Relatório de Viagem – Paris (12 a 20/10/2005) de Marcos Alves de Souza**. Brasília, 22 nov. 2005.

_____. Cultura é um bom negócio. Brasília. Ministério da Cultura, 1995.j

_____. **Plano Nacional de Cultura. Caderno 'Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**. Brasília, 2007.

_____. **Política cultural no Brasil. 2002-2006: acompanhamento e analise**. Frederico A. Barbosa da Silva, autor. Brasilia. Ministério da Cultura, 2007. Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 2.

_____. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Frederico A. Barbosa da Silva. Brasilia. Ministerio da Cultura. 2007. Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3.

MORAES, D. **A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões**. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo, 1989.

MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

NASCIMENTO, Alberto Freire. **Política Cultural no Brasil: do estado ao mercado. III Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador, 2007.

NETTO, José Paulo; BRAZ, Marcelo. **Economia política: uma introdução crítica**. São Paulo. Cortez, 2006.

NICOLAU, Michel. Diversidade cultural sistema ONU: um lugar para a cultura. In: BRANT, Leonardo (org.) **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas.** São Paulo. Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005.

OLIVEIRA, Francisco; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibeli. **Hegemonia as Avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira**. São Paulo. Boitempo, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Monica Pimenta; GOMES, Angla Maria Castro (orgs.). **Estado Novo. Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro. Zahar editores, 1982.

OLIVIEN, Ruben George. A relação Estado e cultura no Brasil. In: MICELI, Sérgio. **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo. Difel, 1984.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura Neoliberal: leis de incentivo como politica pública de cultura**. São Paulo. Escrituras Editora, 2004.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo. Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo. Brasiliense, 1985.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. A imaginação a serviço do Brasil. São Paulo. PT, 2003.

PAULANI, Leda. **Modernidade e discurso econômico**. São Paulo. Boitempo, 2005

RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de cultura de São Paulo (1935-1938)**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1999.n

PAULANI, Leda M. **Brasil Delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico**. São Paulo: Boitempo, 2008.

PEREIRA, Mirna Busse. **Cultura e Cidade: prática e política cultual na São Paulo do século XX**. Tese de Doutorado. Pontifícia Católica de São Paulo, 2005.

POCHMANN, M. e-trabalho. São Paulo: Ed. Publisher Brasil, 2002.

PORTA, Paula. **Economia da Cultura: um setor estratégico para o país**. In: www.cultura.gov.br

REIMÃO, Sandra. Mercado Editorial brasileiro. São Paulo. Com Arte; FAPESP, 1996.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Barueri. Manole, 2007.

_____. **Marketing Cultural e Financiamento da Cultura**. São Paulo. Pioneira, 2003.

REIS, Ana Carla Fonseca; KAGEYAMA, Peter (org.). **Cidades criativas: perspectivas**. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.

REIS, Paula Felix. **Políticas Culturais do governo Lula: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2008.

_____. **Políticas Culturais do governo Lula: desafios do primeiro mandato e prioridades para um segundo**. Encontro multidisciplinar em Cultura. Salvador, 2007.

Revista da Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ano IV - Caderno Especial de Teatro nº 02 – Julho, 1968, p. 255.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo. Record, 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas Culturais no governo Lula**. Salvador. EDUFBA, 2010.

_____. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Claudia (org.). **Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade**. Fortaleza. Banco do Nordeste do Brasil, 2003.

SANTOS, Eduardo Gomor dos. **Formulação de políticas culturais: leis de incentivo e as inovações do Programa Cultura Viva**. Dissertação de mestrado. Fundação Getulio Vargas de São Paulo, 2008.

SIMIONATTO, Ivete. **Reforma do Estado ou modernização conservadora?**, 2000.

SARKOVAS, Yacoff. **O incentivo fiscal no Brasil**. In: Teoria e Debate. São Paulo, n. 62, abr/maio de 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Andréa Gomes. **Leis de inventivo a cultura: considerações sobre o mecenato e sobre as leis municipais de incentivo a cultura.** IV Encontro multidisciplinar em cultura. Salvador, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de autores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SILVA, V. M. **A construção da política cultural no Regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Mestrado em Sociologia na Universidade de São Paulo, 2001.

SINGER, Paul. Capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica. São Paulo. Moderna, 1987.

_____. O dia da lagarta. São Paulo. Brasiliense, 1987.

SOARES, M. **Resistência e revolução no teatro: Arena conta movimentos libertários (1965-1967)**. Mestrado em História na Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

SIMIS, Anita. **A política cultural como politica pública.** III encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador, 2007.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Albino (Org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 133-155.

SMIERS, Joost. **Artes sob pessão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. São Paulo. Escrituras Editora: Instituo Pensarte, 2006.

SOUZA, Márcio. **Fascínio e repulsa: Estado, cultura e sociedade no Brasil**. Rio de Janeiro. Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

TAO WU, Chin. Privatização da cultura. Boitempo. São Paulo, 2006.

THIEC, Yvon. Da OMC a UNESCO – comércio, cultura e globalização: a posição defendida pelaFrança. In: BRANT, Leonardo (org.) **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas.** São Paulo. Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2005.

TINHORÃO, José. **Historia social da musica popular brasileira**. São Paulo. Editora 34, 1998.

TUNICU. Amancio. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói. EdUFF, 2000.

Revista da Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ano IV - Caderno Especial de Teatro nº 02 – Julho, 1968, p. 255.

Conselho Federal de Cultura. **Aspectos da política cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975. p. 20.

VARGAS, M. T.: **Teatro operário na cidade de São Paulo**. Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artísticas - Centro de Documentação e Informação Sobre Arte Brasileira Contemporânea, São Paulo, 1980.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VENTURA, Z. **1968, o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VASCONCELOS, Ana Teresa. **O premio interações estéticas: caminhos da arte e da Economia Criativa na Região nordeste**. III Seminário de Políticas Culturais. Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

VELLOSO, João Paulo dos Reis. **O Brasil e a Economia Criativa: um novo mundo nos trópicos**. Rio de Janeiro. José Olympio, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Fundação Getulio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, 1987.

VIEIRA, C. **Bumba, meu Queixada**. São Paulo:Graffiti, 1980.

____. **Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo**. Santos: Confenata, 1981.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo:, Editora Brasiliense, 1993.

XAVIER. I; BERNARDET, M. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar editor, 1985.

WARNIER, Jean Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru. EDUSC, 2003.

WEFFORT, Francisco; SOUZA, Marcio. **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Ministério da Cultura,2008.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da cultura. In: GOMES, Ângela de Castro. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo. Boitempo, 2007.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte. UFMG, 2004.

Documentos e Convenções internacionais

• Conferência Mundial sobre Políticas Culturais. Mondiacult. Cidade do México, 1982.

• Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial, Paris. 1883.

• Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas, de 9 de setembro de 1886, completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de Março de 1914, revista em Roma a 2 de Junho de 1928, em Bruxelas a 26 de Junho de 1948, em Estocolmo a 14 de Julho de 1967 e em Paris a 24 de Julho de 1971.

• Conferencia das Nações Unidas sobre o Comércio e o Desenvolvimento.

• Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais Paris. Unesco, 2005.

• Declaração Dos Direitos Do Homem E Do Cidadão. 1789.

• Declaração Universal Dos Direitos Humanos Adotada e proclamada pela resolução 217 A (III) da Assembléia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Brasília, 1998. Representação da Unesco no Brasil.

• Declaração de Guadalajara. III Cumbre América Latina, y El Caribe- União Européia. Guadalajara, México. 2004.

• Pacto Internacional dos direitos econômicos, sociais e culturais. Adotado e aberto à assinatura, ratificação e adesão pela Assembléia geral das Nações Unidas na sua Resolução número 2200-A (XXI)), de 16 de dezembro de 1966. Entrada em vigor em 3 de janeiro de 1976, em conformidade com o artigo 27.

• Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Relatório do Desenvolvimento Humano. Liberdade Cultural num mundo diversificado. 2004

• UNESCO, Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Paris, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Oficinas do Sistema Nacional de Cultura**. 2006.

____. **Plano Nacional de Cultura. Caderno 'Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**. Brasília, 2007.

_____. CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. **Aspectos da política cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.