

CULTURA E DITADURA: PERMANÊNCIAS AUTORITÁRIAS NAS POLÍTICAS CULTURAIS

CULTURE ET DICTATURE: DES CONTINUITÉS AUTORITAIRES DANS LES POLITIQUES CULTURELLES

Livia de Meira Lima Paiva¹

“Arte pra mim não é produto de mercado.
Podem me chamar de romântico.
Arte pra mim é missão, vocação e festa.”

Ariano Suassuna

RESUMO

O regime militar estabelece o primeiro momento de políticas culturais para a área da cultura. O controle estratégico da produção cultural se dava por meio da censura e criação de órgãos de planejamento ligados ao poder executivo. Neste período, evidencia-se o surgimento de uma indústria cultural, que se beneficiava com a censura e o investimento em infraestrutura de comunicação de massa. A transição democrática no governo pode ser questionada no que diz respeito à cultura, que sofre de um vácuo de políticas em um contexto neoliberal. Durante anos a única estratégia para o setor ficou a cargo do incentivo de empresas privadas através da renúncia fiscal, que por sua vez continua a reproduzir uma lógica mercadológica e pouco democrática.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; permanências autoritárias; ditadura

RESUMÉ

Le régime militaire a établi le premier moment des politiques culturelles dans le domaine culturel. Le contrôle stratégique de la production culturelle dû par la censure et également par la création des organes de planification liés au pouvoir exécutif. Dans cette période, nous pouvons noter l'émergence d'une industrie culturelle, favorisée par la censure et par les investissements dans le système de communication de masse. La transition démocratique au sein du gouvernement peut être remise en question à l'égard des lacunes que peut présenter la culture, pouvant souffrir d'un vide politique dans un contexte néolibéral. Pendant des années,

¹ Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestranda na linha de Direitos Humanos Sociedade e Arte pela mesma universidade.

la seule stratégie engagée dans le secteur a été l'encouragement des entreprises privées par le biais d'allègements fiscaux, qui à son tour a reproduit une logique de marché et antidémocratique.

MOTS-CLÉS: les politiques culturelles; continuités autoritaires; dictature

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar as políticas culturais a partir da década de 60 e investigar possíveis permanências autoritárias após a transição para um regime democrático. O período escolhido é apontado por alguns antropólogos e sociólogos, como Renato Ortiz, como o início da “indústria cultural” no país, conceito que será desenvolvido adiante e ainda hoje é muito usado sob uma perspectiva crítica das políticas culturais.

É durante o regime militar que se estrutura pela primeira vez um conjunto de diretrizes para a Cultura, traduzido na quantidade de órgãos de planejamento criados para o setor. O controle exercido pelos militares, baseado nos ideais de Segurança Nacional, tinha como objetivo diluir os movimentos populares e artísticos que cresciam no final da década de 50 e início da década de 60. A censura do que era considerado subversivo aliada aos investimentos em infraestrutura de telecomunicações possibilitaram a consolidação desta “indústria cultural”, termo criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos da escola de Frankfurt, presente até hoje, cuja produção se dá de forma “padronizada”, “impessoal” e “acrítica”.

O período democrático marcado pela consolidação dos direitos culturais na Constituição de 1988 em seu artigo 215 e a criação do Ministério da Cultura (que se desvincula do MEC) é marcado por uma ausência de políticas e planejamentos culturais. As leis de incentivo, que permitem o repasse de recursos de empresas privadas para projetos artísticos através de renúncia fiscal, passam a ser praticamente a única estratégia do governo para o setor, que termina por delegar à iniciativa privada a autonomia para escolher quais devem ser os direcionamentos da produção cultural. Sendo assim, o Estado deixa o autoritarismo e adota uma política neoliberal que limita a cultura ao marketing cultural realizado pelas empresas patrocinadoras.

As dinâmicas de planejamento para a produção cultural no Brasil, embora opostas na ditadura e no período democrático e ainda que por razões distintas, conservam um caráter desigual de investimento. Pretende-se, através de uma análise cronológica, estabelecer marcos de transição democrática no setor e verificar se, além de algumas instituições culturais herdadas do regime militar – como a Funarte e o IPHAN, há nas práticas culturais, permanências da lógica autoritária de censura e repressão.

1. Breve histórico do período anterior à ditadura

As décadas de 40 e 50, apesar de marcadas por um grande desenvolvimento artístico em diversas áreas, foram vazias de políticas culturais de modo geral. Com exceção de algumas medidas pontuais, como a separação dos Ministérios de Saúde e Educação, que a partir de 1953 passou a se chamar Ministério da Educação e Cultura, as intervenções no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e do Serviço Nacional de Teatro (SNT), os governos que se alternaram no poder não interferiram ou fomentaram, de modo geral, a produção cultural, a não ser por regulamentações esparsas de órgãos e conselhos criados pelo governo Vargas, e que ainda assim, não produziam muito efeito prático.

Neste período, a moderna sociedade brasileira começa a esboçar uma prática de consumo de bens culturais, que será consolidada em uma potente indústria cultural nas décadas de 60 e 70 como veremos posteriormente. Para Renato Ortiz, sociólogo e pesquisador da indústria cultural, apesar da multiplicação dos empreendimentos culturais de cunho empresarial, não se pode falar ainda da existência de uma indústria efetiva, com contornos bem delimitados.

Seria difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer. Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltava a elas um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador. (ORTIZ, 1984:48)

Até então, a maior parte dos investimentos em empreendimentos culturais tinham origem no setor privado, notadamente a construção do MASP em 1947 por Assis Chateaubriand, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, seguido pela companhia cinematográfica de Vera Cruz em 1949 por

Francisco Matarazzo Sobrinho (em parceria com Franco Zampari nos dois últimos), a Cinemateca de São Paulo por estudantes da USP, que depois de fechada pela polícia no Estado Novo foi reaberta em 1946 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1950 por Raymundo de Castro Maya.

Na esfera pública além da criação do Ministério Educação e Cultura, uma ação que vale a pena ser citada é a criação do ISEB em 1955 pelo presidente Café Filho. Ligado ao MEC, o instituto tinha como finalidade o desenvolvimento nacional através do estudo, ensino e a divulgação das ciências sociais com aplicação prática em uma análise crítica da realidade brasileira, além de gozar de autonomia administrativa e plena liberdade de pesquisa, de opinião e cátedra. No entanto, após quase uma década de escassos e incertos recursos cedidos pelo ministério, o ISEB foi fechado pelos militares em 1964 por se considerado pertencente à esquerda subversiva.

A ausência de um plano nacional para a cultura somada à desarticulação com estados e municípios fazia da concessão emergencial de recursos uma prática comum do governo. Como prova disso, observa-se a liberação de recursos emergenciais para o museu de Arte de São Paulo em dezembro de 1952 e para o museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em dezembro de 1960 (CALABRE, 2009:50). Boa parte das ações estatais eram regulamentações que não correspondiam à realidade quando postas em prática, como a lei de obrigatoriedade de filmes brasileiros que, segundo seus simpatizantes, faria crescer a produção nacional. No entanto, a eficácia da lei esbarrou na escassez de recursos para o cinema que culminou, posteriormente, no fechamento da companhia cinematográfica Vera Cruz em 1954.

Cabe ainda destacar no plano das ações estatais o decreto 1.493 de 1951 que dispunha sobre as subvenções concedidas pelo governo às instituições públicas ou privadas de caráter assistencial e cultural, regularmente inscritas. Previstas no Orçamento Geral da República e de caráter bem amplo, as subvenções serão utilizadas como forma de controle de investimento em produção por parte dos militares.

O final da década de 50 e início da década de 60 foram marcados pela associação entre politização da cultura e pela renovação estética com o surgimento das bienais de arte, dos Movimentos de Cultura Popular em Recife e Pernambuco e os Centros Populares de Cultura da UNE em 61 (RUBIM, 2007a:19). Lia Calabre cita ainda a bossa nova, o cinema novo, a poesia concreta ou os grupos de teatro Arena e Oficina como exemplos deste desenvolvimento. Por outro lado, a expansão das expressões artísticas dos empreendimentos culturais, começa a esboçar os contornos de um mercado bens de consumo culturais.

2. As políticas culturais na ditadura

Contrariamente ao que se pode imaginar em uma análise superficial do regime ditatorial inaugurado em 1964, as políticas culturais atingiram o que seria até então o ápice de ações, incentivo e crescimento de consumo de bens culturais. Sob forte influência do Estado, muitos órgãos e conselhos foram criados na década de 60 e 70, e até hoje permanecem ativos e influentes. Se por um lado o departamento de censura ditava o que deveria ou não ser publicado, de outro o governo esforçava-se por ampliar a expressão cultural do país, ancorado em um ideal integrador e nacionalista. No entanto, várias ressalvas podem ser feitas quanto à forma com que essa expansão se deu, para que mais adiante, sejam analisadas as possíveis permanências ideológicas deste período.

Sendo assim, é possível apontar três estratégias do governo para manter o controle sobre a cultura: a censura, que reprimia o que era considerado subversivo, os investimentos em meios de comunicação de massa que integrassem e modernizassem o país e, por fim, a criação de órgãos que fariam o planejamento federal para a cultura, reproduzindo os interesses do governo. Neste sentido, destaca Tânia Pellegrini:

Na verdade, a contradição não existe. Trata-se de uma chave que gira para os dois lados: ambigualmente impede um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, promovendo uma espécie de "higienização", que interessava à ideologia da segurança nacional, mas incentiva outro, aquele que prega Pátria, Deus, moral e bons costumes. (PELLEGRINI, 2014: 159)

2.1 As primeiras ações do regime militar

As intervenções na cultura do governo que tomara posse com o golpe não demoraram. Preocupado com a influência ideológica e crítica provocada pelos movimentos culturais crescentes no início da década de 60, o governo, que via na cultura um ponto estratégico de controle social, tratou de reformular a política vigente e reprimir as expressões artísticas e universitárias. Neste sentido, logo após tomar o poder em 64, a liderança militar fechou o ISEB, os Centros Populares de Cultura da UNE, além de bloquear o Movimento Popular de Cultura – que acabara de ser assumido pelo governo federal – e em 1966 criou o Conselho Federal de Cultura através do decreto-lei 74, que substituía o Conselho Nacional de Cultura, até então ineficaz.

O CFC passava, assim, a ser o principal órgão do MEC, sendo funções dos conselheiros: “formular a política cultural nacional”, “elaborar o Plano Nacional de Cultura”, “articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais”, “decidir sobre o

reconhecimento das instituições culturais”, entre outras. Apesar de contar com nomes de relevância ² – como Ariano Suassuna, João Guimarães Rosa, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz –, o Conselho não conseguiu implementar o Plano Nacional de Cultura. Considerado fundamental para uma política cultural de longo prazo, o PNC estabeleceria diretrizes claras para a criação de um fundo de recursos para setor, ampliando as escassas verbas recebidas até então.

Outras duas ações do governo militar que valem ser ressaltadas é a criação do Instituto Nacional do Cinema em 67 e da Embrafilme em 69, com personalidade jurídica de direito privado e objetivo de distribuir filmes para o exterior além de realizar festivais (CALABRE, 2009:74).

2.2 A dupla censura

Se por um lado a produção e consumo cultural cresciam de maneira geral, esse crescimento era direcionado pelos interesses do governo militar baseados sempre no ideal de segurança nacional, segundo o qual era dever do Estado concentrar as atividades sociais através do uso da coerção quando necessário. Essa coerção pode se dar da maneira mais comum e notória como a censura a obras já elaboradas, mas também de maneira indireta, nas fontes de produção. Alvo de muitos estudos e teses, a censura direta nos interessará menos por ora: concentrarei a análise no que chamarei de censura primária ou indireta³.

Antes, no entanto, cabe aqui ressaltar o caminho ideológico perseguido pelos governos autoritários que se baseia na busca por “uma espécie de ‘ser verdadeiro e uno’ coletivo, oculto sob muitos outros ‘seres’ mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham” (HALL, *apud* BARBALHO, 2007:55). Será em nome dessa unicidade que os militares pautarão as estratégias de planejamento para a cultura, em busca de uma síntese e modelo de uma identidade cultural nacional.

Neste período, as subvenções passam a ser a principal forma de incentivo direto às artes, obedecendo a uma hierarquia na concessão de auxílios. O Conselho Federal de Cultura

² Renato Ortiz e Antônio Rubim ressaltam o caráter “tradicional” e conservador dos intelectuais escolhidos para compor o conselho. Utilizam-se, para isso, de uma classificação criada pelo filósofo Antonio Gramsci que distingue o intelectual “orgânico”, de aspiração revolucionária, do “intelectual tradicional”, representante da intelectualidade burguesa. Ortiz afirma ainda que a origem e ideologia destes fazem com que no campo da cultura o golpe de 64 se assemelhe mais a uma continuidade de um pensamento tradicional do que a uma ruptura deste. (ORTIZ, 1984)

³ Renato Ortiz em “A Moderna tradição brasileira” diferencia esses dois tipos de censura entre “tópica” e estrutural. (ORTIZ, 2009:115)

era o órgão responsável pela avaliação dos projetos enviados ao Ministério de Educação e Cultura solicitando financiamento. Cabia a ele o reconhecimento e registro das instituições culturais, sendo este pré-requisito para a subvenção ou auxílios ministeriais (CALABRE: 2009: 71). Sendo assim, as instituições, universidades, grupos ou artistas que quisessem ter seu trabalho subvencionado deveriam elaborar um projeto e protocolá-lo no MEC que, após uma análise de conteúdo, deferiria ou não a liberação de recursos para sua execução. Encontra-se na alínea “e” do artigo 2º do decreto-lei número 74 de 1966 a competência do conselho para concessão de subvenções:

“Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete: e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística;”

A grande quantidade de projetos de gêneros diferentes inscritos no Ministério contrastava com as escassas verbas disponíveis para a concessão das subvenções. Entre as demandas de instituições beneficiadas encontram-se: casas de cultura, universidades, centros de pesquisa, feiras, festivais, museus, espetáculos, direitos autorais, aquisição de imóveis, associações científicas, igrejas, congressos, entre outros. (MAIA, 2010:49). A prioridade fixada priorizava as instituições nacionais vinculadas ao MEC e obras de restauração, seguidas pelas obras novas de caráter nacional. (ATA DA 103ª SESSÃO DO CFC, *apud* MAIA, 2012:103).

Diversas são as formas de se produzir cultura. Algumas obras precisam de recursos prévios para que sejam viabilizadas, como é o caso da produção teatral, cinematográfica, circense, enquanto outras podem prescindir de recursos à priori, pois são mais bem remuneradas posteriormente como é caso da literatura, escrita teatral, composição musical, entre outros. Neste último caso, a censura era a forma como o regime controlava a publicação e acesso do público ao possível “conteúdo subversivo”. No entanto, através da liberação ou não de subvenções o estado exercia uma espécie de censura na fonte, controlando o que era produzido nas mais diversas áreas de acordo com o que autoritariamente julgava necessário e relevante para o público.

Durante o período de 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamentos ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 1984:89)

Não é fácil contabilizar, pelos poucos documentos que se tem acesso, quantas obras foram censuradas depois de realizadas, pelo departamento de censura. Entretanto, tarefa mais difícil é a de saber quantas obras deixaram de ser realizadas devido à falta de subvenção ao terem o seu conteúdo censurado previamente. Neste sentido, o dirigismo cultural realizado pelos militares somado ao investimento nos meios de comunicação de massa promoveram a substituição de uma produção artística diversificada e artesanal por bens de consumo da nova indústria cultural.

Desse modo, é lícito dizer que, no conturbado processo de construção de uma moderna indústria cultural no país, a "estrutura profunda" da censura foi mais essencial e atuante que a aparente: enquanto esta se preocupava com cortes e vetos a criações específicas, aquela buscava uma espécie de equalização do controle estatal sobre todo o processo cultural, de maneira a eliminar aos poucos os vestígios de formas de produção artesanais, só possíveis num Brasil "pré-moderno", que se queria superar, incompatível com o processo de globalização que já então acelerava os passos. (PELLEGRINI, 2014:162)

2.3 A dinamização das políticas culturais

A década de 70, considerada a mais brutal e violenta, com aumento de prisões e torturas torna-se uma espécie de paradoxo para as políticas culturais onde o Estado é repressor e incentivador. Se por um lado a repressão era cada vez maior – principalmente após a decretação do AI-5 – e os meios massivos de comunicação ditavam o que deveria ser consumido pela sociedade em uma cultura cada vez mais vazia e midiática, por outro, começava o período mais dinâmico das ações culturais oficiais, especialmente na gestão do ministro Ney Braga. Cabe aqui destacar, ainda na gestão do ministro Jarbas Passarinho o documento “Diretrizes para uma política nacional de cultura” de 1973 elaborado pelo CFC que requeria maior autonomia para a cultura, sugerindo a participação do cidadão comum, a diminuição da coerção estatal e a criação de um Ministério próprio para a Cultura. Este documento foi ignorado pelo governo federal, que no ano seguinte lançou o Programa de Ação Cultural com objetivo de promover um calendário de eventos culturais.

Ao assumir em 74 o general Geisel nomeia Ney Braga a ministro do MEC e promete uma “distensão” do regime – que será acompanhada pela cultura. O PAC, considerado uma experiência positiva, é aproveitado pelo então ministro, que lança a Política Nacional de Cultura, em 1975. Nas palavras de Sérgio Miceli:

Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo ainda modalidade de colaboração entre órgãos federais e de outros

ministérios, como por exemplo o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas (MICELI, 1984: 57)

No entanto, ao passo que o documento propõe como atribuições da política cultural a formação de um mercado de bens e o incentivo à produção através de concorrências entre fontes de produção – uma visão extremamente liberal –, também afirma que cabe ao Estado regular o acesso a esse mercado. Esse é o início de uma paradoxal atuação do Estado que ora intervém garantindo o acesso aos meios de produção cultural, ora somente regulamenta minimamente a livre iniciativa. Neste sentido, conclui, brilhantemente, Gabriel Cohn (COHN, 1984: 93): “[o documento] é construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuada por órgão estatal”.

Durante esse período podem ser citadas como importantes realizações do ministro Ney Braga: a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a expansão do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Destes, a Funarte representa a possibilidade de aplicação da Política Nacional de Cultura, além de ser o primeiro órgão com força política em um ministério onde era grande a primazia da “educação” em relação à “cultura”.

O sentimento de poderem enfim não apenas expressar suas reivindicações, mas inclusive contribuir diretamente para a fixação de diretrizes da política governamental em suas áreas de atuação contribuiu, por exemplo, para a adesão extensiva do pessoal do “cinema novo” ao projeto geiselista de “abertura”. Outros grupos de intelectuais e artistas vieram se juntar às manifestações de reconhecimento aos gestos de aproximação governamental, que se traduziam em concessões generosas ao orçamento das instituições culturais públicas e na ampliação do mercado de trabalho do qual dependem esses setores. (MICELI, 1984: 65-66)

A Política Nacional de Cultura possuía dois eixos de atuação: um patrimonialista, que privilegiava a preservação do arcabouço histórico, ainda baseado num ideal de defesa da cultura nacional e outro executivo, cujo objetivo era o incentivo dos meios de produção de atividades culturais que teriam dificuldades de sobreviver no mercado. Diante dessas duas possibilidades, a visão patrimonialista foi a preponderante justamente por tratar da conservação de uma cultura inerte, eminentemente neutra, desvinculada dos movimentos que lhes deram origem, de pouca inovação e produção crítica. As ações do governo se

concentraram no fomento de artes eruditas como o balé, a ópera, a música clássica e no fortalecimento do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) que mais tarde é acusado de manter uma visão elitista somente preocupada em manter a herança colonial branca e preterindo as artes populares e folclóricas (CALABRE, 2009:86).

Em meio a uma política estatal fomentadora de uma cultura museológica e a visão da cultura mercadológica do capital privado, as expressões vanguardistas ou críticas dificilmente encontram espaço para sustento. A expansão dos meios de produção cultural se dá de maneira relativa e desigual, pois começa a diferenciar os que pertencem à indústria cultural em constante desenvolvimento e, portanto, possuem suporte financeiro e aqueles que estão à margem deste processo, seja por não possuírem valor comercial – como de modo geral o teatro, a dança, a música erudita, o folclore – seja porque continuam representando ideais subversivos de esquerda.

2.4 Indústria cultural: conceito e início no Brasil

O termo “indústria cultural” cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer surge na década de 40, em meio ao pensamento crítico da Escola de Frankfurt sobre questão da perda da autonomia artística frente ao crescimento de uma cultura de massa em uma sociedade eminentemente capitalista. Essa alienação é inerente ao sistema, segundo os autores. A lógica encontrada no mercado é satisfazer o consumidor enquanto a função da arte é, entre muitas, a de justamente fazer oposição ao *status quo*, criticando a organização social e permitindo que o interlocutor seja surpreendido por uma experiência nova, muitas vezes libertadora. A fusão entre cultura e entretenimento é própria deste modelo, que obedece a uma receita pré-definida cujos ingredientes são: a padronização, a produção em série e a estipulação do produto “de cima para baixo”.

Em “A dialética do esclarecimento”, livro que trata pela primeira vez do tema, os autores sustentam que a modernidade retirou do indivíduo o protagonismo para dar lugar ao coletivo: o telefone, que ainda permitia que os participantes desempenhassem o papel de sujeito, deu lugar ao rádio, que por sua vez foi substituído pela televisão. Ressaltam ainda o caráter democrático dessas formas de comunicação, que igualam tanto o espectador retirando a sua espontaneidade quanto os programas exibidos, submetidos à mesma receita mercadológica.

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder

se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006:100)

A indústria cultural no Brasil se efetivou à sombra da censura numa busca por uma integração política entorno dos ideais militares e da busca por uma expansão de consumo pelos empresários. Neste sentido, conclui Micelli:

Parece haver, assim, uma segmentação irreversível do mercado de bens culturais. Cabe aos grandes empreendedores particulares explorar as oportunidades de investimento naquelas atividades e frentes de expansão capazes de assegurar as mais elevadas taxas de retorno sobre o capital, tais como os fascículos, a televisão, as estações de rádio FM, discos, as fitas cassete ou o videocassete, destinado aos modernos meios de reprodução eletrônica (MICELI, 1984:26).

Sendo assim, o Estado investia de maneira massiva nos setores desta indústria que após consolidados eram passados para o setor privado em forma de concessão. Essa dinâmica criou a chamada “estética do espetáculo” (SUSSEKIND, 1985:13) que alternava não só a forma de produção, mas a essência dos produtos culturais. A televisão, principal veículo desta nova indústria devido ao seu forte poder integrador, tinha dupla função: a do entretenimento controlado através de novelas ou seriados e da informação manipulada em telejornais. Renato Ortiz ainda resalta duas características da televisão: o fácil acesso do público e a possibilidade que se tem de criar estados emocionais coletivos (ORTIZ, 1988:116).

Se no início do século os empreendimentos artísticos, desatrelados da economia do país, conseguiam sobreviver de bilheteria, como era o caso do teatro, a passagem militar pelo poder marca o início de uma disputa entre Davi e Golias, onde aquele agora divide mercado com um setor com forte investimento em produção e divulgação. Aos poucos essas disputas passam a se dar internamente: setores como o teatro, o cinema e a música passam a ser divididos entre o comercial – representado pelos empresários teatrais – e o alternativo – representados por grupos, com repertório autoral.

O período que vai de 1974 a 78 é quando se define com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. [...] para cada espetáculo organiza-se um elenco sob responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. [...] Muda o texto, mudam os atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá. [De outro lado] a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social. A linguagem é o

campo da experimentação, mas o fim é atingir, através desse labirinto, novos conteúdos. (ALVES DE LIMA, 2005:235)

Nesta fase se consolidam os grandes conglomerados, que controlam mais de um meio de produção – impresso e digital. Renato Ortiz cita grupo de livreiros que financiaram o IPES⁴ como o AGIR, Globo, Kosmos, LTB, Monterrey, Nacional, Saraiva, entre outros, que após assinarem o protocolo de autocensura receberam grande incentivo entre 66 e 80. Evidente que essas grandes empresas sofriam prejuízos com a censura, no entanto, tinham consciência de que o Estado militar é que possibilitava suas atividades. (ORTIZ, 1988: 121).

3. A transição democrática na cultura

O retorno do regime democrático, com eleições indiretas é marcado na cultura com a criação do Ministério da Cultura por meio do decreto lei número 91.144 de 1985. Dois são os argumentos utilizados para justificar a separação MEC: o primeiro diz respeito ao aporte de verba, que sempre era absorvido em maior escala pela educação e o segundo relativo à necessidade da estruturação de uma política nacional de cultura efetiva (CALABRE, 2009:99). Esse período de transição é marcado por muitas alternâncias no controle do ministério – uma média de um ministro por ano – o que demonstra uma instabilidade institucional. Inicia-se, então, no setor cultural o que seria um longo período de políticas liberais através de uma forma de fomento que com o passar dos anos seria praticamente a única no conjunto de políticas culturais do Estado democrático: a renúncia fiscal.

A Lei Sarney de 1986 tinha como objetivos incluir a cultura na sociedade industrial e estimular as forças criativas individuais, retirando do Estado a função de fomentar a cultura. Embora o “espírito democrático” e antiestatizante da lei, era através da renúncia fiscal que as empresas patrocinavam os empreendimentos culturais, ou seja, os recursos continuavam sendo públicos oriundos dos tributos que as empresas deviam ao governo. Se por um lado houve uma valorização da cultura com a possibilidade de grande injeção de capital, por outro, o governo transferiu ao setor de marketing das empresas a escolha do que seria patrocinado ou não. Na prática, a lógica não se diferencia da utilizada no regime militar: a escolha balizada nos ideais da segurança nacional agora passa a ser feita de acordo com o valor de mercado do produto cultural. Alvo de críticas devido à falta de transparência e priorização de um

⁴ Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – articulado por um grupo de empresários avessos ao regime de João Goulart.

determinado grupo empresarial, a lei Sarney foi extinta e deu lugar à lei Rouanet durante o governo Collor.

O primeiro marco para a transição democrática na cultura se dá com a adoção dos direitos culturais como direitos fundamentais no artigo 215 da Constituição de 1988 “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Embora o conceito de “direito cultural” previsto na carta ainda seja nebuloso, o seu reconhecimento como direito constitucional faz com que seja compromisso do Estado garanti-lo. No entanto, não é o que se verifica na prática já que os governos seguintes parecem seguir na contramão desta conquista.

Poucas gestões conseguiram ser tão danosas à cultura quanto a do presidente Fernando Collor de Mello que assim que assumiu o governo promoveu um verdadeiro desmonte ao fechar o Ministério da Cultura (reduzindo-o a uma secretaria), o Conselho Federal de Cultura junto com o Concine, a Fundação Nacional de Artes Cênicas, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Fundação Nacional Pró-Leitura. Mais tarde, no governo Itamar Franco o Ministério da Cultura foi recriado juntamente com a Funarte e o IPHAN.

O principal mecanismo de apoio federal passou a ser a Lei Rouanet, criada pela lei 8.313 de 1991, vigente até hoje, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Fundo de investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o mecenato. A nova lei, entretanto, sofre críticas de alguns setores artísticos que apontam a manutenção da matriz liberal, que se iniciou com a Lei Sarney em 1986, com a maior parte do incentivo sendo feito através da renúncia fiscal de empresas, o que vai de encontro à ideia de que a cultura é um direito fundamental, sendo, portanto, obrigação do Estado garantir o seu financiamento direto. Dos três mecanismos previstos na lei, os Ficarts, que seriam um híbrido de financiamento público e privado, nunca foram ativados e o Fundo Nacional de Cultura, vinte e três anos após a criação da lei, carece de regulamentação para sua utilização.

Cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados. (RUBIM, 2007:25)

A cultura parece sofrer do oposto: o Estado, controlador e autoritário durante a ditadura, agora se faz absolutamente ausente em tempos de democracia, sem qualquer

perspectiva ou diretrizes para uma política cultural efetiva a não ser pela concessão da renúncia. Em 1995, durante o governo FHC, ao tentar atrair o investidor privado, o MinC lança um caderno intitulado “Cultura é um bom negócio”, além de destinar somente 0,14% do orçamento nacional para a cultura no seu último ano de governo (RUBIM, 2007:26). O Fundo Nacional de Cultura, considerado o mecanismo capaz de promover uma distribuição mais democrática de recursos entre as regiões carece de transparência nos critérios adotados para seleção dos projetos beneficiados e de regulamentação, sendo considerado de difícil acesso. Ainda durante o governo FHC foi oferecido um abatimento de 5% do imposto devido pelas empresas que agora poderiam financiar 100% do orçamento do projeto artístico com dinheiro da renúncia, sem qualquer investimento privado.

A combinação entre a escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez com que boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar a política de financiamento e, pior, as políticas culturais tão somente com as leis de incentivo. (RUBIM, 2007:25)

Na tentativa de romper com essa lógica de ação federal, surge em 1999, em São Paulo, o movimento “Arte contra a barbárie”, organizado por diversos grupos artísticos insatisfeitos com os obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet. Essa pressão dos grupos teatrais resultou na Lei de Fomento da Secretaria de São Paulo, que é um modelo para as secretarias municipais do resto do país como um exemplo de política democrática de distribuição de recursos. A estipulação de um teto para captação de recursos (em torno de R\$400 mil) permite que os projetos de menor porte sejam priorizados face aos produtos de mercado, que devido ao alto custo de produção, continuam recorrendo à lei federal.

O desafio do governo seguinte, com gestão ministerial de Gilberto Gil era democratizar o acesso do público à cultura e dos artistas aos meios de produção cultural. Em seu discurso de posse o ministro fala em encurtamento de distâncias entre o ministério e a população, a ampliação antropológica do termo “cultura” para “tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. (...) Cultura como usina de símbolos de um povo” e de um Estado interventor “não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar.” (GIL, 2003:11). Neste sentido, afirma Isaura Botelho:

Somente em 2003, depois de tantas idas e vindas ao longo desses anos, o Ministério da Cultura deu início a um intenso processo de discussão e reorganização do papel do Estado na área cultural. Neste sentido, houve um grande investimento no sentido de recuperação de seu orçamento e a

discussão de mecanismos que possibilitassem uma melhor distribuição de seus poucos recursos do ponto de vista do equilíbrio regional. (BOTELHO, 2007:127-128)

De fato, a gestão de Gilberto Gil se esforçou para dinamizar o acesso à cultura através da criação do Sistema Nacional de Cultura (órgãos integrados dos governos federal, estadual e municipal), dos Pontos de Cultura (cujo objetivo é construir uma produção cultural local contínua, abandonando a ideia de atividades eventuais e descentralizando as funções ministeriais), a Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais. A medida mais impopular foi a tentativa de regulamentação da Agencia Nacional de Cinema (ANCINE) pela Lei de Audiovisual que a transformava na Agencia Nacional de Cinema e Audiovisual (ANCINAV) e que recebeu diversas críticas, principalmente por parte da mídia, como uma medida “autoritária” de controle de celulares e da internet.

Atualmente, a lei Rouanet, principal lei federal de incentivo, passa por uma reformulação que pretende retirar das empresas o poder de escolha dos projetos culturais para devolvê-lo ao governo. Essa e outras mudanças são proposições do Procultura, ainda em fase de votação no Congresso, que pretende corrigir as distorções na atual lei. O projeto de lei faz parte de um conjunto de medidas políticas do governo Lula de implementação de um Estado social e sofre críticas por parte dos grandes produtores de cultura. Esse discurso, seguido pelo MinC assume uma intervenção estatal nas políticas públicas no sentido de corrigir as injustiças de uma sociedade baseada no livre mercado.

4. Possíveis heranças

A transição democrática das políticas culturais é controversa e descontínua. Após quase três décadas de autoritarismo o setor passa por um marasmo cultural na década de 90 onde a cultura é amplamente atrelada à economia e vira uma espécie de bandeira econômica para desenvolvimento do país. A estruturação tardia do MinC parece se consolidar somente duas décadas após a sua criação, com a descentralização de suas atividades, a integração com órgãos estaduais, o levantamento de dados (o MinC realiza em 2006 uma parceria com o IBGE para recolher dados sobre a cultura) e o início de uma capacitação de profissionais que se dá com o primeiro concurso público realizado pelo ministério também em 2006 para 215 cargos de funcionários, quase 20 anos após a sua criação.

A principal estratégia de fomento, a Lei Rouanet, só reproduz as desigualdades no acesso à cultura. Neste sentido, diversas são as críticas que podem ser feitas: a concentração de rendas no Sudeste (onde se encontram os maiores produtores culturais), a determinação

dos projetos patrocinados pelos departamentos de marketing das empresas, o uso exclusivo de recursos públicos (as empresas acabam fazendo propaganda das suas marcas usando dinheiro público), a concentração de verbas em poucos projetos (muitas vezes um único projeto, como é o caso de musicais, recebe aporte financeiro semelhante ao orçamento anual das secretarias municipais de cultura⁵), a falta de acesso do grande público devido aos altos valores de ingresso praticados mesmo com verba pública, o desvio de função e falta de critério para estabelecer o objeto de incentivo (projetos de construção de pontes, viadutos e igrejas até financiamento de escolas de samba), a ausência de contrapartida social, o clientelismo, a atribuição de valor comercial ao projeto, entre outros.

Evidencia-se, a orientação para a produção cultural de mercado, acrítica e padronizada, conforme os ditames da indústria cultural. Os produtores de cultura são orientados a escolher o projeto com maior possibilidade de captação, uma lógica parecida com aquela do regime militar, quando o parâmetro para a escolha pelos produtores de determinado projeto a ser produzido era o seu potencial para ser censurado ou não.

Na contramão desta lógica, o governo se esforça para garantir uma democratização dos meios de acesso à cultura. Neste sentido, considero importante como um segundo marco de transição a votação do Plano Nacional de Cultural, estabelecido pela lei 12.413 de 2010 que cria diretrizes claras para o planejamento cultural do governo federal. A emenda constitucional 48 em 2005 estabelece a necessidade da estruturação do PNC “visando ao desenvolvimento cultural do país e à integração das ações do poder público” (EC 48, 2005). As metas do PNC envolvem a valorização das culturas populares, da liberdade de expressão, dos direitos humanos, do acesso à cultura, da democratização das políticas culturais, da inclusão de pessoas com deficiência e da responsabilidade dos agentes públicos na realização dessas políticas.

O equilíbrio entre a intervenção do estado e uma política neoliberal é delicado. Se por um lado o Estado interventor pode ser taxado de autoritário, o Estado ausente, que entrega a cultura às vontades do capital no mercado econômico, pode dar margem a medidas tão autoritárias quanto o intervencionista. A nossa frágil democracia se esforça para afastar os fantasmas de um período nebuloso e a cultura não foge à regra, pois é possível perceber focos de uma herança autoritária em muitos setores como bem coloca Antônio Rubim:

⁵ No ano de 2014, enquanto o valor total de recurso orçamentário do município do Rio de Janeiro para a realização dos projetos de música é de R\$4.000.000,00. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2014), a produção do espetáculo “Elis, a musical” recebeu aprovação do MinC (número do Pronac 140707) para captar R\$ 5.057.975,00. Link (acesso dia 15/07/2014): <http://novosalic.cultura.gov.br/cidadao/dados-projeto?idPronac=501eac548e7d4fa987034573abc6e179MTczMzU1ZUA3NwVmUiEzNDUwb3RT>

O IPHAN tem sido um dos organismos mais persistentes e relevantes das políticas culturais do Estado brasileiro, adquirindo inclusive um renome internacional. Durante parcela significativa de seu itinerário, ele privilegiou apenas a cultura: monumental, ocidental, branca e católica. Somente palácios, igrejas e fortes foram objeto de tombamento e preservação (RUBIM, apud MICELI e GONÇALVES, 2007:6).

Se o Plano Nacional de Cultura, eleito aqui, talvez até prematuramente, como um segundo marco na transição democrática, conseguirá implementar o que propõe, só poderá ser avaliado daqui a alguns anos. No entanto, apesar de situados em momentos políticos diversos o atual Plano Nacional de Cultura obedece a uma lógica estrutural realizada na Política Nacional de Cultural de 1975: ambos se denominam “diretrizes para a ação governamental”. A contradição fica por conta da delimitação do papel do Estado em cada um, pois se por um lado o documento de 1975 definia como atribuição do ministério a de “apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, **sem intervenção** (grifo meu) do Estado, para dirigir a cultura” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975:6), o PNC atual estabelece a responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais” (Lei 12.343, art. 1º, X). É claro que o contexto no qual esses documentos foram produzidos determina a sua boa-fé e cumprimento, mas também é possível perceber que a estrutura das políticas culturais continua muito semelhante: ambas apoiadas em um plano de diretrizes com órgãos ministeriais dando suporte. O governo atual conta com alguns órgãos criados na década de 60 e 70 como a Funarte e o IPHAN que se por um lado traduzem em sua forma de agir um pensamento democrático, próprio do governo atual, foram criados dentro de outra lógica política, em um contexto antidemocrático.

Ainda assim, apesar da origem, não são as instituições sobreviventes um reflexo do pensamento opressor da época em que foram criadas, a maior herança autoritária, também reproduzida pelos governos democráticos é a lógica sintética de uma “essência” da identidade cultural. A busca de elementos que captem essa única natureza suprimi a pluralidade de manifestações culturais de um povo. Essa forma de pensar a identidade cultural pode ser observada tanto na defesa dos ideais de segurança nacional no regime militar, quanto nas medidas neoliberais que acabavam por incentivar a indústria cultural e a padronização dela decorrente. A esse respeito, conclui Alexandre Barbalho:

O discurso identitário, se perde o essencialismo autoritário e conservador dos anos 1930/40 e 60/70, passa a ser pautado pela lógica do mercado globalizado. Uma vez posto em xeque o lugar unificador e integrador da identidade nacional, parece prevalecer o discurso liberal da diversidade, onde todos são iguais perante o mercado. (BARBALHO, 2007:56)

O marco para a substituição deste pensamento unificador é apontado por muitos autores como sendo a gestão de Gilberto Gil (BARBALHO, 2007, BOTELHO, 2007, CALABRE 2009, RUBIM, 2007) quando o conceito de diversidade passou a ser o foco das ações do governo. O trabalho de afloramento e resgate dessas diferentes expressões, no entanto esbarra em dois aspectos fundamentais: o primeiro se insere na harmonização destas expressões, que muitas vezes entraram em conflito, e conseqüentemente com um ideal de convivência ou coexistência, o segundo diz respeito a mutabilidade, já que ao afirmarmos que “cultura” não é somente uma memória a ser preservadas, assumimos um compromisso com a proteção de novas formas de produção e a produção de novas formas.

(...) identidades são produtos de formação histórica, realidade dinâmica, sempre em transformação, o que justamente faz produtiva a relação entre memória e criação, pois os problemas enfrentados pela sociedade mudam com as conjunturas e exigem respostas originais. Além disso, a cultura não é apenas um bem coletivo, uma tradição a preservar. Ela é uma produção coletiva, constante incorporação do novo. (BOTELHO, 2007:126)

CONCLUSÃO

A história das políticas culturais é marcada por extremos do intervencionismo dos governos militares à ausência de medidas no início dos governos democráticos. Aquele, ao censurar a produção cultural, criou o cenário ideal para consolidação da indústria cultural, ao passo que estes, especialmente no final da década de 80 e 90, reduziram a cultura ao entretenimento, cujos produtos deveriam ser patrocinados pela iniciativa privada com dinheiro público.

Governo e indústria tinham em comum o interesse pela integração nacional e desenvolvimento de um mercado de bens de consumo culturais: o primeiro por uma questão de controle ideológico e a segunda por interesse financeiro. O controle do que era produzido se dava de três maneiras: a censura, que reprimia o que era considerado desviante dos “valores tradicionais”, os investimentos em meios de comunicação de massa que faziam parte de um projeto de modernização e integração do país e a criação de órgãos ligados ao executivo que cuidavam das diretrizes do planejamento e distribuição culturais.

Os governos que assumiram após a transição democrática adotaram uma postura oposta: a cultura sofreu um verdadeiro desmanche – promovido em especial por Fernando Collor de Mello – e a política cultural ficou a cargo da renúncia fiscal. Sendo assim, o papel de controle exercido pelo Estado passou para o setor de marketing das empresas que financiavam de acordo com o valor de mercado do projeto cultural. Apesar de garantidos na

Constituição de 1988, os direitos culturais continuam sem uma definição. As últimas gestões se esforçam para tentar democratizar o acesso à cultura por parte da população e dos meios de produção dos artistas, mas esbarram em uma forte indústria de bens culturais já consolidada e respaldada pelas leis de incentivo atuais.

A padronização da produção artístico-cultural evidenciada na ditadura e repetida pelas políticas que se seguiram na transição começa, aos poucos, a ser substituída por uma prática mais democrática, de consulta popular e escuta dos agentes sociais envolvidos na produção. Medidas pontuais, descentralizadoras, afloram um novo modelo respeitador das particularidades de criação artísticas aliadas ao direito universalizante do acesso à cultura e aos meios de produção.

O desafio que se impõe é a criação de planejamentos que não sejam destruídos a cada gestão. Os resultados de investimento na área cultural são pouco concretos e, portanto, de difícil apuração. Ainda assim, a emergência de uma legislação com bases na participação popular pode ser evidenciada na criação da nova lei federal para a cultura (Procultura) e em algumas leis de fomento como a da cidade de São Paulo, que, na contramão do incentivo à bens culturais efêmeros, prioriza o fomento de grupos artísticos e o trabalho continuado. Não se pode negar que a indústria ainda é predominante no cenário cultural do país, no entanto, muitos são os apontamentos e conquistas de um novo pensamento para as políticas culturais, com gestores mais bem preparados, poderes descentralizados além da crescente participação popular.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ALVES DE LIMA, Mariangela. Quem faz teatro, in Anos 70: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In Políticas Culturais no Brasil, Salvador: EDUFBA, 2007.

BOTELHO, Isaura. Políticas culturais no Brasil: A política cultural & o plano das ideias. In Políticas Culturais no Brasil, Salvador: EDUFBA, 2007.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balaços & perspectivas. In Políticas Culturais no Brasil, Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Políticas Culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

DECRETO-LEI n.74 de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Cultura. MEC: Rio de Janeiro, Ano I, n.1, julho de 1967.

GIL, Gilberto. Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional : o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

_____. A construção do “senado” da cultura nacional em tempos autoritários (1967-1975). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. Revista de administração de empresas, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 27-31, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Política Nacional de Cultura. Brasília, 1975.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois, in: estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 43, p. 151-178, jan./jun. 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes desafios, enormes tradições, in Políticas Culturais no Brasil, Salvador: EDUFBA, 2007a.

_____. Políticas culturais do governo Lula/ Gil: desafios e enfrentamentos. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007b.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, Regulamento do processo de seleção de patrocínio a projetos culturais. Rio de Janeiro, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.