
Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil

Sérgio Miceli

Professor titular no Departamento de Fundamentos Sociais e Jurídicos da Administração e chefe do Núcleo de Pesquisas e Publicações da EAESP/FGV.

“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 feito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional.” (Trecho do documento Política Nacional de Cultura, Brasília, MEC, 1975, p. 9.)

Alguns estudiosos já se referiram ao Estado como “o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70”.¹ Tal postura parece procedente, caso se entenda por mecenato a disposição em subsidiar intelectuais e artistas que não encontram colocação segura no mercado para os bens que produzem. Ou então, como parece ocorrer no Brasil e em inúmeros outros países, o “mecenato” governamental sustenta atividades e gêneros artísticos às voltas com um público declinante e que passam a depender crescentemente da proteção oficial. Desta maneira, a presença do Estado revela-se proporcional às dificuldades de mercado, ou melhor, à impossibilidade de autofinanciamento para uma dada atividade de produção intelectual ou artística. Quanto maiores se mostram as dificuldades de comercialização de um determinado gênero de produção artística ou intelectual no âmbito do mercado de bens culturais, mais densas tendem a se tornar as pressões dos produtores e especialistas, com vistas a ampliar as faixas de atendimento material e institucional por parte da iniciativa pública. É justamente por força dessa tendência “previdenciária” que os setores produtivos mais dependentes dos subsídios oficiais na área cultural buscam justificar esse apoio, salientando o valor da atividade em questão para o sucesso de uma política cultural “patrimonialista”, que adquire assim o status de conteúdo “universal” das políticas públicas no campo da cultura. Quer dizer, o fato de a intervenção do Estado ocorrer precisamente naquelas

atividades culturais que vêm encontrando dificuldades crescentes de sobrevivência em função de critérios estritos de mercado (público, rentabilidade etc.) contribui para a tônica marcadamente “conservacionista” da política cultural oficial.

Tais tendências são responsáveis, em última análise, pela postura defensiva da iniciativa governamental na área cultural, deixando a cargo da empresa privada as melhores oportunidades de investimento e faturamento no campo da produção cultural. 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 vídeo-cassete, destinado aos modernos meios de reprodução eletrônica. Os responsáveis pela iniciativa pública na área cultural se incumbiriam, então, das tarefas defensivas de proteção e conservação do acervo histórico e artístico “nacional” já indexado como material “museológico”, bem como daqueles gêneros e eventos culturais que só conseguem se reproduzir às custas da proteção governamental, como, por exemplo, a ópera, o balé clássico, o teatro declamado, a música erudita, e assim por diante.

A despeito dessa tendência de longo prazo quanto às prioridades da política pública na área cultural, ao longo da década de 70 ocorreram transformações importantes nos conteúdos e orientações da política cultural no tocante ao trabalho de conservação do patrimônio histórico e artístico “nacional”.

Dentre os fatores que contribuíram para tal situação, o primeiro foi, sem dúvida, o alheamento de importantes segmentos de intelectuais e artistas em relação às iniciativas governamentais. A insegurança e o medo gerados pelos desmandos cometidos pelos serviços de segurança e censura, quer sobre pessoas, quer sobre obras, acabaram se convertendo em óbices à colaboração com os esforços dos dirigentes culturais do regime. Tais dificuldades não se cristalizaram a esse ponto em outras frentes da produção intelectual, como no caso das ciências sociais, em virtude da restrita visibilidade social e da repercussão pública “localizada” desse tipo de produção. Embora não tenha havido o destrocamento de instituições ou o desmantelamento das atividades culturais, a exemplo do que ocorreu na Argentina, no Chile e no Uruguai, inúmeros empreendimentos acabaram se revelando inviáveis, seja por ingerência direta dos órgãos e agentes de censura, seja por decisão própria dos artistas e intelectuais. Circunstâncias dessa ordem foram progressivamente cerceando a atuação dos órgãos oficiais nas frentes de expansão da produção cultural.²

O segundo fator relevante para a ênfase governamental na política de preservação “patrimonial” prende-se à sensibilização de setores de peso no interior da coalização dirigente para a importância política de se ampliar a presença pública na área de produção cultural. A expansão colossal de grandes redes privadas de entretenimento e informação patenteou ainda mais a precariedade de recursos e de pessoal da infra-estrutura institucional oficial. Nesse sentido, a atuação gover-

namental no campo da produção cultural caracterizou-se por uma postura eminentemente reativa e defensiva, estando muito aquém do ritmo de desenvolvimento logrado em outras áreas de investimento social privilegiadas pelo poder público. Ao contrário do que se costuma dizer, a atitude oficial consistiu em marcar sua presença e intervir de modo consistente sobre os rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando os gêneros e veículos mais rentáveis como "reserva" cativa da iniciativa privada.

Ainda dentre esses condicionantes de ordem conjuntural, o *marketing* do regime constituiu-se decerto na motivação decisiva das políticas públicas adotadas na área cultural. A chamada política de "abertura" acarretava forçosamente a exigência de melhorar a imagem de marca do regime, quer dizer, requeria a definição de espaços institucionais para os quais fosse possível canalizar recursos em favor da nova geração de produtores culturais naqueles gêneros mais dependentes do apoio governamental. A preservação do patrimônio histórico e artístico converte-se então num terreno de consenso em torno do qual é possível fazer convergir os esforços de agentes cujos interesses e motivações certamente colidiriam em gêneros de produção cultural em que a problemática estivesse fortemente referida a questões de atualidade social e política. O patrimônio constitui, portanto, o repositório de obras do passado sobre cujo interesse histórico, documental, e por vezes estético, não paira qualquer dúvida. Trata-se de obras e monumentos que, no mais das vezes, já se encontram dissociados das experiências e interesses sociais que lhes deram origem.

Alguns defensores da postura "patrimonial" na área cultural oficial justificam tal ênfase em termos de uma delegação que a sociedade faz ao Governo, indicando ao mesmo tempo os sítios, monumentos e obras a serem preservados. Não obstante, desde os primeiros anos de vigência do novo regime, verifica-se o empenho de diversos setores dirigentes em redesenhar algumas linguagens e meios de comunicação coletivos. Basta mencionar a iniciativa do Banco Central de modificar o leiaute do papel-moeda, as campanhas de relações públicas, desencadeadas durante o governo Médici, explorando os dividendos políticos de eventos como a Copa do Mundo, a reforma dos Correios e Telégrafos, e a propaganda maciça das obras conspícuas do "Brasil Grande" (Itaipu, ponte Rio-Niterói etc.)

O elemento propulsor do trabalho cultural desenvolvido pelas instituições públicas federais deriva de uma postura eminentemente patrimonial, que se volta quer para a restauração de monumentos de "pedra e cal" e obras de arte do passado (PCH, IPHAN, SPHAN etc.), quer para a "conservação" de algumas atividades artísticas (artes plásticas, música erudita etc.), quer para a "indexação" de elementos materiais e outros associados às manifestações populares (folclore), quer enfim para a "proteção" material e institucional de produtores cujas atividades vêm perdendo terreno no mercado de bens culturais (teatro, cinema). Isto significa que a postura "patrimonial" permeia inclusive uma parcela substancial das atividades desenvolvidas pelas instituições pertencentes à chamada vertente "executiva" do MEC (Funarte, Embrafilme, SNT, INL). Ainda que alguns setores de atividade, como por exemplo o teatro, e sobretudo o cinema, continuem atraindo um público

considerável, tendo alcançado um estágio avançado de diferenciação de ofícios nas respectivas "classes" (associações de produtores, sindicatos de atores e técnicos, associações de críticos etc.), tais gêneros correspondem a conjunturas passadas na história da produção cultural.

Segundo as evidências disponíveis, o público para tais atividades encontra-se em declínio, inclusive em diversos países desenvolvidos (EUA, França etc.). Tal tendência reforça-se ainda mais dada a obsolescência dos esquemas comerciais de exibição teatrais e cinematográficos. Diante dessa situação, os grupos de interesse atuantes em cada uma dessas atividades passam cada vez mais a requerer o auxílio do Estado, de maneira a compensar os prejuízos que a carência de público e a conseqüente perda de sustentação no mercado provocam.

Como se sabe, essas tendências não são peculiares ou restritas ao caso brasileiro. Tanto nos EUA como na maioria dos países europeus, as despesas de consumo cultural das famílias concentram-se crescentemente na aquisição de "máquinas culturais" (aparelhos de televisão, toca-discos, receptores de rádio para casa e para carro), seguida pela compra de publicações, de discos e fitas, de jornais, colocando-se em último lugar a quantia diminuta destinada a ingressos para teatro, cinema e espetáculos congêneres.³ Embora o conjunto dessas despesas não ultrapasse o teto de 5% do consumo global das famílias, a parcela gasta com atividades de lazer vem-se ampliando consistentemente nos últimos 20 anos, sendo apenas superada pelos gastos com saúde e telecomunicações. E o montante da renda domiciliar alocado na aquisição de equipamentos culturais vem se expandindo, em detrimento da parcela de recursos canalizada para espetáculos fora de casa (concertos, peças, filmes etc.). Tais evidências caracterizam uma "cultura" praticada a domicílio às custas da relegação daquelas atividades culturais praticadas no âmbito de equipamentos coletivos. Não é de se estranhar, por conseguinte, que o resultado dessa tendência nos grandes centros urbanos seja o progressivo déficit dos grupos de artistas e intelectuais que se valem desses espaços coletivos (teatros, óperas, museus, salas de concerto etc.).

Eis algumas das determinações históricas que estão na raiz do privilegiamento da vertente "patrimonial" tanto no Brasil como nos EUA e em países europeus. Quase todas as atividades artísticas que dão prejuízo passaram, nas duas últimas décadas, a ser subvencionadas pelo poder público, fazendo com que o montante mais elevado de recursos canalizado para a área cultural seja alocado a serviços incumbidos do trabalho de preservação e restauração do legado histórico e artístico.⁴

A explicação para essa tendência envolve complexa argumentação. Em primeiro lugar, a preservação de inúmeras atividades artísticas e intelectuais, bem como as condições de reprodução de ofícios e habilidades artesanais requeridos por essas mesmas atividades deveram-se ao fato de se terem tornado objeto de consumo exclusivo das frações cultas dos grupos dirigentes. O apoio material e institucional com que têm sido aquinhoadas mostra-se proporcional à força social e política dos grupos de elite fruidores desse gênero de bens. Diante da impossibilidade de o mecenato continuar em mãos

de algumas poucas famílias ricas, dado o vulto de recursos necessários para subsidiar tais atividades culturais de luxo, o trabalho de preservação, restauração e difusão do acervo histórico e artístico foi aos poucos sendo entregue à responsabilidade de instituições e técnicos públicos especializados no trato de bens culturais. Mesmo em países capitalistas mais desenvolvidos do que o Brasil e dotados de uma infra-estrutura diversificada e sofisticada de produção, difusão e consumo cultural, como os EUA e a França, o retraimento dos grandes mecenas privados e, conseqüentemente, a influência declinante das fundações particulares acabaram levando à criação de duas poderosas fundações públicas na área cultural nos EUA, e ao fortalecimento do Ministério da Cultura e à multiplicação de entidades oficiais culturais no caso francês.⁵ A despeito da aferição permanente que fazem das preferências dos usuários em matéria de consumo cultural, verifica-se nos EUA e em outros países europeus um processo de "estatização" dos mecanismos, entidades, colegiados e agentes diretamente ligados às instâncias decisórias na área de produção, difusão e consumo cultural.

De outro lado, a força política e cultural da vertente "patrimonial" deriva da disjunção crescente entre o produto veiculado pelos meios de comunicação de massa operando em bases comerciais capitalistas e os bens culturais subsidiados a fundo perdido por entidades governamentais ou por outras modalidades oficiosas de mecenato. Na raiz desse processo de mudança cultural situa-se a crise de legitimidade com que se defronta o mercado de bens culturais, cindido pela cerrada competição entre os grandes empresários modernos da atividade cultural. As principais redes privadas de entretenimento e informação, as entidades governamentais, as confissões religiosas e os partidos políticos buscam impor seus padrões de legitimidade e suas próprias instâncias de consagração.

Sem entrar no mérito da questão, importa reiterar que uma parcela significativa dos recursos oficiais carreados para a área de produção cultural é hoje canalizada para aquelas frentes de trabalho marcadamente "patrimoniais", ou, então, acaba sendo repassada a intelectuais e artistas às voltas com a preservação de gêneros da produção cultural que deixaram de contar com as condições materiais e institucionais que lhes deram existência, continuidade e sentido. Destarte, a parcela majoritária dos produtores atuantes nos setores de arte erudita (das artes cênicas, balé, teatro, ópera, dança, passando pela música erudita, até as artes plásticas), devota-se a uma atividade predominantemente "museológica". Daí as demandas insistentes para a montagem de centros de documentação, bancos de dados e referências, bibliotecas especializadas, arquivos iconográficos, museus da imagem e do som, e similares. Dado o vulto considerável dos recursos exigidos para a implantação e operação desse tipo de empreendimentos, o poder público também acaba arcando com o ônus de subsidiá-los.

A história recente das instituições culturais federais revela um confronto manifesto entre orientações doutrinárias nos marcos do que se convencionou entender por "política cultural". As diferenças de postura ocorrem quer em função dos conteúdos privilegiados da atividade cultural, quer por força do papel reservado aos

produtores de cultura profissionais, quer enfim em razão do tipo de público-alvo cujas demandas seriam acolhidas prioritariamente pelo poder público na área cultural. Para simplificar a demonstração, basta contrapor os conteúdos alternativos do que se entende por "política cultural pública", tal como acabou sendo construída e operacionalizada durante as gestões dos ministros Ney Braga e Eduardo Portela.

No intuito de qualificar a postura oficial implantada ao tempo da gestão Ney Braga no MEC, tomemos como foco de análise o documento-síntese *Política Nacional de Cultura* (1975). Dentre as diretrizes dessa política, a postura de salvaguarda do "patrimônio histórico e artístico" configura a única esfera de atividade dos órgãos e agentes do poder público. A noção de patrimônio envolve tanto o acervo associado à história dos grupos dirigentes como as tradições e costumes das classes populares, definidas como folclore ou populario.⁶ Postura idêntica caracteriza a qualificação dos objetivos. A PNC visa "a preservação dos bens de valor cultural", no intuito "de preservar um núcleo irredutível de cultura autônoma que imprima feição própria ao teor de vida do brasileiro". Pretende-se, por essa via, erigir um dique "caracteristicamente nosso", em condições de auxiliar a triagem de traços culturais "perversos" produzidos pelo desenvolvimento urbano-industrial e de sustar a "imposição maciça, através dos meios de comunicação, dos valores estrangeiros". A meta "patrimonial" serve, ao mesmo tempo, para definir pautas próprias de atuação governamental e suprir de conteúdos e significações da "alma brasileira" as metas de segurança e desenvolvimento. Na parte descritiva dos componentes básicos da PNC, é possível discernir os dois campos privilegiados aos quais se deve cingir prioritariamente a atuação dos organismos públicos. De um lado, os diversos gêneros e atividades da chamada cultura legítima, que constituem, em última instância, o que se entende por "patrimônio histórico e artístico" e, de outro, o espectro diversificado de manifestações legado pelas classes subalternas, ou melhor, o "patrimônio menor" deixado pelas classes populares (o folclore).

Os documentos e textos produzidos ao longo da gestão Portela lidam com pares conceituais idênticos, mas com sinais trocados.⁷ Haveria, de uma parte, aquelas atividades que constituem o campo da "cultura de elite", destinadas à fruição dos segmentos educados e, de outra, quaisquer práticas ou formas de expressão associadas aos estratos de baixa renda, destituídos de trunfos materiais, educacionais ou políticos. Ao invés de a ênfase recair sobre a meta "patrimonial" a ser lograda em ambas as frentes de produção cultural — seja a frente de profissionais da cultura envolvidos com o acervo passado e presente da classe dirigente, seja a frente indiferenciada do folclore como acervo "construído" e "depurado" do passado das classes populares — a orientação em pauta privilegia as manifestações contemporâneas das classes populares valendo-se das expressões "cultura da sobrevivência" ou "cultura da subsistência". Não se trata, é claro, de um enfrentamento algo bizantino entre os defensores da superioridade estética ou histórico-documental do acervo legado pelas classes dirigentes e os porta-vozes de uma nova era cultural de valorização das coisas do povo. O alvo político da nova orientação doutrinária não deixa mar-

gem a dúvidas. Era preciso resistir às tendências expansionistas e, ao que tudo leva a crer, vitoriosas, do pessoal "conservacionista", ao veio "museológico" dos dirigentes da vertente patrimonial no interior da estrutura administrativa do MEC. Em lugar de carregar nas tintas do "nacional", do legado "comum" e "brasileiro", os teóricos da gestão Portela valorizam o traço "regional" e "local", sede do que é "autêntico" e "nosso". Ao recusar uma definição estrita da atividade cultural vigente numa economia de mercado,⁸ esse grupo de gestores da nova orientação de política cultural tenderá, mesmo sem o desejar, a oferecer resistência às demandas dos artistas e intelectuais mais dependentes dos subsídios governamentais.

O conflito entre uma vertente "executiva" e uma vertente "patrimonial" remonta aos primeiros tempos de atuação do PAC, persistindo até às vésperas da criação da Funarte. Naquele momento, a diretriz firmada pelos gestores do PAC consistiu na promoção de "eventos", no intuito deliberado de diferenciar esse tipo de iniciativa da política de "tombamento". O êxito dos empreendimentos do PAC esteve consistentemente calcado numa aliança com aqueles setores de produtores profissionais carentes de incentivos e recursos governamentais. Em outras palavras, o sucesso do PAC e, mais tarde, da Funarte, a repercussão favorável na imprensa e junto aos próprios artistas e intelectuais, têm muito a ver com a ampliação das oportunidades que então se abriram no mercado de trabalho cultural. Nesse sentido, a gestão Ney Braga assinala um período de revigoração das instituições públicas federais voltadas para o atendimento setorial (Embrafilme, SNT etc.). Passando a dispor de autonomia financeira, administrativa e até doutrinária, essas entidades foram-se desprendendo da tutela exercida pelos órgãos de cúpula do MEC. Enquanto na gestão Ney Braga os artistas e intelectuais sentiam, na teoria e na prática da "política cultural oficial", que o MEC, o DAC, o PAC e demais organismos estavam a serviço de seus interesses, prontos para o encaminhamento de suas demandas, a doutrina em voga durante a gestão Portela contribuiu para intranquilizá-los. Não obstante, na prática, a nova orientação não chegou a ter maiores conseqüências fora do âmbito estrito da Seac, onde sucederam as experiências de "pesquisa participante".

A despeito dos acenos táticos em direção aos produtores e usuários do que consideravam como "cultura burguesa", um móvel importante da opção Seac — "na direção dos setores da população de baixa renda, na direção daquelas regiões do país menos desenvolvidas" — foi o desejo de restaurar as funções de coordenação que se haviam esvaziado na transição do DAC para a Seac e em meio ao fortalecimento das instituições setoriais (Embrafilme, SNT) e à criação da Funarte. Desde o início de gestão Portela, elementos de destaque da nova equipe dirigente empenham-se em recuperar o espaço decisório perdido em favor dos institutos e fundações que, segundo acreditavam, tendiam a manter apenas uma vinculação nominal à jurisdição do MEC. A primeira reação a tal tendência consistiu na transformação do antigo Departamento de Assuntos Culturais em Secretaria de Assuntos Culturais. Os dirigentes recém-empossados da área patrimonial, tendo à frente Aluísio Magalhães, revidaram, reivindicando

também para o antigo IPHAN o *status* de secretaria. Conforme declarou um dos entrevistados, "primeiro Aluísio demonstrou que era preciso separar, para em seguida demonstrar que era preciso unir", referindo-se às duas etapas por que passou o remanejamento administrativo da área cultural do MEC. Ciosos do espaço de autonomia que já haviam conquistado, os dirigentes dos institutos e fundações, por sua vez, acabaram reforçando a frente de resistência aos projetos centralistas de "colaboração" que lhes fazia a cúpula da Seac.

A essa altura, o jeito era desistir de contar com o apoio dos institutos e fundações que, da perspectiva dos mentores da Seac, tendiam a enxergar o MEC como mero intermediário para repasse de recursos ou, então, como agência governamental que pagava bom preço pelos serviços que viessem a prestar ao próprio ministério. O pessoal da Seac procurou implementar as novas diretrizes — "descentralização", "democratização", "deselitização", "planejamento participativo", eis algumas das palavras de ordem — através dos chamados "projetos exemplares", a serem implantados nos estados, mormente nos mais carentes. A meta era o atendimento das "populações de baixa renda", em cooperação com as secretarias estaduais de cultura. A maneira privilegiada de atuar era "fazer a cabeça do pessoal das secretarias que seriam responsáveis pela absorção e realização dos projetos". Esse esforço de aproximação se concretizou através de reuniões com os funcionários das secretarias estaduais e de visitas periódicas do pessoal técnico da Seac aos estados. Sem poder dispor do trabalho de equipes pertencentes a entidades do MEC, que só estavam dispostas a tanto mediante a celebração de convênios remunerados, foram contratados como autônomos sociólogos, arquitetos e economistas de fora do MEC.

Os projetos foram realizados num bairro e duas favelas no Recife, em quatro favelas de Fortaleza e em duas favelas do Rio de Janeiro. No Recife, a pesquisa de comunidade no Clube dos Abanadores deu origem a um relatório onde os técnicos davam maior importância à denúncia pura e simples das injustiças sociais de que era vítima aquela população do que à preocupação em estabelecer um diagnóstico da situação concreta. A idéia-mestra de que "o produto estava no processo", fazendo com que o trabalho desenvolvido junto às populações tomasse o lugar da identificação de quais seriam as demandas dessa população em matéria de "cultura", pontua também os resultados das outras experiências mencionadas. Na cidade do Rio de Janeiro, a Seac contratou um grupo autônomo de pesquisadores-sociólogos e, em Fortaleza, o projeto foi tocado por intermédio de uma repartição do próprio MEC.

A metodologia utilizada nessas experiências de "pesquisa participativa" ou "pesquisa de confronto" consistia, basicamente, no recurso aos instrumentos usuais de coleta de dados em investigações etnográficas: contatos individuais com elementos da vizinhança, histórias de vida aprofundadas, reuniões com setores da comunidade, tais como igrejas, blocos de carnaval, escolas de samba e participação em manifestações coletivas da comunidade. Nesse processo, os pesquisadores acabaram percorrendo as mesmas etapas de questionamento com que se defrontaram outros cientistas sociais em situações idênticas de "estranhamento" ou "desenraizamento" em relação ao objeto de investigação. Primeiro, começaram a

questionar as bases das relações de dominação-subordinação inerentes à interação pesquisador-pesquisado, passando a colocar em dúvida a validade de pesquisas conduzidas por pessoas externas à comunidade e alheias a seus problemas e anseios mais prementes, a sentir necessidade de repartir sua remuneração com os próprios pesquisadores, culminando com a exigência de contarem com um lugar fixo de reunião na comunidade.

Conforme declara um dos participantes dessa experiência em texto recém-publicado, o público-alvo desses projetos eram as categorias que não têm acesso às instituições culturais, e nem sequer produzem artigos ou manifestações passíveis de serem enquadrados nas rubricas usuais de "folclore" e "cultura popular". Poder-se-ia dizer que as experiências em pauta foram-se desenvolvendo a partir de uma definição de cultura bastante próxima à linhagem etnográfica, à qual se acrescentavam a intenção política de "despertar a consciência" daquelas populações e de auxiliá-las a produzir conhecimentos capazes de contribuir para a transformação e melhoria das suas condições de vida.⁹

Esses foram, em resumo, os principais pontos do confronto entre a teoria e a prática da "política cultural oficial", em dois momentos distintos da década de 70.

¹ Holanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem/CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

² Além dos inúmeros depoimentos de artistas e intelectuais atingidos na pele por arbitrariedades dos serviços de segurança e censura, como Mário Lago, Antonio Houaiss, Ferreira Gullar, ver o ensaio-denúncia de Michalsky, Ian. *O Palco amordaçado (15 anos de censura teatral no Brasil)*. Rio de Janeiro, Avenir Editora, 1979. (Coleção Depoimentos, v. 13.)

³ Consultar as pesquisas sobre consumo de bens culturais realizadas pelo Centro de Sociologia Européia, Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Paris, sob a direção de Pierre Bourdieu, e pelo Centro de Estudos Culturais de Birmingham, sob a liderança de Richard Hoggart. Ver, em especial, a obra-síntese de Bourdieu a esse respeito, *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁴ A distribuição de recursos na França em 1979 evidencia o reparte tendencial das despesas na área cultural em outros países:

	Milhões de francos	%
Conservação dos monumentos históricos, dos museus e arquivos, das casas de cultura e do Centro Pompidou	962	43,1
Difusão e ensino musical	396	18,0
Administração geral	298	13,3
Teatro e espetáculos	248	11,0
Criação e ensino de artes plásticas	168	7,5
Bibliotecas públicas	160	7,1
Total	2.232	100,0

⁵ Na França, o sistema de rádio e televisão encontra-se em mãos do Estado. Além disso, foram criados nos últimos anos o Fundo

de Apoio à Indústria Cinematográfica (cujos esquemas de dotação orçamentária e de atuação se assemelham bastante aos da Embrafilme), o Fundo de Apoio ao Teatro Privado (1964), o Escritório Nacional de Difusão Artística (1975), abrangendo a música e a dança, o Fundo de Criação Audiovisual (1979), destinado à produção de programas especiais para a televisão, e o Fundo de Intervenção Cultural (1971), dentre os serviços autônomos mais relevantes.

⁶ "2. A proteção, a salvaguarda e a valorização do patrimônio histórico e artístico e ainda dos elementos tradicionais geralmente traduzidos em manifestações folclóricas e de artes populares, características de nossa personalidade cultural, expressando o próprio sentimento da nacionalidade." In: "5. Diretrizes" da *Política Nacional de Cultura*. Brasília, MEC, 1975. p. 24.

⁷ Consultar os documentos de autoria de Márcio Tavares d'Amaral, secretário de Assuntos Culturais durante a gestão Portela: "Sociedade brasileira e política cultural". Brasília, MEC, jan. 1980 mimeogr., "Mensagem aos participantes do Encontro Regional Norte, Nordeste e Centro-Oeste de Pró-Reitores de Extensão e Assessores de Cultura". Manaus, abr. 1980. mimeogr.; "Mensagem aos participantes do 3º Seminário Nacional do Prodiarte". São Luís, ago. 1980. mimeogr. Ver também os documentos: "O desenvolvimento cultural no IV Plano Nacional de Desenvolvimento" e "Linha de trabalho para obtenção de indicadores culturais", ambos sem data, mas produzidos no mesmo período. Por último, cumpre mencionar os trabalhos de um dos principais formuladores doutrinários da gestão Portela, Pedro Demo, então assessor do ministro da Educação e Cultura: "Cultura e educação comunitária". Brasília, MEC, out. 1980. mimeogr.; "Perspectivas da Educação". Brasília, MEC, ago. 1979; "Diretrizes de educação (Alguns tópicos relevantes)". Brasília, MEC, s. d.; "Planejamento participativo (Elementos de uma discussão preliminar)". Brasília, MEC, s.d.; "Universidade e comunidade". Brasília, MEC, ago. 1979; "Política social e política educacional (Pesquisa da intervenção na realidade)". Brasília, MEC, s.d.; "Deseducação permanente". Brasília, MEC, set. 1979; "A pobreza também tem charme". Brasília, MEC, ago. 1979; "Custos sociais do desenvolvimento". Brasília, MEC, out. 1979; "Educação comunitária". Brasília, MEC, out. 1979; "Redistribuição da renda". Brasília, MEC, nov. 1979; "Subeducação". Brasília, MEC, maio 1980; "Relevância da dimensão cultural para a política social". Brasília, MEC, nov. 1979; "Política social da educação e da cultura". Brasília, MEC, out. 1979; "Indicadores culturais (Algumas indagações introdutórias)". Brasília, MEC, out. 1978.

⁸ Aliás, a recusa em conceder significação cultural própria aos meios de comunização de massa constitui uma postura comum a ambas as formulações doutrinárias referidas no texto. A *Política Nacional de Cultura* identifica os meios de comunicação de massa como agências a serviço de interesses estrangeiros, incapazes de propiciar a constituição de linguagens "culturais" locais. Os teóricos da gestão Portela, por sua vez, preferem caracterizá-los como puro comércio, condição que leva a situá-los no campo da antiarte. A "cultura de massa" é algo puramente negativo, onde entram "elementos que não são puramente simbólicos, artísticos nem culturais em sentido estrito". Para uma definição mais qualificada desses conceitos, consultar a lista de textos indicados na nota anterior.

⁹ Consultar Sales, Ivandro da Costa. Pesquisa-confronto sobre cultura popular: lições de uma experiência do setor público. In: Brandão, Carlos Rodrigues, org. *Pesquisa participante*. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 199-211. Eis a definição de cultura com que trabalharam as equipes envolvidas nos "projetos exemplares" da gestão Portela, segundo o texto citado: "Encontraríamos indicações do modo de sentir, pensar e agir em todas as práticas sociais: nas práticas que têm fim predominante de sobrevivência material (produção e circulação de bens, serviços e dinheiro), nas práticas com fim predominante de sobrevivência política (formas de organização e associação para obter e/ou assegurar o poder); nas práticas que têm fim predominantemente de expressão ou representação (manifestações artísticas ou religiosas etc.). Falávamos de práticas com fins predominantes e não exclusivos de algum aspecto porque sabíamos que cada uma delas expressa os aspectos de sobrevivência material, política e simbólica." Sales, Ivandro da Costa. op. cit. p. 201.